

## EDITORIAL



*Semiótica e ciências da cultura* constitui o tema desse **dossiê** da Acta semiótica et linguística (Vol 28, Ano 47) que envolveu trabalhos sobre semiótica aplicada as ciências da cultura, também chamada ciências do homem, uma vez que servem para a construção, descrição e interpretação do fazer do homem sobre o mundo. Elas devem reconhecer “*a parte que ele (o homem) toma, neste conhecimento, não apenas como destinatário crítico dos resultados, mas como ator dotado de afetos e responsabilidade*”, conforme opina Rastier (2002: p.04). O estudo das culturas compreende a totalidade dos fatos humanos, incluindo aí a formação dos sujeitos e cabe, à semiótica das culturas, federar as ciências das culturas para dar conta do universo que é semioticamente construído. Lembramos que federar não significa eliminar as diferenças, mas reunir aqueles que são deferentes para estabelecer relações interculturais.

O primeiro **artigo**, escrito por uma pesquisadora canadense, Hélène Tessier, apresenta Jean Laplanche como um “reconstrutor em Psicanálise”, destacando os elementos de sua teoria que o situam como autor da reconstrução, entre os quais estão: a reivindicação em favor do caráter científico da metapsicologia e a exigência da busca da verdade na elaboração teórica. O artigo a seguir, escrito por Ângela Zucchi (USP-SP), trata das tomadas de decisões tradutórias sobre partes de romance ficcional italiano, realizadas com base em correntes semióticas, entre os quais os estudos da tradução e a ciência do léxico. No terceiro artigo, Nicolas Meeùs, professor da Sorbonne, examina, do ponto de vista da semiótica musical, o trabalho *Der Geist der musikalischen Technik*. de Schenker, no qual destaca as palavras musicais e o papel da imaginação criadora. Apresentando um estudo Semiótico da poesia *24 de abril Lei da Libras*, do poeta popular nordestino surdo, Maurício Barreto, o quarto artigo desse dossiê pretende levar ao conhecimento da sociedade aspectos da cultura surda, sua língua, valores e crenças. O artigo *Formação leitora na educação básica: possibilidade pelo viés da semiótica*, propõe fomentar o debate sobre a contribuição que a semiótica do discurso pode oferecer para formação de leitores na educação fundamental. Eliza Damante, no artigo que se segue, analisa o aspecto documental das crônicas do jornalista paraibano Gonzaga Rodrigues, sobre a cidade de João Pessoa para a construção de sua memória histórica e coletiva. Em “*O discurso etnoliterário no processo de mitificação de personagens históricas*”, o objetivo foi contribuir com os estudos mitológicos através da perspectiva etnoliterária desenvolvida por Pais (2005), considerando o processo de transformação da personagem histórica para a personagem mitificada, que foi denominado heroïcização. Os novos elementos que se vão acrescentado ao mito, ao longo do tempo, “não são despretensiosos e sim intencionais, devido a uma demanda cultural, política e histórica”. O artigo seguinte discute o conceito de democracia, a partir dos diferentes discursos que

são construídos sobre o assunto, considerando que “seu sentido acompanha o processo civilizatório da humanidade, enquanto proporciona uma constante crítica contra quaisquer retrocessos políticos e/ ou de direitos”. Bruno Moysan, no artigo *Troublantes Fantasies*, utiliza os pressupostos teóricos da semiótica musical para desvendar os mecanismos profundos das fantasias para piano de Liszt que pretende renovar a música instrumental, estabelecendo uma estrita relação com a poesia.

Neste dossiê, a **ASEL** publica **debate**, suscitado no *Congresso internacional do PTR LSCC-CAMES, Ciências Humanas e Sociais frente aos desafios da África. Epistemologias, Saberes e Práticas* (Libreville, 2022), sobre a conferência ***Cosmopolitismo e reconstrução das ciências da cultura***, proferida por François Rastier (CNRS, Paris) que foi recolhido e publicado por Marius Bavekoumbou (2022). Nessa conferência, o autor afirma que as ciências da cultura, cujo projeto foi formulado no final do século XVIII, não pretendem ser universais, mas traduzem “*uma generalidade a ser construída, pacientemente, na evolução geral de todas as culturas que são reforçadas por empréstimos recíprocos. Apesar da ideologia da desconstrução que deslegitima seu programa científico, “a ascensão das ciências humanas em todos os continentes anuncia novos desenvolvimentos”*”(Rastier, 2022)

Por fim, está sendo publicada aqui a tradução para o português por Nazareth de Lima Arrais (UFCEG) do original Francês de TRUDEL, Eric *Simulacre multimodal et semiosis visuelle* in **ASEL**, vol 27, nº 2, 2022. O artigo traduzido propõe explorar a problemática da elaboração da imagem mental durante a interpretação do significado icônico, mais precisamente, o que acontece, cognitivamente, «na mente» do intérprete da imagem figurativa.

**Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista**

Editora Gerente

## LA RECONSTRUCTION EN PSYCHANALYSE: QUELS PRINCIPES ET QUELS AUTEURS?

*RECONSTRUCTION IN PSYCHOANALYSIS:  
WHICH PRINCIPLES AND WHICH AUTHORS?*

*RECONSTRUÇÃO EM PSICANÁLISE:  
QUAIS PRINCÍPIOS E QUAIS AUTORES?*

**Hélène Tessier**

Professeure titulaire à l'École d'études de conflits de la Faculté des sciences  
humaines et de philosophie de l'Université Saint-Paul (Ottawa- Ca)

**Sumário.** Introduction; La déconstruction en psychanalyse; Laplanche et la reconstruction; Caractère scientifique de la métapsychologie; L'inconscient sexuel et l'objet de la psychanalyse: Principaux concepts de la théorie de la séduction généralisée; Perspective historique, Rationalisme et humanisme en psychanalyse; Messages et réalité psychique: Le primat de l'autre; Conclusion.

**Résumé.** Ce texte porte sur la théorie de Jean Laplanche et la présente comme une pensée de la reconstruction en psychanalyse. Il souligne l'opposition de Laplanche aux courants postmodernes et à la déconstruction en psychanalyse et met l'accent sur les éléments de sa théorie qui le situe comme un auteur de la reconstruction: revendication du caractère scientifique de la métapsychologie et exigence de recherche de la vérité dans l'élaboration théorique, épistémologie rationaliste et humaniste qui affirme le caractère historique et concret des instances psychiques, opposition tant aux explications mythiques des contenus de l'inconscient qu'au subjectivisme des écoles relationnelles, refus du solipsisme, centralité du sens et de l'interprétation dans la formation de l'âme humaine, et anthropologie de la transformation.

**Mots-clés:** La Reconstruction; Psychanalyse; Métapsychologie; Jean Laplanche

**Abstract.** This paper examines Jean Laplanche's psychoanalytic theory and describes it as a work of "reconstruction" in this discipline. It underlines Laplanche's opposition to de construction and postmodern trends in psychoanalysis and emphasizes the elements of his theory that situates him as a "reconstructionist" author: claim in favor the scientific character of metapsychology, quest for truth in theoretical developments, epistemology inspired by rationalism and humanism, which affirms the historical process leading to the formation of psychic agencies, oppositions to mythical account of the content of the unconscious as well as to the subjectivism of relational schools, refusal of solipsism, emphasis on meaning and interpretation in the formation of the human soul, and anthropology of transformation.

**Keywords:** Reconstruction; Psychoanalysis; Metapsychology; John Laplanche

**Resumo.** Este texto trata da teoria de Jean Laplanche e a apresenta como um pensamento de reconstrução em psicanálise. Enfatiza a oposição de Laplanche às correntes pós-modernas e à desconstrução na psicanálise e destaca os elementos de sua teoria que o situam como autor da reconstrução: a reivindicação em favor do caráter científico da metapsicologia e a exigência da busca da verdade na elaboração teórica, epistemologia racionalista e humanista que afirma o caráter histórico e concreto das instâncias psíquicas, oposição tanto às explicações míticas dos conteúdos do inconsciente quanto ao subjetivismo das escolas relacionais, recusa do solipsismo, centralidade do sentido e da interpretação na formação da alma humana e antropologia da transformação.

**Palavras-chave:** Reconstrução; Psicanálise; Metapsicologia; Jean Laplanche

## 1. Introduction

On peut se demander quel est l'intérêt de s'intéresser à la reconstruction en psychanalyse. En Amérique du Nord, la psychanalyse est devenue une discipline marginale qui a perdu ses lettres de noblesse dans les domaines de la psychothérapie et de la psychologie. De plus quand elle est prise en considération, le peu d'intérêt qu'elle démontre pour la rigueur conceptuelle ne contribue pas à redorer son blason. La situation est un peu différente en Europe, peut-être surtout en France, où l'enseignement de la psychanalyse, même s'il a perdu en popularité dans les facultés de psychologie, s'y maintient todavantage qu'en Amérique du Nord. Des débats sur la place de la psychanalyse dans la pratique clinique et sur son intérêt comme champ disciplinaire pertinent pour la compréhension de la vie psychique y ont encore lieu.

La raison de la cette différence se trouve peut-être dans la considération dont jouit la tradition lacanienne dans les milieux cliniques en France et en Europe, ce qui n'est pas le cas en Amérique du Nord. Paradoxalement, même si sur ce continent la psychanalyse est en déclin en psychologie et en psychothérapie, elle continue d'exercer une influence et un attrait dans les disciplines littéraires et dans les enseignements en sciences sociales qui se regroupent, dans le monde anglo-saxon, sous la rubrique des «*Cultural studies*». (*Gender Studies, Performance Studies*). Cette influence est due elle aussi aux courants lacaniens qui s'inscrivent dans la mouvance des théories de la déconstruction<sup>1</sup>.

## 2. Laplanche et la déconstruction

Jean Laplanche s'est opposée à la déconstruction en psychanalyse. Il l'a fait de façon directe, notamment par ses critiques de Heidegger sur la temporalité et sur l'herméneutique- ainsi que par son rejet de positions postmodernes, par exemple, l'éclectisme relativiste en psychanalyse, ou l'opposition entre savoir et vérité, qui ybesttrès répandue. Il l'a fait aussi de façon encore plus éloquent en proposant une théorie originale en psychanalyse, *la théorie de la*

---

1. Cette affirmation s'appuie sur mes observations et mon expérience du monde de la psychanalyse, du droit et des sciences sociales au Canada et en Europe, plutôt que d'une recherche bien documentée.. Il serait sûrement utile d'examiner cette question de plus près.

*séduction généralisée*. Cette théorie entre en débat tant avec Freud qu'avec les postfreudiens, sur des points qui ont servi de portes d'entrée à la déconstruction dans cette discipline.

La forme de la théorie de Laplanche se pose déjà en adversaire de la déconstruction: il s'agit d'une théorie générale, systématique qui recherche les fondements communs aux situations les plus diversifiées. Elle pose comme exigence méthodologique la cohérence interne et l'articulation des concepts. Malheureusement cette théorie est très mal connue.

En effet, même si Laplanche a acquis une notoriété certaine en psychanalyse en tant que lecteur de Freud et auteur, avec Jean-Bertrand Pontalis, du *Vocabulaire de la psychanalyse*, (1967), sa théorie est méconnue des psychanalystes. Pire, elle est souvent présentée d'une façon qui ignore les débats qu'elle soulève avec les autres orientations. Même si Laplanche est souvent cité, il l'est d'une façon qui ne tient pas compte de l'orientation générale de sa théorie et du contexte global de sa pensée. Cette dernière est, selon le cas, ou bien tirée du côté du lacanisme, ou bien du côté des courants intersubjectivistes. Par contre, ceux qui la connaissent mieux, la critiquent aussi. Ils lui reprochent sa revendication de scientificité et son rejet de la déconstruction.

Dans les études littéraires, et les sciences sociales qui s'intéressent à la psychanalyse, la théorie de Laplanche est peu connue à quelques exceptions près. Elle suscite cependant un intérêt croissant dans les «*Performance Studies*» aux Etats-Unis: encore une fois, Laplanche y est souvent lu dans une perspective néofoucauldienne qui ne rend pas justice au rattachement de sa pensée aux traditions rationaliste et humaniste.

Je dirai d'abord quelques mots sur la déconstruction en psychanalyse et sur les principaux traits qu'elle y adopte. Je soulignerai ensuite quelques points sur lesquels je m'appuie pour qualifier Laplanche d'auteur de la reconstruction.

### **3. La déconstruction en psychanalyse**

En psychanalyse, la déconstruction s'est introduite sous deux formes, qui correspondent à celles qu'elle prend dans d'autres disciplines des sciences sociales. Pour résumer, je les nommerai «forme dure» et «forme douce»<sup>2</sup>. La forme dure, proche du poststructuralisme, est celle du lacanisme et de ses dérivés conceptuels. Pour résumer brièvement, on y retrouve la centralité du langage, la glorification de l'inconscient au détriment du moi et de la recherche de sens, un irrationalisme revendiqué qui se manifeste par l'affirmation de mythes originaires et de contenus originaires de l'inconscient, de même qu'une adhésion à la phylogénèse et à la lignée de l'héréditaire. Elle rejette vivement toute idée de projet et d'émancipation.

La forme douce se retrouve dans les courants relationnels et intersubjectivistes, plus proches du pragmatisme. Elle se caractérise, par un désintérêt pour la théorie, en particulier pour les instances de la métapsychologie. Elle ne démontre pas de préoccupations pour la spécificité de la psychanalyse, sauf dans ses modalités pratiques, et se concentre sur l'expérience clinique. Son

---

2. Voir Tessier, Hélène (2017)

attention porte sur les interactions, le ressenti, l'expérience vécue et le caractère essentiellement subjectif des interprétations qu'en construisent les individus. Elle s'allie volontiers aux sciences cognitives et aux neurosciences pour rendre compte du développement psychologique de la personne et des possibilités thérapeutiques de la psychanalyse.

Cette description est très schématique : pour l'approfondir, il faudrait aussi examiner quels aspects de l'œuvre de Freud ont ouvert la voie à la déconstruction, particulièrement à sa forme dure. Parmi ceux-ci, on peut citer la phylogénèse, le recours à l'héréditaire en psychanalyse et le «*biologisme de la pulsion*» (Laplanche, 2006), qui se sont graduellement imposés dans la pensée freudienne. On y retrouve aussi une conception du «symbolique» façonnée par un usage mythique de l'anatomie et des structures familiales du début du 20<sup>e</sup> siècle.

La forme douce de la déconstruction a pour sa part comme précurseur les courants post-freudiens qui ont voulu s'opposer aux penchants normatifs de la psychanalyse en matière de sexualité et de structures familiales. Il se sont aussi opposés à la prétention de la psychanalyse à faire passer pour universels des mythes qui rendraient compte de soi-disant contenus originaires de l'inconscient. On peut citer à ce titre le mythe d'Oedipe et celui du père de la horde primitive, étroitement relié à l'importance accordée à la castration comme symbolisme originaire par les courants lacaniens. Ne voyant pas d'autre façon de concevoir la formation de l'inconscient, de même que la définition et le rôle de sexualité infantile en psychanalyse, ils s'en sont désintéressés et se sont concentrés sur les rapports relationnel et intersubjectifs, laissant de ce fait de côté ce qui faisait la spécificité de la psychanalyse.

Ces deux formes se sont cependant développées à la faveur des conditions culturelles post-modernes et ont peu à peu intégrés des traits caractéristiques de la déconstruction.

#### **4. Laplanche et la reconstruction**

Je ne m'attarderai pas sur ces traits. Je tenterai d'en mettre quelques uns en évidence en décrivant ce qui me permet au contraire de qualifier la théorie de Laplanche comme une théorie de la reconstruction en psychanalyse. Ces principaux traits sont les suivants: 1) l'affirmation du caractère scientifique de la théorie en psychanalyse, en l'occurrence, la métapsychologie; 2) une définition originale de la sexualité infantile, de son mode d'action, ainsi qu'une conception historique de la formation de celle-ci et des instances psychiques qui en sont le corrélat; 3) le rationalisme assumé de la pensée de Laplanche et son rattachement à la tradition humaniste.

Comme je l'ai déjà dit, Laplanche est l'auteur d'une théorie originale en psychanalyse, théorie qu'il a appelée «*Théorie de la séduction généralisée*». Il a élaboré cette théorie entre 1967 et 1987, Il l'a, par la suite, précisée, retravaillée et complétée jusqu'à ses derniers écrits en 2006. Cette théorie a pris corps au fil de débats que Laplanche a engagés en grande partie avec l'œuvre de Freud, mais aussi avec celles de plusieurs postfreudiens. Ces débats ont fait l'objet de son enseignement à l'Université Paris VII, enseignement qui a été publié sous le titre général «*Problématiques*». Les Problématiques comportent sept (7) volumes: les volumes I à

V ont servi de base à sa théorie, finalement exposée sous forme de système intégré dans son ouvrage «*Nouveaux Fondements pour la psychanalyse*» (1987). Les *Problématiques VI* et *VII* reprennent les cours donnés ensuite entre 1989 et 1992. On y voit comment l'articulation des différents éléments de sa pensée dans la théorie de la séduction a permis à Laplanche de faire des avancées majeures, en contestant et surmontant des oppositions qui ont contribué au succès de la déconstruction en psychanalyse, en particulier l'opposition corps/âme et l'opposition interne/externe, sur lesquelles je reviendrai brièvement tout à l'heure.

#### 4.1. Caractère scientifique de la métapsychologie

Avant d'y arriver, je dirai quelques mots sur l'importance que Laplanche donne à la méthode scientifique dans le travail théorique en psychanalyse et comment il conçoit cette méthode. Cet aspect me paraît un élément majeur de la façon dont Laplanche s'est opposé à la déconstruction dans cette discipline. Dans les deux formes de la déconstruction, le statut scientifique de la métapsychologie a mauvaise presse. Pour les courants intersubjectivistes, l'expérience vécue et l'affect ressenti encapsulent la vérité de ce qui se passe en séance: il s'agit d'une vérité essentiellement subjective dont la théorie n'a pas à rendre compte. En ce qui a trait aux références théoriques, ces courants s'appuient principalement sur des théories psychologiques, par exemple la théorie de l'attachement ou des éléments empruntés neurosciences, sans examiner leur lien avec les instances de la métapsychologie. En fait, dans ces écoles, les concepts de moi, et d'inconscient ont été en grande partie délaissés pour se concentrer sur le «*self*», qui, par ailleurs n'est pas défini en termes métapsychologiques. Dans la forme dure, l'intérêt pour la métapsychologie se concentre sur l'inconscient par ailleurs défini en termes mythiques, relatifs à une sexualité plus ou moins normative. Elle récuse le caractère scientifique tant de la psychanalyse que de la théorie en psychanalyse: la théorie devrait suivre les mouvements et le mode d'expression de l'inconscient qui s'immisce de façon allusive, voire poétique, dans la pensée. Son action rendrait dérisoire, voire fallacieuse, toute tentative de rendre compte de son action de façon scientifique. Un tel projet saperait les fondements même de la découverte psychanalytique, en l'occurrence un sujet décentré, toujours opaque à lui-même, chez qui les tentatives de recentrement et de synthèse constituent des manœuvres défensives, destinées à maintenir une illusion de maîtrise. Le concept de vérité y est lui aussi discrédité, sauf sous la forme d'une sorte de «vérité du désir». De la même façon, la recherche de sens y apparaît comme un leurre voué à entretenir la méconnaissance.



Laplanche a au contraire affirmé et revendiqué le caractère scientifique de la métapsychologie. Pour lui, la psychanalyse est une science, dans la mesure où elle vise à formuler des vérités sur son objet (Laplanche, 1980). Il en va autrement pour la pratique, qui, elle, doit se tenir à distance de la théorie (Laplanche 1997)<sup>3</sup>.

Il convient à cet égard de s'arrêter sur le terme « Problématiques. », que Laplanche a choisi comme titre des ouvrages où il expose sa recherche. La problématique correspond pour Laplanche à une exigence méthodologique. Cette exigence se situe à l'opposé des procédés de la déconstruction : la problématique exige d'identifier ce qui est semblable dans les questions que soulèvent des problèmes en apparence différents. Elle force à trouver le fil conducteur qui relie ces questions, de sorte qu'il devienne possible de dégager un fondement qui leur soit commun. La problématique n'est ni une description, ni une énumération : elle impose une démarche critique qui fait travailler les contradictions, tant synchroniques que diachroniques, que l'on retrouve dans la façon de traiter les thèmes classiques de la psychanalyse, afin de faire émerger une autre problématique, plus épurée. La problématique permet donc de générer du nouveau. De ce point de vue, la démarche problématique concorde avec les buts de la méthode scientifique. La science ne se contente pas de produire les mêmes résultats, fussent-ils améliorés : elle vise une connaissance toujours plus approfondie.

#### **4.2. L'inconscient sexuel et l'objet de la psychanalyse : principaux concepts de la théorie de la séduction généralisée**

Le soin que Laplanche met à bien délimiter l'objet de la psychanalyse relève aussi de sa démarche scientifique. À la suite de Freud, Laplanche réaffirme que l'objet de la psychanalyse est l'inconscient sexuel, ses dérivés et manifestations.

Laplanche se fonde sur les découvertes de Freud sur l'inconscient, à l'effet, que « *le moi n'est pas maître chez lui* » que l'individu humain se sent agi par des forces qui lui apparaissent étrangères. Ces forces échappent aux catégories du besoin et de la motivation. Elles résistent à la bonne volonté et à l'éducation. L'inconscient sexuel, pour Freud, découle de la sexualité infantile. Cette sexualité est perverse et polymorphe.

À partir de ce point, la théorie de Laplanche se distingue de celles de Freud et des autres postfreudiens la conception de la formation de l'inconscient, la définition de son caractère sexuel et de la sexualité en psychanalyse. Pour Laplanche, la sexualité infantile envahit l'ensemble de la vie de l'être humain : ses pensées, ses relations, ses interactions sociales, sa sexualité adulte, son rapport au corps, ses réactions physiologiques ses modes d'apprentissage etc. Elle n'est reliée, ni à la différence des sexes, ni à la reproduction. Cette sexualité est fantasmatique et, et de ce

---

3. Sauf en ce qui a trait à la théorie de la pratique qui porte sur les conditions de possibilités d'une pratique psychanalytique et qui justifie le dispositif et les éléments du cadre analytique. La pratique de la psychanalyse repose sur un certain nombre de principes qui lui sont dictés par la nature de son objet. Il s'agit de la méthode : libre association, qui a sa contrepartie dans l'écoute flottante, méthode associative/dissociative et « *refusement* » de l'analyste par respect pour son propre inconscient.



fait, auto-érotique, d'abord masochiste, et par la suite sado-masochiste. Elle s'incarne dans des images, des fragments de scènes, des scènes plus ou moins organisées qui excitent et attaquent le moi de l'intérieur. Cette attaque a pour effet de dissocier les affects de la chaîne associative qui leur donne un sens, ne laissant, en bout de processus qu'une charge quantitative, un affect de plus en plus déqualifié, qui se manifeste sous la forme de l'angoisse. C'est pourquoi Laplanche définit de façon, «*non spéculatoire*» l'objet de la psychanalyse. Il s'agit pour lui de *la fantaisie, dans ses rapports avec l'excitation*» (Laplanche, 1997).

Pour rendre compte de la naissance de la sexualité infantile, Laplanche a recours à deux concepts: la situation anthropologique fondamentale et l'hypothèse traductive du refoulement. Je dois en dire quelque mots car ils constituent des exemples de la méthode de Laplanche qui consiste à épurer les situations factuelles et rechercher ce qui leur est commun, dans leur multiplicité. La situation anthropologique fondamentale, dans laquelle se forment les instances de la topique psychanalytique, en l'occurrence, le moi et l'inconscient, décrit la situation d'un petit être humain, encore dépourvu d'inconscient sexuel, en présence d'un adulte, ou d'un enfant plus âgé, qui en a un. On voit comment cette descriptions' éloigne des conceptions normatives et ancrées historiquement de la psychanalyse classique relatives aux rôles familiaux et à la naturalisation du genre que l'on retrouve encore fréquemment dans des concepts douteux tels que le « Féminin », le « Maternel », etc.

Voyons maintenant en quoi consiste l'hypothèse traductive du refoulement. Dans le rapport asymétrique institué par la situation anthropologique fondamentale, l'adulte, tant par ses comportements et ses gestes que par ses expressions, adresse constamment des messages, verbaux et non verbaux à l'enfant. Ces messages, par définition, sont compromis par l'inconscient sexuel de cet adulte, autrement dit par ses fantaisies inconscientes, fantaisies qu'il ne connaît pas lui-même, ces fantaisies étant, comme nous venons de le dire, inconscientes. L'enfant tente de traduire ses messages mais la part compromise des messages les rend pour partie intraduisible. L'échec partiel de traduction provoque le refoulement, par lequel l'inconscient sexuel se constitue l'inconscient et le moi: la partie traduite du message forme le moi et les résidus de traduction, l'inconscient sexuel. Ces résidus se retrouvent coupés du sens et de la signification, d'où leur mode d'être qui se manifeste sous la forme de l'attaque. Ainsi, Laplanche définit le moi comme une mise en sens, une mise en récit, à laquelle s'attaquent les dérivés de l'inconscient sexuel. C'est pourquoi Laplanche se réfère à l'inconscient, comme à «une circulation du non-sens». L'attaque par les dérivés de l'inconscient sexuel provoque une excitation — de type masochiste — toujours accrue. L'inconscient est sexuel d'une part parce qu'il prend sa source dans les fantaisies sexuelles<sup>4</sup> inconscientes de l'adulte. D'autre part il l'est en raison de sa forme fantasmatique et excitante, autrement dit, auto-érotique. Les forces de liaison et de déliaison s'affrontent dans le conflit psychique. Ces deux forces sont

---

4. Il s'agit de la sexualité infantile de l'adulte, autrement dit cette sexualité que nous venons de définir, en l'occurrence, une sexualité qui trouve sa source dans le fantasme, est perverse, polymorphe, en d'autres termes auto-érotique et sadomasochiste ( au sens large ).

tout aussi sexuelles l'une que l'autre: les forces de liaison sont au fondement de la sexualité narcissique, qui constitue une forme seconde de la sexualité infantile. Rappelons que ni la sexualité infantile, ni l'inconscient sexuel ne sont en soi des manifestations pathologiques. Les deux peuvent le devenir: comme l'écrit Laplanche, l'extrême de la liaison est tout aussi périlleux que l'extrême de la déliaison: la déliaison entraîne une paralysie par l'angoisse qui déborde le moi et finit par s'attaquer à l'individu lui-même, l'extrême de la liaison conduit à une rigidité narcissique défensive qui ne laisse plus de place au mouvement. Notons aussi que tant les forces de déliaison, qui sont premières, que les forces de liaison qui s'y opposent proviennent d'une même énergie (qui correspond, chez Laplanche, à la «libido de Freud) qui énergie circule selon le cas entre les éléments d'une chaîne associative, ou dissociative.

J'ai tenté de résumer la théorie de la séduction généralisée de Laplanche en exposant ses deux principaux concepts: la situation anthropologique fondamentale et l'hypothèse traductive du refoulement. À partir de la description que je viens d'en donner, j'insisterai sur la tradition épistémologique dont procède la théorie de Laplanche, en l'occurrence un néo-rationalisme humaniste, qui permet de situer Laplanche comme un auteur de la reconstruction en psychanalyse.

#### **4.3. Perspective historique, rationalisme et humanisme en psychanalyse**

La théorie de Laplanche, tant sur la question de la formation des instances psychiques que sur celle de leur mode d'action s'inscrit dans une double tradition, à la fois rationaliste et humaniste ( Tessier 2014) . J'ai déjà souligné la revendication de scientificité qui guide la recherche théorique de Laplanche et qui fait partie de cette tradition. J'examinerai maintenant l'importance qu'il accorde à rendre compte de la formation des instances psychiques dans une perspective historique, concrète et non métaphysique.

L'hypothèse traductive du refoulement de Laplanche décrit la formation de l'inconscient sexuel et, de façon corollaire, celle du moi, comme un processus historique et essentiellement humain. Dans la théorie de Laplanche, ni le moi ni l'inconscient sexuel ne sont constitués dès la naissance. Ils ne sont ni mythiques, ni biologiques, bien que, sur ce dernier point, ils présupposent comme condition nécessaire l'existence préalable d'un organisme vivant et excitable. À cet égard, on doit souligner le soin que Laplanche met à bien définir le champ épistémologique de la psychanalyse. Celui-ci est délimité par la frontière entre la sexualité infantile et l'autoconservation, en d'autres termes, par la ligne qui sépare, d'une part, le besoin et l'instinct, qui relèvent notamment de la psychologie, de la fantaisie, dans la mesure où celle-ci est constitutive de la sexualité infantile qui envahit très tôt l'ensemble des activités humaines, y compris ce qui relève du besoin.

Ainsi, loin de tirer leur origine d'une source «naturelle», mythique ou métaphysique, le moi et l'inconscient sexuel se constituent dans une situation essentiellement interhumaine, en l'occurrence, la présence auprès d'un enfant qui n'a pas encore d'inconscient sexuel d'un

autre humain qui lui, est déjà doté d'un inconscient sexuel. Ce dernier émet des messages dits énigmatiques, parce qu'eux mêmes compromis par la sexualité infantile de cet adulte. Trois observations s'imposent ici sur la dimension rationaliste de la pensée de Laplanche: 1) le processus de formation des instances psychiques est historique. Il implique un temps où l'enfant est dépourvu d'inconscient sexuel. 2) La sexualité infantile ne s'étaye pas sur un processus auto-conservatif, qui se transformerait on ne sait comment en un élément sexuel, mais se constitue à partir de la sexualité infantile de l'autre personne. 3) La psychanalyse implique aussi une position anthropologique. La formation de l'inconscient sexuel constitue selon Laplanche une condition du «devenir-humain». Il s'agit d'un processus de sexualisation, et non de sexuation (différences des sexes): ce processus ne se concrétise en tant qu'objet de la psychanalyse qu'à partir du refoulement individuel.

Reprenons sous un angle différent, certains éléments déjà décrits. En ce qui a trait à l'autre personne, celle qui émet des messages, insistons sur le fait qu'il ne s'agit pas du grand Autre abstrait, ou métaphysique, de Lacan, mais bien d'un autre adulte ou d'enfant plus âgé, historique et concret.

Ces messages font l'objet de tentatives de traduction dont les résidus forment le contenu de l'inconscient sexuel. Dans cette perspective, les contenus de l'inconscient sexuel sont en conséquence individuels, ancrés dans l'histoire singulière de chacun.

La même observation s'applique au moi. Cependant, bien que les contenus tant de l'inconscient sexuel que du moi soient individuels, il faut rappeler que «l'arsenal» de traduction et de liaison est offert à l'enfant par le monde qui l'entoure, familial, social et culturel (Laplanche 1999). Laplanche rejette toutefois l'hypothèse de contenus originaires de l'inconscient telle que la psychanalyse traditionnelle les a décrits en donnant à ses grands mythes tels que l'Oedipe ou la castration, un statut premier.

Les messages reçus par l'enfant sont excitants, notamment par leur adresse qui «fait signe». Ils sont énigmatiques<sup>5</sup> et appellent une traduction qui toujours laisse des restes. Ces restes, exclus du registre du sens et de la communication, se font connaître sur le mode de l'attaque. Ils attaquent le sens, plus précisément le sens qui s'établit par le lien entre l'affect, en tant qu'énergie excitante, et un contenu représentatif. Ce sens, sous la forme de l'auto-théorisation stabilisante incarnée par le moi, est voué à se défendre contre ces attaques qui risquent de le déborder. Ce débordement se fait connaître sous la forme de l'angoisse, forme déqualifiée de l'affect. Elles mettent en cause deux principes, le principe de liaison, autrement dit la liaison entre l'affect et la représentation et les forces déliaison qui travaillent en sens contraire le long de chaînes associatives qui correspondent, comme nous l'avons déjà dit à la circulation du sens ou, au contraire à la circulation du non sens. De ce point de vue, la notion d'énergie est centrale chez Laplanche. Dans le contexte de l'hypothèse traductive du refoulement, n'est pas sans rappeler

---

5. Ils sont énigmatiques parce que compromis par la sexualité infantile de l'adulte. Comme nous l'avons dit, l'inconscient sexuel délimite le champ épistémologique de la psychanalyse. Dans l'hypothèse psychanalytique, l'adulte ou l'enfant plus âgé a déjà un inconscient sexuel.

l'énergétique du signe (Rastier 2021), ou l'énergie de création des formes symboliques de Cassirer. L'énergie de déliaison ne représente pas du tout une valeur négative: elle constitue au contraire, le moteur de la transformation. L'action thérapeutique de la psychanalyse s'appuie d'ailleurs sur cette énergie pour mettre en place des conditions de possibilités d'une détraduction. Cette étape est préalable à la formation d'une retraduction plus riche et moins défensive.

Ainsi les forces en jeu dans le conflit psychique n'ont, selon Laplanche, rien de supra humain pas plus qu'elles ne sont «naturelles». Elles ne prennent pas leur source dans les profondeurs de la vie, mais dans la situation d'un être humain doté d'un corps excitable, plongé d'emblée dans un monde sémiotique qui le précède et entouré d'adultes — et d'enfants plus âgés — dont il dépend -et qui lui adressent des messages dans le cadre de multiples interactions. J'ai déjà mentionné ces éléments dans la section précédente mais il me paraît important de les reprendre sous l'angle de la perspective humaniste et rationaliste qui fondent la conception théorique de Laplanche. Grâce aux catégories du message et de la traduction, la théorie de Laplanche donne une place déterminante au sens et à l'interprétation. Elle décrit l'humain comme un herméneute toujours à la recherche de sens, en l'occurrence, d'une auto-historisation et d'une auto-théorisation de soi.

#### **4.4. Messages et réalité psychique: le primat de l'autre**

Laplanche a introduit la catégorie du message en psychanalyse. La catégorie du message correspond pour lui à celle de la réalité psychique, l'objet spécifique de la psychanalyse. Celle-ci se distingue de la réalité psychologique (subjective) et de la réalité matérielle. Le message implique nécessairement l'autre. La notion de message permet d'une part à la psychanalyse de sortir du solipsisme qui la réduit à une forme de philosophie du sujet et, d'autre part, de surmonter les dichotomies irrationalistes qui ont été favorables aux courants précurseurs de la déconstruction en psychanalyse: la dichotomie âme/corps et la dichotomie externe/interne et la dichotomie sujet/objet.

Pour Laplanche la dimension constitutive du message est celle de l'adresse. Du fait de l'adresse, le message présuppose l'autre. Il implique une matérialité, irréductible à la subjectivité individuelle: le message « fait signe », il signifie. Dans l'hypothèse traductive du refoulement, le message provient d'abord de l'autre externe, mais par le fait de l'adresse, il «s'implante» dans le derme psychophysiologique de l'enfant » ( Laplanche 1997). Il devient alors source d'excitation interne. L'autre externe ( Der Andere) devient une altérité interne (DasAndere) ( Laplanche 1997). En ce sens, la catégorie du message chez Laplanche s'éloigne des théories de la communication: le message comme fait externe n'agit qu'une fois médiatisé par la source interne qu'il devient une fois que l'échec du refoulement l'ait transformé en source interne d'excitation.

C'est pourquoi Laplanche s'est opposé au recours à l'herméneutique heideggerienne en psychanalyse. Ce que l'enfant a à traduire ne sont pas des situations, mais bien des messages (1999). De plus, l'herméneute n'est pas un individu solipsiste, refermé sur lui-même mais

l'enfant qui, dans un rapport asymétrique, interprète un message adressé, dont la matérialité vient de l'autre (dans la situation analytique, il s'agit de l'analysant, non plus de l'enfant). Elle conduit aussi à une position clinique très différente des autres orientations en psychanalyse sur la question de l'interprétation: dans le cadre de l'hypothèse traductive du refoulement, le seul herméneute est l'enfant. C'est pourquoi il insiste sur le fait que, en séance, l'herméneute est l'analysant et non pas l'analyste. Le dispositif analytique met donc en place des conditions susceptibles de ré-ouvrir le processus de traduction, plutôt que de proposer des interprétations.

Le message ne s'inscrit pas non plus dans une opposition âme/corps. Un message comporte à la fois une dimension expressive — ou sensible —, et une dimension «spirituelle»: tant une dimension matérielle qu'une dimension idéelle. De la même façon, l'affect, autrement ce qui affecte le moi, comporte à la fois un versant quantitatif et un versant qualitatif. Sous l'effet de l'attaque par les dérivés de l'inconscient l'affect, comme nous l'avons vu se déqualifie et tend à se réduire à sa charge quantitative. Pour Laplanche, comme nous l'avons déjà dit, le champ épistémologique de la psychanalyse n'est pas délimité par l'opposition entre le corps: sa frontière passe au contraire par la ligne qui sépare la sexualité de l'auto-conservation, les deux impliquant à la fois l'âme et le corps.

L'humanisme de la théorie de la pensée de Laplanche implique l'exigence de rendre compte de la transformation et, plus particulièrement, des possibilités de transformations qu'offre le processus analytique. La transformation doit s'expliquer par des raisons humaines: la conception historique la formation de instances psychiques lui permet d'arriver à ce résultat. Ce qui s'est construit par l'humain peut aussi être changé par l'humain. Il ne s'agit pas d'une théorie simpliste: plusieurs conditions sont nécessaires pour ré-ouvrir le processus de traduction et donner la place à des traductions plus englobantes, et plus libres. La théorie de la pratique de Laplanche est très minutieuse à cet égard.

Elle comporte aussi une conception de la temporalité qui s'oppose directement opposés aux formulations heideggeriennes. Il ne s'agit pas de réécrire le passé à la lumière du projet futur d'un être «porté en avant», mais d'une temporalité qui circule entre message et traduction: une temporalité intrapersonnelle, non solipsiste, dialectique, qui prend sa source dans l'autre.

## 5. Conclusion

J'ai voulu présenter ces quelques points sur la pensée de Laplanche pour mettre en évidence quelques principes de la reconstruction en psychanalyse. Il ne s'agit d'un exercice abstrait. La théorie de Laplanche de faire le pont les autres sciences de la culture, d'ouvrir sur le champ social, d'une façon scientifique, en intégrant la dimension auto-érotique et masochiste de l'humain, qui envahit l'ensemble de ses activités. Elle de penser un être humain, dont on n'occulte pas la dimension conformiste, l'attrait pour le pouvoir et la domination, plus désireux de répondre à quelqu'un que de répondre de ses actes. La théorie de la séduction généralisée de Laplanche décrit aussi un humain capable de se transformer: elle ouvre sur une pensée de l'émancipation.

## 6. Références

Laplanche, J et Pontalis, JB. Vocabulaire de psychanalyse Paris: PUF, 1967

Laplanche, J. Problématiques I, Paris : P.U.F ». coll Quadrige, 1980

Laplanche, J. Le primat de l'autre en psychanalyse , Paris: Flammarion, coll Champs , 1997

Laplanche, J. Entre séduction et inspiration : l'homme. Paris: P.U.F. 1999

Francois Rastier, in Tessier, Hélène, dir. Psychanalyse et théorie du sens . Un dialogue entre la pensée de Jean Laplanche et la sémiotique, Paris: P.U.F. 2021

Tessier, Hélène : Rationalisme et émancipation en psychanalyse: l'oeuvre de Jean Laplanche. Paris: PUF coll Souffrance et Théorie, 2014

Tessier, Hélène Des alliances inattendues au service de l'idéologie managériale : les conditions culturelles postmodernes: Réflexions à la lecture de *Apprendre pour transmettre* de François Rastier. **Travailler** 2017/2 (n° 38), pages 161 à 181

# DECISÕES TRADUTÓRIAS PARA INTERAÇÃO COM O LEITOR BRASILEIRO NO UNIVERSO SEMIOLÓGICO DE LITERATURA DE FICÇÃO JUVENIL

TRANSLATION DECISIONS FOR INTERACTION WITH THE BRAZILIAN READER IN THE SEMIOLOGICAL UNIVERSE OF JUVENILE FICTION

DECISIONI DI TRADUZIONE PER L'INTERAZIONE CON IL LETTORE BRASILIANO NELL'UNIVERSO SEMIOLOGICO DELLA LETTERATURA PER GIOVANI ADULTI

**Angela M. T. Zucchi**

Universidade de São Paulo/FFLCH/DLM  
PPG Língua, Literatura e Cultura Italianas

[angelazucchi@usp.br](mailto:angelazucchi@usp.br)

**SUMÁRIO:** 1. Introdução. 2. A teoria auxiliando a prática. 3. Sobre o texto original e decisões tomadas na tradução. 4. Conclusões. 5. Referências bibliográficas.

**Resumo:** Quando abordamos um estudo sobre tradução interlingual, deparamo-nos, decerto, com interculturalidade, com uma expressão linguístico-cultural inerente à comunidade da língua de partida (doravante LP) e o produto tradutológico da língua de chegada (LC) que busca exprimir tal cultura na língua de outra comunidade linguística. Podemos dizer que é o resultado de um processo de intermacrosemiótica, “processo entre semióticas-objeto pertencentes a culturas diferentes” (Pais, 2001). Quando o texto da LP é fruto de expressão cultural no campo da literatura infanto-juvenil encontramos tradições narrativas que se cruzam culturalmente no fazer imaginativo de criação de universos paralelos, realidades inventadas, magias, tradições às quais, muitas vezes, os jovens já estão habituados. No âmbito do processo tradutório (italiano-português) do livro *As terras mágicas de Mindendhil* (Mazzoli, 2013; trad. Zucchi, 2016), este trabalho aborda as decisões tradutórias de determinadas palavras e expressões que dão vida a tal mundo mágico e trata das soluções encontradas para conceber esse mundo representado na língua portuguesa para jovens brasileiros. O trabalho fundamenta-se nos Estudos da Tradução, em Aubert (1994), Morini (2007), Venuti (2018) e Berman (2002), e nas Ciências do Léxico, com Dick (1990; 2008), Amaral; Seide (2020) para a Onomástica; Tagnin (1989, 2013), Zucchi (2014, 2021) para Convencionalidade e Fraseologia. Através do conhecimento das especificidades do Léxico, a tradutora tem acesso à possibilidade de (re)construção semiótica de um universo concebido discursivamente pensando numa interação com seu leitor alvo.

**Palavras-chave:** Ciências do Léxico – Onomástica - Tradução – Literatura infantojuvenil

**Abstract:** When we approach a study on interlingual translation, we are certainly faced with interculturality, with a linguistic-cultural expression inherent to the community of the source language (henceforth LP) and the transdutological product of the target language (LC) that seeks to express such culture in the language of another language community. We can say that it is the result of a process of intermacrosemiotic, “a process between



object-semiotics belonging to different cultures” (Pais, 2001). When the LP text is the result of cultural expression in the field of children’s and youth literature, we find narrative traditions that cross culturally in the imaginative making of creating parallel universes, invented realities, magic, traditions to which young people are often already accustomed. In the context of the translation process (Italian-Portuguese) of the book ‘The magical lands of Mindendhil’ (Mazzoli, 2013; transl. Zucchi, 2016), this paper addresses the translation decisions of certain words and expressions that give life to such a magical world and deals with the solutions found to conceive this world represented in the Portuguese language for young Brazilians. The work is grounded in Translation Studies, in Aubert (1994), Morini (2007), Venuti (2018) and Berman (2002), and in Lexicon Sciences, with Dick (1990; 2008), Amaral ; Seide (2020) for Onomastics; Tagnin (1989, 2013), Zucchi (2014, 2021) for Phraseology. Through the knowledge of the specificities of the Lexicon, the translator has access to the possibility of semiotic (re)construction of a discursively conceived universe thinking of an interaction with his target reader.

**Keywords:** *Lexicon Sciences –Onomastic - Translation - Young Adult Literature*

**Riepilogo:** Quando ci avviciniamo a uno studio sulla traduzione interlinguistica, ci troviamo sicuramente di fronte all’interculturalità, a un’espressione linguistico-culturale propria della comunità della lingua di partenza (d’ora in poi LP) e al prodotto traduttivo della lingua di arrivo (LC) che cerca di esprimere tale cultura nella lingua di un’altra comunità linguistica. Possiamo dire che è il risultato di un processo di intermacrosemiotica, “un processo tra semiotica-oggetti appartenenti a culture diverse” (Pais, 2001). Quando il testo LP è il risultato di un’espressione culturale nel campo della letteratura per ragazzi, troviamo tradizioni narrative che si incrociano culturalmente nella creazione immaginativa di universi paralleli, realtà inventate, magia, tradizioni a cui i giovani sono spesso già abituati. Nel contesto del processo di traduzione (italiano-portoghese) del libro “Le terre magiche di Mindendhil” (Mazzoli, 2013; trad. Zucchi, 2015), questo articolo affronta le scelte traduttive di alcune parole ed espressioni che danno vita a tale mondo magico e tratta delle soluzioni trovate per concepire questo mondo rappresentato in lingua portoghese per i giovani brasiliani. Il lavoro si basa sui Translation Studies, in Aubert (1994), Morini (2007), Venuti (2018) e Berman (2002), e sulle Scienze del Lessico, con Dick (1990; 2008), Amaral; Seide (2020) per l’Onomastica; Tagnin (1989, 2013), Zucchi (2014, 2021) per la convenzionalità e Fraseologia. Attraverso la conoscenza delle specificità del lessico, la traduttrice ha accesso alla possibilità di (ri)costruzione semiotica di un universo discorsivamente concepito pensando a un’interazione con il proprio lettore di riferimento.

**Parole-chiave:** *Scienze del Lessico - Onomastica – Traduzione – Letteratura per ragazzi*

## 1. Introdução

Ao tratar das tomadas de decisão tradutória sobre específicas partes de um romance ficcional italiano para jovens, este trabalho aborda um fazer tradutológico realizado com base em correntes de estudos que se desenvolveram sob a égide da Semiótica, sendo eles os Estudos da Tradução e as Ciências do Léxico. Os Estudos da Tradução, como disciplina, são bastante diversificados e recentes quando comparados com a prática tradutória, que remonta centenas de

anos. Já as Ciências do Léxico, vem se afirmando no Brasil com esta denominação a partir dos trabalhos publicados sobre o léxico, a partir de diferentes perspectivas, pelos membros (e não exclusivamente) do Grupo de Trabalho de Lexicologia, Lexicografia e Terminologia da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Literatura e Linguística (GTLex da ANPOLL<sup>1</sup>). Além das ciências presentes no nome do grupo de trabalho, seus membros se dedicam à Neologia; à Onomástica, que reúne a Toponímia (ou Toponomástica) e a Antroponímia (ou Antroponomástica); à Terminografia; à Fraseologia; à Fraseografia; à Paremiologia e à Paremiografia.

As Ciências do Léxico esmiuça o repertório lexical das comunidades linguísticas conforme o objeto a ser analisado, sejam eles lexemas, neologismos, termos, nomes próprios, fraseologismos, parêmsias, obras lexicográficas, terminográficas, fraseográficas, paremiográficas, oferecendo material de apoio ao tradutor e ampliando seu horizonte de compreensão contextual sobre a palavra, o signo verbal, seu primordial instrumento de trabalho.

No processo de transcodificação do texto da língua de partida (doravante LP) para a língua de chegada (LC), o tradutor permeia a semiótica das culturas, buscando primeiramente compreender globalmente o texto na LP, que na sequência vai ser produzido na LC. Essencialmente, com o objetivo de não haver perdas significativas na transmissão da mensagem original, procurando causar efeitos de leituras semelhantes aos provocados na LP ao ser recebida pela comunidade de leitores na cultura da LC. O tradutor transita entre os mundos semioticamente construídos e busca encontrar soluções tradutórias.

Neste trabalho, fazendo um recorte que privilegia os nomes próprios, apresento as reflexões teóricas subjacentes e os resultados das decisões tradutórias para a publicação em português de “As terras mágicas de Midendhil – a missão do último guardião”, de Davide Simon Mazzoli.

## 2. A teoria auxiliando a prática

Ao lidar com mundos, culturas e línguas diferentes, o tradutor transita em uma intermacrosemiótica, “processo entre semióticas-objeto pertencentes a culturas diferentes” (Pais, 2001) e tem em seu ofício a recorrente dificuldade em encontrar ‘a palavra certa’. Buscar a palavra que a comunidade linguística da LP utiliza para codificar um fato do universo natural ou cultural, fato para o qual às vezes não existe correspondência na LC.

Barbosa (1978) esclarece que o universo natural é percebido e codificado pelo homem com base em sua visão particular, de indivíduo ou de grupo, e não pela “natureza intrínseca, física e fisiológica” desse universo. A autora pondera que

existem diferentes universos; o primeiro deles, o natural, independe da ação codificadora do homem. Entretanto, a partir do momento em que este começa a atuar sobre aquele, reelaborando-o e gerando novos fatos – os fatos culturais, dependentes de sua ação codificadora – passa-se a uma visão particular e

---

1. <http://www.lettras.ufmg.br/gtlex/>

arbitrária, de tal forma que o homem não somente integra todos os dados de sua experiência como também a si mesmo se integra nos universos por ele criados. Tornam-se a sua realidade única e absoluta.

Chega-se, desse modo, ao universo referencial, antropocultural, em que cada elemento tem uma função, desempenho, e se define por suas relações de oposição, de dependência, aos outros elementos, formando uma imensa rede que pode ser estruturada em código. Esse universo antropocultural, que se apresenta como um primeiro nível de codificação da semiótica humana, é a substância que permite a organização de outro universo – o semiológico – que se constitui numa visão do anterior, e que, como ele, é diferentemente estruturado, segundo a cultura que lhe é subjacente(1978, p.21).

A cultura que subjaz o universo semiológico também é a base constitutiva dos nomes próprios dados pelo homem ao universo natural, aos seres vivos e a localidades, acidentes geográficos e biomas aquáticos. Essa parte denominativa do léxico é o campo da Onomástica, que se ocupa dos estudos das denominações em suas duas principais vertentes, como apresentam Amaral e Seide (2020, p.10), a Antroponímia, “que estuda os nomes próprios de pessoas, nomes individuais, parentais, sobrenomes, apelidos e alcunhas; e a Toponímia, que tem como objeto de estudo os nomes de lugares” em áreas rural e urbana.

Nomear é distinguir um entre muitos e assim como os pais pensam, discutem e finalmente escolhem os nomes de seus filhos, também autores literários batizam seus personagens. O escritor italiano Italo Calvino (2002, p.8)<sup>2</sup> declara não conseguir ir adiante na escrita até que não consiga dar um nome adequado ao seu novo personagem, aquele que seja “o único nome para aquele personagem”, enquanto, diz ele, há outros autores que se utilizam de nomes comuns casuais, quase como se fossem números. Em sua busca de verossimilhança na narrativa, os autores podem trazer para a literatura motivações condizentes com o viver em sociedade, em que há necessidade de distinguir-se e reconhecer-se.

Uma das precursoras dos estudos onomásticos no Brasil, Dick (1990, p. 178) sublinha a questão da distinção entre os indivíduos e o caráter social e cultural dos nomes no âmbito dos grupos sociais, uma vez que os antropônimos além de referir os indivíduos “permitem e possibilitam os núcleos assim constituídos a aquisição de uma personalidade vivenciada através da denominação de seus membros”.

Algumas vezes os nomes próprios possuem uma motivação em sua origem, mas nem sempre isso ocorre como afirma Dick (2008):

Nem sempre o nome reproduz no terreno (ou no indivíduo) o semanticismo da forma ou a ideia conceitual que condiciona o seu emprego, tornando, por vezes, excessivamente opaco ou inexplicável, o batismo ocorrido. Quando isso ocorre, e o fato não é tão raro assim, cresce a necessidade de se reconstruir todo

---

2. Artigo publicado originalmente na revista “Epoca” em 27 de setembro de 1952.

o processo gerativo da denominação até se formalizar no enunciado final, seja um sintagmatoponímico ou um conjunto antroponímico (p. 217).

O tradutor, mesmo não sendo um pesquisador em Toponímia ou Antroponímia, se vê às voltas de reflexões e pesquisas sobre os nomes de pessoas, personagens e lugares reais ou fictícios para melhor representar semiologicamente a realidade que está para recriar e transmitir na LC.

Um exemplo da dificuldade que os nomes podem trazer foi contado, em tom de anedota de ofício, por Umberto Eco em uma de suas crônicas na revista semanal italiana *L'Espresso*, para a qual contribuiu por décadas. O semioticista, tradutor, escritor italiano, também fazia revisões de tradução e se deparou com o nome em italiano *Giovanni, il battezzatore*. A pergunta que se fez foi “mas será que o tradutor desse texto do alemão para o italiano nunca frequentou uma aula de catequese?” O nome em alemão é *Johannes, der Täufer*, literalmente “João, o batizador”. O espanto de Eco era que o tradutor italiano não conhecia o nome próprio em italiano do santo *Giovanni Battista*, ‘João Batista’ em português.

Nota-se o uso do sufixo *-er* para o alemão (*Täufer*) e o sufixo *-ista* em italiano, como em português, sufixo que traz a noção do ofício no nome daquele que se ocupa do batismo (*die Taufe*, em alemão; *ilbattesimo*, em italiano, o batismo em português). O tradutor que inovou nomeando um santo inexistente em italiano *Giovanni, il battezzatore*, criou o nome com base no sufixo *-tore* existente na língua italiana e que designa nomes de profissões ou atividades, como *calciatore* (jogador de futebol), *ascoltatore* (ouvinte). Contudo, a tradição nas línguas latinas levou a consolidar o nome com o sufixo ‘-ista’, *Battista*, em italiano, Batista, em português. O fator motivador originário do nome com a palavra “batismo”, dada a história do santo que batizou Jesus no rio Jordão, atualmente, talvez seja opaco à maioria dos falantes.

Portanto, o tradutor, além de ter noções da formação de palavras, precisa reconhecer a convencionalidade, ou seja, como uma comunidade linguística convencionou usar determinados nomes, combinações de palavras (colocações, binômios), inclusive na ordem que estas se apresentam, denominações e valores para pesos e medidas<sup>3</sup>, mesmo que haja claras correspondências entre diferentes línguas podem não ser o que a princípio aparenta ser.

Portanto, a recomendação que se faz a um tradutor iniciante (MORINI, 2007) é válida para qualquer tradutor: ler atentamente a obra a ser traduzida, pesquisar o que lhe parece ser peculiar da própria LP para uma boa compreensão e pesquisar novamente na etapa de produção textual na LC, almejando um texto fluído, mas correspondente ao original.

A fluidez ou naturalidade que se deseja no texto de chegada é possível justamente quando se conhece o que é convencional na LC, além de outros fatores. O primeiro deles que costumo abordar como professora na disciplina de introdução à prática da tradução é: o tradutor toma decisões a cada palavra, a cada expressão que traduz. A questão é: em base a que as decisões são tomadas? Para tanto, os Estudos da Tradução nos ajudam. Aubert, em seu livro “As (in)fidelidades da tradução”, de

3. Ver Tagnin 1989, 2013 e Zucchi, 2014, 2021.

1994, expõe uma adequada reflexão sobre o ato tradutório no qual estão presentes: 1. participantes: autor – tradutor – leitor (e ainda agentes intermediários ou cliente); 2. códigos: tradução intralingual, interlingual ou intersemiótica; 3. canais: impresso ou oral, hoje pensamos na escritas plataformas digitais (celular, chats etc.); 4. dimensão temporal, qual o momento cronológico da escritura do texto original e da leitura do texto alvo. A reflexão sobre essas questões nos ajuda a traduzir e a tomar decisões conscientes. Outros estudiosos da tradução que nos levam à reflexão do papel do tradutor e de como sua postura influencia no produto final, ou seja, a tradução na LC, são Berman e Venuti. Venuti (2018/1995) nos fala da desejada invisibilidade do tradutor e que este não pode ser invisível, pois sua visão de mundo e suas escolhas tradutórias marcam seu trabalho. Berman (2002/1984) discorre sobre a visão de mundo (*Weltanschauung*), sobretudo a partir da tradição alemã na tradução, e aponta como positivo para o trabalho da divulgação literária que seja promovido o estranhamento das culturas, que sejam percebidas as diferenças. Berman coloca-se contrário à visão da domesticação do texto, de transformar o texto na LC tão ‘natural’ que pareça ter sido escrito naquela própria língua, o que pode levar a uma adaptação do texto original e não sua tradução.

À luz dessas reflexões, realizei a tradução de *As terras mágicas de Midendhil*, levando em consideração, principalmente, os participantes do ato tradutório – autor, tradutor, leitor - e ponderando que o texto de chegada não se aproximasse a uma adaptação, mas que pudesse trazer também elementos de estranhamento ao leitor relativos à cultura em que foi originado, ainda, elementos que indicassem as intenções do autor.<sup>4</sup>

### 3. Sobre o texto original e decisões tomadas na tradução

*As terras mágicas de Midendhil – a missão do último guardião* é o título do primeiro livro<sup>5</sup> da saga, de uma coleção de quatro, onde se iniciam as aventuras de Leonardo, um adolescente que vive em uma pequena cidade da Toscana com seus pais, frequenta a escola e se prepara para o início das férias. Ele começa a ter dúvidas sobre seus sentimentos em relação a sua melhor amiga chamada Maya, não suporta um de seus professores e não se dá bem com o valentão da classe. Enfim, tem uma vida normal. Inesperadamente, em uma única noite, descobre que é filho adotivo e vê todo seu pacato mundo se transformar em um grande pesadelo ao ser transportado para a dimensão paralela chamada Midendhil, onde vivem feiticeiros, fadas, bruxas e monstros horripilantes.

Vemos nesse romance a criação, através de signos verbais, de um universo semiológico pautado em uma cultura de fantasia contemporânea cujos referentes são compartilhados por um determinado público de leitores. Atualmente, há uma tradição de literatura infantojuvenil, principalmente de origem em língua inglesa, que depois é traduzida e difundida para todo o mundo, seja por livros ou pelo cinema. O público-alvo está habituado às narrativas de mundos fantásticos. *As terras mágicas de Midendhil* foi escrito por Davide Simon Mazzoli, um escritor

---

4. Durante o período do processo tradutório mantive contato com o autor.

5. O original em italiano possui 407 páginas e a tradução em português 432.

italiano que mora na Flórida, nos Estados Unidos. Há claramente elementos da cultura desse tipo de romance que se vale das tradições da literatura greco-romana, como a figura do herói, mas nesse caso, em particular, há elementos das culturas oriental, ameríndia e africana, principalmente ao tratar de espiritualidade. Há elementos da cultura jovemnorte-americanae elementos da cultura italiana, sobretudo aqueles relacionados à gastronomia e ao afeto familiar. E como traduzir esse universo semiológico para a língua portuguesa do Brasil?

Primeiramente, seguindo a etapas no ato tradutório segundo Morini (2007) e tantos outros tradutores experientes, é fundamental realizar a leitura global do livro e imergir na narrativa ficcional. Buscar perceber as intenções do autor pela seleção lexical, pelo modo como ele estabelece a comunicação dialógica entre seus personagens e qual nível de registro linguístico utiliza. A tradução não se inicia na palavra por palavra, frase por frase, mas na compreensão da complexidade do todo.

Uma vez esclarecidas dúvidas de compreensão, com pesquisas sempre que for necessário, e tendo uma ideia global do texto a ser produzido na língua portuguesa, é iniciada a transcodificação em uma linguagem que visa o leitor brasileirojovem e que busca manter a essência do texto original escrito em italiano.

Neste trabalho, apresento as decisões tradutórias relativas a alguns dos nomes próprios, antropônimos e topônimos, e dos nomes relativos à gastronomia presentes no livro. Neste primeiro quadro apresento alguns antropônimos na LP (italiano) na primeira coluna e seus correspondentes na LC (português do Brasil) na segunda coluna, enquanto na terceira coluna apresento a função do referido personagem.

Quadro n.1 – Tradução de alguns antropônimos

Nome LP (italiano)	Nome LC (português)	Personagem
Leonardo, l'ultimo custode	Leonardo, o último guardião	Protagonista, o herói que deve salvar as terras de Midendhil
Maya	Maya	A amiga e quase namorada do herói
Simone	Simon	Primeiro namorado de Maya
Vittorio, ilguardiano	Vitório, o defensor	Tio do protagonista, um dos defensores, que tem a função de proteger o herói e os reinos de Midendhil
Aldo, l'Omone	Aldo, o Homão	Funcionário da loja do pai do herói, também um dos defensores
Cristiano	Cristiano	Funcionário da loja do pai do herói, também um dos defensores
Mario	Mário	Bedel da escola, também um dos defensores
Silischia	Siliskia	A bruxa atrapalhada, a serviço de Kenat



Feghin	Feguin	O bruxo atrapalhado, a serviço de Kenat
Antedios	Antédios	O bruxo capataz, supervisor de Siliskia e Feghin, a serviço de Kenat
Kenat, il Grande Sovrano	Kenat, o Grande Soberano	Antagonista, a representação do Mal

Como se vê, há nomes comuns nas duas línguas, uns que são idênticos como Leonardo, Cristiano, Maya e Aldo, e outros que precisam de adaptações gráficas para a LC como Vitória e Mário. Enquanto o nome masculino em italiano *Simone* não poderia ser utilizado, porque no Brasil é nome feminino e seu correspondente em português, Simão, é um nome que remete a pessoas mais velhas, não a um adolescente nos dias de hoje. Fato que não ocorre com *Simone* na Itália. Optei, então, pela versão em inglês ‘Simon’, que poderia nomear adequadamente o adolescente, um personagem secundário causador de ciúmes no protagonista.

Já para a alcunha “Homão”, que acompanha o personagem Aldo, motivada pela sua compleição, foi favorecida a tendência da língua falada, a despeito da forma gramaticalmente indicada do aumentativo de ‘homem’, que é ‘Homenzarrão’, correspondente em italiano a *Omone*.

Para conservar o efeito de estranhamento nos nomes dos personagens malignos, os bruxos, foram mantidos seus nomes originais, mas com adaptação gráfica de *Silischia* para “Siliskia” para pronúncia semelhante em português, enquanto “Feguin” recebeu dígrafo ‘gu’, correspondente para a produção do som italiano *gh*.

A primeira decisão tradutória mais complexa a ser tomada foi relativa ao subtítulo (*la missione dell’ultimocustode*) e à função do protagonista Leonardo, o herói cuja missão é salvar as terras de Midendhil. Em italiano a palavra *custode* é de uso frequente, assim como o verbo *custodire*, que possuem em seu significado a noção de guardar, cuidar com zelo para proteger e conservar. O nome em italiano do ente protetor de tradição cristã “anjo-da-guarda” é *angelocustode*. Existe em português o adjetivo ‘custódio’, cuja definição oferecida pelo dicionário eletrônico Houaiss<sup>6</sup> é “que tem a função de guardar ou proteger alguém ou algo” que seria a primeira opção a se pensar pela semelhança fonética e pelo significado no contexto. Porém, não é um adjetivo usual no português do Brasil, possivelmente pouco conhecido entre os jovens. A falta de transparência de seu significado, uma vez que também o verbo em português “custodiar” não é frequente na língua comum, impediria o efeito de apresentação da narrativa que o subtítulo oferece. A palavra selecionada em português foi ‘guardião’, que mantém a noção de cuidador e é relativamente usual na literatura infantojuvenil. O subtítulo ficou ‘A missão do último guardião’. O eco em ‘ão’ de ‘missão’ e ‘guardião’ não era desejado, mas não foi encontrada opção mais adequada para *custode*.

A escolha da palavra ‘guardião’ para o papel do protagonista também está relacionada com a função dos outros personagens. Como se vê no quadro 1, há alguns personagens que

6. [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-1/html/index.php#4](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#4)



devem proteger Leonardo e na LP, em italiano, são chamados de *guardiano*. O correspondente em português seria naturalmente “guardião”, mas não poderia ser usado esse item lexical que já denominaria a função do protagonista pelas razões anteriormente expostas. Foi escolhido, então, o substantivo e adjetivo ‘defensor’, que cumpre a noção de proteção e defesa. Esta escolha implica na tradução de um lugar, como se vê a seguir, no quadro dos topônimos.

Quadro n.2 – Tradução de alguns topônimos

Nome LP (italiano)	Nome LC (português)	Descrição do lugar
Torre dei Guardiani	Torre dos Defensores	O coração da Ordem dos Defensores
Lokegir	Lokegir	A cidade de onde vieram os bruxos, Siliskia e Feghin, mas também o feiticeiro defensor Tio Vitório
GrottediNoux	Grutas de Noux	Lugar de onde foram liberados os monstros
Reame di Celicnon	Reino de Celicnon	Reino de onde vem Aldo
Villaggio di Ialon	Vilarejo deIalon	Reino de onde vem Mário
VillaggiodiTamon	Vilarejo de Tamon	Reino de onde vem Cristiano
Midendhil	Midendhil	A terra da outra dimensão, o universo mágico

É necessária singular atenção na leitura nos topônimos e antropônimos, é preciso perceber a evolução da narrativa para se realizar a tradução. A Torre dos Defensores (*La torre dei Guardiani*) é referida em momento posterior ao momento em que são identificados os defensores/*guardiani*, quando é revelado o mundo de Midendhil na dimensão paralela ao mundo real. Se, no início, o tradutor não observa, reflete e decide pela seleção de nome mais adequado, ao se deparar com o nome do lugar, corre o risco de traduzir pelo correspondente mais óbvio, ‘Torre dos guardiões’ ou ‘guardiões’, o que poderia levar o leitor a uma interpretação equivocada das funções dos personagens e desse lugar.

Os topônimos exemplificados demonstram a criatividade do autor em nomear lugares fictícios e como ele se vale da grafia, usando a letra *k* e sílabas terminadas em consoantes, de forma a diferenciar uma denominação do que seria comum na língua italiana, cujas palavras caracterizam-se por terminar em vogal. Às vezes, partiu de um nome existente para criação de outro, como a corruptela do nome de uma gruta pré-histórica na França, Grotte de Niaux pelo topônimo ficcional Grutas de *Noux*. Tais características foram mantidas nos topônimos na LC também para causar estranhamento e preservar as intenções do autor.

Em relação aos nomes relativos à gastronomia, percebe-se que às vezes foram criados nomes totalmente novos e às vezes foram citados pratos ou doces com referência àqueles existentes no mundo real. Os alimentos aparecem em vários capítulos em momento de confraternização familiar, em momento de restauração física após algum incidente de fuga e luta e em um momento específico de festa típica de um vilarejo, que remete claramente às festas tradicionais de aldeias europeias onde há variadas guloseimas.

Quadro n.3 – Tradução de alguns nomes relativos à gastronomia

Nome LP (italiano)	Nome LC (português)
Bigné (pasta choux)	Carolinas (pasta choux)
Torta al cioccolato di tre piani	Bolo de chocolate de três andares
Unghie di Zucchero alla Violetta	Unhas de Açúcar sabor Violeta
Confetti Spaccadenti	Confeitos Quebradentes
Caramelle Bolle diFuocodolce	balas Bolhas de Fogodoce
Zuppalippa	Sopalippa
GelatineSaggiamente	Balas de goma Sábiabala
Panaka	Panakà

A tradução de nomes gastronômicos de um universo semiológico construído em um mundo de magia requer especial atenção para a manutenção dos elementos mistos entre realidade e magia escolhidos pelo autor, sua criação neológica e o efeito de sentido na recepção desses nomes na LC. Alguns deles como *Bigné* e *Torta al cioccolato ditre piani* correspondem a iguarias doces comuns no mundo real e com nomes correspondentes nas duas línguas, ‘carolinas’ e ‘bolo de chocolate’. Outros se valem de nomes estranhos para doces comuns, como *Unghiedi Zucchero allaVioletta*, que dá nome a um tipo de bala e foi traduzido por ‘Unhas de Açúcar sabor Violeta’, com o cuidado de incluir a palavra ‘sabor’, uma vez que em italiano a preposição articulada *alla* precedida do nome de fruta, ou no caso da flor violeta, indica o sabor do ingrediente incluído na receita.

Ao passo que outros nomes são construídos morfologicamente por justaposição e seus componentes foram traduzidos de forma literal, como *confetti Spaccadenti* por ‘confeitos Quebradentes’ e *caramelle Bolle diFuocodolce* por ‘balas Bolhas de Fogodoce’. Por sua vez, *Zuppalippa*, por ‘Sopalippa’, foi uma decisão tradutória manter aparte final do nome original com o início ao referente ‘sopa’ pelo efeito sonoro do neologismo, uma vez que *-lippa* em italiano não é sufixo e não foi percebido como parte de outro vocábulo.

Ao contrário, o nome das ‘balas de goma Sábiabala’, continha em seu nome original, *gelatine Saggiamente*, a formação por aglutinação entre as palavras *saggia* (sábua) e *caramelle* (balas), na qual esta última palavra perdeu seu início, mas se percebe a formação com seu final *-melle*. Em português, a palavra ‘bala’ possui somente duas sílabas, o que levou a tomar uma decisão diferente. Um possível neologismo por aglutinação seguindo o mesmo modelo do original seria ‘balas de goma Sábiabala’. Nessa construção, o sentido da segunda palavra ‘bala’ não seria percebido na sua pronúncia, como acontece com *Saggiamente*, dado que a palavra *caramelle* é formada por quatro sílabas e as duas últimas utilizadas no neologismo italiano transmite a percepção de seu significado.

Já o nome criado para a bebida mágica *Panaka*, traduzido por ‘Panaká’, continuou semelhante, mas recebeu em português o acento agudo na última sílaba, transformando-o em oxítone, para distinguir do adjetivo pejorativo informal ‘panaca’ usado no português do Brasil.

#### 4. Conclusões

A tradução que levou à publicação ‘As terras mágicas de Midendhil – a missão do último guardião’ suscitou desafios de vários tipos, mas ao mesmo tempo proporcionou a oportunidade de recriarem língua portuguesa um universo semiologicamente construído para o público infantojuvenil brasileiro. Neste trabalho, foram apresentados alguns dos nomes próprios, antropônimos e topônimos, alguns dos nomes relativos à gastronomia da fantasia presente na narrativa e o processo das tomadas de decisão sobre como traduzir esses nomes. Espera-se, em futuro próximo, apresentar também o processo tradutório das expressões fixas, idiomáticas e convencionais ao longo do texto. A tradução foi embasada na busca de proporcionar ao jovem leitor brasileiro experiência de leitura fluída numa aventura em um mundo fantástico com características específicas concebidas pelo autor para a narrativa, mas também oferecer nuances de estranhamento típicas de um livro que não foi escrito em língua portuguesa. Traduzir é compreender e dizer a partir de reflexões anteriores.

#### 5. Referências Bibliográficas

- AMARAL, E.T.R; SEIDE, M.S. **Nomes próprios de pessoa: introdução à antroponímia brasileira**. São Paulo: Blucher, 2020.
- AUBERT, F. H. **As (in)fideliades da tradução**. Campinas: Unicamp, 1994.
- BARBOSA, M.A. **Língua e Discurso** – contribuição aos estudos semântico – sintáxico. São Paulo: Editora Plêiade, 1978.
- BERMAN, A. **A prova do estrangeiro** Bauru: EDUSC, 2002.
- CALVINO, I. **Mondo scritto e mondo non scritto**. Milano: Oscar Mondadori, 2002.
- DICK, M.V. P.A. A toponímia como meio de investigação linguística e antropocultural. In ISQUERDO, A.N. **Estudos geolinguísticos e dialetais sobre o português: Brasil - Portugal**. Campos Grande, MS: Ed. UFMS, 2008, (p. 215 a 231)
- DICK, M.V. P.A. **Toponímia e Antroponímia no Brasil**. São Paulo: USP, 1990.
- MAZZOLI, D. S. **Le terre magiche di Midendhil** – la missione dell’ultimo custode. Milano: Sperling & Kupfer, 2013.
- MAZZOLI, D. S. **As terras mágicas de Midendhil**– a missão do último guardião. [Tradução para o português: Angela M. T. Zucchi] São Paulo: Benvirá, 2016.
- MORINI, M. **La traduzione** - Teorie, strumenti, pratiche. Milano: Sironi, 2007.

PAIS, C. T. Do processo de conceptualização, da produção lexical e da produtividade discursiva In: **IV Congresso Nacional de Linguística e Filologia**. Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ10\\_41-58.html](http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ10_41-58.html)

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. 2ª Ed. Abingdon, Inglaterra: Routledge, 2018.

TAGNIN, S.E.O. **Expressões idiomáticas e convencionais**. São Paulo: Ática, 1989.

TAGNIN, S.E.O. **O jeito que a gente diz**. Barueri, SP: Disal Editora, 2013.

ZUCCHI, A. M. T. Orientación na universidade para a multiplicación dos estudos fraseolóxicos. **Cadernos de Fraseoloxía Galega**, v. 21, 2021(p.105-134) Disponível online: [http://www.cirp.gal/pub/docs/cfg/cfg21\\_05.pdf](http://www.cirp.gal/pub/docs/cfg/cfg21_05.pdf)

ZUCCHI, A. M. T. Exemplos de colocações em dicionários de língua portuguesa e de língua italiana. In: ISQUERDO, A.N.; DAL CORNO, G.O.M. (Org.) **As ciências do Léxico Lexicologia, Lexicografia, Terminologia**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2014, v. VII, (p. 243-259)

## HEINRICH SCHENKER: UNE CONSCIENCE SÉMIOTIQUE. À PROPOS DE DER GEIST DER MUSIKALISCHEN TECHNIK (1895)

HEINRICH SCHENKER: A SEMIOTIC CONSCIOUSNESS.  
ABOUT DER GEIST DER MUSIKALISCHEN TECHNIK (1895)

HEINRICH SCHENKER: UMA CONSCIÊNCIA SEMIÓTICA.  
SOBRE DER GEIST DER MUSIKALISCHEN TECHNIK (1895)

Nicolas Meeùs

Sorbonne Université – IReMus

**Sommaire.** 1. Introduction ; 2. La répétition ; 3. L'imagination créatrice ; 4. Sémiotique musicale, sémiotique linguistique, sémiotique générale.

**Résumé.** *Der Geist der musikalischen Technik* est le premier ouvrage théorique important de Schenker, qui y montre que les techniques musicales façonnent la conscience et la sensibilité. C'est une réflexion sur les rapports entre la musique et le langage qui nourrira tous ses travaux ultérieurs et qui présage des réflexions sur la sémiotique générale du xx<sup>e</sup> siècle. L'article qui suit en examine les deux points principaux. Le premier, l'importance en musique de la répétition des motifs, que Schenker appelle les « mots musicaux » (*Tonwörter*) et qui forment une isotopie de l'expression musicale. Le second, le rôle de l'imagination créatrice (*Phantasie*), meilleur guide que la logique parce que la musique ne peut s'appuyer sur des références mondaines. L'article se termine par une réflexion sur la sémiologie introversive, qui pourrait constituer un meilleur modèle de la sémiotique générale que le langage verbal.

**Mots clés :** Heinrich Schenker, musique absolue, répétition des motifs, imagination créatrice, sémiologie introversive.

**Abstrakt.** *Der Geist der musikalischen Technik* is the first significant theoretical work of Schenker, who shows that musical techniques shape consciousness and sensibility. He reflects there on the relation between music and language, a reflection that will nourish all his subsequent works and presages on the reflections about general semiotics in the 20<sup>th</sup> century. The paper that follows examines two principal points. The first, the importance in music of the repetition of musical motives, that Schenker calls “musical words” (*Tonwörter*) and that form a kind of isotopy of the musical expression. The second, the role of creative imagination (*Phantasie*), better guide than logic because music cannot rely on mundane references. The article concludes on a consideration of introversive semiosis, which might form a better model than that of verbal language for a general semiotics.

**Schlüsselwörter:** Heinrich Schenker, absolute music, motivic repetition, creative imagination, introversive semiosis.

**Resumo.** Der Geist der musikalischen Technik é o primeiro trabalho teórico importante de Schenker, que mostra que as técnicas musicais moldam a consciência e a sensibilidade. É uma reflexão sobre a relação entre música e linguagem que alimentará todas as suas obras posteriores e que pressagia reflexões sobre a semiótica geral do século XX. O artigo a seguir examina os dois pontos principais. A primeira, a importância na música da repetição de motivos, que Schenker chama de “palavras musicais” (Tonwörter) e que formam uma isotopia da expressão musical. A segunda, o papel da imaginação criadora (Phantasie), um guia melhor que a lógica porque a música não pode ser baseada em referências mundanas. O artigo termina com uma reflexão sobre a semiose introvertida, que poderia constituir um modelo de semiótica geral melhor do que a linguagem verbal.

**Palavras-chave:** Heinrich Schenker, música absoluta, repetição de motivos, imaginação criativa, semiose introvertida.

## 1. Introduction

Heinrich Schenker, reconnu au XX<sup>e</sup> siècle comme l’un des plus grands théoriciens de la musique, demeure aussi aujourd’hui l’un des plus controversés. Né en en Galicie (dans les environs de Lviv, aujourd’hui en Ukraine) en 1868, il a fait des études de droit à l’Université de Vienne, où il a obtenu le doctorat en 1889, et en parallèle des études de musique au Conservatoire de la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Vienne de 1887 à 1890, notamment dans les classes d’harmonie et de contrepoint d’Anton Bruckner. Il a travaillé un temps comme pianiste accompagnateur, s’est essayé sans grand succès à la composition, puis s’est consacré entièrement à la théorie musicale à partir de 1901. Il vivra ensuite à Vienne, jusqu’à sa mort en 1935, vivant de cours particuliers et de la générosité de plusieurs mécènes<sup>1</sup>. Ses théories avaient d’abord rencontré un certain succès en Europe, aboutissant à la création d’Instituts Schenker à Hambourg et à Vienne. Mais ses ouvrages ont été bannis par les Nazis pendant la guerre et les Instituts ont fermé. Nombre de ses disciples, dont beaucoup étaient juifs comme lui, ont émigré aux États-Unis avant ou pendant la deuxième Guerre mondiale, pour y pratiquer et y enseigner l’analyse schenkérienne. Ses écrits théoriques ont été traduits en anglais, quoique tardivement, et quelques-uns ont été traduits dans d’autres langues<sup>2</sup>. Ces ouvrages ont été à l’origine du développement de l’analyse au XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis et, notamment, de la création de la Society for Music Theory américaine (SMT) en 1977. En Europe, où les théories de Schenker demeuraient largement inconnues après la Guerre, l’intérêt pour l’analyse s’est manifesté d’abord sous l’influence américaine, aboutissant à la création de nombreuses Sociétés de théorie ou d’analyse musicale depuis 1985.

---

1. Pour la biographie de Schenker, on peut consulter notamment MEEÛS (1993, pp. 11-17).

2. Le premier ouvrage traduit en anglais est l’*Harmonielehre*, en 1954. Les écrits publiés de Schenker comptent environ 4 000 pages. On trouvera en ligne (<http://nicolas.meeus.free.fr/Ecrits.html>) une liste de ses principales publications théoriques, avec une mention des traductions. Par ailleurs, on a conservé de lui plus de 100 000 documents manuscrits divers (lettres, carnets, pages de journal, notes sur les cours qu’il faisait, etc.), dont la publication en ligne est en cours (<https://schenkerdocumentsonline.org/index.html>). Le cours que j’ai fait en Sorbonne avec Luciane Beduschi a été traduit par elle en portugais brésilien pour un enseignement à Unicamp en 2008 (<http://nicolas.meeus.free.fr/Manuel.html>). La revue *Orfeu* (Capparelli Gerling e.a. 2021) a consacré un volume à l’analyse schenkérienne, offrant des aperçus intéressants sur les théories de Schenker.

Après la révolution russe de 1917 et la défaite allemande de 1918, Schenker se laisse aller à quelques excès nationalistes dans ses publications, qui n'ont peut-être pas été assez pris en compte aux États-Unis mais qui ont provoqué une certaine méfiance en Europe. En 2020, le musicologue noir américain Philip Ewell a publié un article dénonçant le racisme de Schenker. Cette accusation et la question de savoir si Schenker a été raciste « biologique » font depuis lors l'objet de débats parfois violents, auxquels il ne sera pas possible de nous attarder ici<sup>3</sup>.

*Der Geist der musikalischen Technik*, publié en 1895, est le premier écrit théorique important de Schenker. C'est le texte bref d'une conférence donnée à la *Philosophische Gesellschaft* de l'Université de Vienne, « partie d'un ouvrage plus important encore en manuscrit »<sup>4</sup> – mais ce projet n'a pas été achevé et le manuscrit ne semble pas exister dans les documents laissés par Schenker à sa mort en 1935. La traduction évidente du titre, « L'Esprit de la technique musicale », est sans doute la seule possible – c'est aussi celle de la traduction de William Pastille (2007), *The Spirit of Musical Technique* –, mais elle n'est pas entièrement satisfaisante. Le mot allemand *Geist* doit se comprendre dans une perspective hégélienne et concerne en quelque sorte une conscience, une sensibilité. Je voudrais montrer dans cet article que *Der Geist* exprime plus précisément un esprit, une conscience sémiotique, *ein semiotischer Geist*. L'idée d'une sémiotique schenkérienne n'est pas neuve, elle avait été suggérée il y a quarante ans par Jonathan Dunsby et John Stopford (1981), qui la présentaient comme une recherche à faire. Malgré son titre, *Der Geist der musikalischen Technik* fait peu référence à la technique musicale à proprement parler, il indique seulement comment l'usage de techniques propres à la musique (l'harmonie, le contrepoint, la polyphonie) façonnent la conscience et la sensibilité. Schenker s'y livre à une réflexion sur les rapports entre la musique et le langage qui, même si elle n'a pas été assez prise en compte jusqu'ici, nourrira tous ses travaux ultérieurs et qui, en outre, présage des réflexions sur la sémiotique générale du xx<sup>e</sup> siècle.

La comparaison que fait Schenker entre le langage verbal et la musique tient surtout en deux points que j'examinerai tour à tour. Le premier de ces points concerne l'importance de la répétition comme mécanisme essentiel du fonctionnement musical, que Schenker lie plusieurs fois à l'absence en musique de référent et même de niveau conceptuel. Le second point, le rôle que Schenker accorde à l'imagination créatrice et à l'absence de logique interne en musique, est partiellement lié au premier, puisqu'ici encore le théoricien souligne que le langage verbal, contrairement à la musique, construit sa logique par l'importance qu'il accorde aux concepts et à leurs référents mondains alors que la musique ne peut tirer sa logique que d'elle-même. Je terminerai par une brève réflexion sur la sémiotique générale.

---

3. Voir <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html>, mais aussi <https://heinrichschenker.wordpress.com/open-letter-on-schenkers-racism-and-its-reception-in-the-united-states/>.

4. Le tiré à part (1895) de *Der Geist* porte à la première page la mention suivante : *Die nachfolgende Abhandlung ist ein Theil eines grösseren noch im Manuscript befindlichen Werkes und bildete den Gegenstand eines Vortrags in der Philosophischen Gesellschaft an der Universität Wien*. Les citations ci-dessous se référeront à ce tiré à part.



## 2. La répétition

Schenker souligne l'importance de la répétition en musique<sup>5</sup>. Les arts narratifs, écrit-il, n'ont pas besoin de répéter la description d'actes ou de mouvements qui ne se produisent qu'une fois : « La question est alors de dire d'où la musique a conçu ce besoin de répéter des parties de la mélodie, tantôt brèves, tantôt plus longues, alors que le modèle du langage verbal désirait le contraire, à savoir un flux continu, ne revenant pas sur lui-même. Au début, lorsque la musique s'est mise au service des mots, elle s'est mise à l'écoute de l'intonation naturelle du langage. Ce n'est que plus tard qu'elle a pris le courage de mettre la barre depuis les rivages des arts du langage vers la mer ouverte des intervalles musicaux plus éloignés »<sup>6</sup>.

La métaphore maritime, dans ce texte, fait évidemment écho à celle de *Das Kunstwerk der Zukunft* de Wagner, à propos de la Neuvième Symphonie de Beethoven. Wagner y parlait notamment de « ce nouveau rivage » où Beethoven a jeté l'ancre, ajoutant « cette ancre était le mot [...], le mot nécessaire, tout puissant [...]. Ce mot était : – « Joie ! ». [...] et ce mot sera la parole de l'œuvre d'art du futur. »<sup>7</sup>. Il s'agit bien entendu de l'« Ode à la joie ». Schenker tourne ceci en dérision dans son *Beethoven's neunte Symphonie* (1912), où il présente ce qu'il appelle le « contenu musical » (*das musikalische Inhalt*) de l'œuvre, qu'il juge indépendant du texte mis en musique.

Dans *Der Geist*, Schenker continue : « Mais [la musique] a dû se rendre compte alors qu'un mouvement mélodique nouveau, un enchaînement musical totalement indépendant du langage verbal, devait se présenter plusieurs fois à l'oreille et à la sensation pour se faire d'aucune manière intelligible. Car le motif musical, contrairement au mot, ne possède pas la bonne fortune de représenter par lui-même des objets ou des concepts. Si le mot n'est que le signe de quelque chose, d'une situation ou d'un concept qui transforme en lui-même les situations, le motif musical par contre n'est qu'un signe de lui-même ou, pour mieux dire, ni plus ni moins que lui-même »<sup>8</sup>.

5. Nicolas RUWET (1966, p. 73), qui n'avait sans doute pas connaissance des travaux de Schenker, décide de même, dans son étude sur les méthodes d'analyse en musicologie, de partir « de la constatation empirique du rôle énorme joué en musique, à tous les niveaux, par la répétition » et, s'inspirant d'une remarque de l'ethnomusicologue Gilbert ROUGET (1961, p. 41), fonde sur l'idée de répétition sa technique analytique que l'on a surnommée l'« analyse paradigmatique ».

6. *Woher nun, lautet die Frage, hat die Musik die Anregung dazu geschöpft, Theile der Melodie, bald kleinere, bald grössere, zur Wiederholung zu bringen, da das Vorbild des Wortes das Gegenteil, d. b. fortlaufenden, nicht mehr wiederkehrenden Fluss, davon doch wünschte? Nun, als die Musik in den Dienst des Wortes trat, horchte sie gewiss anfangs auf den natürlichen Tonfall des Wortes. Erst später fasste der Ton den Muth, von den Küsten des Wortes weg ins freie offene Meer der entfernteren musikalischen Intervalle hinauszusteuern.* SCHENKER (1895), p. 5.

7. ... und dieser Anker war das Wort. Dieses Wort war [...] das nothwendige, allmächtige [...]. Diese wort war: – Freude! [...] Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein. WAGNER (1850), p. 93-94.

8. ... jedoch musste sie [die Musik] dabei bemerken, dass ein neuer melodischer Schritt, eine ganz wortfremde musikalische Tonverbindung mehr als blosein Mal an das Ohr und die Empfindung herantreten muss, um sich irgend verständlich zu machen. Denn es besitzt das musikalische Motiv nicht wie das Wort den Segen, durch sich selbst die Gegenständlichkeit, den Begriff auszulösen. Ist das Wort eben nur ein Zeichen für Etwas, d. h. einen Gegenstand oder einen Begriff, der in sich die Gegenstände verarbeitet, so ist das musikalische Motiv nur ein Zeichen für sich selbst oder, besser gesagt, Nichts mehr und Nichts weniger, als es selbst. SCHENKER (1895), p. 5.

Si le motif musical n'est pas signe d'autre chose, sa répétition – exacte ou variée – en fait par contre un élément important de la discursivité musicale. L'idée du « signe de lui-même » a été répétée à de nombreuses reprises et sous diverses formes, depuis Hegel qui parle d'un contenu spirituel, perçu de façon indéterminée depuis les sons eux-mêmes<sup>9</sup>, en passant par Hanslick pour qui « la musique consiste en séries de notes, en formes sonores, qui n'ont d'autre contenu qu'elles-mêmes »<sup>10</sup>, puis de nombreux autres, et jusqu'à Roman Jakobson citant Nicolas Ruwet<sup>11</sup>.

Schenker revient sur cette question de la répétition dans presque tous ses écrits ultérieurs. Dans *Harmonielehre* notamment, il écrit que le principe de répétition « rend à la série initiale de notes le même service que celui que les associations d'idées à la nature donne aux créations des autres arts »<sup>12</sup> et que, par lui, « la musique a pu, par ses propres moyens et sans aide explicite de la nature, se hisser au niveau d'un art, à une hauteur où elle peut rivaliser avec les autres arts qui s'appuient sur des associations directes avec la nature »<sup>13</sup>. La répétition, dit-il, devient « un principe immanent et indissoluble »<sup>14</sup> de la musique. Plus tard, il écrit encore : « en musique qui – seule parmi tous les arts – ne se réfère pas à un monde extérieur, qui au contraire réalise en elle-même l'empreinte du motif en tant que mot musical (*Tonwort*), il n'est pas facile de lire, d'entendre d'œuvre à œuvre ces mots musicaux toujours changeants »<sup>15</sup>.

---

9. ... gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte, oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodische Beseelung müsse empfunden worden. HEGEL (1838), p. 143.

10. Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst. HANSLICK (1854), p. 96.

11. Instead of aiming at some extrinsic object, music appears to be un language qui se signifie lui-même. JAKOBSON (1971), p. 704. La phrase non référencée en français renvoie sans doute à RUWET (1959), p. 87.

12. ... eigentlich also ist es die Wiederholung, welche der ursprünglichen Reihe denselben Dienst leistet, wie die erwähnten Ideenassoziationen der Natur den Schöpfungen der anderen Künste. SCHENKER (1906), p. 5.

13. ... so sieht man doch auch dem kühnsten Treiben das Prinzip der Wiederholung zu Grunde liegen, wodurch die Musik aus eigenen Mitteln und ohne deutliche Hilfe der Natur sich zu einer Kunst emporgerungen hat, zu einer Höhe, wo sie mit den anderen an die Assoziationen der Natur sich direkt anlehnenden Künsten wetteifern kann. SCHENKER (1906), p. 15.

14. Ein immanentes und unverbrüchliches Prinzip. SCHENKER (1906), p. 21.

15. Es ist schon an sich nicht leicht, in der Musik, die sich – unter allen Künsten die einzige – nicht auf die Außenwelt bezieht, vielmehr die Prägung des Motivs als gleichsam eines Tonwortes in sich selbst vollzieht, eben diese von Werk zu Werk wechselnden Tonworte zu lesen, zu hören. SCHENKER (1925), p. 43.

Ce qu'il indique ici, c'est d'abord la double articulation de la musique, où les notes, unités de seconde articulation, s'unissent pour former des « mots musicaux », unités de première articulation ; puis les « mots musicaux » forment en quelque sorte une isotopie de l'expression, qui engendre à son tour une signification isomorphe. Comme la plupart des auteurs allemands du 19<sup>e</sup> siècle qui parlent de cette question, Schenker appelle la signification non référentielle de la musique son « contenu » (*Inhalt*). Le mot se trouve presque à chaque page de *Der Geist* et revient à de nombreuses reprises dans ses écrits ultérieurs<sup>16</sup>.

### 3. L'imagination créatrice.

Au début de *Der Geist*, Schenker s'interroge sur l'origine du chant, qu'il attribue aux fonctions naturelles du larynx et des cordes vocales. Il ajoute que le chant s'est rapidement libéré des causes qui l'avaient provoqué, pour devenir une fin en soi, « le chant pour lui-même, [...], passion libre, absolue ». Plus tard néanmoins, dit-il, un principe du langage verbal s'est imposé à la musique, celui « de provoquer et de stimuler l'imagination (*Phantasie*) musicale par de simples représentations mentales, par des images d'objets et de sentiments : dans ce cas, la cause des émotions psychiques n'est plus purement musicale, mais bien empruntée, extérieure »<sup>17</sup>.

Schenker souligne avec force l'importance de l'imagination, qui guide plus sûrement la création musicale que la logique. Il y voit à nouveau une différence par rapport au langage verbal qui, en raison de son rapport au monde et de sa fonction de communication, se fonde nécessairement sur une logique conceptuelle imposée de l'extérieur – comme le pensait déjà Aristote<sup>18</sup> et comme on le pense encore souvent aujourd'hui.

Les techniques du contrepoint et de l'harmonie – c'est presque tout ce qu'il en dit – ne trouvent toute leur puissance que lorsque le compositeur se laisse aller à son imagination : par la discipline du contrepoint, « l'imagination développe la capacité de choisir, dans la multitude de transformations de l'idée, celle qui convient le mieux à la disposition de l'artiste à un moment

16. Au début de sa monographie sur la Neuvième symphonie de Beethoven (SCHENKER 1912, p. v-vi), il écrit : *Am Anfang war der Inhalt !*, « Au commencement était le contenu ! », qui rappelle évidemment les premiers mots de l'Évangile selon Saint Jean, « Au commencement était le Verbe ! » – indiquant que le contenu est à la musique ce que le mot (ou le *logos*) est pour le langage. Dans son ouvrage posthume (Schenker 1935, p. 18) il a apparemment changé d'avis, puisqu'il écrit *Das Ziel, der Weg ist das Erste, in zweiter Reihe erst kommt der Inhalt: ohne Ziel kein Inhalt*, « Le but et le chemin qui y mène sont primordiaux, le contenu ne vient qu'en second lieu : sans but, pas de contenu ». Il a publié plusieurs autres analyses d'œuvres en indiquant dans le titre qu'il discuterait de leur « contenu », la Cinquième symphonie de Beethoven (SCHENKER 1925) et la Troisième symphonie (SCHENKER 1930), dont il se propose de décrire « le vrai contenu » (*das wahre Inhalt*). Voir aussi MEEÛS (2016), MEEÛS (2017) et MEEÛS (2018a).

17. *Doch bald musste die Freude am Sang selbst schon zur Triebfeder werden, den Sang von unmittelbar erregenden Ursachen loszulösen und ihn auf einen geläuterten, absoluten Cultus zu stellen. Das war der Sang um des Sanges willen. Viel später endlich lernte man, auch durch blosse gedankliche Vorstellungen, durch Bilder von Gegenständen und Gefühlen die musikalische Phantasie gleichsam zu provozieren und anzuregen.* SCHENKER (1895), p. 3.

18. ARISTOTE, Περὶ ἑρμηνείας (*De l'interprétation*), 16a : « Les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme », puis « ... les choses dont ces états de l'âme sont les images ». Trad. J. Tricot, p. 89.

donné »<sup>19</sup>. L'harmonie « aide la musique à se tromper elle-même et à tromper l'auditeur sur l'absence de logique et de causalité. La musique se comporte comme si elle portait en elle-même la force de la logique »<sup>20</sup>.

Schenker a donné à la série de ses principaux écrits, le *Traité d'harmonie*, les deux volumes de *Contrepoint* et *L'Écriture libre*, le titre général de *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, que l'on traduit généralement en « Nouvelles théories et fantaisies musicales », mais où la « fantaisie » vise sans doute l'imagination. Dans son ouvrage posthume, *Der freie Satz*, il écrit « On pourrait se trouver tenté de placer la création musicale entièrement sous le contrôle de l'intelligence et en attendre des résultats favorables, mais toute tentative dans ce sens est vouée à l'échec »<sup>21</sup>. Et ailleurs : « On comprend pourquoi la musique, [...] délivrée de tout souci de devoir s'attacher (comme les autres arts) au monde extérieur, manifeste ce caractère qui a été observé mais mal compris par les philosophes et les esthéticiens, pourquoi elle apparaît si détachée du monde [...]. La musique n'a pas beaucoup ou même rien à voir avec les « choses ». Les sons ne sont qu'eux-mêmes, comme des êtres vivants avec leurs propres lois sociales »<sup>22</sup>.

#### 4. Sémiotique musicale, sémiotique linguistique, sémiotique générale

La sémiose musicale est « principalement introversive », écrit Jakobson, et celle-ci, « un message qui se signifie lui-même, est indissolublement liée à la fonction esthétique des systèmes de signes. [...] En poésie et dans la majeure partie de l'art visuel figuratif la sémiose introversive, jouant toujours un rôle cardinal, coexiste et co-agit néanmoins avec une sémiose extroversive, alors que le composant référentiel est soit absent soit minime dans les messages musicaux, même dans la musique dite à programme »<sup>23</sup>. L'opposition entre « sémiose introversive » et « sémiose extroversive » est une constante de la réflexion sur la sémiotique musicale depuis le milieu du vingtième siècle, dans des formulations diverses : significations « absolue » ou « référentielle », « congénérique » ou « extragénérique », « intrinsèque » ou « extrinsèque », etc. Pour autant, l'idée selon laquelle toute signification doit pouvoir se dire

19. *Die Phantasie [...] wird [...] befähigt, von den unendlich vielen Ausgestaltungen, die sie gesehen, schliesslich Jene zu wählen, die dem Charakter des Künstlers zu einer gewissen Zeit am besten zusagt.* SCHENKER (1895), p. 9.

20. *... sie hilft der Musik über den Mangel einer Logik und eines Causalnexus sich selbst und den Zuhörer täuschen. Auch die Harmonie gebärdet sieh so, als trüge sie in sich den Zwang der Logik.* SCHENKER (1895), p. 14.

21. *So könnte man sich denn versucht fühlen, das musikalische Schaffen ganz unter Aufsicht des Verstandes zu stellen und davon günstige Ergebnisse erwarten. Doch müßte jeder Versuch daran scheitern.* SCHENKER (1935), § 85, p. 64.

22. *Nur daß man es dann desto besser weiß, warum die Tonkunst, [...] aller Sorge enthoben, noch außerdem (gleich den übrigen Künsten) an die Außenwelt anknüpfen zu müssen, eben den von den Philosophen und Ästhetikern wohl beobachteten, aber schlecht verstandenen Charakter offenbart; warum sie von der Welt so losgelöst erscheint. [...] sie will mit den „Dingen“ überhaupt nicht viel oder gar nichts zu tun haben, die Töne sind sie selbst, gleichsam Lebenswesen mit eigenen Gesellschaftsgezetzen u.s.w.* SCHENKER (1910), p. 24. Cette idée des sons, « êtres vivants avec leurs propres lois sociales », annonce le titre de la revue qu'il créera en 1921, *Der Tonwille*, « La volonté du son ».

23. JAKOBSON (1971), p. 704-705.

en langage verbal règne toujours, impliquant que toute signification d'un système non verbal est nécessairement extrinsèque. Par exemple, elle semble être au cœur du Projet International de Signification Musicale fondé par Eero Tarasti en 1984, qui a tenu depuis lors quinze congrès internationaux<sup>24</sup> dans lesquels il a manifesté une tendance hégémonique : il est mal vu dans ces cercles de penser à une signification musicale intrinsèque<sup>25</sup>.

Schenker ne repousse pas complètement l'idée d'une signification extrinsèque, mais considère qu'elle n'existe en musique que par une sorte d'imitation forcée du langage verbal. Il indique tout à la fois des points de convergence entre musique et langage verbal, notamment la double articulation, et des points de divergence. C'est de cette manière, sans doute, qu'il faudrait construire aujourd'hui une sémiotique générale, en particulier une sémiotique des langages artistiques, sans prétendre à l'existence de l'un d'eux comme modèle des autres – en particulier pas du langage verbal « ordinaire », « quotidien », comme modèle de la littérature (qui, pour Greimas et Courtès, serait un langage « artificiel »), ni de la linguistique comme modèle toute sémiotique.

En vérité la dichotomie « langues naturelles » vs « langues artificielles » n'est pas tenable, s'il faut ne classer dans les premières que les langues verbales<sup>26</sup>. Greimas et Courtès (1993, p. 205, s.v. « Langue ») attribuent aux langues naturelles « une double supériorité : toutes les autres sémiotiques peuvent être traduites, tant bien que mal, en langue naturelle, alors que le contraire n'est pas vrai ; d'autre part, les langues naturelles peuvent servir de base, tant par leur signifiant que par leur signifié, à la construction d'autres sémiotiques (tels les langages artificiels) ». Ils ont la prudence d'ajouter que « cette traductibilité ne devrait pourtant pas servir de prétexte pour postuler qu'il n'y a de signifiés que dans la mesure où ils sont nommables et verbalisables : une telle prise de position réduirait les autres sémiotiques à l'état de dérivés de langues naturelles et transformerait, par exemple, la sémiotique picturale en une analyse des discours tenus sur la peintures ».

Mais plus tard, GREIMAS (1986, p. 15) écrit pourtant : « Lorsqu'un critique parle de la peinture ou de la musique, du fait même qu'il en parle, il présuppose l'existence d'ensembles signifiants « peinture », « musique ». Ses paroles constituent donc, par rapport à ce qu'il voit ou entend, une métalangue. Ainsi, quels que soient la nature du signifiant ou le statut hiérarchique

---

24. Le quinzième Congrès International sur la Signification Musicale (ICMS 15) a eu lieu à Barcelone du 15 au 19 juin 2022 : voir [https://www.esmuc.cat/wp-content/uploads/2022/05/PROGRAMME\\_ICMS-Barcelona-June-2022\\_v5.pdf](https://www.esmuc.cat/wp-content/uploads/2022/05/PROGRAMME_ICMS-Barcelona-June-2022_v5.pdf)

25. Mais voir pourtant MEEÛS (2018b).

26. GREIMAS ET COURTÈS (1993, p. 204, s.v. « Langage ») écrivent « On distingue [...] les langages *naturels* des langages *artificiels*, en soulignant par là que les structures sémiotiques qui président à l'organisation des premiers sont immanentes et que le sujet humain n'y participe qu'en tant qu'usager et patient, alors que les seconds sont, au contraire, construits et manipulables par l'homme. On range dans la première catégorie non seulement les langues naturelles, mais aussi ce que nous entendons par sémiotique du monde naturel. Cependant la dichotomie ainsi établie n'est pas aussi franche qu'on pourrait le souhaiter : si la musique savante est bien un langage artificiel et construit, que dire du chant populaire qui, tout en possédant les mêmes principes fondamentaux d'organisation sémiotique, paraît néanmoins « naturel » ? »

de l'ensemble signifiant considéré, l'étude de sa signification se trouve située à un niveau métalinguistique par rapport à l'ensemble étudié ». C'est dire en d'autres termes que la musique n'est qu'un ensemble signifiant et que son signifié se situe ailleurs. Ce n'est certainement pas ce que pensait Schenker qui, s'il admet que la signification musicale n'est pas référentielle, qu'elle ne concerne pas les choses du monde réel ou de mondes imaginaires, n'en pense pas moins que la musique est porteuse de significations.

Dans ce contexte, on pourrait s'interroger aussi sur le sous-titre du congrès d'où est issu cet article, « De la linguistique à l'anthropologie sémiotique », qui semble indiquer la linguistique comme point de départ d'une réflexion sur la sémiotique de la culture. On pourrait s'interroger de même sur plusieurs sessions de ce congrès, qui ont traité surtout de langage verbal : ne pourrait-on partir aussi bien de la sémiotique musicale, ou de n'importe quelle autre, comme modèle d'une sémiotique générale ?

## 5. Références

ARISTOTE, Περὶ ἑρμηνείας (*De l'interprétation*). Trad. J. Tricot. Paris, Vrin, 2004.

CAPPARELLI GERLING, Cristina, Pedro PURROY CHICOT, Josep MARGARIT DALMAU et Guilherme SAUERBRONN DE BARROS éd. (2021). "Dossiê Análise Schenkeriana," *Orfeu* 6/3. En ligne, <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/issue/view/851>.

DUNSBY, Jonathan, et John STOPFORD (1981). "The Case for a Schenkerian Semiotic," *Music Theory Spectrum* 3, pp. 49-53.

GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS (1993). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette.

GREIMAS, Algirdas Julien (1986). *Sémantique structurale. Recherche et méthode*. Nouvelle édition, Paris, PUF.

HANSLICK, Eduard (1854). *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, Rudolph Weigen.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1838). *Vorlesungen über die Ästhetik*, Vol. 3. Berlin, Duncker und Humblot.

JAKOBSON, Roman (1971). "Language in Relation to Other Communication Systems," *Selected Writings*, vol. 2, *Word and Language*. The Hague-Paris, Mouton

MEEÛS, Nicolas (1993). *Heinrich Schenker. Une introduction*. Liège, Mardaga.

——— (2016). "Heinrich Schenker, le contenu de la musique et le langage", *Musurgia* XXIII/1-3, pp. 27-35.



——— (2017). “Schenker’s *Inhalt*, Schenkerian Semiotics: A Preliminary Study”, *The Dawn of Music Semiology. Essays in Honor of Jean-Jacques Nattiez*. J. Dunsby and J. Goldman ed., Rochester, University of Rochester Press, pp. 81-96.

——— (2018a). “*Inhalt* (‘Content’) as a Technical Term in Musical Semiotics”, *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik I jezikoslovlje* 44/2, p. 539-549. En ligne : <https://hrcak.srce.hr/file/318296>.

——— (2018b). “Musical Content, Musical Purport, Intrinsic and Extrinsic Meanings in Music”, Communication au 14<sup>e</sup> Congrès international sur la Signification musicale (ICMS 14), Cluj-Napoca, 14 mai 2018. En ligne : <http://nicolas.meeus.free.fr/MusicalContentMusicalPurport.pdf>

ROUGET, Gilbert (1961). “Un chromatisme africain”, *L’Homme*, vol. 1/3, p. 32-46.

RUWET, Nicolas (1959). “Contradictions du langage sériel”, *Revue belge de musicologie*, vol. 15/1-4, pp. 83-97.

——— (1966). “Méthodes d’analyse en musicologie”, *Revue belge de musicologie*, vol. 20/1-4, pp. 65-90.

SCHENKER, Heinrich (1895). *Der Geist der musikalischen Technik*, dans *Musikalisches Wochenblatt* 26, pp. 245-247, 257-259, 273-274, 285-286, 297-298, 309-310, 325-326 ; tiré à part, Leipzig, Fritsch, 1895. Trad. anglaise par W. Pastille dans N. COOK, *The Schenker Project*, Oxford University Press, 2007, Appendix, pp. 319-332.

——— (1906). *Harmonielehre (Neue musikalische Theorien und Fantasien I)*. Stuttgart, Berlin, Cotta. Trad. anglaise par E. Mann Borgese, éditée et annotée par O. Jonas. Chicago, The University of Chicago Press, 1954.

——— (1910) *Kontrapunkt I, Cantus firmus und zweistimmige Satz (Neue musikalische Theorien und Fantasien II/1)*. Wien, Universal. Trad. anglaise par J. Rothgeb et J. Thym. New York, Schirmer Books, 1987.

——— (1912). *Beethovens Neunte Symphonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufende Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*. Wien, Universal. Trad. japonaise par H. Nishida et T. Numaguchi, Tokyo, Ongaku no tomosha, 2010.

——— (1921-1924). *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend Dargebracht*. Wien, Tonwille Verlag. Trad. anglaise, W. Drabkin éd. Oxford University Press, 2004.

——— (1924) *Beethovens V. Sinfonie. Darstellung des musikalischen Inhaltes nach der Handschrift unter fortlaufender Berücksichtigung des Vortrages und der Literatur*, Wien, Tonwille Verlag et Universal Edition, 1925, reprint 1970. Cette étude avait paru d’abord en deux parties dans



*Der Tonwille*, vol. I (1921), pp. 27-37 ; vol. V (1923), pp. 10-42. Trad. anglaise partielle par E. Forbes et F. J. Adams jr., *Ludwig van Beethoven: Symphony N. 5 in C minor*, New York, Norton, 1971 (Norton Critical Score 9), p. 164-182. Traduction japonaise de T. Noguchi, Tokyo, Ongaku no tomosha, 2000.

——— (1925). *Das Meisterwerk in der Musik: Ein Jahrbuch*, München, Wien, Berlin, Drei Masken, vol. I. Trad. anglaise sous la direction de W. Drabkin. Cambridge University Press, 1994.

——— (1930). “Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt”. *Das Meisterwerk in der Musik*, München, Wien, Berlin, Drei Masken, vol. III, pp. 25-101. Trad. anglaise par D. Puffett et A. Clayton. Cambridge University Press, 1994, pp. 10-68.

——— (1935). *Der freie Satz (Neue musikalische Theorien und Fantasien III)*. Wien, Universal. Deuxième édition, O. Jonas éd., Wien, Universal, 1956. Traduction anglaise, *Free Composition*, par E. Oster, 1979. Traduction française, *L'Écriture libre*, par N. Meeùs, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1993. Traduction chinoise par Chen Shi-Ben, Beijing, People's Music Publications, 1997. Traduction russe par B. Plotnikov, Académie Krasnoyarsk de Musique et Théâtre, 2004.

WAGNER, Richard (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Otto Wigand.

# UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA OBRA “24 DE ABRIL - LEI DA LIBRAS” DO POETA SURDO MAURÍCIO BARRETO

*A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE WORK “APRIL 24 - LIBRAS LAW”*

*BY THE DEAF POET MAURÍCIO BARRETO*

*UNE ANALYSE SÉMIOTIQUE DE L'ŒUVRE « 24 AVRIL - LOI LIBRAS »*

*DU POÈTE SOURD MAURÍCIO BARRETO*

**Lígio Josias Gomes de Sousa**

Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Programa de Pós-graduação em Letras-PPGL

[ligio.josias@academico.ufpb.br](mailto:ligio.josias@academico.ufpb.br)

**Janaína Aguiar Peixoto**

Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Programa de Pós-graduação em Letras-PPGL

[janaina.peixoto@academico.ufpb.br](mailto:janaina.peixoto@academico.ufpb.br)

**Sumário:** 1. Introdução. 2. Semiótica e Cultura surda. 3. Análise semiótica da obra poética “24 de abril – lei da Libras”. 4. Considerações Finais. 5. Referências bibliográficas.

**Resumo.** Embora os sujeitos surdos brasileiros compartilhem da mesma nacionalidade dos ouvintes, eles apresentam aspectos diferentes ao se desenvolverem como cidadãos biculturais e bilíngues e possuem aspectos peculiares de uma cultura própria, aquela do povo surdo, que não tem demarcação geográfica. Sendo assim, este estudo pretende levar ao conhecimento da sociedade brasileira aspectos da cultura surda, sua língua, valores e crenças, a partir de um estudo Semiótico da poesia *24 de abril Lei da Libras*, do poeta popular nordestino, surdo, Maurício Barreto, inserida dentro do contexto sócio, histórico e cultural da literatura surda como um todo e, em especial, da obra do referido autor. Para tanto, vimos como necessário fazer um levantamento biobibliográfico do poeta e aí inserir a poesia escolhida, mostrando a riqueza dessa Literatura, a inserção do surdo na sociedade, através da valorização de sua língua, além de promover a preservação e a valorização desta herança cultural que é a Literatura Surda.

**Palavras Chave:** Semiótica. Literatura Surda. Poeta Popular. Cultura Surda.

**Abstract.** Although Brazilian deaf subjects share the same nationality as listeners, they present different aspects when they develop as bicultural and bilingual citizens and have peculiar aspects of their own culture, that of the deaf people, which has no geographic demarcation. Therefore, this study intends to make Brazilian society aware of aspects of deaf culture, its language, values and beliefs, based on a semiotic study of the poetry *24 de Abril Lei da Libras*, by the deaf northeastern popular poet, Maurício Barreto, inserted within

the socio, historical and cultural context of deaf literature as a whole and, in particular, of the author’s work. For that, we saw it as necessary to carry out a biobibliographical survey of the poet and then insert the chosen poetry, showing the richness of this Literature, the insertion of the deaf in society, through the appreciation of their language, in addition to promoting the preservation and appreciation of this cultural heritage, the Deaf Literature.

**Keywords:** Semiotics. Deaf Literature. Popular Poet. Deaf Culture.

**Résumé:** Bien que les sourds brésiliens partagent la même nationalité que les auditeurs, ils présentent des aspects différents lorsqu’ils se développent en tant que citoyens biculturels et bilingues et ont des aspects particuliers de leur propre culture, celle des sourds, qui n’a pas de démarcation géographique. Par conséquent, cette étude vise à sensibiliser la société brésilienne aux aspects de la culture sourde, à sa langue, à ses valeurs et à ses croyances, sur la base d’une étude sémiotique de la poésie 24 de Abril Lei da Libras, du poète populaire sourd du nord-est, Maurício Barreto, insérée dans le contexte socio-historique et culturel de la littérature sourde dans son ensemble et, en particulier, de l’œuvre de l’auteur. Pour cela, nous avons jugé nécessaire de réaliser une étude biobibliographique du poète et d’insérer ensuite la poésie choisie, en montrant la richesse de cette littérature, l’insertion des sourds dans la société, à travers la valorisation de leur langue, ainsi que la promotion de la préservation et de la valorisation de ce patrimoine culturel qu’est la littérature sourde.

**Mots-clés:** Sémiotique. Littérature sourde. Poète populaire. Culture sourde.

## 1. Introdução

Inserida dentro do contexto sócio, histórico e cultural da literatura surda como um todo e, em especial, da obra do referido autor, esta pesquisa consiste em um estudo semiótico da poesia *24 de abril Lei da Libras*, do poeta popular nordestino, surdo, Maurício Barreto. O foco foi levar ao conhecimento da sociedade brasileira e internacional aspectos da cultura surda, sua língua, valores e crenças, o que nos levou a fazer um levantamento biobibliográfico, de diferentes gêneros, do poeta e aí inserir a poesia escolhida, mostrando a riqueza dessa Literatura, a inserção do surdo na sociedade, através da valorização de sua língua, além da preservação e a valorização desta herança cultural que é a Literatura Surda. A teoria semiótica considerada foi a greimasiana que estuda a função semiótica, ou significação, como um percurso compreendido de três estruturas: a fundamental, a narrativa e a discursiva. Devido à natureza desse trabalho, realizado para adequar-se ao espaço concedido pela revista, não abordamos os três níveis de estudos propostos por Greimas, mesmo porque foi necessário contextualizar os aspectos da cultura surda necessários à interpretações da obra em questão.

A seguir será apresentado o suporte teórico que embasou este estudo, posteriormente uma contextualização sobre a cultura surda, na sequência será elucidado o artefato literário e por fim destacada a obra que foi analisada.

## 2. Semiótica e Cultura surda

### 2.1. Teoria semiótica

Existem três grandes linhas de estudos semióticos: uma de natureza filosófica, largamente desenvolvida na modernidade pelo americano Charles Sanders Peirce; a semiótica literária que teve seus fundamentos nos estudos russos da Escola de Tartu, entre os quais os de Yuri Lótman e, ainda, a semiótica de linha francesa, proposta por teóricos como A. J. Greimas e François Rastier, que vincula suas origens à proposta Saussureana sobre o signo linguístico. Neste trabalho de pesquisa, optamos pela semiótica pautada nos estudos de Greimas, conhecida como semiótica greimasiana.

A Semiótica Greimasiana não foca apenas os aspectos internos do desenvolvimento textual, mas, também, os fatores externos que influenciam a produção daquele, ou seja, o que o “texto diz, como diz e para que diz” (BARROS, 2002, p. 7-8). O texto como objeto de estudo da semiótica fica claro na afirmação da autora: “A semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz (BARROS, 2002, p. 7) ” Esta vertente da semiótica defende o texto como objeto de significação e como objeto de comunicação. A significação é tomada como um percurso gerativo que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. São três as etapas do percurso,

[...] podendo cada uma delas ser descrita e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis; c) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais, e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima; d) no segundo patamar, denominado de nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito; e) o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas, em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. (BARROS, 2002, p. 8-9)

Cada uma dessas estruturas pode ser analisada em nível sintático e semântico. O foco deste artigo é apresentar o recorte com os dados encontrados da análise realizada no nível discursivo e alguns elementos da estrutura narrativa que eram fundamentais na importante interpretação do texto em Libras.

A estrutura mais complexa e concreta do percurso gerativo de sentido é denominada de nível discursivo. Subdivido em sintaxe e semântica, o nível discursivo tem por base as escolhas realizadas pelos sujeitos discursivos, tais como: atores, tempo, espaço, temas e figuras.

A semântica discursiva é percebida através da figurativização e tematização. A primeira consiste em “transformar em figuras de superfície as figuras do plano do conteúdo, utilizando-se a nomenclatura proposta por Hjelmslev” (BATISTA, 2003. p. 67). Enquanto que a tematização

é determinada pelos traços semânticos do texto, que consiste em “extrair do discurso os valores abstratos ali encontrados e organizados em percursos” (BATISTA, 2003. p. 67).

A sintaxe discursiva consiste na relação estabelecida entre o sujeito enunciador, o enunciatário e o enunciado. Essa relação se dá no discurso através do espaço, tempo, pessoa. E como decorrência, gera mecanismos que são chamados de *embreagem* e *debreagem* enunciativas. Por *debreagem* enunciativa, entende-se a “proximidade do Sujeito, lugar e tempo, em relação à enunciação e ao enunciado.” (BATISTA, 2003. p. 66). E a *debreagem* é o processo oposto, ou seja, o “distanciamento do Sujeito, do lugar e do tempo da enunciação. Corresponde ao “não-eu; não-aqui e não-agora” (BATISTA, 2003. p. 66).

Vale salientar que, para a semiótica, assim como para tantas outras teorias, o saber não está finalizado (Fiorin, 2002), mas trata-se de um percurso pela busca do conhecimento. Tudo o que vivenciamos e sentimos a nosso redor pode ser um campo vasto para a semiótica adentrar. Sendo assim, ancorados nesta teoria, apresentamos o recorte do estudo realizado no contexto da cultura surda.

## 2.2. A cultura surda

Quando falamos das produções de um sujeito e sua cultura, faz-se necessário lembrar que esta pessoa vem acompanhada de conceitos pré estabelecidos que a compõe. Ao abordar sobre cultura surda é necessário esclarecer a diferença entre a perspectiva clínica e a perspectiva sócioantropológica da surdez.

A visão exclusivamente clínica e reabilitadora considera a pessoa surda deficiente, incapaz, que necessita ser reabilitada para alcançar a “normalidade”. A visão sócioantropológica ou visão cultural não nega as condições clínicas da surdez, contudo, não resume sua existência a isto, nesta perspectiva, o surdo não é definido pelo seu deficit ou falta, mas considerado como um indivíduo bicultural (influenciado pela cultura do seu país majoritariamente formada por ouvintes e pela cultura da comunidade minoritária denominada de comunidade surda) e bilíngue, pois interage com duas línguas nacionais no seu cotidiano (a língua oficial do seu país, preferencialmente na modalidade escrita e a língua de sinais).

Assim como, em todas as sociedades, as comunidades, a partir da sua união, encontram uma forma de manifestar sua subjetividade, as lutas em comum e seus valores. Muitas vezes a forma encontrada para se fazer enxergar, é através das artes e das diversas produções culturais. Para a comunidade minoritária, surda, isso não é diferente.

Não estamos falando apenas de materiais palpáveis, mas de tudo o que envolve a complexidade dos sujeitos. A pesquisadora Karin Strobel, também discorre a este respeito “[...] o conceito ‘artefatos’ não se refere apenas a materialismos culturais, mas àquilo que na cultura constitui produções do sujeito que tem seu próprio modo de ser, ver, entender e transformar o mundo” (STROBEL, 2008, p. 35).

Quando pensamos em cultura (não só a cultura surda), a arte é enraizada nesses conceitos. Kotter e Heskett (1994, p. 4) diz que cultura é “a totalidade de padrões de comportamento, artes, crenças, instituições e todos os outros produtos do trabalho e do pensamento humano característicos de uma comunidade ou população, transmitidos socialmente”.

Desta maneira, a definição de cultura surda caminha junto com o conceito acima apresentado e aqui optamos em apresentar o conceito trazido pela autora surda:

Cultura surda é o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de se torná-lo acessível e habitável ajustando-os com as suas percepções visuais, que contribuem para a definição das identidades surdas e das ‘almas’ das comunidades surdas. Isto significa que abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos de povo surdo. (STROBEL, 2008, p.22)

A autora acima citada, traz reflexões importantes acerca da identidade e da cultura surda, os elementos que a compõem, e a língua ganhou o merecido destaque sendo citado em primeiro lugar, pois:

Os sujeitos surdos que têm acesso à língua de sinais e participação da comunidade surda têm maior segurança, autoestima e identidade sadia. Por isto é importante que as crianças surdas convivam com pessoas surdas adultas em que se identificarem e ter acesso às informações e conhecimentos no seu cotidiano. (Strobel, 2008, p.45)

Constatamos que os estudos sobre a cultura surda avançaram de maneira significativa, quando embasada teoricamente em Hall, a autora Strobel (2008) categorizou as produções culturais<sup>1</sup> do povo surdo em oito tipos: experiência visual, linguístico, familiar, literatura, artes visuais, vida social e esportiva, política e materiais. Em sequência, Peixoto (2018) aponta o nono tipo, o Religioso.

No presente estudo, a ênfase dada contemplou produções culturais do tipo: literário (objeto de estudo da pesquisa), linguístico (língua na qual a obra literária foi produzida) e familiar (tema abordado na obra literária analisada).

### **2.3. Manifestações da Literatura surda**

Direcionar este estudo<sup>2</sup> para obra de um poeta popular nordestino surdo consiste, no reflexo do contexto atual, em reconhecimento e valorização das produções literárias da comunidade surda brasileira. Quanto a isto, a autora Sutton-Spence (2008, p.339) afirma:

---

1. Denominado também como artefatos culturais.

2. Este capítulo de livro é um recorte da dissertação de mestrado do primeiro autor, orientado pela segunda autora, VIDA E OBRA DO POETA POPULAR SURDO MAURÍCIO BARRETO: UM ESTUDO DE ABORDAGEM SEMIÓTICA defendida e publicada em 2021 no repositório da UFPB.

A poesia em língua de sinais, como a poesia em qualquer língua, usa uma forma elevada da língua (“sinal arte”) para produzir efeito estético. [...] Utilizar línguas de sinais em um gênero poético é um ato de empoderamento em si, para pessoas surdas, enquanto membros de um grupo linguístico minoritário oprimido. Por muito tempo, a população surda foi levada a acreditar que o inglês era a língua a ser usada para situações formais e que a “sinalização surda” tinha um status baixo e deveria ser usada, apenas em conversas sociais. Pessoas surdas e ouvintes achavam que a poesia deveria ser escrita apenas em inglês, devido ao status dessa língua.

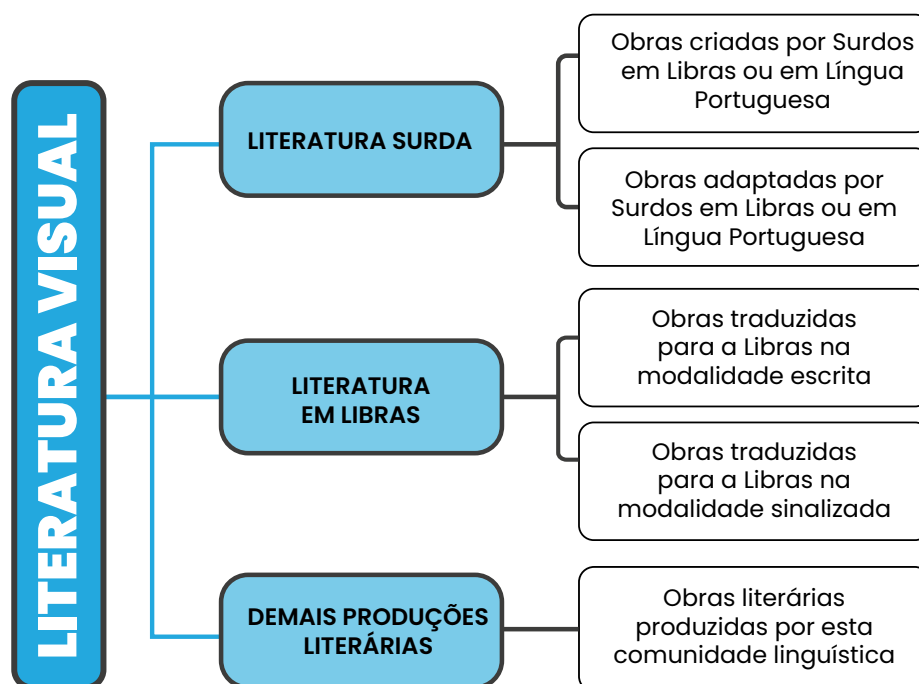
Nesta afirmativa, a autora apresenta a produção poética como um ato de empoderamento, além disso, esclarece como é recente este reconhecimento e valorização das obras em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), comoveremos a seguir:

Referindo-se a Língua de Sinais Americana, Alec Ormsby afirmou que, antes dos anos 70, não existe registro poético na ASL, porque o registro poético era socialmente inconcebível e, enquanto permanece socialmente inconcebível, seria linguisticamente inviável. O mesmo é válido para BSL. Entretanto, nos anos 70, surgiram algumas mudanças relacionadas à consideração da poesia em línguas de sinais não apenas como concebível, mas também como uma realidade (SUTTON-SPENCE, 2008, p.340).

As manifestações literárias do povo surdo vêm crescendo e, em paralelo, os estudos voltados a essa área também. É possível encontrar estudos que se utilizam de terminologias diferentes como: literatura visual produzida na comunidade surda, literatura surda e literatura em libras. Em vista disso, seguimos a categorização apresentada por Peixoto (2020) no fluxograma a seguir que define bem cada uma dessas categorias e respalda nossa utilização do termo literatura surda quando nos referimos à obra *24 de abril-lei da Libras* que analisamos neste trabalho.



Imagem 1 – A literatura visual



Fonte: Peixoto (no prelo, p.93)

Partindo deste contexto, no desenvolvimento deste estudo, elaboramos uma revisão de pesquisas anteriores desenvolvidas sobre essa temática onde buscamos os termos “poeta popular surdo”, “poeta nordestino surdo”, “arte surda nordestina”, “vida e obra do poeta surdo Maurício Barreto”, nas diferentes plataformas (google acadêmico, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BTDT), Periódicos da Capes, UFSC e UFPB, e não foi encontrada nenhuma pesquisa, bem como artigos e/ou capítulos sobre o tema que aqui desenvolvemos. Esta informação comprova o ineditismo deste trabalho, bem como, o espaço e a necessidade para o aprofundamento de diversas discussões sobre a literatura.

#### 2.4. A obra de Maurício Barreto

A poesia *24 de abril Lei da Libras* que foi publicada em 24 de abril de 2015, no canal youtube do autor Maurício Barreto, está repleta de importantes elementos da história e da cultura surda, um vasto território para o estudo semiótico. Nesse sentido, partindo de uma contextualização embasada em autores da Literatura Surda e fundamentado em autores da Semiótica Greimasiana, o estudo do texto sinalizado do gênero literário poesia, de autoria de um poeta popular surdo, reveste-se de importância, pois evidencia a ideologia compartilhada na comunidade surda, além de promover a preservação e a valorização desta herança cultural.

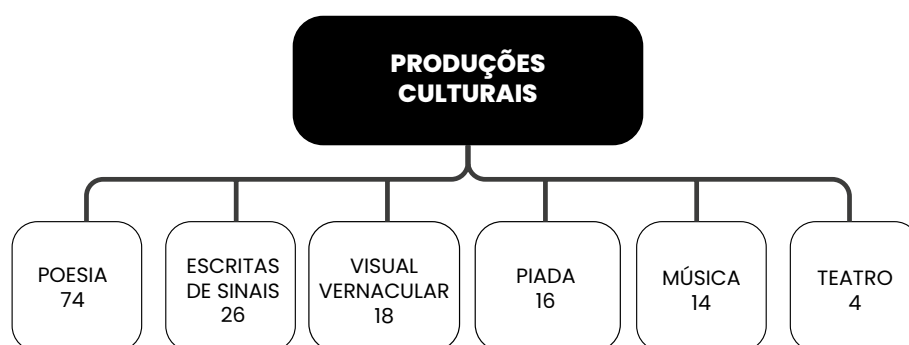
Maurício Barreto Silva é surdo, usuário da língua brasileira de sinais (desde os 17 anos), casado com uma mulher surda e pai de três filhos (ouvintes). Nasceu no dia 17 de novembro de

1977 em Jequié, na Bahia e estudou na instituição de ensino Unievangélica - BA. Não possui curso superior, mas trabalha na área de Libras, como ministrante de cursos e instrutor. Possui um número significativo de obras e dois canais de divulgação do seu trabalho enquanto artista, nas redes sociais: a plataforma de vídeos Youtube, criada em 25 de dezembro de 2010, com 243 postagens e o Facebook, cuja primeira postagem foi em 03 de maio de 2013, e que hoje possui 296 postagens em vídeo. É um artista popular multifacetado. Suas produções vão desde teatro, desenho, música, até poesia, além de registros artísticos na escrita de sinais. Como acontece com os artistas populares de modo geral, é um autodidata em diversas áreas artísticas. O teatro e a música são exemplos disso, pois o artista não possui formação em nenhuma dessas áreas, mas apresenta criações nesse campo. A interpretação teatral também faz parte do currículo do artista popular surdo, tanto quanto criação de roteiro (em que ele atua também), embora não seja o foco das suas produções. O último vídeo teatral postado foi em 2015 com a temática do “Diabo e Deus” e sua primeira produção disponibilizada foi “A mensagem de Jesus, céus e terra, em 2011.

Maurício Barreto tem uma demanda de criação bastante frequente e um dos maiores desafios desta pesquisa foi delimitar o período de coleta das obras para fins de catalogação, pois, a todo momento, o artista lançava uma nova obra. Devido a isto, foram selecionadas as obras com data de postagem até 26 de setembro de 2020.

Os dados colhidos que viabilizaram a elaboração da imagem ilustrativa abaixo (Imagem2), são das produções disponibilizadas nos seus dois canais do Youtube. Somando as obras catalogadas totalizam 152 produções culturais, distribuídas nas categorias: poesias, produções em escrita de sinais, visual vernacular, músicas, piadas e teatro.

Imagem 2: O acervo criativo



Fonte: Elaborado pelo autor da pesquisa

Com base nestes dados obtidos, constatamos que entre as artes, a Literatura, sem dúvida tem uma posição de destaque no acervo criativo do autor, pois, além do seu carro chefe, o gênero poesia (com 74 produções), a literatura surda abrange também as piadas (16 obras), narrativas ou poesias com o estilo visual vernacular (18), e os textos artísticos registrados em escrita de sinais (26). Com isto, das 152 produções artísticas catalogadas, apenas 14 não são literárias. Passamos a seguir à análise da poesia selecionada.

### 3. Análise semiótica da obra poética “24 de abril – lei da Libras”

A obra analisada, “24 de abril–lei da Libras<sup>3</sup>, foi criada, registrada em vídeo pelo poeta popular surdo, apresentado no capítulo anterior, e publicada em 24 de abril de 2015 no seu canal do Youtube. A poesia possui três minutos e 10 segundos e conta com mais de mil visualizações. Nela, o poeta conta a trajetória de uma família (mãe e filho surdo) que passa por diversas fases, desde a gestação, ao diagnóstico de surdez, até a criação da lei que reconheceu a Libras como língua da comunidade surda. Pode-se dizer que a obra sinalizada faz um recorte histórico e social da realidade enfrentada pelo povo surdo e seus familiares até o reconhecimento legal da sua língua.

A narrativa se desenvolve em torno do desempenho de três sujeitos semióticos que, de acordo com o seu aparecimento no texto, foram nomeados: S1, figurativizado pela mãe; S2, pelo filho surdo e S3 que aparece atorizado pelo médico. Observe-se que os actantes não são nomeados e embora saibamos que “a individualidade de um ator é marcada por um nome próprio” (GREIMAS; COURTÉS, 2012), eles são categorizados por seus papéis temáticos que são mãe, filho e médico. Essa não individualização dos atores, pode ser atribuída ao fato de o texto querer remeter à história da comunidade surda como um todo e não apenas um único personagem. O verdadeiro herói é o povo surdo. Dessa forma, ainda que não se utilizem dos sinais de “médico” e “mãe”, a marcação do espaço associada ao contexto do que está sendo sinalizado faz o leitor perceber que, quando o narrador se posiciona com seu tronco virado à esquerda, está assumindo o papel do médico e sendo assim, com seu corpo virado para a direita quem assume é a mãe

Uma vez que existe um percurso temático bem definido, constituído de quatro momentos, acreditamos ser de maior valia fragmentar a leitura semiótica nesses momentos para que a análise possa ser mais minuciosa e abranger a riqueza de detalhes que obra carrega. O percurso temático foi o seguinte: 1. Gestação e diagnóstico .2. negação ; 3. possibilidades; 4. aceitação.

#### 3.1. Da gestação ao diagnóstico

A *gestação* corresponde à sinalização apresentada no vídeo no intervalo de tempo compreendido entre 0:01”a 0:25” e nela é apresentada uma mãe que está gestando um filho (não há marcação de gênero em sua sinalização). Esta gravidez não é apresentada com muitos detalhes, apenas é evidenciada na poesia pela “barriga de grávida”, imediatamente em seguida o nascimento, e por fim o bebê nos braços. A mãe é sujeito de um *fazer* (gerar o filho) e de um *ser* feliz por vivenciar este momento. Com o nascimento do bebê, a mãe percebe que o filho é diferente. Ela então procura um médico que a *faz saber* que o filho é surdo, evento que lhe causa uma profunda tristeza, modificando seu estado inicial: a preocupação toma o lugar da felicidade.

3. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do\\_HRsQ&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do_HRsQ&t=1s)

Imagem 3– Passos para o diagnóstico



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do\\_HRsQ&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do_HRsQ&t=1s)

O momento do diagnóstico de um filho com surdez é retratado por vários estudiosos da área e quase sempre marcado por um momento de profundo pesar e tristeza, quando este vem de uma família predominantemente ouvinte. Sentimentos como culpa, frustração, medo, insegurança, acompanham essa fase. E muitas vezes esses sentimentos são aflorados pelos médicos que anunciam a surdez para a família e os fazem perder a ideia de ter um filho perfeito, ou seja, com todos os sentidos e funcionamentos do corpo presentes, como aponta Carvalho:

Não é difícil pressupor que o fato de alguém da família ser identificado por critérios objetivos, médicos ou educacionais, com o surdo, constitui-se numa experiência que marca tanto a criança como a família, e que pode alterar o funcionamento intersubjetivo de todos, na medida em que tal diferença impõe, de forma imprevista e definitiva, a perda para sempre da ilusão do filho perfeito. (CARVALHO, 2000, p. 69).

Em sua *enunciação*, a poesia em análise apresenta um sujeito enunciador distante dos fatos narrados, que transmite uma série de acontecimentos sem dar a entender que se trata de uma narrativa pessoal. Todo o texto é sinalizado de forma a perceber que está em terceira pessoa, ainda que autor utilize um recurso anafórico (denominado de role-play), que possibilita ao narrador incorporar diferentes personagens ao mudar de posição no seu espaço de sinalização, geralmente, virando seu tronco para direita e/ou esquerda, como podemos perceber na imagem a seguir.

Imagem 4 – Incorporação de personagem



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do\\_HRsQ&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do_HRsQ&t=1s)

O tempo não é marcado, de maneira, precisa nesta etapa da poesia. Não encontramos em sua sinalização nada que determine o dia, mês, ano, ou uma época específica. O narrador inicia sua sinalização já apresentando uma mulher que está grávida (sem determinar também o tempo gestacional). O espaço também não é determinado inicialmente, porém após o bebê nascer e a mãe perceber que ele tem algo de diferente, o diálogo que se segue é realizado em um ambiente clínico, embora não tenha sido apontado nenhum sinal específico (hospital, consultório, etc.) este está implícito no contexto da sinalização. Na narrativa aqui trabalhada, a expressão facial do médico associada ao sinal de “não adianta” ou em outra tradução livre “já era” demonstra a visão negativa que a surdez carrega, reforçando ainda mais o sentimento dos pais.

Imagem 5 – Expressão facial do médico



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do\\_HRsQ&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do_HRsQ&t=1s)

### 3.2. A negação

A *negação* acontece do fragmento de tempo do vídeo 0:25” ao 1’37” : a mãe protagoniza diversas fases de negação à condição de surdez do filho, tentando encontrar meios que pudessem encobrir esse diagnóstico. Ela tenta falar normalmente com ele, mas não adianta, ele não ouve. Chega a pensar na hipótese de que teria feito um aborto se o diagnóstico tivesse sido dado ainda durante a gestação, e imagina ainda como seria bom se houvesse um medicamento preventivo, mas isso não existe. Frustrada, pensa em abandoná-lo, mas não consegue entregá-lo a alguém. O implante também não é uma solução, tão pouco gritar. A frustração e a culpa tomam conta de seu coração. Na trajetória percorrida pela mãe, outros temas foram identificados, tais como: o artefato cultural familiar (produção cultural entendida como a vivência surda desenvolvida dentro do núcleo familiar) e a oposição entre visão antropológica, que considera o surdo como um indivíduo bicultural e bilíngue *versus* visão clínica da surdez, que considera o surdo um indivíduo deficiente com limitações que necessitam ser reabilitadas/curadas.

### 3.3. As possibilidades

O momento das *possibilidades* é muito importante e antecede o ápice da narrativa, sendo sinalizado no período de tempo compreendido entre 1’:37” à 2’:22” do vídeo. Neste recorte, são comunicadas as experiências do surdo diante de uma sociedade, majoritariamente ouvinte e, muitas vezes, preconceituosa. Ainda que esteja em um ambiente dito inclusivo, como a escola, o sentimento dele é de exclusão. Em diversos espaços sociais, onde há uma iniciativa de comunicação, não obtém resposta, não compartilha das mesmas experiências, não vivencia o mundo da mesma forma. Ainda que ele tente se encaixar, não encontra lugar, não há identificação.

Neste fragmento do texto, o enunciador sai de cena mais uma vez e agora o surdo é incorporado e assume a narrativa. É sob a perspectiva dele que este momento é construído. Agora é possível a ele perceber que não é mais um bebê que está sendo levado pela mãe sem o entendimento do que está acontecendo. Não sabemos a idade exata dele, também não há uma marcação temporal para a qual a narrativa aponta, mas por se tratar de uma escola inclusiva, podemos concluir que a narrativa é datada após os anos 90, pois foi a partir da declaração de Salamanca (1994) que se instaurou essa abordagem educacional. Logo, o espaço linguístico é dado pela escola em que o surdo se torna aluno. No percurso temático figurativo do surdo, encontram-se os temas: preconceito, exclusão, a busca pela identidade cultural e pessoal. O preconceito e a exclusão são encontrados na figura dos olhares estranhos direcionados ao surdo, da exclusão por parte de quem ele tem por amigos. A busca por uma identificação pode ser percebida nos momentos em que o surdo se dirige aos demais alunos, esforçando-se para se encaixar nas vivências e pertencer àquele lugar, mas falha ao tentar.

### 3.4. A aceitação

A *aceitação* é o último fragmento da obra, sinalizado de forma sucinta no vídeo a partir de 2’:22” até o fim da poesia (3’:10”). É o momento que dá nome a obra, que a sinalização cresce, as expressões ficam positivamente evidenciadas. Pela primeira vez, o filho (surdo) tem estampado no rosto um sorriso. É neste momento que ele se encontra com seus pares, com pessoas que compartilham das mesmas vivências e cultura, compartilham uma língua. A partir dessa aceitação, inicialmente íntima e pessoal, é possível reconciliar-se com a mãe e feridas são enfim curadas. Agora eles podem celebrar: o surdo tem uma língua e esta língua finalmente possui um reconhecimento legal, a Lei 10.436 do ano de 2002, conhecida como “A lei da Libras”.

Assim como no primeiro fragmento do texto, o enunciador encontra-se distante dos fatos narrados, ou seja, em *debreagem* enunciativa (conforme Greimas), porém nesta etapa do poema, em determinado momento, o narrador sai de cena e incorpora a mãe que assume a narrativa, trazendo o discurso para primeira pessoa em muitos momentos, como quando diz por exemplo: “Se eu pudesse colocá-lo de volta a meu ventre, sabendo que ele era surdo, eu o abortaria...”<sup>4</sup>

---

4 Tradução para o português feita pelos autores deste trabalho.

O tempo e o espaço, neste momento da obra, são inexistentes. Não há nenhum indício de demarcação temporal ou espacial. E a actorialização está focada, exclusivamente nos papéis temáticos da mãe e do filho. No percurso temático-figurativo, encontramos: frustração, culpa, abandono familiar, falta de comunicação, implante coclear, oralização. E a pessoa do filho sendo representada por uma “orelha”.

Imagem 6 – Uma orelha andante



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do\\_HRsQ&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do_HRsQ&t=1s)

Esta escolha poética (Imagem 5) tem sua justificativa nos discursos e vivência dos surdos, em que muitos compartilham a forma estereotipada como são vistos pela sociedade. Quando sua capacidade é questionada por não ouvir, equivale ao ato de resumir os surdos a uma “orelha ambulante”, alguns exemplos disso são: quando limitam sua escolha profissional, quando os julgam como seres inferiores ou até mesmo se surpreendem com algo que não causaria espanto nenhum se fosse um ouvinte realizando ou conquistando.

Numa ótica sociológica, no entanto, o surdo não é um deficiente, mas uma pessoa que tem uma forma de ver o mundo distinta da sociedade majoritária; os problemas enfrentados em sua vida não são físicos e intrínsecos ao indivíduo, mas de natureza política e relacional, pois residem precisamente no ponto de contato do indivíduo com uma sociedade despreparada para recebê-lo. (Wilcox *apud* Leite, 2008, p.5)

Essa visão limitante e estereotipada é fortemente representada na narrativa, a partir do nascimento e diagnóstico de surdez, o filho passou a ser visto como um “ouvido ambulante” e na alternativa mais otimista como um “ouvinte com defeito”, termo evidenciado numa perspectiva crítica por Salles (2004).

O enunciador está debreado, ou seja, não participa da narrativa nesta última etapa da poesia, embora possa ser considerado um distanciamento parcial, pois ele confia suas mãos ao actante surdo que é incorporado ao discurso, assumindo a narrativa até o final da obra sinalizada.



O espaço narrativo é a nova escola em que o surdo se integrou, mas ao final do discurso, não se sabe, com exatidão, se esta ainda continua sendo sua localização. A demarcação temporal inicialmente é genérica, mas ao fim do discurso, quando ele sinaliza: Lei de Libras, tomamos como base a data de vigência desta que é 24 de abril de 2002, tomando como parâmetro o dia da publicação deste aparato legal que reconhece a língua brasileira de sinais, a libras, como uma língua nacional.

Os actantes presentes neste momento são figurativizados pela mãe, o surdo e os colegas de escola, de modo geral, que passam a ideia de serem também surdos ou pelo menos usuários da Libras.

No percurso temático figurativo encontramos: aquisição da língua, identidade, cultura e aceitação. Esse processo inicial de identificação e aquisição da língua é percebido no momento em que ele entra na escola figurativizado no “ouvido ambulante” e se transforma gerando o sinal de “Libras”, como podemos perceber na imagem a seguir.

Imagem 7 – A descoberta da Libras



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do\\_HRsQ](https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do_HRsQ)

O tema de aceitação é figurativizado na comunidade em que ele passa a integrar e também na aceitação familiar que é um conflito vivido desde o nascimento e agora finaliza com ambos se reconectando.

Imagem 8 – De uma orelha fez-se coração



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do\\_HRsQ](https://www.youtube.com/watch?v=2XE6do_HRsQ)

A “orelha ambulante”, como o surdo antes era visto pela mãe e passou a ser sentido também por ele, já que se apresentava assim, quando enfim descobriu a Libras viu a língua trazer uma identidade, o pertencimento a uma comunidade e a reconciliação com sua mãe, que transformou a “orelha” em uma metade do coração, sendo completado por sua mãe, ou seja, a língua permitiu que traços familiares fossem refeitos (Imagem 7).

#### 4. Considerações Finais

A obra eleita para ser estudada semioticamente não constitui apenas uma poesia sinalizada ou um reconhecimento acerca da importância da lei da Libras, mas é também um grito de resistência. É um recorte do que é vivenciado pelos surdos. Essa história contada em forma de poesia se desenvolve a partir de dois sujeitos principais, a mãe e o filho surdo que, embora percorram caminhos diferentes, têm o mesmo objeto de valor que é a felicidade e para alcançá-la traçam diversos caminhos, desde a negação até a aceitação.

Percebemos que esta obra, além de legitimar as criações dos surdos enquanto produções literárias e também artísticas, podem ser identificadas como um instrumento de denúncia, pois as práticas preconceituosas vêm dos mais diversos ambientes (médico, familiar, escolar e a sociedade de modo geral) e como é importante o acesso a Língua de Sinais e o processo de aceitação da surdez através do contato com seus pares que têm o poder de influenciar, positivamente, essa transição.

Sendo assim, pode-se dizer que este trabalho além de promover a preservação e a valorização desta herança cultural que é a Literatura Surda e mostrar o quanto a união com a semiótica pode ser importante, é um recorte das lutas e dos movimentos de resistência do povo surdo diante das barreiras sociais que enfrentam diariamente.

#### 5. Referências bibliográficas

BARROS, D. L. P. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

BATISTA, M<sup>a</sup> de Fátima B. de M. **A semiótica: caminhar histórico e perspectivas atuais**. Rv. De Letras n°25, vl ½ jan/dez. 2003.

BATISTA, M<sup>a</sup> de Fátima B. de M. **O romanceiro tradicional do Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica**, tese defendida na USP- SP, em 1999.

CARVALHO, J. M. **O ideal de completude narcísica e o adolescente surdo**: um estudo clínico. 2000. Dissertação de mestrado. Pontifício Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

DECLARAÇÃO DE SALAMANCA: **Sobre Princípios, Políticas e Práticas na Área das Necessidades Educativas Especiais**, 1994, Salamanca-Espanha

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2ed. São Paulo: Ática, 2002. 318p.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2012.

LEITE, T. A. **Língua, Identidade e Educação de Surdos**, Ponto Urbe [Online], 2 | 2008.

PEIXOTO, J. A. e VIEIRA, M. R. (Org). **Artefatos culturais do povo surdo: discussões e reflexões**. – João Pessoa: Sal da Terra, 2018.

PEIXOTO, J. A. **A tradição literária no mundo visual da comunidade surda brasileira**. Coleção Pós Letras. Vol 2. João Pessoa: PPGL/UFP, 2020.

RASTIER, François. **Ação e sentido por uma semiótica das culturas**. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2010.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STRÖBEL, K. L. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2008.

SUTTON-SPENCE, R. **Imagens da Identidade e Cultura Surda sna Poesia em Língua de Sinais**. In Quadros, R. M. **Questões Teóricas das Pesquisas em Línguas de Sinais**. Petrópolis. Arara Azul. 2008.

SALLES, H. M. M. L.; FAULSTICH, E.; CARVALHO, O. L.; RAMOS, A. A. L. **Ensino de língua portuguesa para surdos: caminhos para a prática pedagógica**. Vol. 1. Brasília: MEC, SEESP, 2004.

## FORMAÇÃO LEITORA NA EDUCAÇÃO BÁSICA: POSSIBILIDADES PELO VIÉS DA SEMIÓTICA

*FORMATION À LA LECTURE DANS L'ÉDUCATION BASIQUE:  
DES POSSIBILITÉS À TRAVERS LE BIAIS SÉMIOTIQUE*

*READING TRAINING IN BASIC EDUCATION:  
POSSIBILITIES THROUGH THE SEMIOTIC BIAS*

**Maria Nazareth de Lima Arrais<sup>1</sup>**

Universidade Federal de Campina Grande

**SUMÁRIO:** 1. Apresentação. 2. Semiótica, leitura e ensino. 3. Por uma conclusão. 4.Referências bibliográficas.

**Resumo:** Para a construção do conhecimento, a frequência da leitura é uma prática necessária, seja na esfera escolar ou fora dela. E esta é uma preocupação constante de especialistas da área: como promover a leitura em sala de aula de educação básica de modo que os alunos se tornem protagonistas dessa ação para além da instituição educativa? Pensando que a frequência do ato de ler agregada ao gostar substancia a promoção de um leitor competente, este texto propõe fomentar o debate sobre a contribuição que a semiótica do discurso de base greimasiana pode oferecer para a formação leitora na educação básica. Para tanto, buscamos apoio especialmente nos estudos de pesquisadores que acreditam nas possibilidades de aplicação didática da semiótica para a leitura e a produção do texto em sala de aula, a exemplo de Fiorin (2004; 2011), Simões e Melo (2011), Barros (2011), Teixeira (2014; 2021), Lima (2021), além de Rastier (2010; 2015) sobre *educação e dívida simbólica*. Trata-se, portanto, de uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa. Para este texto, partimos da ideia de que é possível se utilizar da semiótica como uma metodologia para ajudar o despertar do aluno para a prática que estimula o gosto pela leitura, uma vez que, sabendo o que explorar no texto, o/a leitor/a se sente mais motivado para lê-lo.

**Palavras-chave:** Semiótica. Leitura. Educação básica.

**Resumé:** Pour la construction des savoirs, la fréquence de la lecture est une pratique nécessaire, que ce soit dans la sphère scolaire ou en dehors de celle-ci. Et c'est une préoccupation constante des experts du domaine : comment promouvoir la lecture dans la classe de l'enseignement fondamental pour que les élèves deviennent protagonistes de cette action au-delà de l'institution scolaire? Pensant que la fréquence de l'acte de lecture ajoutée au goût justifie la promotion d'un lecteur compétent, ce texte se propose d'alimenter le débat sur l'apport que la sémiotique du discours greimasien peut offrir à la formation des

1. É professora adjunta da Unidade Acadêmica de Letras do Centro de Formação de Professores- UFCG, e do Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Letras – UFCG. Tem experiência em Análise Linguística, Leitura e Semiótica. Atualmente exerce a função de Coordenadora de Ensino do Curso de Letras Língua Portuguesa.

lecteurs en éducation de base. À cette fin, nous avons recherché un soutien notamment dans les études de chercheurs qui croient aux possibilités d'application didactique de la sémiotique pour la lecture et la production de texte en classe, tels que Fiorin (2004; 2011), Simões e Melo (2011), Barros (2011), Teixeira (2014; 2021), Lima (2021), ainsi que Rastier (2010; 2015) sur l'éducation et la dette symbolique. Ils agissent donc d'une recherche bibliographique avec une approche qualitative. Pour ce texte, nous partons de l'idée qu'il est possible d'utiliser la sémiotique comme méthodologie pour aider à éveiller l'étudiant la pratique qui stimule le goût de la lecture, puisque, sachant ce qu'il faut explorer dans le texte, le lecteur se sent plus motivé pour le lire.

**Mots-clés:** Sémiotique. Lecture. Éducation basique.

**Abstract.** For the construction of knowledge, the frequency of reading is a necessary practice, both in and out of school. And this is a constant concern of experts in the field: how to promote reading in the basic education classroom so that students become protagonists of this action beyond the school institution? Thinking that the frequency of the act of reading added to the taste justifies the promotion of a competent reader, this text proposes to contribute to the debate on the contribution that Greimasian discourse semiotics can offer to the training of readers in basic education. To this end, we sought support especially in the studies of researchers who believe in the possibilities of didactic application of semiotics for reading and text production in the classroom, such as Fiorin (2004; 2011), Simões e Melo (2011), Barros (2011), Teixeira (2014; 2021), Lima (2021), as well as Rastier (2010; 2015) on education and the symbolic debt. Therefore, it is a bibliographic research with a qualitative approach. For this text, we start from the idea that it is possible to use semiotics as a methodology to help awaken the student the practice that stimulates the taste for reading, since, knowing what to explore in the text, the reader feels more motivated to read it.

**Keywords:** Semiotics. Reading. Basic education.

## 1. Apresentação

A discussão sobre a prática da leitura em sala de aula é uma constante entre os envolvidos na educação, e deve ser, sobretudo porque implica a participação de sujeitos de tempos e espaços diferentes, consequentemente com necessidades e aspirações outras. Nesse sentido, dada a heterogeneidade desses sujeitos, as estratégias a serem usadas nos eventos de leitura em sala de aula exigem uma certa sincronicidade com esses aspectos.

Partimos da inquietação de como promover a leitura em sala de aula da educação básica de modo que os alunos se tornem protagonistas dessa ação para além da instituição educativa. Não se trata, no entanto, de trazer prescrições, mas de juntar-se àqueles que acreditam nas possibilidades de a semiótica de base greimasiana ser promissora a esta questão. Isto posto, intentamos contribuir com o debate a respeito da formação leitora.

Acreditamos que a formação de um/a leitor/a competente acontece quando há frequência do ato de ler agregada ao gostar. E como para gostarmos de algo, é necessário antes o experimentamos, o caminho possibilitado pela semiótica pode deixar o/a aluno/a mais motivado para ler textos.

Nessa direção, a bibliografia utilizada para esta discussão vai ao encontro de estudos de pesquisadores/as que acreditam nas possibilidades de aplicação didática da semiótica para a leitura e a produção do texto em sala de aula, a exemplo de Fiorin (2004; 2011), Simões e Melo (2011), Barros (2011), Teixeira (2014; 2021) e Lima (2021). Além disso, buscamos dialogar também com a ideia de *educação e dívida simbólica* defendida por Rastier (2010).

Este artigo está estruturado em uma única parte, discorrendo sobre leitura possibilitada pelos estudos da semiótica, avançando para as possibilidades de um despertar para a formação leitora por meio de uma prática imbricada a um *aprender a aprender* renovado pela ideia de *dívida simbólica* de Rastier (2010).

## 2. Semiótica, leitura e ensino

Ler constitui um processo que “implica em desmanchar o percurso elaborado pelo outro, retirando o conteúdo, o conjunto de ideias emanadas pelo texto.” (SIMÕES; MELO, 2011), o que indica que, quando lemos, produzimos sentidos. Nesse descosturar o texto do outro, produz-se um novo texto. Percebemos nesse processo uma relação intertextual, uma vez que um texto dialoga com outro que, por sua vez, dialogou com outro e assim, sucessivamente.

Seguindo essa ideia, o texto “é um todo organizado de sentido, o que significa que ele possui uma estrutura” (FIORIN, 2004, p. 108) capaz de ser reconhecida. Isso revela que, em consonância com a intertextualidade, “o sentido do discurso se constrói por meio de mecanismos intra e interdiscursivos (FIORIN, 2004, p. 108). Compreendendo dessa forma, fica mais fácil encontrar estratégias para uma leitura produtiva.

Nesse sentido, o trabalho com a leitura e a escrita em sala de aula encontra apoio nas concepções de texto e de sentido do discurso fundadas na intertextualidade e nos mecanismos intra e interdiscursivos, respectivamente. E para isso, cabe ao docente potencializar-se para atuar como adjuvante do aluno no sentido de auxiliá-lo num percurso que o torna um leitor competente.

A escola precisa estar comprometida com a formação continuada de seus professores para não incorrer no engano de que um leitor competente se constrói espontaneamente durante os anos de escolarização. Isso seria, como afirma Fiorin (2004), dizer que a sensibilidade para ler é um dom inato e não uma qualidade adquirida. Para o autor, a pedagogia da leitura “fundamenta-se na explicitação dos mecanismos intra e interdiscursivos de constituição do sentido do texto” (p. 108), o que pode ser encontrado na Semiótica francesa, entre outras teorias que se preocupam com a análise do plano do conteúdo.

Em busca da significação, a semiótica propõe um percurso do qual podemos buscar elementos que possam adjuvar no processo de leitura. Trabalha com conceitos abstratos que se

colocam em posições contrárias e organizam o texto por inteiro: é o caso, por exemplo, das ideias de *vida e morte* que estão presentes no poema de *Se eu morresse amanhã*, de Álvares de Azevedo.

Assim também, a ideia de que texto se estrutura sob o prisma de um sujeito que segue um caminho em busca de realizar um desejo é um mecanismo da semiótica que pode ser utilizado para a leitura na educação básica. Podemos ver, por exemplo, no conto de *João e Maria*, que as crianças desejam e realizam uma performance para voltar para casa, o que ocorre no final da história.

Outro mecanismo é o reconhecimento de que o percurso destaca um sujeito da enunciação. Nesse patamar se instalam, no texto, narrador, personagens, espaço, tempo e ações concretas. (BARROS, 2005). No caso de *João e Maria*, podemos identificar um narrador em terceira pessoa; os personagens são: João, Maria, os pais de João e Maria e a bruxa; os espaços são floresta, casa de doces; o tempo é remoto, uma vez que é sempre iniciado com *Era uma vez...*, as ações são realizadas pelos personagens.

Teixeira (2021, p. 166) defende que a

estrutura básica das narrativas *estado inicial/transição/estado final* cria para o aluno uma expectativa diante da leitura de textos do tipo narrativo, que o ajuda a identificar formas de organização dos próprios textos narrativos que ele vier a produzir. Ele aprende, assim, uma estrutura subjacente à variedade de textos do mesmo tipo.

Além do que a autora destaca a respeito da estrutura básica da narrativa, outros mecanismos podem ser úteis à leitura de outros textos a exemplo da produtividade semântica que, além de servir aos gêneros de discursos narrativos também podem ser favoráveis à leitura em sala de aula de educação básica, para outros gêneros como o poema, a propaganda, *out doors* etc.

Podemos usar o mesmo poema “Se eu morresse amanhã” como exemplo para observar brevemente a produtividade semântica.

**SE EU MORRESSE AMANHÃ**

Se eu morresse amanhã, viria ao menos

**Fechar meus olhos** minha triste irmã;

Minha mãe **de saudades morreria**

Se eu morresse amanhã!

Quanta **glória** pressinto em **meu futuro!**

Que **aurora de porvir** e que **amanhã!**

Eu **perdera chorando** essas coroas

Se eu morresse amanhã!

Que **sol!** que **céu azul!** que **doce n'alva**

**Acorda a natureza** mais louçã!

Não me batera tanto amor no peito

Se eu morresse amanhã!

Mas essa dor da **vida** que devora

A ânsia de glória, o **doloroso afã...**

A **dor no peito emudecera** ao menos

Se eu morresse amanhã!



Por meio da repetição da ideia de **morte** a começar pelo título que se faz verso repetido em cada final de estrofe “**Se eu morresse amanhã**” em passagens como, por exemplo, **Fechar meus olhos, de saudades morreria, perdera chorando, doloroso afã, dor no peito emudecera**; por outro lado a ideia de vida também é materializada no texto em, por exemplo, **glória, meu futuro, aurora de porvir, amanhã, sol, céu azul, doce n’alva, vida**.

A semiótica, no entanto, não se contenta com apenas identificar o que o texto diz, mas saber o que o texto faz para dizer o que diz, como explica Barros (2005, p. 10) “A semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”. Trata-se de uma teoria que atende aos textos tanto verbais, como não verbais ou com variadas linguagens, por essa complexidade de alcance da manifestação, também procura se especializar de acordo com a manifestação como acontece em outras áreas.

É importante pontuar que, quando falamos em texto, estamos acolhendo todo é qualquer enunciado com uma intencionalidade que busca apoio em diferentes linguagens, conseqüentemente, em gêneros discursivos variados. Isto porque, na educação básica, aos alunos devem ser disponibilizados, sugeridos e apresentados uma variedade de discursos, entre os quais devem essencialmente estar os da esfera literária, já que pela leitura sensível desses discursos, trabalha-se a formação do leitor e de sua própria humanidade.

Para Bertrand (2003), a semiótica contribui para a reflexão sobre a literatura, quando considera indispensavelmente a comunicação não apenas do texto, da estrutura e das formas, mas também da leitura, das promessas e dos sobressaltos ou espantos. O autor compreende que a abordagem dada pela semiótica ao texto literário sofreu mudanças no sentido de que a ideia é de que o leitor se proponha “menos analisar e racionalizar os diferentes níveis de articulação textual, considerando alguns modelos como aquisições do que ligam a efetuação do sentido com a enunciação viva, numa interação estreita entre leitor e texto” (p. 400), ou seja, a proposta é “aprender a palavra em ato”.

Ainda sobre a abordagem do texto literário, Bertrand (2003) indica que encontramos - implícitas aos diferentes percursos da significação – as dimensões narrativa, passional e figurativa da análise semiótica que podem ser exploradas na leitura literária e que estão associadas à experiência própria da leitura. E destaca, por exemplo, a dimensão figurativa, explicando que

Para além da simples *mimesis*, com efeito, a correspondência entre figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo que ele experimenta sem cessar em sua experiência sensível está carregada de desafios: os dois universos entram em concorrência, e o mais ‘real’ talvez não seja o que se crê (BERTRAND, 2003, p. 406).

Mas, aqui, o autor faz um parêntese sobre a concepção de “correspondência”, uma vez que não é tão simples acolhê-la de imediato no contexto da leitura do texto literário, e nos alerta que é importante considerá-la como filtro cultural que torna possível a validade figurativa, por meio de combinações obrigatórias, mas momentâneas, consistentes, mas instáveis.

Nessa direção, sob o figurativo encontra-se o *crer*. Trata-se de um contrato veridictório entre os integrantes da comunicação. Bertrand (2003) diz que, no que se refere à leitura do texto literário, diferenciam-se quatro vias que regulamentam adesão do leitor ao texto que lê, a saber: *crer assumido*, *crer recusado*, *crer crítico* e o *crer em crise*<sup>2</sup>. Segundo o autor, a primeira via é a mais comum na escola. Acontece quando “os efeitos figurativos são responsáveis por nossas impressões referenciais e nós nos entregamos espontaneamente enquanto lemos: leitura ingênua (p.407). importante, no entanto, possibilitar a experiência da leitura literária noutras vias: quando, por exemplo, no *crer recusado* ocorre o questionamento do código semântico e discursivo integrado pela literatura e firmado pela práxis enunciativa fundada pelos textos dessa esfera que organizam os referentes contextuais e orientam a leitura, fazendo emergir uma nova ordem de crença; no *crer crítico* quando as expressões de verdade eleitas inicialmente de forma icônica são desfeitas criando outra ordem de crença e o leitor se constitui como fonte de sentido, uma vez que interpreta, podendo, por vezes, transcender o sentido do texto, construindo nova significação; e o *crer em crise* quando a confiança que sustenta a crença na ilusão figurativa oscila e os modos de veridicção são questionados. (BERTRAND, 2003)

A leitura na escola precisa ser orientada e praticada constantemente nos mais variados enunciados. Possibilitada dessa forma, o/a aluno/a não só constrói conhecimento, mas também se torna protagonista para selecionar os textos que desejam ler, o que significa experimentar escolhas/seleções próprias. Essa condição dada ao aprendiz é uma oportunidade de ele abrir-se à “empatia pelas obras artísticas, científicas ou técnicas”, sem que lhe seja despertado o sentimento do dever ou forçosamente em vocação de aprendiz ou de autor (RASTIER, 2010, p. 500).

Isso é possível quando as escolhas de leitura na escola, por exemplo, não impõem valores unicamente voltados para o “se dar bem economicamente”, mas apresentam-se variadas e mediadas por estratégias e metodologias que seguem um direcionamento para a exploração dos sentidos do discurso que colocam o aluno em situação de *dívida simbólica*<sup>3</sup> (RASTIER, 2010) no contexto do *aprender a aprender*.

Concebida assim, a *dívida simbólica* nunca é quitada, mas expandida à medida que se quita. Quando se constrói uma aprendizagem ou se termina de ler uma obra, por exemplo, uma dívida é liquidada, mas aquela aprendizagem remete a outros conhecimentos como também a obra se pendente a outras convocando intertextos e interdiscursos e assim, a dívida se renova. “Isso vale para toda uma coletividade: uma cultura é apenas um lugar de acesso ao sentido e ela conduz, inevitavelmente a outras culturas”. (RASTIER, 2010, p. 499).

A sala de aula precisa ser um local de encontros de estratégias de leituras marcantes para a renovação da *dívida simbólica*. Ou seja, é importante que os eventos de leitura nos espaços de sala de aula sejam reconstruídos na perspectiva das liberdades individuais, mas que dialogam

2. Para distinguir essas quatro vias, ler *A semiótica e a leitura em* BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: Edusc, 2003.

3. RASTIER, François. *Semiótica da transmissão*. In.: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; RASTIER, François. **Semiótica e Cultura: dos discursos aos universos construídos**. João Pessoa: Editora UFPB, 2015

com a coletividade, de forma a fazer cessar a cultura de poder excludente para dar lugar a uma cultura da expansão dos saberes do acolhimento às diversidades.

Quando defendemos que a semiótica oferece mecanismos para convidar o leitor a mergulhar no texto com mais conforto resultando numa leitura produtiva não significa usar a metalinguagem própria da semiótica, uma vez que tal uso certamente dificultaria a compreensão do texto neste nível, mas a partir do que o percurso gerador de sentidos propõe, selecionar mecanismos de alcance dos alunos por meio de uma transposição didática.

### 3. Por uma conclusão

É possível, portanto, que mecanismos implicados ao percurso de sentido sejam favoráveis ao despertar de uma prática de leitura competente. Isto porque, ao gênero textual/discursivo subjaz uma sistematização geradora de sentidos. Logo, para poder ler e produzir enunciados, os/as alunos/as leitores/as devem possuir um saber sobre mecanismos e procedimentos desse percurso.

Em defesa dessa ideia, é necessário que não só os cursos de licenciatura em Letras, com seus professores em formação, mas a escola também promova a competencialização dos seus docentes, por meio da formação continuada, para que eles possam atuar em sala de aula com uma mediação que dê confiança ao aluno para que ele possa se competencializar como leitor autônomo capaz de fazer suas próprias escolhas e chegarem a resultados positivos em suas leituras como pessoas, em sua realização subjetiva (por meio de textos literários), e como participantes de grupos sociais (por meio de gêneros textuais/discursivos das variadas esferas sociais).

Outrossim, a semiótica, certamente, por meio de uma leitura orientada, pode favorecer uma constante renovar da *dívida simbólica* desses sujeitos aprendizes, na mediada que abre a possibilidade de uma *aprender a aprender*, o que condiciona o processo de aprendizagem se sustentar num constante despertar da vontade de ler.

### 4. Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. Estudos do discurso. In: FIORIN, J. L. (Org). **Introdução à linguística**. II. Princípios de análise. São Paulo: Contexto, 2011.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: Edusc, 2003.
- FIORIN, José Luiz. Elementos de análise do discurso. 15 ed. São Paulo: Contexto- Edusp, 2014.
- FIORIN, José Luiz. **Linguística e pedagogia da leitura**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 107-117, 1º sem. 2004.
- GREIMAS, Algirdas Julien.; COURTÉS, Joseph. Dicionário de semiótica. São Paulo: Cultrix, 2008.

RASTIER, François. **Ação e sentido por uma semiótica das culturas**. João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária, 2010.

RASTIER, François. Semiótica da transmissão. In.: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; RASTIER, François. **Semiótica e Cultura: dos discursos aos universos construídos**. João Pessoa: Editora UFPB, 2015.

RIBEIRO, Fabiana Patrícia Lovato; LIMOLI, Loredana. **Teoria semiótica: uma alternativa para o ensino de leitura**. Anais do 6º Encontro Celsul - Círculo de Estudos Linguísticos do Sul, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Leitura de imagens**. São Paulo, Melhoramentos, 2012.

SIMÕES, Darcília Marindir Pinto; MELO, Eliana Meneses de. Pelo olhar da semiótica: leitura e produção de texto. Caderno Seminal Digital Ano 17, nº 16, V. 16 (Jul.- Dez/2011) – ISSN 1806 -9142.

TEIXEIRA, Lucia; FARIA, Karla; SOUSA, Sílvia Maria de. **Textos multimodais na aula de português: metodologia de leitura**. Desenredo: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, v.10, n.2, p.324-336, jul/dez 2014. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/4295/3095>.

SOUSA, Sílvia Maria de; TEIXEIRA, Lucia. **Contribuições da Semiótica às práticas de multiletramento**. Estudos Semióticos, 15(2), 46-62, dez 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.165201>. Acesso em: 05 mai. 2021.

## GONZAGA RODRIGUES E A CRÔNICA: HIBRIDISMOS ENTRE LITERATURA, JORNALISMO E HISTÓRIA.

*GONZAGA RODRIGUES AND THE CHRONICLE:  
HYBRIDISMS BETWEEN LITERATURE, JOURNALISM AND HISTORY.*

*GONZAGA RODRIGUES ET LA CHRONIQUE :  
HYBRIDES ENTRE LITTÉRATURE, JOURNALISME ET HISTOIRE.*

**Elisa Damante Ângelo e Silva**

Universidade Federal da Paraíba

**SUMÁRIO:** 1. A crônica e seus significados. 2. Literatura, imprensa e o jornal brasileiro. 3. História e Memória. 4. O cronista. 5. Um gênio. 6. Preservar 7. Considerações Finais. 8. Referências bibliográficas.

**Resumo:** Este trabalho teve como objetivo principal analisar o aspecto documental das crônicas do jornalista paraibano Gonzaga Rodrigues, sobre a cidade de João Pessoa, investigando, através dos textos presentes no livro *Notas do meu lugar* (1978), a construção da memória histórica e coletiva e do imaginário da capital, utilizando para essa elaboração, uma análise comparativa com textos de outros gêneros, como artigo e notícias de jornal da época, que tratam da evolução e mudanças na cidade de João Pessoa, contextualizando e situando as crônicas no tempo e no espaço. Para a realização do trabalho, foi necessário também pesquisar a crônica enquanto um gênero híbrido, que permeia o jornalismo, a literatura e a história. A pesquisa foi guiada pelo olhar de autores como Melo (1985), Pereira (1994), Galvani (2008), Sá (1985) e Bender e Laurito (1993).

**Palavras-chave:** crônica; João Pessoa; Gonzaga Rodrigues

**Abstract:** The main objective of this work is to analyze the documentary aspect of the chronicles of the Paraibano journalist Gonzaga Rodrigues, on the city of João Pessoa, investigating, through the texts present in the book *Notas do meu Lugar* (1978), the construction of historical and collective memory and the imaginary of the capital, using for this elaboration, a comparative analysis with texts of other genres, such as article and newspaper news of the time, which deal with the evolution and changes in the city of João Pessoa, contextualizing and situating the chronicles in time and space. To accomplish the work, it was also necessary to research the chronicle as a hybrid genre, which permeates journalism, literature and history. The research was guided by the perspective of authors such as Melo (1985), Pereira (1994), Galvani (2008), Sá (1985) and Bender and Laurito (1993).

**Keywords:** chronicle; João Pessoa; Gonzaga Rodrigues

**Resumé:** L'objectif principal de ce travail est d'analyser l'aspect documentaire des chroniques du journaliste paraguayen Gonzaga Rodrigues, sur la ville de João Pessoa, en étudiant, à travers les textes présents dans le livre *Notas do meu Lugar* (1978), la construction de

la mémoire historique et collective et l’imaginaire de la capitale, en utilisant, pour cette élaboration, une analyse comparative avec des textes d’autres genres, tels que des articles et des nouvelles de journaux de l’époque, qui traitent de l’évolution et des changements dans la ville de João Pessoa, en contextualisant et en situant les chroniques dans le temps et dans l’espace. Pour mener à bien ce travail, il était également nécessaire d’étudier la chronique en tant que genre hybride, qui s’étend au journalisme, à la littérature et à l’histoire. La recherche a été guidée par la perspective d’auteurs tels que Melo (1985), Pereira (1994), Galvani (2008), Sá (1985) et Bender et Laurito (1993).

**Mot-sclés:** chronique ; João Pessoa ; Gonzaga Rodrigues

## 1. A crônica e seus significados

Ao analisarmos a palavra crônica dentro dos dicionários, encontramos a definição de que crônica é um substantivo feminino relacionado à narração histórica ou ao registro de fatos comuns e construídos em ordem cronológica. Também é possível entender a crônica como um texto jornalístico redigido de forma livre e pessoal e que podem carregar um teor artístico, político, esportivo ou simplesmente relacionado à vida cotidiana. (AURÉLIO, 2010).

É possível perceber que, dentro de cada uma dessas concepções, há um intuito de eternizar, através do texto, momentos e circunstâncias. Esse é um dos motivos pelos quais a crônica também mantém uma estrita relação com a História. “[...] Seja um registro do passado, seja um flagrante do presente, a crônica é sempre um resgate do tempo.” (BENDER; LAURITO, 1993, p. 11)..

No entanto, a definição de crônica e as suas origens ainda está na pauta de discussão para os teóricos. Além de ser considerado um gênero híbrido que caminha pelo Jornalismo e pela Literatura, tangenciando a História, o termo crônica também é utilizado para definir diferentes tipos de texto, causando uma dubiedade no conceito do gênero.

Podemos exemplificar essa dificuldade de definição com o livro “*Crônica de uma morte anunciada*”, do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez. O romance tem um formato semelhante a uma reportagem, em que utiliza técnicas literárias para tratar dos fatos que envolvem a vida de Santiago Nasar, o protagonista do enredo. Tudo isso contado dentro de uma perspectiva cronológica. Ainda assim, ele leva em seu título a palavra crônica. Essa é uma menção importante que exemplifica a pluralidade de significados que o termo apresenta.

Aqui, abrimos um parêntese para falar sobre esse aspecto ligado a Literatura. O poder de informação não está apenas relacionado ao conhecimento *strictu sensu*, mas, no nosso caso, ao prazer. A crônica está dentro do espectro da literatura de fruição.

[...] a fruição literária constitui-se como um modo específico de experiência estética relacionada à literatura. A fruição literária caracteriza-se por seu caráter de gratuidade, não funcional, que implica afetos, imaginação, sentidos e, também, intelecto, não é, deste modo, um fenômeno apenas de ordem sensível, nem tampouco somente inteligível, posto que esta se constitui também como um

ato cognitivo complexo e contraposto às noções simplificadoras que a qualifica ato meramente sensorial, hedonista e esvaziado de sua complexidade. A fruição literária, por conseguinte, apresenta-se como uma experiência estética que ao mobilizar vários saberes envolve o sujeito em sua completude. Como processo dinâmico, reeduca o homem vinculando-o não apenas a arte, mas também a si mesmo. (RANKE; MAGALHÃES, 2011, p.49)

Ainda dentro da discussão sobre o gênero, é interessante perceber que a crônica é encarada, majoritariamente, como um gênero narrativo, porém, ao analisarmos de maneira mais profunda, podemos perceber também nuances descritivas e argumentativas.

## 2. Literatura, imprensa e o jornal brasileiro

O entendimento da crônica brasileira, fatalmente, passa pelos jornais impressos do Brasil do século XIX, e pela chegada da corte portuguesa ao país, no ano de 1808, oficializando o nascimento da imprensa no território brasileiro. Dessa forma, torna-se impossível falar de crônica sem falar dos periódicos impressos que serviram de berço para o gênero no país.

O estabelecimento dessa imprensa (é importante citar que, ao falarmos de imprensa, não necessariamente estamos falando de jornalismo, uma vez que as primeiras impressões da Gazeta do Rio de Janeiro ainda não estavam organizadas enquanto jornalismo) surge com a chegada da corte ao Brasil, em 1808, e acaba auxiliando na inserção de escritores brasileiros nas páginas dos jornais, com a introdução dos folhetins nos rodapés das páginas.

Na tentativa de fugir um pouco dos moldes europeus que imperavam à época, abre-se espaço para que os folhetins pudessem se transmutar no que conhecemos hoje como crônica brasileira. Foi a partir dessa abertura que o *Jornal do Comércio do Rio de Janeiro* apresentou ao país nomes como José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Raul Pompéia, Coelho Neto e outros (MELO, 1985). Há, inclusive, muitos teóricos que acreditam que a crônica seria um gênero tipicamente brasileiro,

No jornalismo brasileiro a crônica é um gênero plenamente definido. Sua configuração contemporânea permitiu a alguns estudiosos proclamarem que se trata de um gênero tipicamente brasileiro, não encontrando equivalente na produção jornalística de outros países. (MELO. 1985, p. 111)

Outros, no entanto, discordam, mas afirmam que ela não é, “mas, pela naturalidade com que se reproduz aqui, pareceria”. (GALVANI, 2008, p. 36). Essas discussões nos ajudam muito a perceber o grande caráter híbrido que esse gênero possui, uma vez que ele conversa com diversas áreas.

Embora ela tenha nascido nas páginas de jornal e por requerer do autor, o olhar clínico do jornalista para o cotidiano, a linguagem utilizada na crônica pode ser mais subjetiva. Além da linguagem carregada de poeticidade, a crônica pode ser encarada como um gênero literário por



essas pinceladas de ficção que alguns cronistas optam por adotar e, também, pela linguagem que permeia o eixo de seleção e o eixo de combinação propostos por Jakobson, ou seja, “mensagens caracterizadas por rimas, jogos de palavras, aliterações e outros processos de natureza estilística, que sugerem uma escolha mais cuidadosa das palavras”. (MARTELOTTA, 2011, p. 35).

[...] o escritor sabe que esse “acaso” não funciona na construção de um texto literário (e a crônica também é literatura), pois o artista que deseje cumprir sua função primordial de antena do seu povo, captando tudo aquilo que nós outros não estamos aparelhados para depreender, terá que explorar as potencialidades da língua, buscando uma construção frasal que provoque significações várias (mas não gratuitas ou ocasionais), descortinando para o público uma paisagem até então obscurecida ou ignorada por completo. (SÁ, 1985, p. 10)

No entanto, se pararmos para pensar em toda essa carga que a crônica traz, surgem algumas indagações. Cabe, essencialmente, à Literatura, realizar esse trabalho de situar os sujeitos dentro de um período de espaço-tempo? Essa não seria uma atribuição do Jornalismo? E a História?

Para a professora Silvia Helena Simões Borelli (1996), a crônica une práticas tanto literárias quanto jornalística, que também fazem relação à divisão entre cultura erudita x cultura de massa. Borelli defende que ao narrarem os fatos, os cronistas acabam por rememorar as antigas tradições e matrizes culturais. “Na crônica, tradições e rupturas, articuladas, tornam-se visíveis e falam, pela voz do cronista, historiador, intérprete, contador de histórias na modernidade.” (BORELLI, 1996, p. 84).

A percepção de que o cronista pode ser enxergado enquanto historiador, intérprete e contador de histórias nos tempos modernos é o que, de fato, queremos apresentar no trabalho. Perceber essas potencialidades em um escritor que é capaz de encapsular as histórias e memórias em suas palavras é o ponto chave para defender a ideia de que a crônica não é um gênero menor.

### 3. História e Memória

Nossa pesquisa visa destrinchar o entendimento da preservação de uma memória histórica e social extraída das crônicas presentes nas obras analisadas, por isso, é de extrema importância tecer uma discussão a respeito do conceito de memória. “Consideramos que a memória é uma consciência latente do passado que é ativada por nossa consciência a partir do processo de evocação de lembranças.” (JUNQUEIRA; VIANA, 2020, p. 204).

É importante também situar o gênero dentro desse espaço que rememora aspectos culturais, arquitetônicos e tradicionais da nossa cidade, que passou e ainda passa por processos de modernização, “[...] Tomamos a crônica como um objeto particularmente rico, não só para a reconstrução das sensibilidades próprias dos homens de uma época dada, como, também, para exemplificação do cruzamento possível entre as leituras da história e da literatura”. (PESAVENTO, 1997, p. 29).

Ao longo do tempo, uma das funções que o jornal impresso guarda é a preservação dessa memória histórica, mas também social, uma vez que,

É possível acreditar que diversas dimensões temporais (presente/passado/futuro) encontram-se estampadas nas páginas dos jornais. O presente, apesar de sua efemeridade, revela-se como mais atuante tempo do jornal, já que este é feito para durar apenas um dia, ser logo descartado e substituído por outro. No entanto, acreditamos que o jornal é também um “lugar de memória”, construído para durar além daquele tempo rápido e vertiginoso. Interessa-nos saber como se revela esse aspecto que liga o jornal que é filho do presente ao passado, à história e à memória. [...] A perspectiva de duração alonga-se também para frente, quando compreendemos que seu conteúdo quer chamar atenção para o tempo futuro, através da tentativa de prevê-lo. É através desse tempo dialético e semiótico que podemos conceber e observar o jornal, através das crônicas, já que esses tempos se sobrepõem e se contaminam. (SANTOS, 2009)

Falamos de memória histórica, mas é importante ressaltar a importância da memória social, que auxilia muito a história dentro desse processo de construção de acervos. Em seu livro intitulado *A Memória Coletiva*, Maurice Halbwachs (1990), sociólogo francês defende que a memória social está relacionada à memória de um grupo ou comunidade, limitada no espaço-tempo. E é disso que tratamos: da memória construída nas palavras do cronista, que solidificam a memória histórica da cidade e ajudam a estruturar o imaginário da população.

Ainda tratando de memória coletiva, trazemos um termo cunhado por Yi-Fu Tuan (1980) que auxilia na nossa construção de sentido. Topofilia pode ser entendida de forma mais abrangente como “o vínculo sentimental e valorativo em relação aos lugares em geral, tanto meio ambiente natural quanto urbano, gerados pelas relações sociais e processo histórico de vida dos indivíduos”. (VIANA E JUNQUEIRA, 2020, p. 207)

A memória coletiva e social não é facilmente encontrada nos livros de história, justamente por ser construída por comunidades de pessoas comuns. Esse é um reconhecimento importante, pois transforma sujeitos comuns em autores de suas próprias histórias, construtores de suas próprias identidades e conhecedores de seu próprio espaço. Alguns mecanismos importantes para que essa modalidade seja propagada e preservada são a oralidade e a escrita.

A existência e preservação de pequenos periódicos de bairro e rádios comunitárias são fatores importantes para que se preserve essa memória coletiva. No nosso caso, Gonzaga Rodrigues é um jornalista que contribuiu, ao longo de sua carreira, com jornais importantes da cidade de João Pessoa. O ponto, neste caso, não é o veículo em que são publicados os textos, mas sim o conteúdo deles. Desde o início de sua carreira como jornalista, em 1950, Gonzaga Rodrigues fez de João Pessoa, em seus textos, sua principal protagonista.

#### 4. O cronista

Luiz Gonzaga Rodrigues é um jornalista e escritor paraibano. Nascido em Alagoa Nova, em 21 de julho de 1933, queria ser poeta. Aos 18 anos de idade, decidiu tentar a vida na capital da Paraíba.

Ao chegar a João Pessoa, Gonzaga prestou alguns serviços para o jornal *O Norte*. Depois, fez um concurso para revisor para trabalhar no jornal *A União*, onde se mantém até hoje com uma coluna de crônicas e opinião. A partir dessa experiência, ele começou a se aventurar pela escrita. Ao longo de sua carreira, o jornalista passou por cinco jornais locais.

Em seu discurso, ele faz sempre muita questão de citar nomes de amigos e colegas que estiveram presentes ao longo de sua caminhada. Muitas vezes, citando apenas o primeiro nome das pessoas, como se seus leitores conhecessem de perto cada um daqueles personagens, criando uma atmosfera de proximidade, de cidade interiorana.

Durante a sua carreira, publicou livros, muitos deles com crônicas e textos retirados dos jornais. É membro da Academia Paraibana de Letras, já recebeu o título de cidadão pessoense pela Câmara dos Vereadores da capital, além de receber também a medalha da cidade.

#### 5. Um gênio

Um gênio é uma das crônicas selecionadas para a composição deste trabalho. Como dito anteriormente, os textos foram retirados do livro *Notas do meu lugar*, publicado em 1978 pela editora Acauã. O texto retrata um momento da cidade em que estava sendo realizada uma reforma pelo então prefeito da capital, Hermano Augusto de Almeida no parque Solón de Lucena, a famosa Lagoa do centro da cidade.

Em dado momento do texto, o autor atribui ao prefeito, os méritos de grandes obras que auxiliaram no processo de modernização e mobilidade urbana da cidade, como é o caso da avenida do bairro de Cruz das Armas.

A entrega ao tráfego da nova avenida Cruz das Armas representa para o Sr. Hermano Almeida um mérito que outras administrações não souberam merecer. Toda a cidade estava a pedir esse serviço, não apenas pela sua utilidade a Cruz das Armas como, principalmente, pelo que a avenida representa para a imagem urbanística de João Pessoa. (RODRIGUES, 1978, p. 91).

Além dessa importante obra, o prefeito entregou também o asfaltamento de algumas outras avenidas importantes, dentre elas a Avenida Eptácio Pessoa. E a história consegue comprovar. Durante o seu mandato, que ocorreu de 1975 a 1979, foi consolidado o Código de Urbanismo de João Pessoa, consubstanciado na Lei Nº 2102/75- PMJP.

Toda a engenharia realizada pelo prefeito tinha a intenção de preservar o caráter de parque à Lagoa, interditando o anel interno para o tráfego de veículos.

Na administração municipal Hermano Almeida (1975-1979) foi elaborado um projeto de reurbanização e revitalização para este logradouro, por Serra Caldas & Polito Arquitetos Associados, que propunha torná-lo uma área de lazer em potencial. Seriam criadas diversas praças adequadas as funções a que se destinavam- entre elas a Praça de Apresentações Populares, Praça de Recreação Infantil, Praça do Anfiteatro; vias de pedestres, ciclovias; lanchonetes; instalações sanitárias; locais para jogos ao ar livre; etc; e ainda estacionamento para automóveis e abrigo para usuários de transporte coletivo. (MEMÓRIA JOÃO PESSOA, 2020).

Em dado momento do texto, começamos a perceber uma mudança no tom utilizado pelo autor ao se referir ao prefeito. Começa-se a entender que a crônica é uma crítica ao trabalho prestado pelo gestor e Gonzaga dava voz a população da capital, que criticava o projeto por acreditar que nem o próprio gestor tinha ciência de como ficaria o resultado da obra.

O autor apresenta a ideia de que quando uma obra é bem-feita pela gestão da prefeitura, ela passa a ser uma obra de todos, mas quando a intenção do gestor não é exitosa, fica sendo apenas “coisa do prefeito”.

Vê-se, portanto, que Hermano está estragando o principal com o acessório. Trocando a boa repercussão de obras como Cruz das Armas e Beira Rio pela má repercussão de um gelo baiano. No caso da Lagoa, não tenho nenhuma restrição ao que se vai fazer por lá. Só que não sei o que vão fazer. Nem eu, nem a comunidade, nem o prefeito. E ninguém pode se opor ao que não conhece, como nenhuma prefeitura do mundo pode fazer o que ela mesma não sabe. O que vão fazer da Lagoa? O prefeito não disse. A cidade não sabe. (RODRIGUES, 1978, p. 92)

O cenário que estava sendo desenhado era o de que a reforma iria causar um verdadeiro labirinto em volta da Lagoa, pois a obra não apresentava resultados claros para a população. Para exemplificar o sentimento popular, o autor apresenta um personagem de sua convivência, trazendo à tona sua característica de apresentar pessoas apenas com o primeiro nome, demonstrando o clima próximo e cordial da cidade, como se todos se conhecessem.

Deve ser, portanto, uma brincadeira, um exercício de inteligência da nossa arquitetura urbanística fazendo do trânsito e da cidade um engenhoso quebra-cabeça da Estrela. “Você entrando aqui, sai aonde?” “Onde sai é sempre uma surpresa. O major Francisco Leocádio, para ir da 1817 até a sua casa, na Getúlio Vargas, desce na Padro Meira, dobra na 13 de Maio, quebra o braço esquerdo na Pedro II, desce na Américo Falcão rumo à Lagoa, contorna à direita até pegar a Getúlio, passa em frente à sua casa, diz já chego às meninas e vai em frente, atravessa a Maximiano, faz o balão na primeira abertura da Adolfo Cirne, chega de novo à Maximiano, espera o sinal, retoma a Getúlio dobra na Coremas, contorna a Almirante, tudo isso pra chegar aonde já havia passado. Quando chega em casa é uma festa! Ninguém esperava que ele conseguisse acertar...

- Acertou, painho?!

- É um gênio! (RODRIGUES, 1978, 93)

Ao finalizar a leitura da crônica, percebemos que o autor estava sendo irônico desde o seu título, dando a entender que o adjetivo gênio estava sendo dado ao prefeito, pelo êxito das obras que ele começa citando, mas ao finalizarmos, percebemos que a palavra gênio estava sendo atribuída ao Major que conseguiu desvendar o grande labirinto que o prefeito criou com a obra.

Ao pesquisar notícias da época, percebemos que houve, de fato, um descontentamento popular devido à obra que se realizava na Lagoa.

Este gerou enormes polêmicas, uma vez que seria interditado oanel interno ao tráfego de veículos. Mesmo assim as obras foram iniciadas em janeiro de 1978 e se estenderam até o final da referida gestão, em março do ano seguinte, sem, no entanto, haverem sido concluídas. Contudo, o prefeito que o sucedeu além de não dar continuidade aos serviços ainda abriu a aludida via. (MEMÓRIA JOÃO PESSOA, 2020).

Com a finalização da leitura, percebemos que o texto foi capaz de situar o leitor dentro do espaço-tempo, trazendo notícias da época, apresentando a opinião de insatisfação popular, uma vez que a obra iria dificultar o tráfego de veículos individuais que, à época, aumentava gradativamente na cidade, e ainda carrega em sua linguagem o tom cômico e leve que o gênero em questão pede.

Podemos comprovar que o texto cumpre seu papel literário, entendendo que a crônica foi escrita para a expressão do pensamento do homem de acordo com o período histórico em que ele viveu. Neste caso, especificamente, esse era o pensamento de grande parcela da população pessoense.

## 6. Preservar

Preservar é uma crônica voltada, especificamente, para as questões relacionadas à preservação do patrimônio histórico e preservação da memória da cidade. Gonzaga reflete um desconforto muito grande com a forma como o poder público tratava as antigas construções localizadas no centro da cidade.

O que fazer com um ou outro prédio antigo, com algumas dezenas de quarteirões e, às vezes, com bairros inteiros, depois que o seu uso intensivo, durante anos começa a minar sua aparência e até seus próprios alicerces? Nada, a não ser demolir a área e reurbanizá-la para que possa receber novas construções. (RODRIGUES, 1978, p. 99).

O autor inicia o texto trazendo um trecho de uma reportagem da revista *Veja*, de nº 330, entre as páginas 66 e 67, que tratam das demolições de casas e prédios antigos. Ao longo da

crônica, Gonzaga volta a citar e trazer outros trechos da mesma matéria de revista, numa tentativa de discutir o tema, trazendo o respaldo de um veículo de grande nome para corroborar com o seu ponto de vista.

A apreciação ainda é a da revista: “Esta tem sido uma resposta frequente para prefeituras municipais e órgãos de reurbanização que se vêem às voltas com velhas casas senhoriais transformadas em cortiços ou antigos quartéis convertidos em mercados. Mas talvez não esteja aí a única saída” - propõe a Veja, acolhendo a opinião que começa a se generalizar entre os urbanistas. “As áreas deprimidas, geralmente situadas em locais representam seu núcleo antigo e o principal depósito de sua herança arquitetônica. Assim, pode ser que o mais sensato fosse preservá-las e a forma ideal de proceder nesses casos vem tomando corpo, por acaso, nos Estados Unidos”. (RODRIGUES, 1978, p. 100).

Essa preocupação com a preservação do patrimônio histórico tem suas primeiras menções durante a Semana de Arte Moderna, em 1922. “Em 1933, surge o primeiro órgão voltado para a preservação do patrimônio no Brasil, vinculado ao Museu Histórico Nacional. Era a Inspetoria de Monumentos Nacionais.” (G1, 2012). Porém, de maneira oficial, o órgão responsável por cuidar do patrimônio, o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) só é criado no ano de 1937. O órgão “manifestou em documentos, iniciativas e projetos a importância da realização de ações educativas como estratégia de proteção e preservação do patrimônio sob sua responsabilidade.” (IPHAN, 2014).

A partir da criação do órgão, surge a política de tombamento, que nada mais é do que um “instrumento de reconhecimento e proteção do patrimônio cultural mais conhecido, e pode ser feito pela administração federal, estadual e municipal”. (IPHAN, 2014).

Em âmbito federal, o tombamento foi instituído pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o primeiro instrumento legal de proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro e o primeiro das Américas, e cujos preceitos fundamentais se mantêm atuais e em uso até os nossos dias. De acordo com o Decreto, o Patrimônio Cultural é definido como um conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação é de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. São também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou criados pela indústria humana. (IPHAN, 2014).

Ainda discutindo sobre os excertos da matéria da revista, Gonzaga reflete sobre a prática de preservação que estava em voga nos Estados Unidos à época, e que a prática começava a ganhar alguns estados adeptos aqui no Brasil. “Em Curitiba e São Paulo, sobretudo, preservar em vez de demolir, começa a ser a palavra de ordem.” (RODRIGUES, 1978, p. 100)

A contextualização do texto dentro da capital paraibana começa a dar os seus primeiros sinais após essa breve apresentação de cenário do autor. A crítica recai sobre os bairros mais antigos da cidade, como Varadouro, Tambiá, Duque de Caxias, General Osório e Trincheiras, enaltecendo o autor a importância desses espaços para a história da cidade. “Antes de simples depósitos arquitetônicos, essas ruas e bairros falam pela cidade, representam a sua cultura, os seus modismos, as características peculiares que nos distinguem de outros centros e províncias.” (RODRIGUES, 1978, p. 100)

Gonzaga ainda faz uma descrição muito rica e pormenorizada de aspectos arquitetônicos das Trincheiras e Varadouro, na tentativa de ressaltar a importância de preservar esses aspectos culturais e que contam um pouco da história da cidade.

Trincheiras, com seu tipo uniforme de fachadas, suas janelas altas, seus frisos e traços arquitetônicos, conta mais sobre João Pessoa do que todos os nossos livros juntos. Os velhos armazéns de estiva localizados no Varadouro, valem como o registro de nascimento da cidade, da sua atividade comercial, contando uma história que começa em Lisboa e termina ancorada no antigo porto do Sanhauá. (RODRIGUES, 1978, p. 100).

Aqui, João Pessoa, mais uma vez, torna-se a grande protagonista do texto. Com esse trecho, o jornalista consegue mostrar que a cidade, por si só, com sua arquitetura, consegue contar a sua história, além de relembrar a história e período da colonização portuguesa com sua influência arquitetônica.

O trecho do autor pode ser comprovado pela tese de doutorado da professora Maria Berthilde Moura, do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba, que apresenta exatamente a construção da antiga Filipéia, repleta de influências portuguesas.

A cidade do século XVI, ainda hoje pode ser entendida tomando por referência a implantação de algumas dessas primeiras edificações. Mas se a arquitetura é entre as artes uma das mais duráveis, soma-se a ela o traçado urbano que também tende a ser perene. E no caso da Filipéia, a malha urbana se mantém como uma forte ‘memória’ da cidade, apesar de diversas retificações e alterações que sofreu ao longo dos anos. Por isso pode-se ter afirmativas como a seguinte: “E foi, justamente do lado ocidental da hoje denominada praça D. Ulrico que se começaram as primeiras edificações da cidade, tendo, no ponto mais elevado do terreno, se levantado a igreja matriz”. (MOURA FILHA, 2004, p. 182).

Além dos portugueses, os holandeses também estiveram presentes no nosso território. Isso também é uma das informações trazidas pelo autor no texto, o que, mais uma vez, corrobora com a ideia da crônica como grande contribuinte histórica. Gonzaga cita que “as mansões acasteladas de Tambiá, com seus telhados à holandesa, nasceram gratuitamente ou representam uma associação com outras culturas. (RODRIGUES, 1978, p. 101)



Em dado momento da crônica, o autor traça uma relação comparativa entre João Pessoa e São Luís, capital do Maranhão. “Vi em São Luiz as mulheres do meretrício lavando os azulejos portugueses das suas casas de pensão. Estou cansado de ver aqui, em João Pessoa, algumas pessoas gradas substituírem esses azulejos pela massa fina da moda.” (RODRIGUES, 1978, p. 101).

Esse excerto é muito rico e simbólico do ponto de vista histórico. Aqui, conseguimos perceber o exato momento da mudança na arquitetura da cidade, com a desvalorização e o desuso dos antigos azulejos pela massa corrida dos muros dos antigos casarões, demonstrando que o autor já estava muito à frente de seu tempo quando se preocupava com esses aspectos de preservação.

De acordo com informações cedidas pelo próprio IPHAN, àquela época, havia muitas construções localizadas no centro sem o tombamento. Essa informação traz a comprovação do momento histórico de mudança arquitetônica.

A história da cidade, se bem-vista por todos nós, está contada a partir do Varadouro, da colina das Neves, seguindo Trincheiras e Tambiá, Epitácio Pessoa, e agora, Bairro dos Estados e Tambaú. Cada bairro uma época, um estilo de vida, um compêndio que vale por tudo que já foi escrito. Preservar em vez de demolir, eis a sugestão. (RODRIGUES, 1978, p. 102).

A escolha do advérbio ‘agora’ por parte do autor demonstra o início da expansão e desenvolvimento da cidade no sentido do litoral. Na época, a orla da cidade de João Pessoa ainda não era muito povoada e o Bairro dos Estados era tido como um dos bairros mais nobres, reforçando, mais uma vez, o caráter histórico e extrapolando a ideia de cronista apenas enquanto narrador, uma vez que o autor critica e também descreve estes cenários.

## 7. Considerações finais

Selecionamos algumas crônicas presentes no livro *Notas do meu lugar* para exemplificar, de fato, a riqueza do gênero. Ao ler, conseguimos experienciar uma leitura deleite, ao mesmo tempo em que nos informamos e nos instruímos historicamente falando.

Indo contra o argumento que paira sob a crônica, entendemos que o texto não se configura enquanto um gênero menor, uma vez que ele consegue apresentar uma série de nuances que englobam diversas áreas das ciências humanas. Além disso, os textos nos permitem perceber que o papel do cronista, como dito em outros momentos do trabalho, vai muito além de um mero narrador. Há muito de críticas e descrições mais pormenorizadas dos ambientes e situações em que o autor estava inserido naquele determinado momento.

Percebemos a obra de Gonzaga Rodrigues como um grande acervo imaterial da história da cidade de João Pessoa, com um olhar mais específico sob a década de 1970 e os momentos de ruptura e desenvolvimento da capital, que o próprio texto já dava indícios.

Esse aspecto documental e memorialístico do autor, torna-se ainda mais evidente quando comparados a outros tipos de texto, como artigos e notícias de jornal. Assim como os cronistas da Idade Média, que registravam os fatos, usando os recursos jornalísticos e literários a fim de documentá-los, podemos também enxergar algumas crônicas contemporâneas, uma vez que, a partir de sua publicação, elas se tornam eternas e trazem essa serventia documental sempre que consultadas.

## 8. Referências

BENDER, Flora Christina; LAURITO, Ilka Brunhilde. **Crônica: história, teoria e prática**. São Paulo: Scipione, 1993.

BORELLI, S. H. S. **Ação, suspense e emoção: literatura e cultura de massa no Brasil**. São Paulo: Educ/Estação Liberdade, 1996.

GALVANI, Walter. **O prazer de ler jornal: da acta diurna ao blog**. UNISINOS, 2008.

G1. **Brasil começou a cuidar do seu patrimônio histórico há 75 anos**. Distrito Federal. Disponível em: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/07/brasil-comecou-cuidardo-seu-patrimonio-historico-ha-75-anos.html>. Acesso em: 30 abr. 2021.

IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>. Acesso em: 30 abr. 2021.

JUNQUEIRA, I. A. A.; VIANA, N. S. A memória social através do jornal fundinho cultural: crônicas da cidade de Uberlândia. **Estudos de Sociologia**, v. 2, n. 24, p. 7–35, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/243415/33794#>. Acesso em: 9 mar. 2021.

MARTELOTTA, M. **Manual de linguística**. São Paulo: Ed. Contexto, 2011.

MELO, J. M. de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

MEMÓRIA JOÃO PESSOA. Disponível em: <http://memoriajoaopessoa.com.br/>. Acesso em: 30 abr. 2021.

MOURA FILHA, Maria Berthilde de Barros Lima. **De Filipéia à Paraíba: uma cidade na estratégia de colonização do Brasil séculos XVI-XVIII**. 2004.

PESAVENTO, S. J. **Crônica: a leitura sensível do tempo**. Anos 90, Porto Alegre, n. 7, p. 29-37, 14 jul. 1997.

RANKE, Maria da Conceição de Jesus; MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **Breves considerações sobre fruição literária na escola**. **Revista do Curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura** da UFT–nº, v. 3, p. 2, 2011.

RODRIGUES, G. **Notas do meu lugar**. 1. ed. João Pessoa: Acauã, 1978.

SÁ, J. de. **A Crônica**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1985.

SANTOS, R. M. dos. **Usos da crônica no ensino de história: tempo e paisagem em Rachel de Queiroz**. In: XXVII Simpósio Nacional de História, Natal, p. 1-11, 2013. Disponível em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364423960\\_ARQUIVO\\_USOSDACRONICANOENSINODEHISTORIA.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364423960_ARQUIVO_USOSDACRONICANOENSINODEHISTORIA.pdf). Acesso em: 4 mar. 2021.

TUAN, Y. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do Meio Ambiente**. São Paulo: Difel, 1980

# O DISCURSO ETNOLITERÁRIO NO PROCESSO DE MITIFICAÇÃO DE PERSONAGENS HISTÓRICAS

*THE ETHNOLITERARY DISCOURSE IN THE MYTHIFICATION PROCESS OF HISTORICAL PERSONAGES*

*LE DISCOURS ETHNOLITTERAIRE DANS LE PROCESSUS DE MYTHIFICATION DES PERSONNAGES HISTORIQUES*

**Rossana Tavares de Almeida**

Universidade Federal da Paraíba - UFPB

rossana\_tava@hotmail.com

**Sumário:** 1. Introdução. 2. Mito e discurso etnoliterário. 3. Mito e história: mitificação das personagens históricas. 4. Considerações Finais. 5. Referências bibliográficas.

**Resumo:** Existem diversos estudos sobre o mito, com diferentes correntes de abordagem. Diante disso, este artigo teve como objetivo contribuir com os estudos mitológicos, através da perspectiva etnoliterária desenvolvida por Pais (2005). Partindo da visão etnoliterária, buscou-se compreender o processo de transformação da personagem histórica em personagem mitificada, a qual denominamos de heroicização. Nesse processo, história e mito se confundem quando os fatos históricos são ressignificados ao longo dos anos, por meio dos diversos gêneros discursivos. Através das discussões apresentadas, entendemos que os novos elementos acrescentados ao mito, ao longo do tempo, não são despreziosos, mas sim, intencionais, devido a uma demanda cultural, política e histórica.

**Palavras-chave:** mito; etnoliteratura; heroicização; história; mitificação.

**Abstract:** There are several studies on the myth, with different approaches. Therefore, this article aimed to contribute to mythological studies, through the ethnliterary perspective developed by Pais (2005). Starting from the ethnliterary vision, we sought to understand the process of transformation of the historical character into a mythified character, which we call heroization. In this process, history and myth are intertwined, in which historical facts are re-signified over the years, through the various discursive genres. Through the discussions presented, we understand that the new elements added to the myth, over time, are not unpretentious, but intentional, due to a cultural, political and historical demand..

**Keywords:** myth; ethnliterature; heroization; story; mythification.

**Resumé:** Il existe plusieurs études sur le mythe, avec des approches différentes. Par conséquent, cet article vise à contribuer aux études mythologiques, à travers la perspective ethnlittéraire développée par Pais (2005). En partant de la vision ethnlittéraire, nous avons cherché à comprendre le processus de transformation du personnage historique en un personnage mythifié, que nous appelons héroïsation. Dans ce processus, l'histoire et le mythe sont entremêlés, les faits historiques étant re-signifiés au fil des ans, à travers les différents genres discursifs. À travers les discussions présentées, nous comprenons que les

nouveaux **éléments** ajoutés au mythe, au fil du temps, ne sont pas sans prétention, mais intentionnels, en raison d'une demande culturelle, politique et historique...

**Mots-clés:** mythe ; ethnolettérature ; héroïsation ; histoire ; mythification.

## 1. Introdução

O cérebro humano capta mais informações quando elas são passadas em forma de narrativa, em que as memórias mais fortes são formadas por histórias, lugares e emoções. Dessa forma, entendemos que o mito, como narratologia, é uma maneira de guardar e transmitir a memória coletiva. O mito pode ter várias definições, conforme a corrente de estudo, e todas reconhecem a importância de estudar esse tipo de narrativa, devido aos elementos aos valores sociais que carrega.

De acordo com Pais (2005), os discursos etnoliterários são caracterizados por não ter uma autoria definida, há um sujeito-enunciador coletivo que ressurgue conforme a retomada do texto, durante sua transmissão ao longo do tempo, e recria uma memória social. As marcas de tempo e de espaço são genéricas e abstratas ou, simplesmente, não existem, por isso, são consideradas atemporais, com espaço utópico, ou de um não lugar. Por essa razão, entendemos que o mito insere-se no campo dos estudos etnoliterários, tendo como função atualizar e transmitir os saberes das comunidades socioculturais como forma de preservar o sentimento de pertença à comunidade, revelando sua visão de mundo, portanto, possibilitando compreender, em certa cultura, seu processo histórico.

Assim, através da ótica da etnoliteratura, buscou-se compreender o processo de transformação da personagem histórica para personagem mitificada, a qual denominamos de heroificação, em que História e mito se confundem, e os fatos históricos são ressignificados ao longo dos anos, através dos diversos gêneros discursivos.

## 2. Mito e discurso etnoliterário

O discurso etnoliterário é um componente tipológico preconizado por Cidmar Teodoro Pais (2005), que considera, no universo dos discursos produzidos, uma divisão entre literários e não literários. Os discursos não literários são inseridos no universo dos discursos sociais, têm enunciador e enunciatário coletivos e estão direcionados a grupos ou segmentos específicos, razão pela qual são objeto de estudo da Sociossemiótica. Neles se incluem o texto científico, o tecnológico, o jurídico, o religioso etc. Os modos de existência e de produção dos discursos não literários sustentam estruturas de poder, mecanismos de argumentação, manipulação, relações intersubjetivas e espaço-temporais de enunciação próprias, específicas dos seus grupos (PAIS, 2005).

Em oposição ao discurso social, tem-se o discurso literário, que apresenta outras características, dentre as quais — resgatando o princípio estético grego — cita-se a *mýmesis*, que expressa a ideia de que “a arte imita a vida.” Além do mais, não há um julgamento sobre a veracidade do texto, por ser considerado ficcional, e sua função estética ser relevante (PAIS, 2005).

Todavia, tanto os discursos não literários quanto os literários não conseguem absorver outros tipos de discursos como a Literatura oral (PAIS; BARBOSA, 2004). Por isso, os autores, considerando os aspectos das tipologias discursivas, sugeriram a tipologia do discurso etnoliterário:

Os discursos etnoliterários, de modo geral, e, particularmente, a literatura oral, a assim chamada literatura popular, os contos populares regionais não se submetem exatamente aos critérios que permitem tipificar os discursos literários, da literatura formal, escrita, ou os discursos sociais não-literários (PAIS; BARBOSA, 2004, p. 82- 83).

Conforme os autores acima citados, os discursos etnoliterários não possuem autoria conhecida, ou, se lhes for atribuída alguma autoria, ela não pode ser verificada. Além disso, as marcas de tempo e de espaço são genéricas e abstratas ou, simplesmente, não existem. Por essa razão, são considerados atemporais, com espaço utópico, um não lugar. Também apresentam um sujeito-enunciador coletivo, que ressurgue conforme a retomada do texto durante sua transmissão, ao longo do tempo, recriando uma memória social. Dessa maneira, os textos etnoliterários são preservados na memória, repetidos e alterados no seio da cultura popular e percebidos pelos sujeitos-enunciários-ouvintes ora como fábulas, ora como obras veridictórias, carregadas de verdades universais (PAIS; BARBOSA, 2004). Apesar de ter uma forte tradição oral, a etnoliteratura apresenta-se também na modalidade escrita, a chamada literatura de cordel., conforme afirma BATISTA (2021). Ela constitui sua tradição popular, a principal fonte de criação, preservação, transformação e transmissão da memória coletiva (PAIS; BARBOSA, 2004).

Segundo Andrade (2005), os discursos etnoliterários têm a função de atualizar e transmitir os saberes das comunidades socioculturais, como forma de preservar o sentimento de pertencer à comunidade. Seguindo esse entendimento, Pais e Barbosa (2004) defendem que a literatura popular é carregada de sistema de valores e crenças que fazem parte do imaginário coletivo de certa comunidade, revelando sua visão de mundo. Por essa razão, pode ser considerada como documentos significativos, por possibilitar entender a cultura e o processo histórico da comunidade em que os textos etnoliterários estão presentes, como defendem Pais e Barbosa (2004, p. 84, grifo dos autores):

Nessas condições, parece legítimo afirmar que os discursos etnoliterários incorporam, sustentam, caracterizam uma *identidade cultural*. Representam um *saber compartilhado sobre o mundo*, traduzido em amplas sucessões de *metáforas*. Constituem, pois, os discursos etnoliterários um patrimônio cultural, por sua riqueza, complexidade e diversidade.

Para Pais (2005), os discursos etnoliterários têm uma função mítica, portanto, apresentam funções culturais, sociais e didáticas, porque desempenham um papel de socialização entre os integrantes da comunidade. Do ponto de vista externo, contribuem para estudos antropológicos e para reflexões psicanalíticas. No sentido interno, têm um caráter pedagógico, já que oferecem

ao sujeito-enunciatário individual e/ou coletivo subsídios para compreender “a natureza humana, a alma, os impulsos, a afetividade e a psyché humana” (PAIS, 2005, p. 2). Nesse ínterim, o autor refere que a função mítica dos discursos etnoliterários é de revelar e sustentar os sistemas de valores e crenças, com o intuito de compartilhar o imaginário coletivo cultural, os quais trazem regras de ordenamento social através de metáforas. Neste tópico, não pretendemos propor uma nova teorização sobre o mito, mas sugerir seu estudo, considerando-o como um discurso etnoliterário, a fim de contribuir para as pesquisas desse tipo de narrativa, pois, como afirma Eliade (2016, p. 11), “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”. Destarte, diante de uma manifestação cultural tão complexa, é compreensível que haja tantas abordagens teóricas, porquanto todas contribuem, a partir de suas perspectivas, para que possamos entender o universo mítico.

Já para Greimas e Courtés (2012), a etnoliteratura não só tem uma função mítica, como também considera o próprio mito como pertencente ao universo do discurso etnoliterário:

Qualifica-se de mítica uma classe de discursos do domínio da etnoliteratura ou um nível discursivo subjacente e anagógico, reconhecível quando da leitura de seu nível prático (que se apresenta, por sua vez, como uma narrativa de ações com os autores nela implicados) (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 312).

Partindo do pressuposto de que o mito faz parte do discurso etnoliterário, Batista (2016)<sup>1</sup> afirma que o mito é a heroicização do ator de uma lenda que participa de diversas narrativas, como a Comadre Fulozinha, que é uma personagem mitológica, por ser um sujeito ideologicamente marcado e pode ser verificada em várias narrativas, em que apresenta valores diferentes, mas com um valor semântico fundamental que a caracteriza — entidade sobrenatural que defende a natureza.

Nesse sentido, partindo de uma visão etnoliterária, podemos afirmar que o mito trata da heroicização de um mesmo sujeito ideológico, presente em diversos gêneros discursivos, visto que é um conceito cristalizado na memória do povo. O sujeito ideológico de salvador pode ser encontrado em romances, filmes, poemas e em textos sagrados, heroicizados por um personagem literário e histórico.

Assim, heroicização ocorre quando uma personagem histórica sofre um processo de mitificação, em que vários elementos são adicionados, a ponto de, no imaginário coletivo, haver uma difícil distinção entre a biografia e as adaptações acerca da vida dessa personagem histórica, que passa a ser personagem literária e mítica, presente em diversos gêneros discursivos.

---

1. BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. Nota de aula da disciplina Introdução ao Pensamento Semiótico, ministrada em 2016, no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB João Pessoa, 2017.



### 3. Mito e história: mitificação das personagens históricas

A relação entre mito e história é muito tênue. Isso fica evidente quando tratamos sobre personagem histórica e personagem mitificada. Essa questão está presente no Cristianismo, que possibilita uma dupla interpretação: que Jesus é um personagem histórico, revestido de mitologia, ou trata de um mito que foi “historicizado” imperfeitamente pelas primeiras gerações cristãs (ELIADE, 1992). Na relação entre mito e história, tem-se um personagem real (histórico) que, ao longo dos anos, foi transformado em herói. A essa heroicização do personagem histórico são atribuídas virtudes, um modelo a ser seguido, bem como feitos e conquistas gloriosas, que não condizem com os fatos históricos. E quando abordam fatos históricos, que podem ser comprovados, muitas vezes, são anacrônicos, porque aconteceram antes do nascimento ou depois da morte do personagem histórico, ou seja, atribuem feitos heroicos que não podem ser realizados por esse personagem. São esses elementos, acrescentados ao longo dos anos, que transformam o personagem histórico em mito — o que se configura como mitificação — em que a biografia é mítica.

A transformação da personagem histórica em mito pode parecer desprezível, apenas acréscimos de elementos fantásticos, mas não o é. Nesse contexto, veremos que a relação entre mito e história revela muito mais do que a vida de um herói. Nessa concepção, primeiramente, apresentaremos um exemplo claro da mitificação de um personagem histórico. Depois, com base em Aurell (2015), mostraremos como as mutações sociais influenciam as transformações literárias, contudo, mantêm o mito.

Sobre o processo de mitificação de um personagem histórico para um personagem mítico/literário, citamos Rodrigo Díaz, um fidalgo castelhano, que nasceu em Vivar, entre 1040 e 1050, e morreu em 1099, em Valencia, considerado um herói espanhol, com a existência verificada por documentos históricos. Como figura mítica, é conhecido como El Cid Campeador (MARTÍN, 1985). Para entender o motivo que levou à criação do mito El Cid, precisamos conhecer seu contexto histórico. Conforme Daniel Batista (2017), nos Séculos X e XI, a Península Ibérica ainda não era como conhecemos hoje — Espanha e Portugal — mas uma região descentralizada em diversos reinos: ao sul, havia reinos islâmicos; ao norte, reinos cristãos, como o de Castela, na área fronteiriça, na zona central, entre os rios Tejo e Douro Não havia uma autoridade constituída, por isso, além de ser uma área de grande intercâmbio, era de grandes conflitos. Nesse contexto, o Reino de Castela cresceu de tal forma que os reinos islâmicos passaram a pagar-lhe tributos. Era, justamente, atributo de El Cid<sup>2</sup> recolher os tributos e guerrear em nome de Castela. Ele tinha muito prestígio com o Rei vigente – Sancho. Com a morte do Rei, quem assumiu o trono foi Afonso VI, que rompeu com El Cid e o exilou em 1081. Com o exílio, El Cid tanto lutou em favor do reino cristão como do islâmico. Depois, passou a lutar, de forma independente, em causa própria, sem obedecer a nenhum superior: “Era, em suma, um homem em busca de seu próprio

---

2. Nome de Rodrigo Diaz de Vivar, o Campeador (no sentido de campeão, vencedor), mais conhecido como El Cid, termo que deriva do árabe e significa “o Senhor”.

interesse, com fortes indícios de amoralidade — um mercenário, pode-se dizer” (BATISTA, D., 2017, p. 351). Então, por que Rodrigo Díaz se tornou um mito?

Logo depois da morte de Cid, em 1099, o material historiográfico começou a perder força, porquanto os textos que foram surgindo passaram a adicionar elementos não condizentes com os fatos históricos. Esse evento contribuiu para que Jimenã, a esposa de El Cid, construísse seu mito:

Ao contrário da tradição lendária, que aprecia vê-lo morrendo heroicamente em combate, Rodrigo Díaz faleceu numa cama de seu castelo, em 10 de julho de 1099. É nesse ponto da história que Rodrigo vira uma lenda. Os mouros ficaram confiantes, pois haviam finalmente matado o El Cid e decidiram avançar para Valência. Contudo, Doña Jimena mandou amarrar o corpo do seu falecido marido ao cavalo e sua espada a sua mão e fez o mesmo percorrer o campo de batalha. Ao ver o Campeador em cima do seu cavalo, os mouros fugiram sendo perseguidos e derrotados pelo exército de Rodrigo. Por isso, reza a lenda que “Don Rodrigo de Castela venceu uma batalha depois de morto”. Seus restos mortais, juntamente com os de sua esposa, Jimena, estão sepultados na Catedral de Burgos. Todos esses “feitos heroicos” favoreceram a fusão entre realidade e mito, o que pode ser constatado pelos vários El Cid que podem ser encontrados numa larga tradição literária (COUTO, 2017, p.10).

Em quase todas as manifestações da arte é possível encontrar o mito de El Cid: poemas, cantares de gestas, romance, crônicas, cordéis, pinturas, romances, estátuas, teatro, filmes, histórias em quadrinhos etc. (MARTÍN, 1985), portanto, é um mito já consolidado. Com o passar dos anos, ganhou muitos elementos que dificultam distinguir as novas narrativas míticas das adaptações (BATISTA, D., 2017). Além disso, a presença do herói El Cid em vários gêneros discursivos colabora para a perspectiva literária de mito que defendemos neste trabalho.

Essas novas representações do personagem mitificado são criadas de acordo com a necessidade do contexto de sua época. Sobre isso, citando a obra *La España del Cid* (1929), escrita por Ramón Menéndez Pidal, Coelho (2010, p. 86) explica seu contexto:

A última década do Século XIX foi de anos de humilhação para a Espanha, a decadência econômica e a perda de territórios em derrotas vergonhosas para os Estados Unidos faziam com que os historiadores olhassem para trás para tentar entender ‘onde erraram’. Foi nesse contexto de humilhação e saudosismo que Pidal produziu seu texto. Observamos com grande clareza em seu livro a tentativa de construção de uma identidade espanhola fundada em valores castelhanos. É uma tentativa do pesquisador de levantar a moral do seu país através de heróis do passado. No próprio prefácio da primeira edição de *España del Cid*, assim como na conclusão, Pidal admite que sua obra tinha também um caráter didático.

Isso explica, em parte, o motivo pelo qual Rodrigo Díaz foi mitificado, porque, em outras obras, a motivação é diferente. Fletcher (2002) explica que o texto *Poema de Mío Cid*, escrito

no Século XII, sem autoria definida, fala de um herói que, ao ser exilado, sente a perda da terra natal. Todavia, tal sentimento é anacrônico, uma vez que essa relação patriótica não condiz com o cavaleiro medieval (COELHO, 2010). Em cada nova obra que retrata o herói, a motivação será diferente, conforme o objetivo do contexto da época. Nessa ótica, a mitificação serve como um modelo a ser seguido, que atribui um caráter didático de ensinar o dever-ser.

Essa criação de um herói nacional é uma estratégia bastante utilizada por algumas nações como forma de dar esperança ao povo. Isso ocorreu com o Romantismo no Brasil, no Século XIX, quando se buscava uma autonomia política e literária pautada no nacionalismo. Para isso, idealizou-se a figura de um herói que seria o índio (BOSI, 1980). Diferente de El Cid, não houve uma heroização de uma pessoa específica, mas parte de uma representação do real — o índio, o que, mesmo não sendo situações iguais, consideramos análogas.

Eliade (2016, p. 160) traz um exemplo de mitificação que talvez seja mais fácil de assimilar, já que é mais recorrente na contemporaneidade:

A mitificação das personalidades por meio dos mass media, sua transformação em imagem exemplar, foi igualmente analisada. “Lloyd Warner, na primeira parte de seu livro, *The Living and the Dead*, conta-nos a criação de um personagem desse gênero. Biggy Muldoon, um político da Yankee City, que se transformou numa figura nacional em virtude de sua oposição pitoresca à aristocracia de Hill Street, teve uma imagem pública demagógica construída pela imprensa e pelo rádio. Ele era apresentado como um cruzado do povo, atacando a riqueza usurpadora. Mais tarde, quando o público se cansou dessa imagem, Biggy foi condescendentemente transformado pelos *mass media* num vilão, um político corrupto que explorava em seu próprio benefício a miséria pública.

Veja que a mitificação está relacionada com criar atributos exemplares em uma persona. Mas, no caso acima, também há uma mitificação negativa, em que se cria um anti-herói. Dessa forma, a transformação de um personagem histórico em mito, tal qual aqui apresentada, remete ao conceito defendido por Barthes, já que ressignifica a realidade e serve a um intuito ideológico.

A mitificação é um processo mais comum do que se imagina, pois, conforme Aurell (2015), as genealogias usam o poder mitificador no passado, principalmente as monarquias, como estratégia para manter suas formas de governar e, ao mesmo tempo, torná-las incontestáveis, vinculando suas origens a fatos míticos:

Tal fato explica a potencialidade e a eficácia das genealogias históricas. Esse novo gênero histórico se divulgou na Europa durante a segunda metade do Século XII como um instrumento privilegiado para consolidar o poder monárquico, fundamentado na transmissão dinástica e hereditária. A criação de uma tradição histórica requer a demonstração de uma continuidade social e política. Assim acontece, por exemplo, na introdução das *Grandes Chroniques* francesas, onde se justifica a construção dessa grande obra histórica por causa das dúvidas suscitadas sobre a veracidade da genealogia dos reis da França, de suas origens

e da procedência da sua linhagem (Spiegel, 1997: 96). Os condes de Barcelona também se encarregaram de sua genealogia, no momento em que se tornaram reis de Aragão, para codificar seu vínculo genealógico com as origens da dinastia. Dessa forma, vincularam-se ao fundador da dinastia, Guifredo o Peludo, mitificando sua figura, magnificando sua influência política e social e legitimando sua vinculação com os reis franceses, em contraposição a visigodos e islâmicos (Aurell, 1995). A enorme eficácia desses textos fica refletida nas *Gesta Comitum Barcinonensium*, a constução genealógica dos reis aragoneses medievais, que se utilizou como referente histórico fundamental (um verdadeiro cânon) para o estudo do medievo na Catalunha até inícios do Século XIX [...]. (AURELL, 2015, p. 198).

Contudo, a partir do Século XIII, as genealogias perderam o vigor devido às políticas expansivas que estavam sendo desenvolvidas na época, que contribuíram para o surgimento das crônicas de viagens que narram as campanhas militares expansionistas de forma heroica (AURELL, 2015). Assim, não há preocupação em explicar a genealogia, a origem lendária da família, e o foco deixa de ser o passado e passa a ser o presente da nação conquistadora. Para Aurell (2015, p.199), “[...] as transformações literárias nos textos históricos estão estreitamente vinculadas às mudanças sociais e políticas [...]”

Com base no que foi apresentado, podemos perceber que toda mitificação (transformação do personagem histórico em personagem mítica) apresenta um objetivo manipulatório. Nesse sentido, afasta-se do conceito de mito das sociedades primitivas, pois aqui a função do mito não é de explicar a cosmogonia, nem diz respeito ao sagrado, como propôs Eliade. Os fatos históricos são ressignificados através dos gêneros literários, razão por que é difícil fazer a distinção entre história e mito.

Seja para um fim manipulatório, pedagógico ou para transformar uma personalidade histórica, o mito, como narratologia, é propício à perpetuação dos valores que desejam passar, visto que nosso cérebro presta mais atenção à informação quando está em forma de narrativa, as bases de nossas memórias mais fortes são histórias, lugares e emoções<sup>3</sup>, e tudo isso está presente no mito.

Segundo Campbell (2008), os mitos da sociedade, em determinada época, constituem modelos sociais, conforme o tempo e os modos de manifestação do mito mudam. Essa visão é totalmente alinhada com o exemplo já mencionado de El Cid, cujas motivações heroicas mudam de acordo com a necessidade da época. Para o autor, os mitos não são histórias inspiradas em pessoas que tiveram uma vida notável. Por isso, mesmo que haja um herói popular inspirado em uma pessoa real em determinada época, não se pode confundir com sua biografia, porque a construção desse herói popular representa o traço transformador do mito e sua atualização. É justamente isso que compõe a mitificação de um personagem histórico. Inicialmente, tem-se um indivíduo real, de carne e osso que, em sua época, exerceu um papel importante no contexto

---

3. EXPLICANDO A MENTE (documentário). Episódio – Memória. Netflix. 2019. 20 mim.

social em que estava inserido. Por causa disso, sua história é recontada e atualizada ao longo dos anos, configurando a passagem de história para estória, ou seja, a transformação do personagem histórico para o personagem literário. Tanto o texto histórico quanto o literário são importantes para compreender esse processo de mitificação. Sobre esse debate, o historiador Aurell (2015) defende que o texto histórico e o texto literário não podem ser analisados separadamente, porque se complementam:

O conteúdo histórico e a forma literária são duas caras de uma mesma moeda no texto histórico medieval, e não podem ser analisados de forma separada. [...] A forma e o conteúdo identificam-se no contexto histórico, porque não é possível separar o texto histórico do texto literário. (AURELL, 2015, p. 194).

A relação entre História e Literatura é importante para compreender como o processo de mitificação é construído, tanto na própria época em que a personagem viveu quanto depois de sua morte, e quais as ideologias sociais e políticas que influenciaram e conduziram a mitificação.

Assim, Aurell (2015) propõe novas metodologias para interpretar os textos históricos, por entender que trazem construções literárias, sociais e políticas que devem ser estudadas. Portanto, o texto histórico deve ser estudado em três aspectos: primeiramente, deve haver uma complementação ao trabalho de edição e de estabelecimento dos textos; no segundo aspecto, os textos literários são contextualizados; no terceiro aspecto, a interpretação deve ser fundamentada na multidisciplinaridade, considerando outras disciplinas como a Antropologia, a Linguística e a Sociologia. Nesse sentido, o texto histórico será encarado como literário, narração histórica e um intermediário entre o presente e o passado a que faz referência.

A intenção não é de distinguir o que é falso ou verdadeiro, mas de conseguir captar a intenção do texto e sua ideologia e compreender o motivo pelo qual certo elemento está naquele texto de determinada época e cultura:

[...] a partir do conhecimento do contexto no qual os textos foram elaborados, o historiador é capaz de adentrar-se na intencionalidade, na ideologia, na manipulação, nas motivações e nos objetivos dos textos históricos. As formas literárias adotadas pelos textos históricos (anais, calendários, cronologias, genealogias, crônicas) são um reflexo de todos os condicionamentos do contexto no qual foram elaborados. O texto histórico não é um objeto isolado, inerente a si mesmo, mas sim relacional. Seu significado pleno emerge somente no momento em que se conhece bem o ambiente e o contexto no qual ele foi elaborado (AURELL, 2015, p. 196).

A história pode ser compreendida como uma adaptação literária, porque o historiador não é capaz de reconstruir o passado, tão somente o representa, já que o acesso ao passado não tem como ser direto, pois é feito por meio da mediação dos textos e dos ícones. Quando conhece o contexto em que os textos foram articulados, o historiador é capaz de adentrar a intencionalidade,

a ideologia, a manipulação, os motivos e os objetivos dos textos históricos. As formas literárias adotadas pelos textos históricos são reflexos dos fatores condicionantes do contexto a partir do qual foi gerado. O historiador cria uma metáfora, indica uma direção, constrói uma história baseada na direção de quem conta e representa o mundo de maneira direcionada.

Por essa razão, tanto biografias quanto os textos literários devem ser considerados na análise do processo de mitificação da personagem histórica para entender como o mito foi construído.

#### 4. Considerações finais

A partir da discussão realizada, apresentamos o mito como um discurso etnoliterário, e diante da sua função de atualizar e transmitir saberes socioculturais para preservar o sentimento de pertença à comunidade, há o processo de heroicização da personagem histórica.

Entendemos que a transformação da personagem histórica em personagem mítica (mitificação) possui um objetivo manipulatório. Dessa forma, o mito não se limita apenas a explicar a origem das coisas, mas ressignifica os fatos históricos ao ser invocado através dos diversos gêneros discursivos, ocorrendo uma fusão entre história e mito, sendo quase impossível distingui-los. Independente da sua função (manipulatório, pedagógico), o mito é um instrumento de transmissão e perpetuação dos valores socioculturais, políticos e históricos, de um determinado povo e época.

#### 5. Referências

ANDRADE, Maria Margarida. A unidade lexical no discurso etnoliterário. In: **Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos**, 2005, Maracanã – RJ. Cadernos do CNLF, volume XIV, nº. 04. Anais do XIX CNLF (TOMO 1), p. 408-418. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_1/408-418.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_1/408-418.pdf). Acesso: 14 out. 2019.

AURELL, Jaume. O Novo Medievalismo e a interpretação dos textos históricos. Roda da Fortuna. **Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievalismo**, 2015, Volume 4, Número 2, pp. 184-208. Disponível: [https://a615a5e5-c98d-48ce-95fc4c6127dff938.filesusr.com/ugd/3fdd18\\_19d6a4f46800442099e8a1791bfb473.pdf](https://a615a5e5-c98d-48ce-95fc4c6127dff938.filesusr.com/ugd/3fdd18_19d6a4f46800442099e8a1791bfb473.pdf). Acesso em: 22 jun 2020.

BATISTA, Daniel Augusto do Nascimento. **Babieca pelas eras: adaptação e ideologia na narrativa de El Cid**. RECIAL, v. 12, p. 348-367, 2017.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **Nota de aula da disciplina Introdução ao Pensamento Semiótico**, ministrada em 2016, no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB João Pessoa, 2017.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1980.

CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. São Paulo: Ágora, 2008.

COELHO, Luiz Felipe Alves Guimarães. **A lenda castelhana: leituras de El Cid**. Revista Caderno de Clio [on-line], v. 1, p. 82-87. 2010. Disponível: <https://revistas.ufpr.br/clio/article/view/40279>. Acesso em: 22 jun. 2020.

COUTO, Livia Maria Albuquerque. **Rodrigo Díaz de Vivar: reflexões entre o Cid literário e o histórico em Castela**. Revista Espacialidades [online], v. 11, n. 2, p. 01-16, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/espacialidades/article/view/17652>. Acesso em: 22 jun. 2020.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva. 2016. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2020/04/eliade-mircea-mito-erealidade-1.pdf>.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Lisboa: Livros do Brasil. 1992. Disponível em: <https://gepai.yolasite.com/resources/O%20Sagrado%20E%20O%20Profano%20-%20Mircea%20Eliade.pdf>.

FLETCHER, Richard. **Em busca de El Cid**. São Paulo: Unesp, 2002.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

MARTÍN, José Luis. **La Castilha del Cid**. Cuadernos História. Nº 16, 1985.

PAIS, Cidmar Teodoro. Os discursos etnoliterários, a função mítica e os valores da cultura. In: **Reunião Anual da SBPC: publicação eletrônica**. Fortaleza: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, 2005. Fortaleza - CE: SBPC, 2005. v. 1, p. 1- 4. Disponível em: [http://www.sbpcnet.org.br/livro/57ra/programas/CONF\\_SIMP/textos/cidmarpais.htm](http://www.sbpcnet.org.br/livro/57ra/programas/CONF_SIMP/textos/cidmarpais.htm). Acesso: 14 out. 2019.

PAIS, Cidmar Teodoro; BARBOSA, Maria Aparecida. **Da análise de aspectos semânticos e lexicais dos discursos etnoliterários à proposição de uma etnoterminologia**. Matraca (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro - RJ, v. 16, p. 79-100, 2004.



## A “DEMOCRACIA” E OS SEUS DISCURSOS: ENTRE O PRINCÍPIO MAJORITÁRIO E O ARRANJO CONTRAMAJORITÁRIO

*LA « DÉMOCRATIE » ET SES DISCOURS : ENTRE LE PRINCIPE MAJORITAIRE ET LE DISPOSITIF CONTRE-MAJORITAIRE*

*“DEMOCRACY” AND ITS DISCOURSES: BETWEEN THE MAJORITY PRINCIPLE AND THE COUNTERMAJORITARIAN ARRANGEMENT*

**Gustavo Barbosa de Mesquita Batista**

Programas de Pós-Graduação em Ciências Jurídicas do CCJ/UFPB  
e em Direitos Humanos do CCHLA/UFPB.  
[gustavobm.batista@gmail.com](mailto:gustavobm.batista@gmail.com)

**Sumário:** 1. Introdução. 2. O Discurso da Legitimação por Maioria. 3. A Questão Constitucional: o “arranjo contramajoritário”. 4. Considerações Finais.

**Resumo:** A Democracia é um conceito sobre o qual transitam vários discursos. O objetivo central do presente artigo foi apresentar como uma parcela desses discursos tratam do princípio majoritário e comose referem à ideia de um arranjo contramajoritário de matriz constitucional. Para a elaboração do texto, fizemos um levantamento bibliográfico e buscamos dialogar com autores como Noam Chomsky (1999), Robert Dahl (2012), Bruce Ackerman (2006), Jürgen Habermas (2003) e Carl Schmitt (2007), delimitando os conteúdos referentes à “soberania popular”, princípio majoritário e exercício da jurisdição constitucional como arranjo contramajoritário numa abordagem de ensaio crítico. Foram apresentados diversos modelos democráticos e concepções da democracia dentro de uma construção analítica e crítica, a partir de como se apresentavam nas obras de referência. Como resultados, compreendemos que a prevalência de um modelo procedimental num sistema democrático dominado por elites políticas representativas, encontra limites, quanto a possíveis desvios de finalidades e abusos, na “jurisdição constitucional” e no advento de maiorias populares históricas que consolidam novos acordos políticos, reestruturando e dando novo sentido às instituições democráticas.

**Palavras-Chaves:** Democracia; Princípio Majoritário; Jurisdição Constitucional; Direitos Humanos

**Abstract:** Democracy is a concept on which various discourses circulate. The main objective of this article was to present which of them deal with the majority principle and which contain the idea of a countermajoritarian arrangement with constitutional matrix. For the elaboration of the text we carried out a bibliographic survey and sought to dialogue with authors such as Noam Chomsky (1999), Robert Dahl (2012), Bruce Ackerman (2006), Jürgen Habermas (2003) and Carl Schmitt (2007), delimiting the contents referring to the “popular sovereignty”, majority principle and exercise of Constitutional Jurisdiction as a countermajoritarian arrangement in a critical essay approach. Different democratic models

and conceptions of democracy were presented within an analytical and critical construction, based on how they were presented in the reference works. As a result, we understand that the prevalence of a procedural model in a democratic system dominated by representative political elites, find limits, regarding possible deviations from purposes and abuses, in the “constitutional jurisdiction” and in the advent of historical popular majorities that consolidate new political agreements, restructuring and giving new meaning to democratic institutions.

**Keywords:** Democracy; Majority Principle; Constitutional Jurisdiction; Human Rights.

**Résumé:** La démocratie est un concept sur lequel circulent plusieurs discours. L’objectif principal de cet article était de présenter ceux qui traitent du principe de la majorité et ceux qui contiennent l’idée d’un arrangement contre-majoritaire avec la matrice constitutionnelle. Pour l’élaboration du texte, nous avons effectué une étude bibliographique et cherché à dialoguer avec des auteurs tels que Noam Chomsky (1999), Robert Dahl (2012), Bruce Ackerman (2006), Jürgen Habermas (2003) et Carl Schmitt (2007), en délimitant les contenus relatifs à la “souveraineté populaire”, au principe de majorité et à l’exercice de la juridiction constitutionnelle en tant qu’arrangement contre-majoritaire dans le cadre d’une approche d’essai critique. Différents modèles démocratiques et conceptions de la démocratie ont été présentés dans le cadre d’une construction analytique et critique, sur la base de la manière dont ils ont été présentés dans les ouvrages de référence. Il en résulte que la prévalence d’un modèle procédural dans un système démocratique dominé par des élites politiques représentatives trouve des limites, en ce qui concerne les déviations possibles des objectifs et les abus, dans la “juridiction constitutionnelle” et dans l’avènement de majorités populaires historiques qui consolident de nouveaux agréments politiques, en restructurant et en donnant un nouveau sens aux institutions démocratiques.

**Mots-clés:** Démocratie ; Principe de majorité ; Juridiction constitutionnelle ; Droits de l’homme.

## 1. Introdução

Há um acúmulo histórico de experiências democráticas que nos permitem dizer que Democracia não é um conceito político fácil de ser analisado dentro dos discursos comunicados pelas relações de poder que circundam a sociedade contemporânea. Depende, igualmente, de uma experiência vivida por um grupo social e de como o direito de participação nas decisões políticas é efetivamente exercido. Mesmo assim, não deixa de ser um “discurso” emprestado a uma forma de deliberar sobre matéria social e política por princípios majoritário e participativo, respeitando valores de igualdade e liberdade subjetivos.

O que entendemos por Democracia também pode assumir novas exigências ao longo do tempo. Se no passado eram bastante determinados requisitos para podermos observar determinada prática, deliberação ou escolha política como democrática, atualmente se impõem outros elementos a serem incorporados para que seja possível esse reconhecimento. Poderíamos afirmar que, para além de um procedimento social e político de aferição das maiorias e de ampliação da participação

e representação política, a Democracia é um “conceito inacabado”, passível de construção dentro do tempo histórico e do acúmulo de experiências sociais e humanas. Uma análise em sequência histórica pode, muito facilmente, demonstrar a insuficiência de experiências democráticas passadas que nos revelam vários “discursos produzidos acerca da Democracia e suas formas”. É com esses discursos que lançam ideias acerca da Democracia que pretendemos debater no presente texto. Todavia, uma coisa é certa, mesmo entre aqueles que desconfiam dos benefícios políticos e sociais alcançados dentro de uma Ordem Democrática, o fascínio de vê-la em funcionamento desperta certa simpatia pelas “liberdades” experienciadas por parte dos *homens do povo*, tal como exclamou, no seu clássico *A Democracia na América*, o aristocrata Tocqueville:

Estou persuadido de que, se o despotismo um dia se estabelecer na América, encontrará mais dificuldades ainda para vencer os hábitos que a liberdade engendrou do que para superar o próprio amor à liberdade (...) É incontestável que o povo frequentemente dirige muito mal os negócios públicos. Mas o povo não poderia envolver-se neles sem que o círculo de suas ideias se ampliasse e sem que se visse seu espírito sair da rotina costumeira. O homem do povo que é chamado ao governo da sociedade sente estima por si mesmo (2005, p. 284)

Muito embora, no seio de um Modelo Constitucional de Democracia, parece que um paradoxo termina sendo proposto: “Quando seria possível a Democracia exercida por uma maioria popular?” Aparentemente, há obstáculos impostos pela ordem constitucional contra mudanças democráticas em razão da hierarquia normativa e rigidez constitucional que exercem, presumidamente, uma força contramajoritária frente à produção normativa dos demais Poderes do Estado, impondo-se como obstáculo às escolhas democráticas porventura realizadas por *supostos* representantes legítimos do povo quando eleitos para o Parlamento ou o Executivo. Daí o discurso que gira em torno das denominadas “Democracias Constitucionais” tratar também de ordens de fixação e não mudança constitucional (“cláusulas pétreas”), presentes no texto constitucional, que parecem se opor à ideia democrática que legitima uma maioria de governo. Seriam as Côrtes Constitucionais uma espécie de “Quase-guardiana” tal como apresentado por Robert Dahl (2012, p. 77 e segs.), instalando no âmbito das instituições de um Estado Constitucional, uma instituição conservadora e de oposição à Democracia?

Sobre várias perspectivas, emitimos diversos discursos acerca da Democracia e neles há uma carga de valores e sentidos que, ao mesmo tempo, enriquecem e fragilizam essa importante prática política. A Democracia está num palco iluminado por muitas luzes de diferentes cores e proporcionando diversas sombras com as mais diversas tonalidades. A luz que atravessa o prisma multicolor que ilumina a Democracia por vezes amplia ou reduz as dimensões e beleza da imagem que temos quanto a essa forma de governo. Tentaremos, no presente texto, apresentar algumas dessas “imagens da Democracia” tomadas por discursos, analisando como eles legitimam a perspectiva democrática adotada.

## 2. O discurso da legitimação por maioria

Foi essencial para a Democracia a concepção de uma deliberação política tomada por maioria. “A voz do Povo” é aclamada na formação de maiorias que definem os destinos políticos de uma comunidade. Gostamos de compreender que as decisões políticas são resultado daquilo que foi desejado pela maioria como fruto imediato do poder emanado do povo. Dessa forma, para que conceitos como “Soberania Popular” e princípio de maioria possam ser observados nessa “concepção comum da Democracia”, o modelo democrático seria minimamente orientado por uma série de procedimentos que:

(...) garantem: a) a participação política do maior número possível de pessoas privadas; b) a regra da maioria para decisões políticas; c) os direitos comunicativos usuais e com isso a escolha entre diferentes programas e grupos dirigentes. A vantagem dessa definição minimalista consiste no seu caráter descritivo (HABERMAS, 2003 – v.2, p. 27).

Todavia, Habermas destaca ainda que o “cerne de uma definição genuinamente procedimentalista” de Democracia, não está apenas na ideia de Soberania Popular ou na regra da maioria, mas numa ideia que antecede a própria forma do procedimento democrático, incluída dentro da pressuposição de que “todos os resultados das deliberações e negociações democráticas atendem ao plano da racionalidade” (HABERMAS, 2003 – v. 2, p. 27). O importante, segundo Habermas, citando John Dewey, consistiria em “aprimorar os métodos e condições do debate, da discussão e da persuasão” dentro do espaço comunicativo democrático (DEWEY *Apud* HABERMAS, 2003 – v.2, p. 27), aumentando a expectativa de racionalidade como resultado das deliberações tomadas conforme o procedimento democrático. Nesse sentido:

Dewey foi um dos últimos porta-vozes da visão jeffersoniana da democracia. Na primeira parte do Século, ele escreveu que a Democracia não é um fim em si mesma, mas um meio pelo qual o povo descobre, amplia e manifesta a sua natureza fundamental e os direitos humanos. A base da democracia é a liberdade, a escolha do trabalho e a capacidade de participar da ordem social. A democracia, dizia Dewey, produz pessoas autênticas. Esta é a principal consequência de uma sociedade democrática – pessoas autênticas (CHOMSKY, 1999a: p. 21)

A Democracia, portanto, é um instrumento que serve para a manifestação de direitos fundamentais, atendendo a uma finalidade social e civilizatória de emancipação dos sujeitos e racionalização do espaço social. Dessa maneira, observamos que a própria concepção procedimental da Democracia abre igualmente espaço para o dimensionamento de uma proposição ética da Democracia que, uma vez consolidada, irá se alicerçar e se distinguir como substância dos procedimentos formais utilizados para a tomada das decisões políticas que permitem a manifestação de direitos (BRANDÃO, 2013, p. 142). Sobre uma concepção ética da Democracia, BOBBIO, no passado, se posicionou da seguinte forma:

Hoje a Democracia não pode mais ser uma formalidade, mas deve ser uma realidade; não pode mais ser um simples instrumento de governo, mas deve ser o fim último da luta política (...) a democracia é desejada como uma realidade nova, é sentida como um valor, um princípio; não se combate por um método eleitoral, não se sacrificam os bens e a vida por um expediente de governo (APUD BRANDÃO, 2013, p. 143)

O fato é que há uma pretensão comum no Ocidente, partilhada por alguns autores importantes, no sentido de uma “remoralização” das ações políticas e de Estado, a partir dos Direitos Humanos, dimensionando nos valores e garantias previstos em Declarações Internacionais de Direitos Humanos e em Constituições do Estado, resultados racionais da luta política democrática, bens morais e políticos conquistados a serem preservados em favor de todos. Essa proposta de racionalização encerra dimensões éticas para a Democracia, bastante úteis em períodos de exceção ou diante de ameaças às condições da vida democrática. O problema é que, geralmente, passado o risco autoritário, restaurada a normalidade institucional, a Democracia perde, rapidamente, esse sentido ético e ingressa, de novo, numa dimensão essencialmente procedimental, tornando-se mero instrumento para a obtenção de decisões políticas por intermédio de “manifestação da maioria”. Enquanto conteúdo moral, a democracia busca o reconhecimento de sujeitos de direitos e a ampliação da participação política, aprofundando os questionamentos acerca de sua efetiva materialização. Dentro do modelo procedimental, a democracia vai se reduzindo a um modelo político formal correspondente a um mero método de tomada de decisões políticas. Como, nos períodos de normalidade política e ausência de exceções autoritárias, a pressuposição de racionalidade dos resultados das deliberações aparenta se manter firme, é comum que se torne hegemônico um discurso meramente procedimental da Democracia. Nesse diapasão:

A democracia como “instrumento de governo”, a que se refere Bobbio, é o regime em que a estrutura eleitoral, permitindo a expressão numérica, em termos de votos, das mais variadas forças políticas da sociedade, possibilita o alcance do poder de Estado por aquelas forças que se tornam majoritárias. A expressão eleitoral das forças políticas se tornaria transparente através da estrutura do voto. Com isso, as forças majoritárias poderiam tornar-se governantes. Em síntese, a democracia como “instrumento de governo” é o método que permite a expressão de maiorias eleitorais, que podem se transformar em forças governantes (BRANDÃO, 2013, p. 143)

Dando continuidade, nessa perspectiva de análise procedimental da Democracia, observamos que o primeiro problema no discurso da maioria diz respeito ao “colegiado deliberativo” que serve de base para a constituição dessa “maioria”. Ele pode ser restrito ou ampliado. No primeiro caso, a “maioria” reflete os interesses de uma oligarquia reproduzindo a imagem comum das “Repúblicas Oligárquicas” que, até um passado recente, se definiram como democráticas. No segundo caso, há de se avaliar os procedimentos adotados para a participação nesse “colegiado

deliberativo” em suas proporções representativas e sua aptidão para produzir uma decisão e conseguir a execução daquilo que foi decidido, orientado pela ideia de racionalidade.

O “Colegiado Deliberativo restrito” leva em conta, muitas vezes, um conceito limitado de cidadania. Assim, em muitas Repúblicas ditas democráticas, até recentemente, as mulheres e diversas minorias estavam excluídas da política; o voto tinha um caráter censitário, desconsiderando a autonomia cidadã dos mais pobres e várias etnias ou grupos sociais não tinham direito à participação política pelo exercício do voto ou de representação institucional. O conjunto de cidadãos aptos a participarem do “colegiado deliberativo” estava resumido aos homens brancos e proprietários e excluía, na realidade, a maioria da comunidade política, assumindo um conceito de povo muito limitado. Se observarmos com cuidado, veremos, por exemplo, que:

(...) o objetivo de Thomas Jefferson, na extremidade liberal do espectro, era criar um País “livre de mácula e mescla” – ou seja, nenhum indígena, nenhum negro, apenas bons anglo-saxões brancos. Isso era o que os liberais queriam (...) Não obtiveram muito sucesso. Conseguiram praticamente liquidar a população nativa – quase “exterminá-la”, como disseram na época – mas não conseguiram se livrar da população negra. Com o tempo, tiveram que incorporá-la de alguma forma à sociedade (CHOMSKY, 1999<sup>a</sup>: p. 123)

Sem essa igualdade e ampliação da participação política da população como definir a legitimidade dos princípios de Soberania Popular ou de maioria para a tomada das decisões? Sobretudo, imaginar o real alcance disso no tocante ao reconhecimento de direitos e do pleno exercício da cidadania por parte dos diversos grupos sociais? Quando recordamos a experiência pela qual, na origem da “Invenção dos Direitos Humanos”, ápice da razão contemporânea, conquistamos Declarações, americana e francesa, que proclamavam como “verdade auto-evidente” a de que *todos os homens nascem iguais em direitos e dignidade*, damos-nos conta finalmente que esses direitos ou essa dignidade humana eram reconhecidos para pouquíssimos sujeitos sociais, mesmo entre aqueles que os “inventaram”. Dessa forma:

Ainda mais perturbador é que aqueles que com tanta confiança declaravam no final do século xviii que os direitos são universais vieram a demonstrar que tinham algo muito menos inclusivo em mente. Não ficamos surpresos por eles considerarem que as crianças, os insanos, os prisioneiros ou os estrangeiros eram incapazes ou indignos de plena participação no processo político, pois pensamos da mesma maneira. Mas eles também excluía aqueles sem propriedade, os escravos, os negros livres, em alguns casos as minorias religiosas e, sempre e por toda parte, as mulheres. Em anos recentes, essas limitações a “todos os homens” provocaram muitos comentários, e alguns estudiosos até questionaram se as declarações tinham um verdadeiro significado de emancipação (...) Os fundadores, os que estruturaram e os que redigiram as declarações têm sido julgados elitistas, racistas e misóginos por sua incapacidade de considerar todos verdadeiramente iguais em direitos (...) Como é que esses homens, vivendo em sociedades construídas sobre a escravidão, a subordinação e a subserviência



aparentemente natural, chegaram a imaginar homens nada parecidos com eles, e em alguns casos também mulheres, como iguais? Como é que a igualdade de direitos se tornou uma verdade “auto-evidente” em lugares tão improváveis? É espantoso que homens como Jefferson, um senhor de escravos, e Lafayette, um aristocrata, pudessem falar dessa forma dos direitos auto-evidentes e inalienáveis de todos os homens (HUNT, 2009, p. 16-17)

Por sua vez, ampliar o Colegiado pode trazer inconvenientes na produção do “consenso político”. Normalmente, para o debate democrático, recorre-se, quase sempre, ao princípio da representação. Faz-se necessário confiar a um representante a postulação de ideias e discursos que se coadunem com os interesses de determinado grupo e busque adesão junto a outros grupos formando uma “maioria”. Mesmo nas denominadas “democracias diretas”, como foi classificada a experiência original da democracia Grega, repetida em alguns “cantões Suíços” sob a observação de Rousseau, esse recurso à representação foi comum, porque seria impossível conceder uma igual consideração da fala para todos os presentes na Assembleia Cidadã (DAHL, 2012, p. 356-366).

Quando o “corpo de cidadãos” é ampliado, torna-se impossível estabelecer um espaço de fala e discussão igualmente considerado para cada cidadão integrante do “colegiado deliberativo”, restringindo a possibilidade de participação direta, daí o recurso à representação (Democracia Direta X Democracia Representativa), embora essa representação contenha em si o risco de fuga dos objetivos coletivamente dispostos, a fim de atender a objetivos particulares, pessoais e imediatos. Daí, a discussão de instrumentos para o bom funcionamento de um “colegiado ampliado” tornar-se um dos principais temas democráticos no presente. Mandatos imperativos com possibilidades de chamadas (“recalls”) por parte da base eleitoral aparentam ser uma boa solução, embora também comportam riscos de cederem a pressões fabricadas por humores sociais e políticos do momento, tornando o ambiente político bastante fragilizado e instável. Poder-se-ia pensar num meio-termo, estipulando qualificações indicativas para o exercício desse “chamamento” (“recall”) com relação aos representantes democraticamente escolhidos.

Quando definimos a ideia de submissão a uma ordem da maioria como a fórmula democrática, esse debate acerca dos “colegiados deliberativos” é essencial, porque define a própria “concepção de maioria”. Daí não ser muitas vezes suficiente, para uma autêntica Democracia, o modelo liberal de representação, uma vez que é possível não haver a correspondência entre os interesses dos representantes e aqueles da maioria. Forma-se uma “maioria ficta”, talvez em vários aspectos influenciada e dominada por “minorias políticas” dominantes da Ordem Económica que conseguem ocupar os cargos de representação. Por exemplo, uma maioria Parlamentar pode, muito bem, não traduzir uma “real representação da maioria do povo”, tendo em vista que há uma sub-representação quanto aos diversos grupos sociais que representam essa maioria.

O que muitas vezes acabamos reproduzindo é uma “Democracia de Elite”, onde técnicas formais e procedimentais legitimam as opções de uma “maioria formada como representantes do Colegiado Deliberativo” sem se preocupar muito com a legitimação precedente da constituição e proporcionalidade da representação que torna o escolhido legitimado para deliberar dentro desse



“Colegiado”. Normalmente, uma oligarquia política se apropria dessa representação e compõe a elite apta a deliberar e governar em nome dos demais. Entretanto, nessa *imagem da Democracia como competição entre as elites* é possível extrairmos uma perspectiva que a aproxime do ideal democrático, assim:

Como vimos, segundo Shumpster, a democracia é o melhor sistema de governo, não porque é o governo do povo, ou expressão da Soberania Popular, que é mais um “mito político” do que uma realidade, mas porque permite um processo mais amplo de seleção e recrutamento das elites políticas, incluindo nelas os representantes das classes tradicionalmente excluídas pelos regimes aristocráticos ou oligárquicos (...) BOBBIO, **grifo nosso**, cita um “elitista italiano” que diferencia o regime democrático dos autocráticos pela existência, respectivamente de “elites que se propõem” (elitismo democrático) e de elites que “se impõem” (elitismo autocrático) (TOSI, 2013, p. 239-240).

As exigências contemporâneas não permitem, obviamente, um modelo político semelhante à “ÁGORA ATENIENSE” onde a participação direta dos cidadãos estava idealmente preservada (Democracia Direta). Mesmo ali, sabemos que essa igualdade de condições para participar da “Ágora” não dispensava certa representação de interesses e ideias por intermédio de grupos de interesse e pressão (Democracia Representativa). Daí o motivo pelo qual não se pode dimensionar quaisquer fórmulas puras de Democracia, direta ou representativa, havendo que observar o jogo democrático também como uma competição entre as elites (Democracia como Competição entre as Elites). Logicamente, para que se consagre uma análise democrática desse “jogo das elites”, é necessária a prevalência de uma “elite civilizada a partir do respeito a determinados valores, tais como os Direitos Humanos” e que se projete politicamente enquanto uma elite propositiva, buscando a construção de consensos políticos mais amplos. Caso contrário, tratando-se de uma elite impositiva, estaremos diante de um modelo completamente autocrático.

Faz-se necessário certa capacidade oratória e discernimento para apresentar pretensões ao “Colegiado Deliberativo” e estabelecer as condições para uma tomada de decisão esclarecida. Nem todos, é fato, revelam igual preparo ou uma igual disposição para cumprir tais funções. Um problema estrutural da Democracia diz respeito ao controle da representação, a fim de que atenda à vontade para a qual consentiu representar, sem desvios de ordem pessoal e fora das finalidades propostas. Pelo menos na “ÁGORA,” a presença de todos limitava tais desvios, havendo oportunidade para participar diretamente das escolhas e decisões políticas.

Como atualmente “escolhemos os representantes” acaba definindo o significado de maioria que pode, muito bem, não significar propriamente o que deveríamos compreender por maioria em termos democráticos. A “maioria dos representantes” são, muitas vezes, uma “minoría próspera” que ocupa a elite política, o que nos aproxima muito mais dos modelos elitistas da Democracia de que de uma Democracia material. Na prática, há uma multidão subrepresentada que não participa dessa representação e que é, de fato, a maioria do povo (CHOMSKY, 1999<sup>a</sup>).

### 3. A questão constitucional: o arranjo “contramajoritário”

Aparentemente, a Constituição cria um paradoxo democrático e há severas críticas ao modelo liberal democrático demarcado por uma Ordem Constitucional, quando do exercício da Jurisdição Constitucional cancelando um ato “majoritário” do Parlamento ou controlando atos do Executivo (SCHMITT, 2007: p. 19 e segs.). Essa ordem apresenta-se, muitas vezes, como uma estrutura de conservação e proibição de alterações no cenário político, projetando-se para o futuro e alcançando gerações vindouras. Um conjunto normativo fixo que é excluído do “debate democrático” e, pretensamente, protege as “minorias” contra “maiorias tirânicas”. Seria, então, de fato, a Constituição um obstáculo ao governo da maioria? Some-se a isso o fato de que a Guarda da Constituição está atribuída a uma Corte Constitucional, muitas vezes, observada como uma “espécie de aristocracia de toga”, distante da legitimação ofertada pelo voto numa Democracia. Conforme essa análise:

(...) o Guardiã da Constituição tem que ser independente e político-partidariamente neutro. No entanto, abusa-se dos conceitos de estrutura judicial e jurisdição, assim como de garantia institucional do funcionalismo de carreira alemão, quando, em todos os casos, nos quais, por motivos práticos, surgem a independência e neutralidade como oportunas ou necessárias, pretende-se logo introduzir um tribunal e um estrutura judicial lotados como juristas e funcionários de carreira. Tanto a justiça quanto o funcionalismo de carreira receberão uma carga insuportável se todas as tarefas e decisões políticas, para as quais forem desejadas independência e neutralidade político-partidária, se amontoarem sobre eles. Além disso, a instituição de semelhante guardião da Constituição seria diretamente confrontada com a consequência política do princípio democrático (...) Hoje, a frente da justiça não estaria mais direcionada contra um monarca, mas contra o Parlamento, isso significa uma grave mudança funcional da independência funcional (...) Nenhuma estrutura judicial poderia ocultar o fato de que se trataria, em tal tribunal do Estado ou Constitucional, de uma instância de alta-política dotada de poderes legislativos constitucionais. Do ponto de vista democrático, seria praticamente impossível transferir tais funções a uma *aristocracia de toga* (SCHMITT, 2007: p. 227-228)

Por sua vez, no tópico anterior, parece que antecipamos que a própria compreensão de maioria não encontra uma correspondência, exceto pela formalidade do voto, com a identidade majoritária do povo. Agrava essa situação compreender que qualquer maioria para um governo é uma maioria precária, gravada pelo voto num determinado tempo e momento de composição do Parlamento. São “maiorias parlamentares transitórias” que devem aprender, num modelo político democrático, a dialogar com outras maiorias transitórias passadas e incorporar instrumentos que ampliem essa comunicação entre os diversos sujeitos e tempos sociais. No passado, já nos manifestamos da seguinte forma:

Multidões muitas vezes cedem aos apelos autoritários e assim como se juntam em meio às emoções de um momento, e assumem uma postura favorável ao

linchamento de pessoas desviantes nas ruas, igualmente podem estipular e favorecer modelos políticos autoritários ou inspirados em ideias e manifestações autoritárias. Aqui é preciso compreender o movimento de conservação dos Direitos Humanos: a reação contramajoritária exigida da parte das funções do Estado e de sujeitos e atores políticos nacionais e internacionais no impedimento de quaisquer retrocessos em termos de direitos políticos e sociais. A democracia pode levar à formação de opiniões e deliberações de massas ou mesmo funções e atores políticos que contrariam os Direitos Humanos. Nestes casos, os Direitos Humanos correm riscos que somente podem ser contornados se o Estado Democrático desenvolver mecanismos de conservação de valores e de preservação dos instrumentos que asseguram aos sujeitos o gozo de tais direitos (BATISTA, 2018, p. 132-133)

Todavia, em alguns momentos, existe a atuação de uma “maioria histórica” que vai demandar algum esforço das demais instituições de poder e da “jurisdição constitucional” em sua compreensão e incorporação no sentido político e social da Constituição, atualizando as interpretações e assegurando o reconhecimento de novos direitos e/ou sujeitos sociais. O fato é que, na discussão de maiorias, pode-se produzir uma leitura não monista da Democracia, que serve para a análise Constitucional. A ideia básica é de que as Democracias, no cotidiano, são elitistas e as maiorias formadas atendem a uma maioria para governar – são maiorias de Governo. O problema é que observando o princípio de “soberania popular”, é fácil perceber momentos históricos em que determinados acordos políticos conseguem uma real adesão de uma “maioria popular”. Quando isso acontece, estamos diante de uma “maioria histórica” que passa a definir o novo consenso político que permite a continuação da vida institucional do Estado e de uma sociedade. Diferenciar o que é apenas uma maioria de governo daquela que se apresenta como uma maioria popular histórica é uma tarefa importante para os estudiosos de Ciência Política e os ocupantes de cargos institucionais e das Cortes Constitucionais, especialmente ao adotarem essa análise a partir da perspectiva de uma democracia dualista, onde os procedimentos que constituem uma maioria de governo podem, eventualmente, confluir com a articulação dos acordos selados por maiorias populares históricas. Assim:

Acima de tudo, a Constituição dualista busca distinguir duas decisões diferentes que podem ser tomadas em uma democracia. A primeira é uma decisão tomada pelo povo estadunidense e a segunda pelo governo (...) As decisões tomadas pelo povo raramente ocorrem e estão sujeitas a condições constitucionais especiais. Antes de conquistar a autoridade para exercer a lei suprema em nome do povo, os partidários de um movimento político devem, primeiramente, convencer um número extraordinário de cidadãos comprometidos a conduzir sua iniciativa proposta com seriedade demonstrando a sua discordância política; em segundo lugar, devem permitir à oposição uma oportunidade justa de organizar suas forças; em terceiro lugar, devem convencer a maioria dos cidadãos simpatizantes a apoiar sua iniciativa, enquanto o mérito é discutido repetidamente nos fóruns estabelecidos para a criação da lei. É somente dessa forma que um movimento

político obtém a legitimidade plena, reconhecida pela Constituição dualista, a partir das decisões tomadas pelo povo (ACKERMAN, 2006, p. 7)

Se uma Constituição fixa regras de organização política e procedimental, para que essa alternância entre as maiorias, não ocasione tumultos violentos, sectários e desordens institucionais e políticas com risco de dissolução do Estado e da Sociedade e ruptura política e institucional, não me parece contrariar o princípio democrático o exercício da jurisdição constitucional com tais fins. Trata-se de uma instituição que assegura uma orientação ética para o debate democrático, sobretudo, assegurando que o povo não seja oprimido por maiorias sazonais de governo e possa encontrar o espaço político para se manifestar numa maioria histórica. Isso acontece, principalmente, quando a Corte Constitucional compreende, com clareza, seu papel na preservação da Democracia e das condições da política como mecanismo apto a produção de *acordos entre os diferentes* (ARENDRT, 2002, p. 7). Por fim, normalmente, a posição contramajoritária da Corte é estabelecida em relação às maiorias de governo e não, propriamente, à maioria popular. Tanto é assim, que decisões de Cortes Constitucionais acabam quase sempre revisadas diante da consolidação de movimentos políticos que determinam a existência de uma maioria popular histórica (ACKERMAN, 2006, p. 55 e segs.).

A Política, numa Democracia, é uma linguagem apta a produção de um acordo entre diferentes e desiguais (ARENDRT, 2002, p. 7). Logo, deliberar por maioria não pode significar “opressão das minorias”, embora, numa perspectiva dualista, deve assegurar o espaço de convivência social a fim de que maiorias históricas que surjam eventualmente refaçam o acordo, tornando possível a continuidade da vida política. Por óbvio, todos cedem um pouco nesse acordo, mas isso não significa a perda das condições políticas de participar do debate, porque implicaria a própria exclusão da dignidade da pessoa humana e da cidadania, essenciais para a moralidade democrática.

A tarefa da Constituição nesse percurso é assegurar que esse acordo histórico ocorra sem o esmagamento natural das minorias proposto por “Maiorias Tirânicas”, uma degeneração comum da forma democrática (BATISTA, 2018, p. 134-135). Ela fixa o conjunto de normas sobre as quais esse acordo histórico *entre diferentes e desiguais* se torna possível. Conserva, portanto, as condições da política como uma linguagem de produção de acordo *entre diferentes e desiguais*, restringindo a articulação da força e da violência na resolução de impasses sociais. Trata-se de um elemento de reforço quanto ao aclamado resultado racional das deliberações políticas, o que foi visto no tópico anterior.

Certamente, pelo fato de vivenciarmos uma “Democracia de Elite,” não é possível imaginar que as Garantias Constitucionais são apenas privilégios apropriados por uma “minorias próspera e burguesa”, esquecendo-nos de que, nesse “jogo oligárquico” e procedimental, o que, regularmente, concebemos por vontade da maioria é produzido por essa minoria representada no Parlamento (maioria de governo), enquanto a verdadeira maioria é formada pelo conjunto de diversas minorias (negros, mulheres, trabalhadores, moradores das periferias urbanas etc...). Daí o discurso de que uma maioria de representantes de um governo pode impor tudo às minorias

é claramente contrário ao autêntico significado democrático, porque são, exatamente, esse conjunto de minorias historicamente excluídas que formam a maioria do povo e não a maioria dos representantes no Parlamento.

A Constituição, ao limitar os alcances de Reforma Política, Social e do Estado, estabelecendo cláusulas, reservas e garantias constitucionais, impõe, na realidade, a essa “minorias próspera” representada no Parlamento, um limite de oposição política aos reais interesses da maioria formada por minorias que buscam instrumentos de defesa contra o agravamento da desproteção material, social e política em que sua situação de vulnerabilidade a coloca. As Garantias Constitucionais não se tratam apenas de limites impostos em favor de “minorias” ou “privilégios de minorias”, mas regras que asseguram a essência da Democracia e respeitam a própria ideia de maioria, formada pelo conjunto de minorias.

Num contexto de “sequestro da representação política parlamentar pela minorias próspera”, as regras constitucionais permitem assegurar a abertura cognitiva necessária para que o sistema assegure, minimamente, a participação política das diversas minorias que, autenticamente, compõem a maioria popular. Eventualmente, diante de uma maioria histórica, essas regras passam a ser dotadas de um sentido constitucional que continue tornando possível a política como acordo entre desiguais e diferentes. Nessas circunstâncias, as normas constitucionais cumprem a função precípua de manter aberto o ambiente comunicacional, evitando o agravamento do conflito em termos de caos social, guerra civil e violência. Assim sendo, tornam a própria democracia fortalecida como uma possibilidade equilibrada e segura de tomada de decisões políticas, de transição entre maiorias e de respeito à dignidade da pessoa humana das minorias. Não é mais possível conceber como democrático um regime em que maiorias eliminem, política, social e fisicamente, minorias porque esse limite, oferecido dentro das Ordens Constitucionais contemporâneas, pelo reconhecimento da dignidade da pessoa humana e dos direitos individuais, opõe-se a essa formulação tirânica de uma maioria. Maiorias democráticas não podem mais ser maiorias tirânicas.

Por sua vez, observado nesses termos, “a jurisdição constitucional” exercita uma importante função política nos modelos contemporâneos de Democracia Constitucional. Não é apenas a função de cancelar deliberações produzidas pela maioria do Parlamento, “legislado negativamente” (KELSEN, 2003, p. 263), no sentido de se opor às mudanças sociais, políticas e institucionais que contrariem o que determina a Constituição. Trata-se, mais profundamente, da função de mediar o problema inerente a uma “Democracia de Elite” quanto à sub-representação presente no Parlamento, assegurando que só em determinados momentos históricos, quando um autêntico acordo entre desiguais e diferentes for produzido, isso acabe sendo incorporado ao cotidiano constitucional e ganhe sentido para reformar a ordem institucional e política.

Trata-se da função de compreender o significado não transitório de determinadas maiorias históricas, posto que não são propriamente maiorias de governo, e reposicionar esse novo acordo dentro do quadro constitucional, evitando que, para isso, desenvolva-se um quadro revolucionário e hostil, produtor de violência e ofensas à dignidade da pessoa humana. Para isso,

a “jurisdição constitucional” preserva o conjunto de minorias que formam a maioria do povo, contra investidas de “maiorias parlamentares transitórias” que não estão ainda preparadas para a produção desse acordo e podem agir de forma tirânica. Todavia, esse acúmulo de poder nas Cortes Constitucionais também provoca outros problemas à ordem democrática, estabelecendo nelas uma “Quase-Guardiania” não eleita e apta à regulamentação da vida social (DAHL, 2009, p. 244). A reversão disso só é possível por critérios de auto-limitação da Corte Constitucional e regras procedimentais que reestabeçam o debate democrático no microcosmo do tribunal, ensejando condições de aproximação ao debate popular promovido sobre determinados temas. Sempre é bom lembrar que:

(...) os defensores dos sistemas não majoritários às vezes apontam assustados para o fantasma da tirania majoritária que, segundo eles, paira logo acima de todos nós, à espera da primeira oportunidade para atacar os direitos da minoria, esses defensores geralmente deixam de notar as indicações menos visíveis de um segundo fantasma: a tirania minoritária. Contudo, da mesma forma que um sistema democrático majoritário não oferece nenhuma garantia constitucional de direitos e privilégios comunitários além dos direitos políticos primários de todos os cidadãos, tampouco os arranjos democráticos não majoritários podem, por si sós, evitar que uma minoria utilize sua posição protegida para infligir dano à maioria. Num país majoritário, a proteção dos direitos de minoria depende totalmente do compromisso da maioria dos cidadãos com a preservação dos direitos democráticos primários de todos, com garantia do respeito por seus concidadãos e evitar as consequências adversas de prejudicar a minoria. Assim também, num País democrático com um sistema não majoritário, a proteção das maiorias contra as minorias abusivas depende do compromisso das minorias protegidas com o não abuso de suas oportunidades de vetar as decisões majoritárias (DAHL, 2009, p. 245-246)

Embora concordando, em parte, com o enunciado acima de autoria de Robert Dahl, insistimos que tudo merece ser observado a partir de como compreendemos essa maioria, uma vez que nem sempre o arranjo contramajoritário é dirigido à “Soberania Popular”, porém à maioria transitória de governo. Ainda assim, compreendemos o risco de que uma minoria integrante da classe burocrática e representada no Parlamento e nas Côrtes Constitucionais, possa produzir abusos. É nesse sentido que entendemos que a composição das Côrtes Constitucionais e o seu exercício de jurisdição e autolimitação devem observar alguns critérios, servindo de “garantia preventiva” com relação aos possíveis desvios de finalidade.

Por outro lado, essa dupla função de conservação da regularidade Constitucional e reconhecimento das mudanças históricas emprestadas à Constituição, tornam a “jurisdição constitucional” um mecanismo extremamente importante para a consolidação da Democracia. Não se trata, como pretendido por alguns, tão somente de um instrumento de oposição à maioria Parlamentar, mas propriamente de um alicerce ético sobre o qual a própria Democracia, atualmente, se torna possível. Ao invés de privilegiar minorias, é preciso tornar o ambiente comunicacional



aberto para uma autêntica produção de acordo entre desiguais e diferentes em determinados momentos históricos. Essa mediação dota a Constituição de um sentido dinâmico, apto a resistir e orientar, eticamente, os problemas apresentados pela fluidez do tempo histórico e o despertar de novas gerações de cidadãos, emprestando segurança e Paz social por ocasião da resolução racional e respeitosa aos Direitos Humanos dos conflitos.

#### 4. Considerações finais

A Democracia é uma experiência com possibilidades em aberto. Percebemos que a definição de Ackerman (2006) quanto a uma perspectiva dualista da análise de maiorias, subdividindo-as em “maiorias de governo” e “maiorias históricas”, permite-nos formular uma observação diversificada da ordem democrática. Em princípio, o seu formato procedimental corresponde aos interesses de uma “Democracia de Elites”, porque, pela legitimação formal obtida, governam e impõem medidas políticas, conforme o seu interesse. Só que, eventualmente, essa “maioria de governo” encontra pela frente uma “maioria histórica” que cobra a racionalidade política diante de determinados conflitos e problemas sociais, reorganizando o pacto social e o funcionamento das instituições. São essas mudanças políticas históricas, originadas em função de obstáculos às mudanças institucionais e políticas, que ensejam as maiorias históricas, autenticamente democráticas e populares.

Há uma orientação moral que permeia a experiência democrática e se traduz no reconhecimento da dignidade da pessoa humana, da igualdade entre os sujeitos participantes da Comunidade Política e da liberdade e autonomia subjetiva emprestada a eles. É aqui onde se põem limites à Democracia, exatamente para que ela continue operando sobre os valores que são essenciais a esse modelo político. Não há democracia onde são negados, aos homens e mulheres, a dignidade, a igualdade e as liberdades subjetivas e civis. Os Direitos Humanos são a base de uma sociedade democrática.

Diante de uma “maioria de governo” constituída dentro do modelo procedimental de uma Democracia de Elites, a jurisdição constitucional aparenta se opor às maiorias, quando, efetivamente, se encontra protegendo a maioria popular contra os abusos da “minoridade próspera” (CHOMSKY, 1999a) que governa. Certamente, há riscos de que a estrutura judiciária, aristocratizada, não atenda a essa “maioria popular” e pactue com a “minoridade próspera” em razão de manter ou ampliar os seus privilégios. Ainda assim, há nesse “arranjo, supostamente, contramajoritário,” uma fórmula inteligente de “adiamento das crises”, quando não puder resolvê-las, proporcionando maior estabilidade no cenário político e institucional, o que também é essencial para um regime democrático. Fora que é sempre possível que essa “resistência contramajoritária” permita à população em geral certa proteção contra “elites políticas” irracionais e opressoras. O jogo do controle de constitucionalidade pode resgatar a racionalidade no ambiente político e, com isso, proteger os interesses de uma autêntica cidadania.



O sentido da Democracia acompanha o processo civilizatório da humanidade, enquanto proporciona uma constante crítica contra quaisquer retrocessos político e/ou de direitos. Quanto mais instituições dialoguem dentro do cenário político democrático, desde que nenhuma exerça qualquer hegemonia política sobre as demais, mais chances temos de prolongar o funcionamento do modelo democrático. Ao observador, resta apenas perceber como manter e recuperar o discurso da razão e incluir o maior número possível de pessoas nas condições de exercer a deliberação política como sujeitos autênticos, fortalecendo a Democracia.

## 5. Referências:

ACKERMAN, B. *Nós, o Povo Soberano: fundamentos do Direito Constitucional*. Trad. Mauro Raposo de Mello. Belo Horizonte: Editora Del Rey, 2006.

ARENDT, H. *O que é política?* 3ª ed. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BATISTA, G. B. M. DIREITOS HUMANOS E DEMOCRACIA: a razão existencial e a invenção e conservação dos Direitos Humanos In: *Acta Semiotica et Lingvistica*, v. 23, Ano 42, Jul-Dez 2018 (ISSN: 2446-7006). DISPONÍVEL EM: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/43772/21819> ACESSO EM: 04 de Março de 2023.

BRANDÃO, A. As duas concepções de Democracia de BOBBIO: a ética e a procedimental IN: TOSI, G. *Noberto Bobbio: democracia, direitos humanos, guerra e paz*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

CHOMSKY, N. *A Minoria Próspera e a Multidão Inquieta*. Trad. Mary Grace Fighiera Perpétuo. 2ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999a.

CHOMSKY, N. *Segredos, mentiras e a Democracia*. Trad. Alberico Loutron. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999b

DAHL, R. A. *A Democracia e seus críticos*. Trad. Patrícia de Freitas Ribeiro. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

HABERMAS, J. *Direito e Democracia: entre facticidade e validade*. v.2. 2ª Ed. Trad. Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HUNT, L. *A Invenção dos Direitos Humanos: uma história*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KELSEN, H. *Jurisdição Constitucional*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SCHMITT, Carl. *O Guardião da Constituição*. Trad. Geraldo de Carvalho. Belo Horizonte: Editora Del Rey, 2007.

TOCQUEVILLE, A. *A Democracia na América: livro 1 – Leis e Costumes*. Trad. Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TOSI, G. A Democracia como “forma mista” de Governo em Noberto Bobbio IN: TOSI, G. *Noberto Bobbio: democracia, direitos humanos, guerra e paz*. V. 1. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

## TROUBLANTES FANTASIES

### LOGIQUES DE SENS ET LOGIQUES SONORES DANS LES FANTASIES DE LISZT SUR DES THÈMES D'OPÉRAS

*DISTURBING FANTASIES*

*LOGIC OF MEANING AND SOUND LOGIC IN LISZT'S FANTASIES*

*ON OPERA THEMES*

*FANTASIAS PERTURBADORAS*

*LÓGICA DO SENTIDO E LÓGICA DO SOM NAS FANTASIAS*

*DE LISZT SOBRE TEMAS OPERÍSTICOS*

**Bruno Moyson**

IReMus (CNRS-Paris Sorbonne University)

Program Council of Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (Poland).

**Sumário.** Introduction; Le monde Lisztien; La sémiotique à l'épreuve de la fantaisie; Conclusion

**Résumé.** De par leur nature même, les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras apparaissent comme un objet idéal pour qui veut explorer les relations entre musique et sens. *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Les Huguenots* de Meyerbeer, *La Juive* d'Halévy ou *Norma* de Bellini réapparaissent, par la magie du piano lisztien, sous la forme d'un parcours narratif purement sonore. Après avoir évoqué la façon dont Liszt conçoit le rapport à la signification dans ses fantaisies sur des thèmes d'opéras ainsi que dans ce qui sera, après 1848, la musique à programme, la présente contribution s'attachera à montrer combien un certain nombre d'approches sémiotiques des années 1990-2000 trop centrées sur la question de la communication se sont révélées d'assez peu de secours pour qui tentait de dévoiler les mécanismes profonds de cet étrange objet qui prétend doter le son du piano des attributs textuels, visuels, dramaturgiques et orchestraux de l'opéra.

**Mot-Clés.** Les fantaisies de Liszt; opéras; musique et sens; parcours narratif sonore.

**Abstract.** By their nature, Liszt's fantasies on operatic themes appear as an ideal object for anyone wishing to explore the relationship between music and meaning. Donizetti's *Lucrezia Borgia*, Meyerbeer's *Les Huguenots*, Halévy's *La Juive* or Bellini's *Norma* reappear, through the magic of the Lisztian piano, in the form of a purely sonic narrative journey. After having evoked the way in which Liszt conceives the relationship to meaning in his fantasies on operatic themes as well as in what will be, after 1848, program music, the present contribution will endeavor to show how much a certain number of the semiotic approaches of the 1990s and 2000s that were too centered on the question of communication proved to be of little help for those who tried to reveal the deep mechanisms of this strange object which claims to endow the sound of the piano with textual, visual, dramaturgical and orchestral aspects of the opera.

**Key-Words.** Liszt's fantasies; operas; music and meaning; narrative journey.

**Resumo.** Pela sua própria natureza, as fantasias de Liszt sobre temas operísticos surgem como um objeto ideal para quem deseja explorar a relação entre música e significado. *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Les Huguenots* de Meyerbeer, *La Juive* de Halévy ou *Norma* de Bellini reaparecem, através da magia do piano lisztiano, sob a forma de uma viagem narrativa puramente sonora. Depois de ter evocado a forma como Liszt concebe a relação com o sentido nas suas fantasias sobre temas operísticos, bem como naquela que será, a partir de 1848, a música de programa, a presente contribuição procurará mostrar até que ponto um certo número de abordagens semióticas dos anos 1990 e 2000, demasiadamente centrados na questão da comunicação, pouco serviram para quem tentou desvendar os mecanismos profundos desse estranho objeto que pretende dotar o som do piano de aspectos textuais, visuais, dramáticos e orquestrais da ópera.

**Palavras-Chave.** Fantasias de Liszt, óperas; música e sentido; percurso narrativo sonoro.

## 1. Introduction

De par leur nature même, les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras apparaissent comme un objet idéal pour qui veut explorer les relations entre la musique et le sens<sup>1</sup>. Tout semble si simple en effet avec les fantaisies pour piano de Liszt sur des thèmes d'opéras... *Lucrezia Borgia* de Donizetti, et *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo puisque l'opéra de Donizetti s'inspire de la pièce de Victor Hugo, *Les Huguenots* de Meyerbeer, *La Juive* d'Halévy ou *Norma* de Bellini réapparaissent, par la magie du piano lisztien, sous la forme d'un parcours narratif purement sonore. Mais s'agit-il véritablement d'un parcours narratif? Ces fantaisies pour piano de la période 1830-1848 semblent aussi, dès l'instant qu'on les met en perspective par rapport aux *Poèmes symphoniques*, ou encore à la *Faust-Symphonie*, de la période de Weimar, comme un laboratoire de ce qui sera la musique à programme d'après 1848, moyen par lequel Liszt veut rompre avec le classicisme et renouveler la musique instrumentale par un rapport toujours plus étroit avec la poésie. Sémiotique, sémiologie de la musique, narratologie, sémantique viennent alors à notre secours pour tenter de dévoiler les mécanismes profonds de cet étrange objet qui prétend doter le son du piano des attributs textuels, visuels, dramaturgiques et orchestraux de l'opéra. C'est là que les ennuis commencent... Plus on essaye de le capter, de l'identifier, de lui donner une densité, plus le sens échappe. C'est alors que d'autres logiques apparaissent : des logiques purement formelles ; des logiques de force et d'ébranlement sensible purement immanentes et matérielles, vibratoires, deleuziennes dirait-on; des logiques de mouvement faites de sinuosités, d'arabesques et de conflagrations d'accords qui prennent leur source dans un plaisir purement physique, corporel et manuel, un virtuose, c'est une main, ce sont des mains. Le sens se retrouve alors comme relégué au magasin des accessoires.

---

1. Je tiens à remercier François Rastier pour son aide tout au long de la préparation de cet article ainsi que Yana Grinshpun, Jean Szlamowicz et Hubert Heckmann. Sans eux cet article ne serait pas ce qu'il est.

Le monde lisztien est complexe et celui de la fantaisie tout autant. Nous en rappellerons les lignes de forces. Dans un deuxième temps, nous mettrons en relation les fantaisies de Liszt avec l'essor théorique de la sémiologie de la musique des années 1980 et de la narratologie des années 1990 pour, ensuite, profitant des indécisions sens-sens qui sont au cœur des fantaisies de Liszt, nous poser la question: l'analyse des fantaisies lisztiennes est-elle réductible à des approches hypertrophiant à outrance le rapport à la signification ?

## 2. Le monde lisztien

Le monde lisztien est un monde complexe où la carrière du virtuose, fondamentalement de l'ordre du présentisme et nécessairement éphémère, soumise pour une grande part aux goûts du public et à une dramaturgie de l'effet, entre en conflit avec une vision extrêmement exigeante de l'art et un souci très fort de laisser son empreinte dans l'Histoire. Comme l'écrit la comtesse d'Agoult dans son journal: «Franz me dit que le sentiment du beau s'est développé chez lui, qu'il n'en est pas encore à jouir mais à apprécier. Il aime les fresques qu'il ne goûtait nullement en entrant en Italie. Le sentiment dans anciens maîtres dans leurs tableaux religieux lui est plus sympathique; cela est noble et naïf en même temps.

Il me dit: “ Ma place sera entre Weber et Beethoven ou bien entre Hummel et Onslow. Je suis peut-être un génie manqué, c'est ce que le temps fera voir. Je sens que je ne suis point un homme médiocre. Ma mission à moi sera d'avoir le premier mis avec quelque éclat la poésie dans la musique de piano. Ce à quoi j'attache le plus d'importance, ce sont mes harmonies; ce sera là mon œuvre sérieuse; je ne sacrifierai rien à l'effet. Quand j'aurai terminé mon tour de pianiste, je ne jouerai plus que pour mon public à moi; je le formerai, je l'élèverai, puis dans quatre ou cinq ans peut-être j'essaierai un opéra. C'est déjà beaucoup pour moi qui ne prétendais à rien, d'être de l'avis de tous au moins pour le second, une moitié de premier ; entre Thalberg et moi, il y a un premier prix partagé. Mes premières harmonies sont malheureuses, mais on y sent une pensée, une poésie non commune. Je n'en voudrais rien retrancher, si ce n'est peut-être le profond sentiment d'ennui que je remettrais dans quinze ans ”<sup>2</sup>. Liszt, on le voit, a pour projet de rendre la musique de piano poétique. En même temps, ces propos rapportés par la comtesse, issus de discussions dont le cadre était ces fameuses années de pèlerinage en Italie, «Rome, juin 1839» est-il écrit dans le journal de la comtesse, révèlent un Liszt saturé de culture, de peinture, de littérature. De cela il restera des traces musicales: *Après une lecture du Dante* composé à partir de la *Divine Comédie*, *Il Penseroso*, à partir de la chapelle des Médicis à Florence, *Totentanz*, à partir du *Trionfo della Morte* d'Orcagna aussi à Florence.

Les fantaisies sur des thèmes d'opéras, elles, sont dénuées de ces ambitions artistiques. Liszt bien sûr propose des œuvres de qualité mais leur dénie l'élévation de pensée qu'il prétend mettre dans ses *Harmonies* qui deviendront, après 1848, les *Harmonies poétiques et religieuses*

2. Comtesse d'Agoult-Daniel Stern, *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult*, présentation et notes de Charles Dupêchez, Paris, Mercure France-Le Temps retrouvé, 2007, p. 590-591.

(1853) et dont le projet artistique, ébauché dans les années 1830, donnera la floraison d'œuvres de la période de Weimar : *Poèmes symphoniques*, *Sonate en si mineur*, *Concertos*, *Études d'exécution transcendantes*, *Années de Pèlerinage* (1837-1849 : Italie I / 1836-1853: Suisse / 1840-1859: *Venezia e Napoli* supplément aux *Années de Pèlerinage* / 1877: Italie II). Les fantaisies sont des œuvres, artisanales, de l'ordre de l'utile, destinées à alimenter le répertoire de concert d'un virtuose occupé à son «tour de pianiste» dans toute l'Europe. Elles ont toutefois en commun avec *Après une lecture du Dante* ou le *Totentanz* le fait de vouloir donner à entendre un texte antérieur, un hypotexte diraient Michaël Riffaterre et Gérard Genette: la *Divine Comédie* ou le *Trionfo della Morte* d'un côté ou un opéra de Donizetti, de Bellini ou de Meyerbeer de l'autre. Les fantaisies ont toutes été composées entre 1835-1836 et 1841-1842. Environnées, dans les programmes de Liszt, d'œuvres de plus petites dimensions (*Études* ou *Mazurkas* de Chopin, lieder ou danses de Schubert, les lieder étant des transcriptions faites par Liszt des lieder de Schubert) ou de pièces virtuoses (*Grand galop chromatique* ou improvisation sur des thèmes proposés par le public) elles sont, de par leurs vastes proportions, entre vingt et trente-cinq minutes de musique, la grande œuvre de la matinée ou de la soirée de concert<sup>3</sup>. Pourtant, malgré cela, Liszt les qualifiait de «menu fretin»<sup>4</sup> leur reprochant en outre, dans un autre texte, leur manque de cohérence interne<sup>5</sup>. Les fantaisies entrent chez Liszt dans une condamnation plus générale de la virtuosité, laquelle associe, à un objectif manque de sérieux de l'ordre de l'histrionique, une trop grande soumission de l'artiste aux goûts du public, cela à un moment où l'artiste romantique, sous l'effet de l'individualisme et de l'idéologie du Progrès, prétend imposer ses goûts à la collectivité et aux commanditaires. C'est ce que veut signifier Liszt à travers cette anecdote: «*ce fut devant un auditoire réduit presque exclusivement à la musique d'opéra réduite, que je risquais deux ou trois fantaisies de ma façon, très peu sévères, très peu savantes à coup sûr; mais qui pourtant ne rentraient point dans le cadre accoutumé. Elles furent applaudies, grâce, peut-être, à quelques gammes en octaves plaquées avec une dextérité assez louable, et à plusieurs cadences prolongées au-dessus du chant, capables de lasser le gosier du plus obstiné rossignol d'alentour. Encouragé par cette approbation flatteuse, me croyant sûr de mon terrain, je devins encore plus téméraire, et je faillis compromettre cruellement mon pauvre petit succès en présentant au public un de mes derniers nés de prédilection, un prélude-étude (studio) qui suivant moi, est une fort belle chose. Ce mot studio effaroucha tout d'abord: "Vengo al teatro per divertir me, e non per studiare"*»,

3. Sur la structure des concerts lisztien, on se reportera à Philippe Autexier, «Musique sans frontière? Les choix des programmes de Liszt pour ses concerts de la période virtuose», dans *Actes du colloque international Franz Liszt* (Serge Gut edit.), Paris, Richard Masse-La revue musicale, 1987 et Bruno Moysan, *Liszt, virtuose subversif*, Lyon, Symétrie, 2011, p. 243-260.

4. Correspondance Franz Liszt – Marie d'Agoult, présentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas, Paris, Fayard, 2011, p. 1149 (lettre de Liszt à Marie d'Agoult du 18 octobre 1846).

5. Liszt qualifiait les fantaisies sur des thèmes d'opéras de son temps non pas d'*arrangements* mais de... *dérangements* : «Les *arrangements* ou, pour mieux dire, les *dérangements* usités, [...], ce titre reviendra de droit à l'infinité de caprices et de fantaisies dont nous sommes submergés, lesquels ne consistent qu'en un pillage de motif de tout genre et de toutes espèces, tant bien que mal cousus ensemble», dans Franz Liszt, «Lettres d'un bachelier ès musique», *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 6 (11 février 1838), p. 60 (3<sup>e</sup> lettre, «A monsieur Adolphe Pictet»).

s'écriait un monsieur au parterre qui exprimait en ce moment le sentiment d'une effrayante majorité. Effectivement, je ne parvins point à faire goûter au public l'idée baroque que j'avais eue de jouer ailleurs que dans ma chambre une étude, dont le but apparemment devait être de me délier les articulations et de m'assouplir les dix doigts. Aussi ai-je regardé comme preuve d'une bienveillance toute particulière la longanimité de l'assemblée à m'écouter jusqu'au bout »<sup>6</sup>.

C'est pour cette raison que s'est construit progressivement entre 1830 et 1848 un chiasme où Liszt aura tendance à jouer dans ses concerts une musique qu'il estimait assez peu et à réserver pour l'édition celle qui, véritablement, avait pour lui de la valeur.

Une fantaisie est donc une réduction d'opéra et cela dans les deux sens. Elle *réduit*, pour reprendre le propos de Liszt, un opéra de plusieurs heures aux dimensions d'une pièce de piano de plusieurs dizaines de minutes et elle réduit la dimension totalisante de l'opéra (musique: chanteurs solistes, chœur, orchestre; dimension visuelle: décors, costumes; théâtralité: mise en scène, gestuelle, danse, pantomime éventuelle etc...) au seul monde sonore du piano. Cette opération de réduction a pour conséquence un potentiel dépassement des limites du monde sonore puisque le piano se retrouve à devoir prendre en charge ce qui est désormais devenu une absence, un au-delà de l'horizon du son. La théorisation de ce dépassement sera plutôt le fait de la période de Weimar sous la forme de textes à ambition théoriques comme les préfaces des *Poèmes symphoniques*<sup>7</sup> ou encore ceux sur *Egmont* de Beethoven (1854)<sup>8</sup>, *Harold en Italie* de Berlioz (1855)<sup>9</sup> ou la musique de Schumann<sup>10</sup> et qui portent sur ce qu'on appelle en général la musique dite à programme. Dans ces textes, Liszt développe un certain nombre d'idées concernant le renouvellement de la musique par la poésie. Dans celui sur *Harold en Italie*, il constate que: «Les chefs d'œuvres de la musique absorbent de plus en plus les chefs d'œuvres de la littérature»<sup>11</sup> et voit clairement dans le Beethoven de l'ouverture d'*Egmont* un véritable précurseur. «Dans *Egmont*, écrit-il, nous apercevons un des premiers exemples des temps modernes: un grand musicien puise son inspiration immédiatement dans l'œuvre d'un grand poète. [...] En composant ces fragments, Beethoven a commencé à ouvrir une route nouvelle»<sup>12</sup>. On doit à Serge Gut d'avoir fait le point avec beaucoup d'à-propos, et sans sophistications inutiles, dans les paragraphes introduisant ses analyses des *Poèmes symphoniques* et des deux symphonies

6. Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique/VIII*, 2 septembre 1838. (Stricker p. 125)

7. Franz Liszt, *Symphonische Dichtungen für grosses Orchester*, Leipzig, Breitkopf&Härtel, 1857 IMSLP413970-PMLP41607-FLiszt\_Ce\_qu'on\_entend\_sur\_la\_montagne,\_S.95\_fullscore\_firsted consulté le 15 03 2023.

8. Franz Liszt, «Über Beethoven's Muzik zu Egmont», dans *Gesammelte Schriften*, Herausgegeben von Julius Kapp nach der Übersetzung von Lina Ramann, Vol. IV, *Ausgewählte Schriften*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1910, p. 48-54.

9. Franz Liszt, «Berlioz und seine Harold-Symphonie», dans *Gesammelte Schriften*, Kapp. ed., Vol. IV, p. 85-165, texte primitivement publié dans *Neue Zeitschrift für Musik*, vol 43, sous la forme de cinq livraisons du 13 juillet au 24 août 1855.

10. Franz Liszt, «Robert Schumann », dans *Gesammelte Schriften*, Kapp. ed., Vol. IV, p. 166-242.

11. Franz Liszt, «Berlioz und seine Harold-Symphonie», p. 133.

12. Franz Liszt, «Über Beethoven's Muzik zu Egmont», p. 48.



*Faust et Dante*, sur cette ambition lisztienne «de rendre la musique capable d’exprimer aussi précisément que possible un ‘sujet’ quelconque»<sup>13</sup>. Il souligne notamment que le programme, qui peut éventuellement, à l’instar de celui de la *Symphonie fantastique* de Berlioz en 1830, être distribué au public au moment de l’exécution de l’œuvre<sup>14</sup>, «ne décrit pas à l’auditeur ce qu’il va entendre»<sup>15</sup> pas plus qu’il ne doit «raconter une histoire ou décrire des faits précis»<sup>16</sup>. Ce programme, avant tout «poétique», précise Serge Gut, doit «simplement tracer une ‘esquisse’ générale» de l’œuvre, «exprimer l’idée fondamentale de sa composition», «idée fondamentale» ou «idée conductrice»<sup>17</sup> que Liszt appelle en allemand: «leitende Idee»<sup>18</sup>. Sans aller jusqu’à faire du programme une sorte de *titre développé*, constatons que celui-ci se contente «d’indiquer les grandes orientations générales d’une œuvre»<sup>19</sup> en ne «revendiqu[ant], écrit cette fois Liszt, que la possibilité de préciser l’émotion qui pénètre le musicien-poète lorsqu’il crée son œuvre»<sup>20</sup>. On le voit, en précisant ses intentions, le musicien tente de limiter les risques de mésinterprétation en cherchant à être compris de la manière la plus précise possible. Dans son texte sur *Harold en Italie*, Liszt est très précis. Il parle de «mobiles spirituels», spirituel devant être entendu au sens de ce qui se rapporte à la vie de l’esprit. Pour lui, «le programme n’a pas d’autres buts que de faire une allusion préalable aux mobiles spirituels [*geistigen*] qui ont poussé le compositeur à créer son œuvre et qu’il a cherché à incarner en elle»<sup>21</sup>. On ne peut réduire l’art à des questions de communication, il n’en reste pas moins qu’à un moment où l’individualisme romantique hypertrophie et met au centre la subjectivité de l’artiste se pose la question du monde commun et de l’inscription d’œuvre d’arts éminemment individualisées dans ce même monde commun sachant que la socialisation de l’intention artistique par le biais du paratexte de l’œuvre contribue aussi à transformer ce monde commun.

Le projet artistique des fantaisies de Liszt relève-t-il de celui de la musique à programme? Tout semble concourir à faire d’une fantaisie de Liszt un poème symphonique, plus précisément un poème pianistique, qui révélerait, en dévoilant et en assumant sans ambiguïté le matériau dont

13. Serge Gut, *Liszt*, Paris-Lausanne, Fallois-L’Âge d’homme, 1989, p. 342-350.

14. Sur cette question du programme et de ses possibles modalités de diffusion, on se reportera avec profit à Celine Carencio et Nicolas Dufétel, «Orienter l’écoute et la réception. La diffusion des préfaces aux poèmes symphoniques de Liszt dans les salles et la presse en Allemagne et en France (1850-1914) : une enquête préliminaire ». *Revue musicale OICRM*, 2020, *Actes du Colloque international Ecrits de compositeurs et espaces médiatiques*, 7 (1). fhalshs-03101027ff consulté le 15 03 2023.

15. Gut, *Liszt*, p. 344.

16. Gut, *Liszt*, p. 345.

17. Gut, *Liszt*, p. 345.

18. Franz Liszt, « Über Mendelssohns Musik zum ‘Sommernachtstraum’ » dans *Gesammelte Schriften*, Kapp. ed., Vol. IV, p. 61 et dans « *Berlioz und seine Harold-Symphonie* », dans *Gesammelte Schriften*, Kapp. ed., Vol. IV, p. 105.

19. Gut, *Liszt*, p. 344.

20. Franz Liszt [et Carolyne zu Sayn-Wittgenstein] (1855b), *Sur Harold symphonie de Berlioz*, cahier manuscrit de la main de C. zu Sayn-Wittgenstein, daté et signé par Franz Liszt, Bibliothèque nationale de France, ms-24359, 54 feuillets (p. 53-155) cité dans Carencio-Dufétel, « Orienter l’écoute et la réception », p. 44.

21. Franz Liszt, « *Berlioz und seine Harold-Symphonie* », p. 125.



il est issu, qu'en définitive il n'est d'art que d'art de seconde main peu importe sa préhistoire. Les choses ne sont pas aussi simples et un poème symphonique de Liszt n'est pas une fantaisie sur des thèmes d'opéras dont il serait impossible, en le grattant, de faire apparaître le texte souterrain ainsi qu'on peut le faire sur un palimpseste. A force de voir de l'intertextualité partout, on a fini par confondre tous les palimpsestes et surtout à réduire toute création à un palimpseste. Qu'est-ce qui différencie *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi unasonata* ou *Ce qu'on entend sur la montagne des Réminiscences des Huguenots. Grande fantaisie dramatique pour le piano*? Probablement au moins deux choses. La première est le rapport au texte, à la matérialité du texte. Dans le cas de l'opéra, si l'on s'en tient au seul aspect mélodique du chant, le texte et la musique forment un tout indissociable. Le texte chanté est issu d'un compromis adaptatif entre le texte du livret et les intentions musicales du compositeur. Et c'est ce mixte de texte et de musique, qui sera bientôt privé de texte en devenant vibration pianistique mais dont la construction mélodique garde la trace de la linéarité discursive<sup>22</sup>, que le pianiste va arranger pour le piano. Dans le cas du poème symphonique, les choses se jouent globalement en dehors de la linéarité du texte et de ses différents composants mais dans ce domaine *flou* où le sens se conjugue à l'émotion et à la subjectivité. La deuxième est que le "Après" dont le titre révèle l'antériorité ne porte pas la même intentionnalité. Dans le cas du poème symphonique, ou du poème pianistique, le "Après une lecture du..." est, Liszt l'avoue lui-même, une « allusion préalable aux mobiles spirituels qui ont poussé le compositeur à créer son œuvre et qu'il a cherché à incarner en elle ». Le titre donne une consistance à l'intention créatrice en la précisant. Dans le cas des "Réminiscences de...", il s'agit au contraire de donner une consistance non pas à l'intention qui est claire, nous sommes dans l'art de faire du virtuose, mais à l'opération de transformation qui fait d'un emprunt au contenu trop précis un objet musical fantasmagorique qui projette la conscience hors des limites de l'emprunt.

### 3. La sémiotique à l'épreuve de la fantaisie.

Les fantaisies de Liszt ont été largement ignorées et des pianistes et des chercheurs jusqu'aux années 1990. En témoigne, par exemple, l'intégrale de l'œuvre pour piano solo de Liszt par France Clidat, enregistrée entre 1968 et 1974 et qui ne fait que 14 disques dans la mesure où elle proscrit volontairement toutes les œuvres dites de seconde main. France Clidat enlève en effet de son intégrale l'ensemble des transcriptions comme par exemple celles des neuf *Symphonies* de Beethoven ou des cycles de lieder de Schubert comme le *Winterreise* ou *Die schönemüllerin*, l'ensemble des arrangements et paraphrases d'opéras et autres comme la célèbre *Paraphrase de concert sur Rigoletto* ou encore *A la chapelle sixtine* composé à partir du *Miserere* d'Allegri et de l'*Aveverum* de Mozart et bien sûr les fantaisies sur des thèmes d'opéras. Par contraste, l'intégrale de Leslie Howard, enregistrée entre 1985 et 1999, comporte 95

22. Sur la *trace* de l'opéra, cette fois comme théâtre, dans la fantaisie entre 1830 et 1848 voir Bruno Moysan, « Le Grand duo concertant sur des thèmes de *Robert-le-Diable* [de Chopin et Franchomme] ou l'art d'échapper à la narration » dans Mélanie Guérimand, Muriel Joubert, Denis Le Touzé (dir.), *Le duo pour violoncelle et piano. Approches d'un genre*, Lyon, Microsillon, 2017, p. 77-98

disques, si on en enlève les 4 disques concernant la musique pour piano et orchestre cela pour être cohérent avec l'enregistrement de France Clidat. On mesure l'ampleur du travail de résurrection du répertoire oublié et donc en même temps le changement de regard sur l'œuvre de Liszt et sur Liszt lui-même. Avant les années 1990, ne sont guère connues, en fait de fantaisies, que les *Réminiscences de Don Juan* qui, malgré leur difficulté, ont toujours été au répertoire de certains virtuoses depuis le XIXe siècle, on pense aux enregistrements flamboyants de Moriz Rosenthal, Charles Rosen ou George Bolet. Un peu plus tardivement, après la 2<sup>e</sup> guerre mondiale, on a pu entendre la *Valse de Faust* sous les doigts de Cziffra, les *Réminiscences de Norma* sous ceux du jeune Brendel et enfin sous ceux de Ciccolini La *Valse de Faust*, la *Valse sur deux motifs de Lucia et Parisina*, et les *Réminiscences de Simone Boccanegraen* compagnie de paraphrases d'opéras de plus petites dimensions mais néanmoins très célèbres comme la *Paraphrase de concert sur Rigoletto*, le *Miserere du Trouvère* et la *Danza sacra et duetto final d'Aïda*. Ce mouvement de réhabilitation est aussi marqué par la publication aux Etats-Unis du volume *Dover Piano transcriptions for french and italian operas* publié en 1982 avec une remarquable introduction due au musicologue Charles Suttoni. Ce long purgatoire de la seconde main mériterait d'être étudié en profondeur<sup>23</sup>. On se contentera de souligner que c'est en partie Liszt lui-même qui, ayant anticipé sur l'évolution d'un goût qu'il avait d'ailleurs lui-même contribué à transformer, a conduit interprètes et musicologues à mépriser cette partie de son œuvre. Pourquoi s'intéresser à un répertoire pour lequel le principal intéressé professe le mépris le plus argumenté?

Les premiers travaux de recherche en musicologie, musicologie française s'entend, sur les fantaisies de Liszt correspondent, le fait mérite d'être souligné, à une sorte de queue de comète de l'aventure sémiologique des années 1970 et aux grandes années de la revue *Musique en jeu* et à la première décennie d'*Analyse musicale*. On ne peut évoquer l'onde de choc du mouvement sémiologique sur la musicologie sans évoquer au moins les *Fondements pour une sémiologie de la musique*<sup>24</sup> de Jean-Jacques Nattiez (1975) publiés, il faut le souligner, dans la collection « Esthétique » dirigée par Mikel Dufrenne chez 10/18, suivi, dix ans après, de *Musicologie générale et sémiologie*<sup>25</sup> du même auteur (1987). Témoignage flamboyant de l'effervescence conceptuelle et théorique de cette époque, et publié dans la même collection que les *Fondements pour une sémiologie de la musique*, avouons un faible pour *Geste-Texte-Musique*<sup>26</sup> d'Ivanka Stoïanova (1978) qui, à une connaissance parfaite des sciences du langage, ajoutait une démarche analytique des plus solides, et des plus originales pour le paysage français, apprise en Union Soviétique. Un livre rare. C'est d'ailleurs cette relation entre le contexte français et une culture et une musicologie venues d'ailleurs qui feront, un peu plus tard, de *Morphologie des œuvres pour piano de Franz Liszt*<sup>27</sup> de Marta Grabocz (1996), un objet aussi singulier que novateur.

23. Cette réévaluation du goût est évoquée brièvement dans Bruno Moysan, « Actualité du romantisme lisztien » *Séminaire Mamuphi*, 3 décembre 2022 : [https://www.youtube.com/watch?v=Q5SP-4Rp\\_Lw](https://www.youtube.com/watch?v=Q5SP-4Rp_Lw)

24. Jean-Jacques Nattiez, *Fondements pur une sémiologie de la musique*, Paris, 10-18, 1975.

25. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987.

26. Ivanka Stoïanova, *Geste-Texte-Musique*, Paris, 10-18, 1978.

27. Marta Grabocz, *Morphologie des œuvres pour piano de Franz Liszt. Influence du programme sur l'évolution*

Dans le contexte de la sémiologie musicale des années 1990, la fantaisie pour piano semble un objet prédestiné puisque le son est censé *faire sens*. L'hypotexte, plus sûr qu'un paratexte de poème symphonique, est connu, identifiable. C'est *Don Giovanni* de Mozart, *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Norma* de Bellini, *La Juive* d'Halévy ou *Les Huguenots* de Meyerbeer. Il suffit d'ouvrir la partition et les modalités du transfert de l'opéra vers le pianodeviendront limpides. Etudier la façon dont Liszt transforme le matériau opératique en musique de piano c'est approcher en même temps au plus près le savoir-faire artisanal de Liszt dans son atelier. C'est là pourtant que les ennuis commencent... Quelle partition ? Quelle représentation ? Dans un certain nombre de cas, le titre de la fantaisie de Liszt oriente avec une marge d'erreur relativement faible vers, au moins, une partition probable. Lorsqu'une fantaisie composée à partir d'un opéra italien, par exemple *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, porte un titre avec le nom de ce même opéra en français, *Lucie de Lamermoor. Marche et Cavatine pour piano par Franz Liszt*, un peu d'habitude et d'expérience conduit à penser que la partition à mettre en relation avec la fantaisie de Liszt est celle éditée par Bernard Latte et correspondant à la représentation en français du Théâtre de la Renaissance de 1839. Ceci est, bien entendu, plus vraisemblable que la partition elle aussi éditée par Bernard Latte et qui, elle, correspond aux représentations du Théâtre des Italiens de 1837. L'identification de la représentation à laquelle Liszt aurait pu assister est, en revanche, plus hasardeuse. Liszt n'est pas à Paris dans les mois qui suivent la création de l'opéra en français au Théâtre de la Renaissance, le 6 août 1839, mais en Italie quelque part entre Lucques, Pise, Venise Trieste et enfin Vienne où il arrive le 15 novembre. Dans d'autres cas, ce sont les écrits de Liszt qui nous indiquent une représentation possible comme cette représentation de *Lucrezia Borgia* à la Fenice de Venise et qui est évoquée dans la XIIe des *Lettres d'un bachelier ès musique*: «Venise»<sup>28</sup>. Dans le cas des *Huguenots*, créé à l'Académie Royale de Musique, salle Le Peletier, Liszt est à Paris entre le 13 mai et le 3 juin 1836. La lettre, datée du 24 mai, à la comtesse d'Agoult, nous indique que Liszt malheureusement «n'[a] été qu'une seule fois au spectacle – à *Robert le Diable*» car «Les Huguenots sont retardés par l'indisposition de Mlle Falcon»<sup>29</sup>. Heureusement, la lettre écrite durant la nuit du samedi 28 mai au dimanche 29 nous apprend que Liszt a «vu enfin les *Huguenots* qu'on n'avait pas encore donnés depuis [s]on arrivée». S'ensuit un bref jugement de valeur mais très éclairant malgré sa brièveté : «Il y a des choses fort remarquables. Le travail d'instrumentation et de mise en œuvre est prodigieux»<sup>30</sup>. Là, il n'y a aucune incertitude concernant la représentation à laquelle Liszt a assisté. Quant à la partition, il y a deux choix possibles: soit la partition d'orchestre en trois volumes éditée par Schlesinger en 1836 [M. S. 2134], soit la réduction pour chant et piano, arrangée par Charles Schwencke, éditée au même moment par Schlesinger, en

---

*des formes instrumentales* avec préface de Charles Rosen, Paris, Kimé, 1996.

28. Franz Liszt, « Venise », *Lettre d'un bachelier ès musique* n° 12, dans *Sämtliche Schriften*, vol. 1, *Frühe Schriften*, herausgegeben von Reiner Kleinertz kommentiert unter Mitarbeit von Serge Gut, Wiesbaden-Leipzig-Paris, Breitkopf & Härtel, 2000, p. 246-247

29. Jacqueline Bellas - Serge Gut, *Correspondance Liszt-d'Agoult*, lettre 131, de Liszt à la comtesse d'Agoult, [Paris, 18 mai 1836], Paris, Fayard, 2001, p. 234.

30. Jacqueline Bellas - Serge Gut, *Correspondance Liszt-d'Agoult*, lettre 137, de Liszt à la comtesse d'Agoult, [Paris, nuit du 28 au 29 mai 1836], Paris, Fayard, 2001, p. 245.

1836 donc [M. S. 2136]. Des raisons pratiques, Liszt voyage beaucoup et la partition d'orchestre est en trois gros volumes, associées à des similitudes d'écriture entre la réduction de Charles Schwencke et la fantaisie de Liszt conduisent à privilégier la version pour chant et piano qui de plus était vendue en numéros séparés encore moins encombrants ! On aimerait qu'il en soit de même pour l'ensemble des fantaisies... La construction de la fantaisie de Liszt comme objet sémiotique va donc du relativement faisable, cas des *Réminiscences de Huguenots*, surtout qu'on dispose d'éléments concernant les représentations de 1836 (décors, costumes) à l'hypothétique, cas de la *Grande fantaisie sur la cavatine de l'opéra Niobe de Pacini – Divertissement sur la cavatine: «I tuoifrequentipalpiti»*. Malgré les sources dont on dispose, et elles sont nombreuses concernant *Les Huguenots*, y compris notamment la critique, il nous manquera pourtant toujours l'art de l'interprétation et le timbre de Cornélie Falcon, de Julie Dorus-Gras, de Levasseur et Nourrit, les phrasés et les poésies de timbre de l'orchestre dirigé par Habeneck. Ceci pour le *aliquo* si l'on pense au «aliquid stat pro aliquo» de la scolastique. Sans compter que, si l'on se place maintenant du côté du *aliquid*, en n'ayant garde de négliger le piano joué par le virtuose dans toute sa matérialité, il nous manquera toujours Liszt lui-même : sa sonorité et ses couleurs, son phrasé et l'énergie vibrante du piano Erard faisant sonner sous ses doigts la cloche funèbre du beffroi du Grand duo de l'acte IV ou la violence de la Saint-Barthélemy à la fin de l'acte V.

En fait, toute approche sémiotique de la fantaisie lisztienne se heurte, surtout dans les années 1990, aux insuffisances d'une sémiologie de la musique qui en est encore à se chercher<sup>31</sup> et aux difficultés de la narratologie musicale à sortir d'une forme de subjectivité interprétante. On doit à Jean-Jacques Nattiez d'avoir proposé une réflexion très novatrice à son époque sur la nature du signe musical. Ainsi dans *Musicologie générale et sémiologie* va-t-il, à la suite d'Imberty considérer comme «tout à fait capital de ne pas définir la signification [musicale] à l'image de la signification linguistique»<sup>32</sup>. En effet, écrit Imberty, et on ne le contestera pas, «le signifiant musical renvoie à un signifié qui n'a pas de signifiant verbal précis [...]. Le sens musical, lorsqu'il est signifié par des mots, se perd dans les significations verbales, trop précises et trop littérales et qui le trahissent»<sup>33</sup>. C'est ainsi qu'il en vient, dans le même ouvrage, à proposer de la signification la définition suivante: «Un objet quelconque prend une signification pour un individu qui l'appréhende lorsqu'il met cet objet en relation avec des secteurs de son vécu, c'est-à-dire à l'ensemble des autres objets qui appartiennent à son expérience du monde», définition dont il propose une version encore plus concise: «il y a signification quand un objet est mis en relation avec un horizon»<sup>34</sup>. On voit tout ce que cette définition doit à Peirce et à sa chaîne d'interprétants dont Nattiez va faire, de son côté,

31. Pour une évocation du contexte des années 1990-2000 en relation avec certains éléments de l'œuvre de Jean-Jacques Nattiez, on se reportera à : <https://www.fabula.org/colloques/document1290.php>

32. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, p. 31.

33. Michel Imberty, « Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale », dans *Musique en jeu*, n° 17, De la sémiologie à la sémantique musicale, Paris, Seuil, 1975, p. 90-91.

34. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, p. 31.

un «complexe d'interprétants»<sup>35</sup>. Appliqué aux fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras, cet ensemble de définitions est tellement général qu'il en devient presque inefficace à moins de lui donner une consistance en passant, cette fois, par toute une méthodologie positiviste de construction de la preuve dont nous venons de montrer les limites et les difficultés. On fera le même constat concernant la fameuse tripartition Molino-Nattiez (poïétique, esthétique et niveau neutre) qui est d'ailleurs cohérente avec cette définition du signe, la difficulté supplémentaire étant d'ailleurs de définir avec précision et opérabilité le niveau neutre, «artefact méthodologique»<sup>36</sup>, défini comme étant la manifestation physique de la forme symbolique<sup>37</sup>. Dans le cas d'une fantaisie où est le niveau neutre? Et la définition du poétique et de l'esthétique ne risque-t-elle pas l'impressionnisme?

De par sa nature même, notamment parce qu'elle fait coïncider un hypotexte et un hypertexte, la fantaisie se prête assez facilement à une approche narratologique. La relative objectivité et lisibilité du *pré-texte* opératique, probablement plus objectivable que ceux que l'on prête parfois aux *Ballades* de Chopin ou voire même aux sonates de Beethoven, rend possible l'établissement d'un catalogue d'intonations, qui peuvent être mises en relation avec le glossaire proposé par exemple par Marta Grabocz dans ses ouvrages, puis de parcours narratifs et d'isotopies. L'approche narratologique se heurte toutefois à la relative fixité de la forme-fantaisie lisztienne et au découplage effectué par Liszt entre l'emprunt, le parcours narratif éventuel et la fixité de la forme-fantaisie. En effet, dès 1835-1836, avec la *Grande fantaisie sur la cavatine de l'opéra Niobe de Pacini*, Liszt quitte la forme fantaisie-variation et, prenant pour point de départ la forme lent-vif de la cavatine «*Il Tuoi frequentipaliti*» de l'opéra de Pacini, en élargit la dualité contrastante sous la forme d'une *multipartite-form*, cela pour reprendre la terminologie de Philipp Gossett<sup>38</sup>, faite de quatre sections (*Tempo primo-Tempo lirico-Tempo di mezzo-Finale*) et qui est ni plus ni moins la *solita forma* de l'opéra italien rossinien et post-rossinien<sup>39</sup>. A partir de cette fantaisie et ce jusqu'aux *Réminiscences de Don Juan* comprises, Liszt ne se départira pas de ce modèle en quatre parties qu'il utilise, ce fait est essentiel, quels que soient les opéras et

35. « Nous appelons forme symbolique un signe ou un ensemble de signes auquel est rattaché un complexe infini d'interprétants. » dans Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, p. 30

36. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, p. 54

37. Comme l'écrit Jean-Jacques Nattiez: «la forme symbolique se manifeste physiquement sous la forme d'une trace accessible aux sens. Une trace, puisque le processus poïétique n'est pas immédiatement lisible en elle, puisque le processus esthétique, s'il est en partie déterminé par elle, doit beaucoup au récepteur. Pour cette trace, Molino propose le terme de "niveau neutre" ou de "niveau matériel". Il est possible de proposer de ce niveau neutre une description objective, c'est-à-dire une analyse de ses propriétés et de ses configurations immanentes et récurrentes. On l'appellera ici "analyse du niveau neutre" » dans Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, p. 34

38. Philipp Gossett, «Verdi, Ghislanzoni, and Aïda : The uses of convention», dans *Critical Enquiry*, 1 / 2, 1974, p. 291-334.

39. Sur cette question de la forme lisztienne, on se reportera entre autre à «Pursuing the Wondrous "cantando espressivo". A New Investigation of Liszt Sonata in B minor» dans *Journal of the American Liszt Society*, traduit par Sean Gower précédé d'un avant-propos de Sean Gower, dans *Journal of the American Liszt Society* (J. A. L. S.), volumes 70-71, 2019-2020, American Liszt Society, 2021, p. 111-140.



qu'il déplacera ensuite assez rapidement, dès 1839-1840, sur des œuvres a priori non signifiantes comme ses concertos<sup>40</sup>. Cette répétitivité relativement mécanique d'un moule formel conduit à relativiser la charge narrative des emprunts. Après 1848, Liszt déplacera la structure quadripartite simultanément sur des œuvres à programme, comme un certain nombre de poèmes symphoniques, mais aussi sur des œuvres dépourvues de programme, au moins explicitement, comme les versions définitives de ses deux concertos, la *Sonate en si mineur* ou encore le *Grand solo de concert*<sup>41</sup>. La seule fantaisie qui n'obéit pas au plan de la forme-fantaisie est les *Réminiscences de Norma* mais, là encore, on peut s'interroger sur l'intention narrative de Liszt dans la mesure où il se contente de transcrire-paraphraser les deux parties extrêmes de l'opéra, c'est-à-dire la première scène et la scène finale, en se contentant d'une vague liaison, au sens culinaire du terme, entre les deux sections empruntées et en y ajoutant bien sûr sa flamboyante virtuosité. L'idée assez fréquemment répandue selon laquelle Liszt reconstruit une dramaturgie personnelle à partir de celle des opéras qui ont retenu son attention se heurte à la rigidité et au systématisme du recours au modèle de la forme-fantaisie quadripartite comme cadre mettant en forme la diversité des emprunts. Le *formalisme-pratique* ici à l'œuvre, car il s'agit ici d'un formalisme qui tire son origine d'une pratique laquelle a pour but une virtuosité efficace auprès du public, conduit à relativiser le *roman romantique* d'une fantaisie comme *petit opéra*, et donc comme parcours narratif, au profit d'un parcours formel permettant de capter l'attention du public, mais comme le faisait déjà Rossini dans ses *scena* en quatre parties, et aussi de résoudre assez simplement, dans un contexte d'affaiblissement des relations tonales et de mise à distance de la forme sonate, la question de la forme longue et continue. Cela n'exclut pas bien sûr que le discours de la fantaisie, partant de moments spécifiques des opéras dont elles sont issues, ne propose pas des isotopies, simplement ce n'est pas la succession des isotopies qui crée à elle seule la forme. La logique première de la conception de la forme vient d'ailleurs c'est-à-dire d'un déplacement, bricolé, sur la fantaisie pour piano, de trajets énergétiques et de moments contrastants qui prennent leur source dans l'opéra rossinien et post-rossinien. Cette mise au second plan de la narrativité par rapport à des logiques purement musicales et sonores, doublées ici d'impératifs d'efficacité pratique à mettre en relation avec le contexte social du concert soliste, est en fait corroboré par les propos bien connus de Liszt sur la musique à programme. En 1864, donc assez tardivement, celui-ci, poussé dans ses derniers retranchements par la comtesse d'Agoult, finit par avouer: «En attendant, je souscris entièrement et sans réserve aucune à la règle que vous voulez bien me rappeler, que les Œuvres musicales “en suivant d'une manière générale un programme doivent avoir prise sur l'imagination et le sentiment indépendamment de tout programme”. En d'autres termes: Toute

40. Sur la genèse des deux concertos en relation avec le précédent des fantaisies sur des thèmes d'opéras voir Bruno Moysan, «Quand un tempo irico s'invite dans certaines premières sections de formes-fantaisies lisztziennes » dans *Musurgia*, 2020 – volume XXVII – n° 2, *Les formes cycliques 2 forme et signification chez Liszt*, Paris, Eska, 2020, p. 27-47.

41. Sur ce déplacement outre les deux articles cités plus haut (Moysan, «Pursuing the Wondrous “cantando espressivo”» et «Quand un tempo lirico s'invite ») voir Bruno Moysan, «De la forme fantaisie aux macrostructures des œuvres de Weimar: organiser des topiques dans un schéma quadripartite efficace», dans Marta Graboz (dir.), *Les grands topoï du XIXe siècle et la musique de Franz Liszt*, Paris, Hermann, 2018, p. 151-168.

belle musique doit premièrement et toujours satisfaire aux conditions absolues, inviolables et imprescriptibles de la musique. Proportion, ordonnance, harmonie et eurythmie y sont aussi indispensables qu'invention, fantaisie, mélodie, sentiment et passion»<sup>42</sup>.

On le voit, Liszt définit une priorité: celles des «conditions absolues, inviolables et imprescriptibles de la musique».

Plutôt que d'analyser le *modus operandi* lisztien en termes d'esthétique, le *roman romantique* de la fantaisie, ou de communication, ce que François Rastier appelle une «sémiotique [...] des canaux sensoriels»<sup>43</sup>, même s'il y a de la part de Liszt d'indéniables stratégies de communication, les fantaisies sont des œuvres de concert conçues par rapport à un public sans doute vaut-il mieux les penser autrement. Elles sont avant tout des œuvres qui, même si elles manipulent un mode commun, n'en restent pas moins irremplaçables. Leur dimension éminemment sociale justifie de les analyser avec, par exemple, des modèles sociologiques de type *acteur-stratège*. Pour une part, ce que l'on entend résulte bien de calculs d'anticipation des goûts du public plutôt réussis. Pourtant, le duel avec Thalberg de 1837 met en évidence la part irréductible de subversion du goût dominant qui est la marque du génie lisztien. En comparaison avec la *Fantaisie sur des thèmes de Moïse* de Rossini jouée par Thalberg ce jour-là, la *Grande fantaisie sur la cavatine de l'opéra Niobe de Pacini*, lors de ce même concert, apparaît d'une étonnante violence. Toutes aussi subversives apparaissent les dissonances et les configurations sonores proprement inédites subtilement distillées dans les *Réminiscences de Puritains* et qui obligent le public de 1836 à écouter la musique italienne autrement. Greimas dans ses *Chroniques lithuaniennes*<sup>44</sup>, faisant une sorte de bilan de plusieurs décennies sémiotiques, réhabilite la part d'humain et d'histoire personnelle, par exemple ici l'expérience de l'exil. En même temps, il réévalue la notion d'œuvre et avec elle l'amour de la littérature, cela aux dépens des ambitions de dévoilement critique qui ont été celles de la période structuraliste puis, plus tard, du déconstructionnisme<sup>45</sup>. Ce qui fait l'irréductibilité des œuvres, c'est le monde qu'elles proposent et leur force interne, cette force n'étant pas seulement le fait de la signification, des capacités quasi infinies du renvoi sémiotique et du pouvoir du verbe. On peut faire crédit, entre autre, à Deleuze d'avoir mis l'accent sur la présence structurante et trop souvent sous-estimée de la force dans les œuvres d'art. Analyser,

42. Jacqueline Bellas - Serge Gut, *Correspondance Liszt-d'Agoult*, lettre 562, de Liszt à la comtesse d'Agoult, [Rome, 15 décembre 1864], Fayard, Paris, 2001, p. 1220.

43. François Rastier, texte introductif à « Signaux contre symboles – Les conditions sémiotiques d'une reconstruction », dans *Sémiotique et culture, 2<sup>e</sup> Congrès, MMXXII, De la linguistique à l'anthropologie sémiotique*, 4-6 et 11-13 octobre 2022 disponible en ligne à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=WBYP8W8kP-eU> consulté le 21-03-2023.

44. Algirdas Julien Greimas, *Du sens en exil. Chroniques lithuaniennes*, Limoges, Lambert Lucas, 2017.

45. «Interrogé une fois sur ce que je pensais de la créativité, écrit Greimas, j'ai voulu répondre spontanément que je ne la pratiquais pas. Pui, me reprenant, j'ai dit que c'était pour moi, un aveu d'achec : quand on n'arrive plus à dire une chose comme on le voudrait, on se met à piétiner et on produit une métaphore, bonne ou mauvaise. Pendant de nombreuses années, j'ai passé mon temps à éviter la créativité.

Plus tard, perdant peu à peu la foi dans le pouvoir du dire, j'ai appelé cette démission, cette déviation figurative « une heureuse erreur », un raccourci dans l'errance de la raison raisonnante» dans Greimas, *Du sens en exil*, p. 304-305.



par exemple, le «Trio du second acte » de la deuxième version des *Réminiscences de Lucrezia Borgia* de 1848<sup>46</sup>, en termes de sémiologie ou de narratologie et en s'appuyant exclusivement sur le rapport texte-musique, c'est en limiter la portée. Bien sûr, ce trio du second acte est une paraphrase du moment particulièrement dramatique de l'opéra de Donizetti où Don Alfonso oblige Lucrezia à assister à l'empoisonnement de Gennaro. Bien sûr, derrière la violence psychologique de la situation, on trouve, certes malheureusement édulcorée, l'incroyable tension des premières scènes de la deuxième partie de l'acte I de la *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo. Liszt d'ailleurs, est totalement conscient, comme Théophile Gautier, de la dénaturation opérée par les codes de l'opéra italien sur le drame romantique hugolien. «C'était un magnifique sujet pour le compositeur, écrit-il dans sa douzième *Lettre d'un bachelier ès musique*. Quels énergiques caractères à tracer! quels contrastes à faire ressortir! La froide et cruelle astuce du duc; la passion vindicative et l'amour tendre de Lucrèce; les vices effrontés de ces illustres personnages, et la loyale candeur de Gennaro, le jeune homme entouré de mystères: que d'éléments féconds pour un grand musicien! quels types sous la plume d'un Meyerbeer! Mais Donizetti, écrivant pour la scène italienne, s'est conformé au goût des Italiens. Il y a fait de la musique agréable, facile, mélodique, qu'on écoute sans effort et retient sans peine; de la musique qui plaît à tout le monde enfin!»<sup>47</sup>. La place manque pour développer ce point sur le plan de l'analyse des procédés purement musicaux mobilisés par Liszt dans cette paraphrase, point qui fait d'ailleurs l'objet d'une contribution en préparation, mais jamais une pseudo-narration, associée à la mise en vibration de la violence psychologique la plus extrême, n'aura à ce point servi à mettre au premier plan les constituants purement matériels du langage musical cela par les moyens d'un savoir-faire virtuose arrivé à son plus haut point de perfection. La violence de la sensation atteint ici une sorte d'impersonnalité<sup>48</sup>.

#### 4. Conclusion

On doit à la vicomtesse de Poilloüe de Saint-Mars, plus connue sous le nom de plume de comtesse Dash, une spirituelle évocation du jeune Liszt: «*Dans ma maison, au-dessus de moi, logeait un des rois de la célébrité, Litz (sic). On ne l'appelait plus le petit Litz, mais il était encore bien jeune [...]. Litz était le voisin le plus incommode qu'on pût avoir. Il ne jouait jamais ni un morceau ni une improvisation. Il donnait quelques leçons à des privilégiés, et quant à lui, il faisait, pendant des heures de suite, une cadence double, des deux mains, sur la même note! Ou bien, il adoptait une phrase, comme l'évocation des nonnes de Robert: il jouait: «Nonnes qui reposez*

46. Les *Réminiscences de LucreziaBorgiade* 1848 valent surtout pour le Trio liminaire dont on trouve une remarquable interprétation par William Wolfram : <https://www.youtube.com/watch?v=e-XtfYTLi2Y>. Comme parfois, Liszt n'a pas été heureux dans le remaniement de la fantaisie qui suit et qui reprend une version antérieure éditée en 1840 sous le nom de *Chanson à boire. Orgie. Fantaisie sur des motifs de l'opéra LucreziaBorgia* de G. Donizetti de bien meilleure qualité. Le meilleur couplage est celui pratiqué par la pianiste YelenaVarvarova dans ses concerts, elle a d'ailleurs laissé une version mémorable de l'œuvre, et qui joue le Trio de la version de 1848 et la fantaisie de 1840 au lieu de celle de 1848. Il est regrettable qu'elle soit une des seules à le faire.

47. Franz Liszt, «Venise», *Lettre d'un bachelier ès musique* n° 12, dans *SämtlicheSchriften*, vol. 1, p. 246.

48. Sur cette relation entre sensation, violence et impersonnalité voir, entre-autre, Anne Sauvagrargues*Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2006, p. 195-219 (chapitre 8 : «La violence de la sensation»).

sous cette froide pierre!». Et puis il recommençait en variant les tons<sup>49</sup> et à n'en plus finir, mais toujours la même phrase. Une nuit ce fut le commencement du Dies irae et il n'en sortit plus, je vous assure. Aussi toute la maison se réunit-elle pour demander son expulsion. Nous l'eussions obtenue, mais il ne nous en donna pas la peine: il s'en alla lui-même<sup>50</sup> Ce récit nous montre très bien les préoccupations de Liszt au piano. D'un côté, il a une approche purement technique, gestuelle et musculaire, en travaillant méthodiquement et exhaustivement la relation main-piano (clavier + mécanique + marteaux)-son, la «cadence double», et de l'autre il se réapproprie d'une manière créative un monde commun en vue d'une restitution dans ce même monde commun, ici le *Dies Irae* et une célèbre mélodie de *Robert-le-Diable*, qu'il ne reprendra d'ailleurs pas dans ses *Réminiscences de Robert-le-Diable* composées plusieurs années après l'époque de ce récit. Le propre de la cadence double conçue ici comme exercice est d'être dépourvue à tel point de toute forme de contexte qu'il est impossible de lui prêter la moindre signification. Dans le cas du *Dies Irae* et de «Nonne qui reposez sous cette froide pierre», c'est tout le contraire et le procès de signification, d'une effroyable complexité, se révèle très difficile à analyser surtout si l'on utilise les méthodes tendant à réduire la signification, et plus encore, la signification artistique, à un simple procès de communication. Certes, un virtuose et un compositeur comme Liszt communique mais il est loin de ne faire que cela. Comme le montre le travail par exemple de François Rastier, aussi bien dans *Sémantique interprétative*<sup>51</sup> que dans *Faire sens*<sup>52</sup>, l'exécution au piano de «Nonne qui reposez sous cette froide pierre» qui résonne dans l'immeuble de la comtesse Dash, au point de provoquer une réunion de co-propriétaires excédés, mobilise, comme toute création de sens, une polyphonie de zones (zone de coïncidence, zone d'adjacence, zone distale), un ensemble de médiations (médiation symbolique, médiation sémiotique), un signe qui n'est pas simplement binaire mais bien plutôt quadripolaire car constitué d'un signifiant, d'un signifié, d'un point de vue et d'une garantie, l'ensemble construisant «un système sans cesse modifié par son usage et travaillé par des dynamiques historiques»<sup>53</sup> ni plus ni moins ce qu'on appelle la culture.

## 5. Références

Algirdas Julien Greimas, *Du sens en exil. Chroniques lithuaniennes*, Limoges, Lambert Lucas, 2017.

Anne Sauvagrargues *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2006

49. «Tons» est ambigu. Il peut s'agir soit de ton au sens de tonalité, soit de ton au sens théâtral du terme. Il faut probablement entendre plutôt «en variant le ton» au sens où Liszt joue «Nonne qui reposez sous cette froide pierre», et d'ailleurs aussi le *Dies Irae*, dans tous les tons pour s'entraîner à transposer avec en arrière-plan une logique d'improvisation. Liszt improvisait aussi des fantaisies lors de ses concerts et être capable de jouer une mélodie connue dans toutes les tonalités et dans tous les registres fait partie du métier minimal du virtuose-improvisateur.

50. Pierre-Antoine Huré – Claude Knepper, *Liszt en son temps*, documents choisis, présentés et annotés, Paris, Hachette-Pluriel, 1987, p. 141-142

51. François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.

52. François Rastier, *Faire sens. De la cognition à la culture*, Paris, Garnier, 2018.

53. François Rastier, *Faire sens*, 4<sup>e</sup> de couverture.

Bruno Moysan, « De la forme fantaisie aux macrostructures des œuvres de Weimar : organiser des topiques dans un schéma quadripartite efficace », dans Marta Graboz (dir.), *Les grands topoi du XIXe siècle et la musique de Franz Liszt*, Paris, Hermann, 2018, p. 151-168.

Bruno Moysan, « Pursuing the Wondrous “cantando espressivo”. A New Investigation of Liszt’s Sonata in B minor » dans *Journal of the American Liszt Society*, traduit par Sean Gower précédé d’un avant-propos de Sean Gower, dans *Journal of the American Liszt Society ( J. A. L. S.)*, volumes 70-71, 2019-2020, American Liszt Society, 2021, p. 111-140 Jean-Jacques Nattiez, *Fondements pour une sémiologie de la musique*, Paris, 10-18, 1975.

Bruno Moysan, *Liszt, virtuose subversif*, Lyon, Symétrie, 2011.

François Rastier, *Faire sens. De la cognition à la culture*, Paris, Garnier, 2018.

François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.

Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987.

Marta Grabocz, *Morphologie des œuvres pour piano de Franz Liszt. Influence du programme sur l’évolution des formes instrumentales* avec préface de Charles Rosen, Paris, Kimé, 1996.

Serge Gut, *Liszt*, Paris-Lausanne, Fallois-L’Âge d’homme, 1989

## SIMULACRO MULTIMODAL E SEMIOSE VISUAL

Por **Maria Nazareth de Lima Arrais**, tradução do original de Trudel, Eric. *Simulacremultimodal et sémiosis visuelle* in *Asel* : vol. 27, nº 2, 2022

**Resumo** O artigo trata da problemática do imaginário mental na interpretação dos significados icônicos. Trata-se de interrogar, para o enunciado icônico, a hipótese de François Rastier, segundo a qual «[...]as imagens mentais são restritas (mas não inteiramente determinadas) pelos significados [no contexto]» (1991, p. 242), entendendo-se que, na sistemática rasteriana, o significado, que pertence à esfera semiótica, distingue-se do conceito que se origina da esfera cognitiva. Mais precisamente, trata-se de transpor, para a semiose visual, o conceito de simulacro multimodal, proposto por Rastier (1991), tipo de conteúdo eidético que seria gerado ou pelo menos solicitado pela estrutura semântica da mensagem. Nessa hipótese, a interpretação do signo icônico suscitaria, cognitivamente, apresentações que associam, potencialmente, diferentes modalidades sensoriais representadas e eventualmente características abstratas. A transposição conceitual que propõe o presente artigo integra, nas proposições rasterianas, os resultados do trabalho da psicologia cognitiva sobre a imagem mental.

**Palavras-chave:** simulacro multimodal, semiose visual, interpretação, imagem mental, significado icônico, semântica interpretativa, psicologia cognitiva,

**Abstract.** The article addresses the problem of mental imagery in the interpretation of iconic signifieds. It consists in questioning, for the iconic sign, François Rastier's hypothesis according to which "[...] mental images are constrained (but not entirely determined) by the signifieds [in context]" (RASTIER, 1991, p. 242), it being understood that, in Rastier's systematics, the signified, which belongs to the semiotic sphere, is distinguished from the concept, which belongs to the cognitive sphere. More precisely, it is a matter of transposing to visual semiosis the concept of multimodal simulacrum proposed by RASTIER (1991), a kind of eidetic content that would be generated or at least solicited by the semantic structure of the message. In this hypothesis, the interpretation of the iconic sign would cognitively elicit presentations potentially associating different represented sensory modalities and possibly abstract features. The conceptual transposition proposed in this article integrates the results of cognitive psychology work on mental imagery to the Rastierean proposals.

**Keywords:** multimodal simulacrum, visualsemiosis, interpretation, mental image, iconicsignifieds, interpretivesemantics, cognitive psychology

**Résumé.** L'article traite de la problématique de l'imagerie mentale lors de l'interprétation des signifiés iconiques. Il s'agit d'interroger, pour l'énoncé iconique, l'hypothèse de François Rastier selon laquelle «[...] les images mentales sont contraintes (mais non entièrement déterminées) par les signifiés [en contexte]» (RASTIER, 1991, p. 242), étant entendu que, dans la systématic rasterienne, le signifié, qui appartient à la sphère sémiotique, se distingue

du concept, qui relève de la sphère cognitive. Plus exactement, il s'agit de transposer à la sémiosis visuelle le concept de simulacre multimodal proposé par RASTIER (1991), sorte de contenu eidétique qui serait généré ou du moins sollicité par la structure sémantique du message. Dans cette hypothèse, l'interprétation du signe iconique susciterait cognitivement des présentations associant potentiellement différentes modalités sensorielles représentées et éventuellement des traits abstraits. La transposition conceptuelle que propose le présent article intègre aux propositions rastiériennes les résultats des travaux de la psychologie cognitive sur l'imagerie mentale.

**Mots-clés:** simulacre multimodal, sémiosis visuelle, interprétation, image mentale, signifié iconique, sémantique interprétative, psychologie cognitive

## 1. Introdução

Este artigo propõe explorar a problemática da elaboração da imagem mental durante a interpretação do significado icônico, mais precisamente, o que acontece cognitivamente «na mente» do intérprete da imagem figurativa, seja de um desenho, de uma pintura, de uma fotografia? O objetivo centra-se no conceito psicológico de *simulacro multimodal* formulado por François Rastier no quadro de uma semântica linguística, para aplicá-lo ao domínio da interpretação de imagens figurativas. A primeira parte do estudo apresenta o conceito de simulacro multimodal dentro da sistemática da semântica interpretativa. A segunda parte aponta algumas pistas de enriquecimento do conceito, transpondo-o para o processo da semiótica do signo icônico.

O trabalho da psicologia cognitiva sobre a imagem mental, incluindo os de Michel Denis, permitem sustentar esta transposição conceitual.

## 2. O simulacro multimodal na semântica interpretativa de Rastier : as três esferas (física, semiótica e cognitiva) e a autonomia da semiótica

Antes de considerar o conceito de simulacro multimodal, cabe lembrar que, na sistemática de RASTIER<sup>1</sup> (1991, 1994, 2001, 2002), qualquer prática social, ou atividade codificada no sentido da divisão do trabalho, como por exemplo, uma atividade profissional, assume a interação entre três esferas também chamadas de mundos ou níveis):

- a esfera física (ou nível feno-físico
- a esfera semiótica (ou nível semiótico, o dos signos e das performances culturais
- A esfera dos processos mentais (ou nível das (re)apresentações);

Dotado de uma autonomia relativa, ou pelo menos analítica, em relação ao mundo físico e ao mundo cognitivo, o mundo semiótico:

---

1. As três esferas ora o autor chama mundos, ora níveis em : (RASTIER, 2001, p. 228-231 et p. 301) ; (RASTIER, 1994, p. 4-5) ; [RASTIER, 1991, p.237-243] ; [RASTIER, 2002, p. 246-247])

Cumpre, geralmente, uma função mediadora entre os fatores físicos e as representações mentais. Essa função pode estar relacionada à própria estrutura dos signos que, por definição, relacionam dois estratos : da expressão onde tem correlatos privilegiados na esfera física (pelos estímulos) e do conteúdo, na esfera representacional [pelas imagens mentais ou simulacros multimodais (RASTIER, 1991, p. 207-212)]. (RASTIER, 1994, p. 5).

Para Rastier a tripartição esfera física/ esfera semiótica/ esfera cognitiva, e a definição de autonomia relativa da semiótica têm, essencialmente, um âmbito metodológico e disciplinar, nomeadamente por assegurar à semiótica e à linguística seus objetos de estudos próprios:

«Como não formulamos uma hipótese realista sobre os três mundos, adotamos essa ficção conveniente para introduzir uma classificação das disciplinas de acordo com os objetos que elas deixam ver (RASTIER, 1991, p. 244)

Esta é uma condição que permite objetivar e analisar os signos e o sentido. Os signos, objetos da esfera semiótica, estão, no entanto, parcialmente ligados à esfera física pelos estímulos que atualizam o significante: O traçado das letras para o signo linguístico; os traços, as linhas, as cores, etc. para o signo icônico «homem», por exemplo. Mas o significante não é apenas um estímulo físico, mas um *modelo*, ou seja, um tipo cujos constituintes são grafemas no caso do signo linguístico, ou entidades como cabeça, nariz, olhos, etc. no caso do signo icônico “homem” – e isso, na medida em que o significante se torna acessível, manifestado sob a forma de ocorrência pela configuração material particular dos estímulos em um dado contexto (o texto, o quadro).

Esta disposição do significante pelo estímulo confere ao primeiro uma existência semiótica própria e o torna analisável.

Associado solidariamente ao significante e apreendido ao mesmo tempo que ele na produção semiótica, o significado é o sentido do signo. No contexto (isto é, em um texto ou em uma imagem), ele possui, segundo Rastier (1991, p. 103; 1996, p. 24-25), um *conteúdo operativo* que lhe confere uma objetividade semiótica própria e que é determinado por relações diferenciais em ordens diversas:

- entre o significado modelo (definido no sistema de signos) e a significado ocorrido no texto ou na imagem;
- entre significados coocorrentes no contexto (entre os conteúdos das palavras de uma sequência linguística);
- entre as figuras presentes numa mesma imagem); etc.

Essa dinâmica diferencial é concebida na teoria saussureana das dualidades (ver RASTIER, 2015 et 2018; SAUSSURE, 2002; et TRUDEL, 2020). O significante e o significado têm assim uma existência operativa nas produções semióticas, em razão das relações diferenciais e interdefinicionais que mantêm entre si *localmente* dentro do signo: na semiose, conteúdo e

expressão são indissolúvelmente solidários e construídos “consubstancialmente”. Além disso, «[a] semiose não é um simples emparelhamento entre significante e significado tomados isoladamente, pois cada uma das duas faces do signo se define distinguindo-se do signo como um todo: Sa vs [Sa/Sé] e Sé vs [Sa/Sé].» (RASTIER, 2018, p. 10).

A teoria Saussurean das dualidades sustenta que «[cada um[dos termos da dualidade (o significante e o significado)] forma uma dualidade com o todo que a contém». (RASTIER, 2018, p. 102). e a legalidade própria do significante, do significado e do signo são igualmente observados devido a um princípio de contextualidade estendido, em particular nas interações homoplanas entre significantes ou entre significados ( $Sa_1 \subset \supset Sa_2 \subset \supset Sa_3$ ;  $Sé_1 \subset \supset Sé_2 \subset \supset Sé_3$ ), e nas interações heteroplanas entre conteúdo e expressão (por exemplo, no percurso de um  $Sa_1$  para um  $Sé_2$  ou de um  $Sé_1$  para um  $Sa_2$ ). Esse caráter diferencial do significante e do significado, que se generaliza, *de fato*, no próprio signo, contribui de alguma forma para a objetividade e a relativa autonomia do mundo semiótico em relação ao mundo físico e ao mundo cognitivo.

### 3. A restrição do conteúdo operativo sobre o conteúdo eidético

Como sugere Hébert (2021, p. 221), o semiótico, os significantes e os significados são formações cognitivas *em sentido amplo*. É, de fato, o espírito do intérprete que constrói o significante e o significado em uma dada performance semiótica, mesmo porque ele mobiliza modelos alojados na memória, sem os quais a atribuição de uma função semiótica a um signo não poderia ocorrer.

No entanto, de acordo com a semântica de Rastier, é preciso distinguir, cuidadosamente, e, ao menos, principalmente, o nível semiótico e o nível das (re)apresentações. Essa distinção coincide com aquela que é estabelecida entre o conteúdo operacional do significado e seu *conteúdo eidético*; este último correspondente a um conceito, uma imagem mental ou a uma representação. Quanto à semiótica linguística, Rastier afirma que «[se] o significado de uma palavra [...] é definido como um valor, as diferenças que constituem esse valor determinam seu conteúdo operacional [...]. [...] As representações ligadas ao significado de uma lexia constituem seu conteúdo eidético». (RASTIER, 1991, p. 103)

O exemplo fornecido por Rastier para ilustrar a distinção capital entre significado e conceito é eloquente: o sentido operacional da palavra “branco” na expressão “bengala branca” é o mesmo para “o cego de nascença” e para o vidente (notadamente porque o significado de “branco” se opõe ao de “preto” no discurso), mas no sentido eidético, a imagem mental associada ao “branco” é muito provavelmente bem diferente na mente de um e do outro (RASTIER, 1996, p. 24; HÉBERT, 2010 et 2021, p. 221). Este exemplo vislumbra a relação entre a esfera semiótica e a esfera cognitiva tal como a concebe Rastier. A observação seguinte do semanticista permite precisar essa relação: «O conteúdo operacional *restringe* o conteúdo eidético, sem contudo determiná-lo no sentido pleno». (RASTIER, 1991, p. 103)



É sob o próprio princípio dessa restrição – princípio ao qual voltaremos mais adiante – que Rastier inscreve o conceito psicológico original de *simulacro multimodal* (RASTIER, 1991, p. 207), que permite refinar o de *imagem mental*, anteriormente adotado na semântica interpretativa (RASTIER, 1989, p. 252), mas ainda assim conservado no sentido amplo para dar conta do simulacro multimodal<sup>2</sup>.

#### 4. Definição do simulacro multimodal na semântica interpretativa

Dans le cadre de l’hypothèse proposée, qui est une généralisation de la proposition précédente, à savoir que «[I]es structures sémantiques d’un message contraignent l’imagerie mentale [...]» (RASTIER, 1991, p. 207), on peut, en synthétisant l’esprit de la sémantique interprétative, définir le simulacre multimodal comme suit: il s’agit d’un événement cognitif suscité par l’interprétation d’un signe et qui, dans la conscience du sujet, prend la forme de présentations associant potentiellement différentes modalités sensorielles représentées, c’est-à-dire non «réelles», soit visuelles, auditives, voire olfactives, haptiques ou gustatives (pour employer sans exclusive la typologie traditionnelle des sensorialités).

No quadro da hipótese proposta, que é uma generalização da proposição anterior, a saber, que “[as] estruturas semânticas de uma mensagem restringem o imaginário mental [...]” (RASTIER, 1991, p. 207), podemos, sintetizando o espírito da semântica interpretativa, definir o simulacro multimodal da seguinte forma: é um evento cognitivo desencadeado pela interpretação de um signo e que, na consciência do sujeito, assume a forma de apresentações associando, potencialmente, diferentes modalidades sensoriais representadas, seja, não «reais», seja visual, auditiva, ou mesmo olfativa, háptica ou gustativa (para usar sem exceção a tipologia tradicional das sensorialidades).

A essas modalidades “imaginárias,” podem ser acrescentadas, segundo Rastier, modalidades culturais, ou seja, dados resultantes da experiência semiótica do sujeito e construídos no contato com livros e obras artísticas (KURTS-WÖSTE, 2017, p.350)<sup>3</sup>. Embora Rastier rejeite a hipótese da modalidade nos processos cognitivos (RASTIER, 1991, p. 210), ela não a exclui, em virtude até mesmo da possível presença de modalidades culturais dentro do simulacro multimodal, que possam integrar linhas abstratas.

É necessário aqui evocar, novamente, o princípio da restrição da semiótica sobre o cognitivo na produção do simulacro multimodal: para Rastier, são as unidades semânticas em contexto que dariam origem ao evento psicológico, e não o contrário. De fato, o contexto da performance semiótica desempenha um papel dominante na configuração particular das imagens mentais: “assim a imagem mental do peixe na passagem *o canário e o peixe* não é a mesma da passagem *o camarão e o peixe* [...]” (RASTIER, 1991, p. 211). Desse efeito contextual, resultaria uma

2. O conceito de *imagem mental* não permite dar conta de outras modalidades sensoriais a não ser das modalidades visuais e não sensoriais (HÉBERT, 2018, p. 240).

3. Rastier (1991) parece não definir a noção de modalidade cultural, mas se refere a um sibilino § 4 (p. 207).

*impressão referencial*, um “simulacro multimodal de caráter perceptivo” (RASTIER, 1991, p. 211) que dá um “efeito real” (RASTIER, 2011, p. 169) ao sentido interpretado e “[...] que constitui uma objetividade para o sujeito” (RASTIER, 1994, p. 19).

Na semântica interpretativa, tem precedência o sentido, a direcionalidade dessa restrição do fato semiótico sobre o evento cognitivo. Rastier (1991, p. 210) prevê, no entanto, a possibilidade de um comentário (portanto, posterior) do simulacro sobre a interpretação dos conteúdos semânticos, mas essa relação é realizada em segundo lugar e de forma secundária no processo de acordo com Missire (2001). Inspiradas neste último autor, as presentes propostas de ampliação do conceito de simulacro multimodal para a interpretação do signo icônico vão considerar uma *hierarquia* entre as duas ordens de realidade, ao invés de uma hierarquia ou uma sequencialidade que vai do semiótico ao cognitivo, possivelmente seguida pelo *comentário* do segundo sobre o primeiro. Segue-se que o simulacro multimodal envolvido na semiose da imagem figurativa pode servir de base, de termo intermediário na constituição do conteúdo semântico do signo icônico, que relativiza a autonomia e a precedência da esfera semiótica.

## 5. Redução do simulacro multimodal durante a interpretação do signo icônico

### 5.1. Transferibilidade do conceito

Nesta segunda parte do artigo, tratar-se-á de propor algumas formas de enriquecimento do conceito de simulacro multimodal, transpondo-o para a interpretação do enunciado icônico, em particular artístico. Na linguística como na semiótica geral, poucos trabalhos, além dos de D’Hébert (2001 e 2021), têm se dedicado ao estudo da constituição de simulacros multimodais, pelo menos segundo o nosso conhecimento e de acordo com informações comunicadas, pessoalmente, por Rastier ao autor deste artigo. Trata-se de uma experiência cognitiva que deve ser detalhada. Levando-se em conta seu caráter semiótico, e não apenas sua dimensão psicológica, consideraremos as seguintes propostas como essencialmente exploratórias, permanecendo o problema em aberto e mal definido, a nosso ver. Embora o conceito tenha sido originalmente desenvolvido em uma semântica linguística, nada impede sua aplicação à semiose de enunciados visuais.

Após apresentar um esquema que ilustra as relações entre os simulacros multimodais e o sistema semiótico, Rastier (1991, p. 210) especifica que este “[...] inclui, é claro, o subsistema semântico próprio da linguagem, mas também os subsistemas de outros sistemas de signos.” Essa preciosa indicação autoriza a extensão conceitual aqui empreendida. Essa transposição foi possível porque a psicologia cognitiva estabeleceu uma forte relação funcional e estrutural entre a imagem mental e a percepção, bem como entre seus respectivos objetos (DENIS, 1989 e 2003a). No entanto, é óbvio que a interpretação dos signos visuais depende, fortemente, do processamento de percepções que são semiotizadas em figuras, particularmente nas performances icônicas.

## 5.2. Um exemplo de simulacro multimodal em semiose icônica

À guisa de introdução ao assunto, vamos começar com esta observação de Lupien:

Se nossas percepções sensoriais externas e internas alimentam e modificam constantemente nossas imagens e nossas representações mentais, as imagens da arte possibilitam viver experiências perceptivas que envolvem o sujeito que as percebe em uma *experiência afetiva e intelectual inédita*. (LUPIEN, 1997, p. 259; grifo nosso)

Podemos supor que esta “experiência afetiva e intelectual inédita” corresponda ao simulacro multimodal gerado pela atividade interpretativa icônica. É certo que o caráter inovador da experiência se deve, sem dúvida, aos universos desestabilizadores e alotópicos, muitas vezes criados pelas obras pictóricas, rompendo com nossas experiências perceptivas comuns.

Il n’empêche que les images d’art «réalistes» peuvent quand même faire naître dans l’esprit du regardant des images mentales très particulières, celles-ci étant des produits individuels et intimes. Isto não impede que as imagens de arte “realistas” possam ainda dar origem a imagens mentais muito particulares na mente do espectador, sendo estas produtos individuais e íntimos. Uma pintura de Magritte como *A descoberta do fogo* (1934 ou 1935) não deixará de mergulhar o sujeito perceptivo no assombro. De fato, a visão de uma *tuba* em chamas pode causar uma breve reviravolta no conhecimento enciclopédico “normal”: devido à sua não inflamabilidade inerente, um objeto metálico que não pode pegar fogo. Mas a montagem improvável e incongruente dos elementos da tela se impõe ao olhar, o espectador não pode deixar de lhe dar sentido, de se prestar a qualquer interpretação, eminentemente compulsiva e irreprímível (RASTIER, 1991, p. 212-213). A atribuição de sentido a esta estranha figura icônica, certamente produzida no interior do objecto-signo externo (a tela) pela interação contextual e pelo casamento forçado e paradoxal de entidades habitualmente desarticuladas, repousa na emergência de um acontecimento interno: o sujeito não pode experimentar um conteúdo semântico a não ser através da ocorrência de uma imagem mental concomitante, por mais evanescente que ela seja.

Sem dúvida, essa representação terá um domínio visual no espírito, mas a visão de um fogo vivo pode recriar uma sensação de calor, até mesmo um cheiro de fumaça; e a presença de uma *tuba*, reavivar uma música conhecida, etc. Segundo Lupien (1997: 57), «observar uma obra plástica envolve, portanto, não só o visual, mas o polissensorial porque, mesmo numa atividade que parece ser exclusivamente visual, decodificamos informações dirigidas a nossos receptores imediatos como o tátil-cinestésico e o térmico, etc. Certamente, Magritte não joga, por exemplo, com os significantes da textura para criar um efeito háptico. No entanto, figuras icônicas, conteúdos semióticos – fogo e *tuba* – têm o potencial de evocar sensorialidades mentalizadas (produtos e processos) (HÉBERT, 2021, p. 234-243 [artigo “Sensorialidade”]) – em ocorrência uma “impressão” térmica, uma “emanação” olfativa, a “escuta” de uma peça musical conhecida, etc. Assim, o evento cognitivo associado à interpretação icônica pode ser multimodal – sendo

a hipótese do caráter multimodal da representação mental reconhecida como provável pela psicologia cognitiva: “O espírito humano, de fato, possui a capacidade de processar informações apresentadas em formas e organizações extremamente diversas.” (DENIS, 2003, p. 384)

Até agora, são as representações no formato analógico, em particular visual, e as representações no formato proposicional/abstrato que têm sido as mais exploradas (a este respeito, pensaremos na teoria da dupla codificação de Paivio), mas as formações cognitivas analógicas também podem incluir modalidades não visuais.

## 6. Descrição do mecanismo

Como descrever o mecanismo de elaboração do simulacro multimodal durante a interpretação de imagens figurativas?

Sem perder de vista o caráter semiótico da experiência – porque ele implica um signo icônico interpretável – e, portanto, a relação entre o nível semiótico (o signo icônico) e o nível representacional, devemos considerar que a semiose da imagem não poderia tomar lugar apenas na imanência interacional dos significados ou das figuras nele presentes, mas, para se atualizar, ela necessita de recursos.

Como mencionado anteriormente, Rastier postula o princípio de que o conteúdo semântico operatório (resultante de interações diferenciais internas ao contexto) *restringe* o conteúdo eidético, ou seja, o simulacro multimodal, tornando essa restrição, como a da semiótica, um fato preponderante na direcionalidade do processo: o sentido viria primeiro na produção semiótica, que então acionaria o imaginário associado, podendo este retornar àquele. No entanto, parece razoável conceber a constituição do conteúdo da imagem e a constituição do conteúdo do simulacro multimodal de forma “consustancial” e hierárquica, e isso, sem anular a distinção de princípio como de fato entre a realidade semiótica do signo e a realidade do evento cognitivo. Para que haja uma atribuição de sentido, uma semiotização das percepções da imagem em figuras reconhecíveis, o intérprete deve recorrer a “materiais” estabilizados na memória de longo prazo, uma espécie de recurso fundador da constituição ao mesmo tempo do sentido semiótico, mas também do simulacro atualizado no presente cognitivo do sujeito. Segundo Denis (1989, p. 11),

[a] imagem, em suma, é vista não como o *lugar* da significação, mas como um instrumento de *figuração* da significação. A imaginação, quando acompanha os processos de compreensão, desenvolve produtos cognitivos opcionais, cuja natureza e estrutura permanecem fundamentalmente distintas daquelas das representações que codificam a *significação* do enunciado.

Para descrever o processo em questão, permita-se aqui explorar, heurísticamente, a distinção entre *simulacro multimodal tipo* e *simulacro multimodal ocorrência*. Com base em Denis (1989, p. 17-18; 2003, p. 383), podemos formular a hipótese de que o simulacro multimodal se apresenta de fato em dois estados.

O simulacro *multimodal tipo* corresponderia a uma entidade cognitiva permanente disponível na memória de longo prazo e atuaria como um modelo virtual, inibido, utilizado para reconhecer e/ou categorizar um objeto. Por exemplo, o simulacro multimodal tipo do humano conteria um conjunto máximo de recursos representativos visuais (por exemplo, altura média), olfativos (por exemplo, o cheiro de um indivíduo comum), auditivos (por exemplo, tom de voz), háptica (por exemplo, suavidade do cabelo), etc. E, possivelmente, características abstratas.

O simulacro *multimodal ocorrência*, por sua vez, corresponderia a uma formação cognitiva transitória que, sob o efeito de elementos ativadores, atualiza total (por defeito) ou parcialmente, os traços sensoriais e/ou não sensoriais (abstratos) do simulacro *multimodal tipo* disponibilizado. Ocorrendo na memória de trabalho, portanto, na consciência imediata do sujeito, o simulacro ocorrência é uma configuração particular do simulacro tipo, que é passível de sofrer variações e transformações, por acréscimo, supressão, substituição ou permutação de traços sensoriais e/ou não sensoriais.

Em perspectiva semelhante, Hébert (2010) estabelece, sem detalhar, uma distinção entre o simulacro multimodal modelo (tipo) e o simulacro multimodal de ocorrência. Retomando o princípio rastieriano da restrição do semiótico sobre o cognitivo, Hébert (2010) lembra que a ocorrência do significado determina a ocorrência do simulacro. Além disso, ele observa, utilmente, que o simulacro multimodal modelo pode servir como um interpretante privilegiado para o conteúdo dos signos icônicos, em particular porque o simulacro típico põe em jogo modalidades visuais (às quais podemos adicionar outras modalidades sensoriais e modalidades não sensoriais) – um interpretante sendo um elemento funcional que é usado na semiose para construir o sentido. Assim, qualificando o que precede, é facilmente concebível que o acontecimento de consciência efetivo que se associa à semiose icônica – ou seja, o simulacro multimodal de ocorrência – é o instrumento, o intermediário, o suporte mental temporário e necessário para a figuração do sentido. Se ele ocorre, é porque as configurações de expressão presentes no signo icônico permitem evocar e recuperar as configurações sensoriais armazenadas na memória de longo prazo, no caso do simulacro multimodal tipo.

O processo retém, desse interpretante, apenas os traços pertinentes que se correspondem em adequação às formas expressivas presentes no contexto do enunciado icônico, mas os traços não incluídos no tipo e despertados pela imagem-objeto podem a ele se juntar. Sob o impulso necessário, mas não suficiente, de um signo, um modelo cognitivo é projetado neste último. Essa projeção passa por transformações do tipo para conduzir, na memória de trabalho, a uma imagem mental transitória e particular – uma simulacro da ocorrência – cuja formação é guiada pela percepção de um acontecimento semiótico. Assim o é com a dialética hierárquica entre as diferentes “entidades” semióticas e cognitivas. Uma pergunta merece ser feita aqui: o simulacro multimodal da ocorrência não seria simplesmente o lado cognitivo da semiose, que seria então, indiscutivelmente, um acontecimento “mentalizado” em sentido amplo?

## 7. “Substrato” do simulacro multimodal

A título de abertura, podemos abordar, sem esgotá-la, a questão do “substrato” do simulacro multimodal. A escolha do próprio termo *simulacro* permite esclarecer este ponto. Rastier (1991, p. 207) escolheu este termo em homenagem a Epicuro e Lucrecio.

Ora, na teoria do conhecimento de Epicuro, os simulacros imitam os objetos (o percebido), mas não são, completamente, da mesma natureza. No que diz respeito à produção do simulacro multimodal (ocorrência ou tipo), podemos sustentar a hipótese de um processo de *imaginação* (RASTIER, 1989, p. 279) das sensorialidades, quando, por exemplo, passamos da percepção do signo material, do semiótico ao cognitivo. Ao armazenar, na memória, as informações perceptivas, ocorreria uma “*transcodificação*” da “matéria” para o espírito.

Se, como tende a mostrar o trabalho da psicologia cognitiva, a atividade da imagética mental conserva a estrutura e os conteúdos iniciais da atividade da percepção (DENIS, 2003, p. 225) e que uma e outra implementam, plausivelmente, os mesmos mecanismos neuronais (DENIS, 1989, p. 91-96), parece razoável pensar que, na passagem dos signos aos simulacros multimodais, as sensorialidades reais assumem a forma de apresentações modais imaginário-analógicas.

Sem concluir como GROUPE  $\mu$  (2015) sobre a modalidade de sentido (cognitiva e/ou semiótica), poder-se-ia sugerir uma forma de “dessensorialização” (no sentido restrito) das modalidades reais dentro dos simulacros. Esta é, sem dúvida, a condição essencial para a geração de uma representação imaginária

## 8. Referências bibliográficas

DENIS, Michel. «Imagerie mentale». In: *Vocabulaire des sciences cognitives*, Olivier Houdé (éd.). Paris: Presses universitaires de France, 2003a, p. 222-225.

DENIS, Michel. «Représentation». In: *Vocabulaire des sciences cognitives*, Olivier Houdé (éd.). Paris: Presses universitaires de France, 2003b, p. 382-384.

DENIS, Michel. *Image et cognition*. Paris: Presses universitaires de France, 1989.

GROUPE  $\mu$ . *Principiasemiotica. Aux sources du sens*. Bruxelles: Les Impressions nouvelles, 2015.

GROUPE  $\mu$ . *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil, 1992.

HÉBERT, Louis. *Dictionnaire de sémiotique* (version 15.1). 2021, <https://semiotique.org/> (consulté le 6 mai 2021).

HÉBERT, Louis. «Typologie des structures du signe: le signe selon le Groupe  $\mu$ ». In: *Actes Sémiotiques*, n. 113, 2010, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1761> (consulté le 6 mai 2022).

HÉBERT, Louis. *Introduction à la sémantique des textes*. Paris: Honoré Champion, 2001.

KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Paris: Seuil, 1996.



- KURTS-WÖSTE, Lia. «Les formes symboliques artistiques au prisme de la musique : pour une approche trans-sémiotique». In: *Signata*, n. 8, 2017, p. 341-370, <http://journals.openedition.org/signata/1418>(consulté le 6 mai 2022).
- LE NY, Jean-François. «Comment (se) représenter les représentations». In: Les représentations, Stéphane Ehrlich (éd.), *Psychologie française*, n. 30, 1985, p. 231-238.
- LUPIEN, Jocelyne. «La polysensorialité dans les discours symboliques plastiques». In: *Action, passion, cognition d'après A. J. Greimas*, Pierre Ouellet (éd.). Québec/Limoges: Nuit blanche éditeur/Pulim, 1997, p. 247-265.
- MISSIRE, Régis. «Examen du concept d'impression référentielle dans la sémantique interprétative de François Rastier - Du domaine d'objectivité à l'objectivité du domaine». In: *Champs du signe*, n. 12, 2001, p. 145-160. (fac-similé non paginé)
- RASTIER, François. *Faire sens. De la cognition à la culture*. Paris: Classiques Garnier, 2018.
- RASTIER, François. *Saussure au futur*. Paris: Les Belles Lettres & Encre marine, 2015.
- RASTIER, François. *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*. Paris: Honoré Champion, 2011.
- RASTIER, François. «Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures». In: *Une introduction aux sciences de la culture*, François Rastier et Simon Bouquet (éd.). Paris: Presses universitaires de France, 2002, p. 243-267.
- RASTIER, François. *Sémantique pour l'analyse*. Paris: Masson, 1994.
- RASTIER, François. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris: Presses universitaires de France, 1991.
- RASTIER, François. *Sens et textualité*. Limoges: Lambert-Lucas, 1989 (2<sup>e</sup> édition augmentée, 2016).
- SAINT-MARTIN, Fernande. «Structures alternatives de la signification et de la représentation». In: *Action, passion, cognition d'après A. J. Greimas*, Pierre Ouellet (éd.). Québec/Limoges: Nuit blanche éditeur/Pulim, 1997, p. 223-231.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Écrits de linguistique générale*, Simon Bouquet et Rudolf Engler (éd.). Paris : Gallimard, 2002.
- TRUDEL, Éric. «La conception néosaussurienne du signe et de la sémosis et l'analyse des images». In: *Semiotica*, v. 2020, n. 234, 2020, p. 163-175.



## A ASEL PUBLICA DEBATE,

SUSCITADO NO CONGRESSO INTERNACIONAL DO PTR LSCC-CAMES, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS FRENTE AOS DESAFIOS DA ÁFRICA. EPISTEMOLOGIAS, SABERES E PRÁTICAS (LIBREVILLE, 2022)

**SOBRE A CONFERÊNCIA COSMOPOLITISMO E RECONSTRUÇÃO DAS CIÊNCIAS DA CULTURA, PROFERIDA POR FRANÇOIS RASTIER (CNRS, PARIS) QUE FORAM RECOLHIDAS E PUBLICADAS POR MARIUS BAVEKOUIMBOU (MB).**

**Resumo.** As críticas investidas a um universalismo abstrato (filosófico) seriam justificadas se as ciências da cultura fossem especulativas ou, pelo contrário, se permitissem sair das especulações *a priori* sobre o Espírito, a Natureza, a Sociedade. Eles não pretendem ser universais, mas há uma generalidade a ser pacientemente construída na evolução geral de todas as culturas que são reforçadas por empréstimos recíprocos. Apesar da ideologia da desconstrução que deslegitima seu programa científico, a ascensão das ciências humanas em todos os continentes pressagia novos desenvolvimentos.

**Palavras-chave:** Cosmopolitismo, reconstrução, linguística, ciências da cultura, semiótica.

**Abstract:** The criticisms invested in an abstract (philosophical) universalism would be justified if the sciences of culture were speculative or, on the contrary, allowed to depart from a priori speculations about Spirit, Nature, Society. They do not claim to be universal, but there is a generality to be patiently constructed in the general evolution of all cultures that are reinforced by reciprocal borrowings. Despite the ideology of deconstruction that delegitimizes their scientific program, the rise of the human sciences on all continents presages new developments.

**Keywords:** Cosmopolitanism, reconstruction, linguistics, cultural sciences, semiotics.

**Résumé:** Les critiques investies dans un universalisme abstrait (philosophique) seraient justifiées si les sciences de la culture étaient spéculatives ou, au contraire, autorisées à s'écarter des spéculations a priori sur l'Esprit, la Nature, la Société. Elles ne prétendent pas à l'universalité, mais il y a une généralité à construire patiemment dans l'évolution générale de toutes les cultures qui se renforcent par des emprunts réciproques. Malgré l'idéologie de la déconstruction qui délégitime leur programme scientifique, l'essor des sciences humaines sur tous les continents présage de nouveaux développements.

**Mots-clés:** Cosmopolitisme, reconstruction, linguistique, sciences culturelles, sémiotique.

**Rastier.** Durante o Congresso internacional do PTR LSCC-CAMES, *Ciências Humanas e Sociais frente aos desafios da África. Epistemologias, Saberes e Práticas*, — realizada em Libreville de 12 a 17 de dezembro de 2022 —, recebi o convite para apresentar a conferência *Cosmopolitismo e reconstrução das ciências da cultura*, da qual aqui está o resumo:

“O projeto geral das ciências sociais (ou ciências culturais) foi formulado no final do século XVIII. Essas disciplinas, como a antropologia, a lingüística ou, posteriormente, a sociologia ou a semiologia, são históricos e comparativos, pois uma cultura só pode ser caracterizada contrastantemente no corpus constituído por outras culturas. As críticas a um universalismo abstrato (filosófico) seriam justificadas se essas disciplinas eram especulativas, ainda que, ao contrário, permitissem sair de especulações a priori sobre Espírito, Natureza, Sociedade. Eles não pretendem ser universais, mas uma generalidade a ser construída, pacientemente, na evolução geral de todas as culturas que são reforçadas por empréstimos recíprocos. Apesar da ideologia da desconstrução que deslegitima seu programa científico, a ascensão da ciência em todos os continentes anuncia novos desenvolvimentos: os pesquisadores locais sabem acessar novos dados e podem desenvolver quadros interpretativos que são relevantes para eles. Eles assim, participam de um programa geral de uma reconstrução (<https://lareconstruction.fr/> e ainda *Texto! Textos e Culturas*, vol. XXVII, nº4 e vol. XXVIII, nº 1 (2023)). Iremos insistir na extensão esperada da lingüística comparativa (milhares de línguas não são ainda descritas) e semiótica geral, necessária para descrever, dentro de cada cultura, as interações entre as várias instituições simbólicas”.

**Marius Bavekoumbou (MB):** A desconstrução é uma pós-verdade?

**François Rastier (FR):** A desconstrução pretende ser indefinível, e Derrida a descreve assim em sua Carta a um amigo japonês (1985): «Quando escolhi esta palavra, ou quando ela se impôs a mim, acredito que foi em *De la grammatologie*, jamais pensei que lhe seria atribuído um papel tão central no discurso que então me interessava.

Entre outras coisas, eu queria traduzir e adaptar, a meu propósito, as palavras heideggerianas de *Destruktion ou Abbau*. Ambos significavam, neste contexto, uma operação sobre a estrutura ou a arquitetura tradicional dos conceitos fundadores da ontologia ou da metafísica ocidental. Mas, em francês, o termo “destruição” também obviamente implicava uma aniquilação” (eu enfatizo *Abbau* significa «colocado embaixo»).

Mas Heidegger não é um pensador entre outros, mas um executivo nazista que participou, ao lado de Hans Frank e de Alfred Rosenberg, da comissão legal que estabeleceu as leis raciais de Nuremberg. Na hierarquia dos seres, colocava os cafres ao lado dos animais, todos «pobres do mundo» (*Weltarm*). O irracionalismo é uma constante da tradição que ele ilustrou: em 1916, empreendeu uma «luta de facas» contra a razão, para depois proclamar que «a ciência não pensa».

Movimento hipercrítico, a desconstrução se opõe às ciências, deslegitima qualquer projeto de objetivação. Ele criticou tudo, mas não ofereceu nenhuma proposta e não pode reivindicar nenhuma descoberta, nenhum progresso científico. Trata-se, portanto, de um discurso ideológico, suficientemente contraditório, para não poder ser contrariado.

A desconstrução escapa à reflexividade, segundo Derrida: “ela não traz de volta um sujeito (individual ou coletivo), sobre o qual se tomava a iniciativa e o aplicava a um objeto, a um texto, a um tema, etc. A desconstrução acontece, é um acontecimento que não espera a deliberação, a consciência ou a organização do sujeito, nem mesmo da modernidade. Ele se desconstrói. O *id* não é aqui uma coisa impessoal que se oporia a alguma subjetividade egológica. Ele está em desconstrução (Litré dizia “desconstruir-se... perder a própria construção”). E o «se» de «desconstruir-se», que não é a reflexividade de um ego ou de uma consciência, carrega todo o enigma”. [...] «O que não é a desconstrução? Tudo. O que é a desconstrução? Nada!».

Veja que a desconstrução escapa à deliberação, à crítica e até mesmo à vontade. Então é um destino que nos querem impor como uma fatalidade.

Faz da verdade um simples ressentimento: é a visão do mundo de um indivíduo ou de um grupo que se torna o critério de verdade; esse já é o princípio do seminário de Heidegger sobre *A essência verdade*, no inverno de 1933: ela consiste na visão de mundo do povo alemão.

Esta definição ultranacionalista e também racista, já que outros povos não têm acesso a ela.

Para Derrida, desconstruir é antes de tudo *desconstruir a verdade* tanto nas ciências como em qualquer outro lugar. Nisso ele segue Nietzsche, para quem não há fatos, apenas interpretações e, portanto, para cada povo, mesmo para cada indivíduo, (existe) sua própria verdade. Por exemplo, passando para aconselhar Vladimir Putin, o ideólogo eurasista Alexander Dugin, certa vez, declarou que a Rússia tinha o dever de invadir a Europa, começando naturalmente pela Ucrânia. Ele acrescentou à BBC: «A pós-modernidade mostra que cada coisa que se diz verdadeira é uma questão de crença. Por isso, acreditamos no que fazemos, acreditamos no que dizemos. E é esta a única maneira de definir a verdade. Portanto, temos nossa verdade específica russa e vocês devem aceitá-la”<sup>1</sup>.

A desconstrução que caracteriza a pós-modernidade não se limita à filosofia universitária ou aos departamentos de literatura. Um movimento hipercrítico, enfraquece as disciplinas acadêmicas por dentro; relativista, seduz as autoridades ao justificar a arbitrariedade. Apela para uma desregulamentação generalizada e legítima, de fato, diversos interesses políticos e econômicos, que vêm agora na ideologia interseccional um fator providencial de divisão social.

Apesar de suas pretensões de pensamento crítico, a desconstrução ataca a própria noção de fato, rejeita o trabalho de objetivação próprio das ciências, enfim deslegitima o exercício

1. Entre parênteses, Douguine prefaciou, calorosamente, um livro de Kemi Seba, ativista decolonial assessor de Evgueni Prigogine (chefe do grupo Wagner) sobre a África: um discurso neocolonial na Europa pode, portanto, ser acomodado com um discurso pós-colonial na África. Ver em 2021: “Tiranos decoloniais, fascistas ordinários”, *Le Point*, online: [https://www.lepoint.fr/debats/les-tyrans-decoloniaux-des-fascistes-ordinaires-01-02-2021-2412151\\_2.php#xtmc=rastier&xtnp=1&xtr=1](https://www.lepoint.fr/debats/les-tyrans-decoloniaux-des-fascistes-ordinaires-01-02-2021-2412151_2.php#xtmc=rastier&xtnp=1&xtr=1)

da racionalidade, fundamento principal do pensamento crítico, destrói-o para substituí-lo. Portanto, a simples objetividade dos fatos e a mais forte razão da verdade científica parecem insuportavelmente normativas.

Possibilitando o reconhecimento de uma realidade independente dos preconceitos ou “visões de mundo” uns dos outros, a verdade é um bem comum. Além disso, o conceito de verdade não diz respeito apenas ao campo do conhecimento, mas também ao da ética: em última análise, a verdade é uma noção ética, porque permite o reconhecimento do mundo

comum; daí a hostilidade que lhe atribuem os regimes totalitários — e a afirmação de Gramsci de que só a verdade é revolucionária.

A pós-verdade, obviamente, tem interesses geopolíticos imediatos. Ondas de desinformação, alimentadas, em particular pelas provocações à Rússia ou aos islâmicos, acompanham a desestabilização política no Sahel e na África Central e acompanham a descida de guerrilheiros do Sahel em direção ao Golfo da Guiné. Eu não vos ensino nada.

### **MB: Como se podem reconstruir formas que já foram desconstruídas (Derrida)?**

**FR:** Se a desconstrução, um movimento hipercrítico, deslegitimou a argumentação e a racionalidade, ela não ofereceu nada e, quaisquer que sejam as disciplinas, mantém aproximadamente o mesmo discurso. Não destruiu, obscureceu por esse discurso superabundante, o de um relativismo totalmente dogmático. Tomemos o exemplo de uma tradução feminista da Odisseia: enquanto

no primeiro verso Ulisses se diz polítropo, de mil voltas, que tem mais de um todo em seu saco, ele impõe “complicado” — já que todo homem é «tóxico».

Passado meio século, a desconstrução esgotou sem dúvida a sua “missão” histórica<sup>2</sup>. Pudemos medir a sua inanidade, mas deixou vários vestígios, até consequências.

a) Afastou-se da diversidade das correntes intelectuais. Ela, claro, continuou a comentar sobre seus principais autores (Nietzsche, Heidegger, Nancy), mas manteve ou até promoveu o silêncio sobre Cassirer, Lévi-Strauss, Simondon, Leroi-Gourhan...

Torna-se inútil queimar livros, basta fazê-los esquecer e não os ler mais. Com efeito, a desconstrução não os analisou, não os leu propriamente, contentou-se em comentar simples excertos ou mesmo simples termos, segundo um modo de interpretação que assume explicitamente que se pode e mesmo que o ‘devemos fazer violência aos Textos. O exemplo de Derrida lendo Saussure é característico. Ele explica calmamente que é inútil referir-se aos textos autênticos (*De la grammatologie*, n° 64). Pior ainda, Paul de Man, tradutor e introdutor de Derrida nos EUA, argumentou em *Allegories of Reading* que todo texto significa o oposto do que parece afirmar. Esta concepção antinomista da violência feita aos textos encontrou sem dúvida uma explicação

2. Para esclarecer, veja se necessário: “Depois do pós-modernismo: Por uma reconstrução”, *Texto! textos e culturas*, XXVI(1), 2021, online: <http://www.revuetexto.net/index.php/Archives/docannexe/file/4298/docannexe/file/Archives/Publications/Publications/Marges/index.php?id=4618>.

quando se descobriu que Paul de Man tinha ocultado o seu passado de panfletário anti-semita e rexista<sup>3</sup>. Derrida queria ajudá-lo em seu livro *Apologies for Paul de Man*.

O obscurantismo é naturalmente traduzido pela obscuridade calculada do sujeito: Para não definir a diferença, seu conceito carro-chefe que opõe à diferença (em Saussure), Derrida prelude assim: «[...] o que eu chamarei provisoriamente de palavra ou o conceito de diferença e que não é, como veremos, literalmente nem uma palavra nem um conceito» (*Marges de la philosophie*, Paris 1972, p. 1-29, aqui p. 3). Esta carta está imbuída de um humor delicado. Ele continua: «Como vou falar da diferença»? Escusado será dizer que isso não pode ser exposto. Jamais se pode expor que o que em determinado momento pode se apresentar como *presente*, manifesto, o que pode se mostrar, se apresentar como presente, um ser-presente em sua verdade de presente ou presença do presente.

Ora, se a diferença é (risco também o “é”) o que torna possível a apresentação do ser-presente, ela nunca se apresenta como tal. Ela nunca se entrega ao presente. Para ninguém. Reservando-se e não se expondo, ela excede neste ponto preciso e de modo regulado a ordem da verdade, sem, contudo se ocultar, como algo, como um ser misterioso, no oculto de um não-ser, ou num buraco cujo as fronteiras seriam determináveis (por exemplo, numa topologia da castração). Em qualquer exposição estaria exposta a desaparecer como desaparecimento. Correria o risco de aparecer: de desaparecer» (op. cit., p. 6).

Nada nos obriga a considerar esse tipo de texto como inevitável. Tendo removido tudo, mas sem acrescentar nada ao nosso conhecimento, a desconstrução terá sido apenas um episódio sem futuro, porque ao recusar a transmissão, recusa também a criação. Ao pretender destruir, só poderia destruir a si mesmo.

b) Ainda que se apresente como anti-ontológica, e embora tenha emprestado formas eufemísticas, a desconstrução manteve uma temática ontológica que hoje justifica a multiplicação do sexual, racial, peso, validade, etc. E no que diz respeito à cultura, isso leva autores influentes como Grosfoguel a definir as culturas como “ontologias”, em suma, identidades fechadas e invariáveis.

c) A narrativa desconstrutiva apresenta-se como pós-colonial ou decolonial, mas que título? Duas fontes clássicas precederam as reflexões científicas sobre as culturas. Montaigne, claramente contrário à colonização da América, valoriza as diferenças entre as culturas, que ele coloca no mesmo plano e não hierarquiza. Rousseau imagina um estado de natureza puramente mítico e intocado pela civilização: em suma, o do “bom selvagem”. Mas Derrida retoma esse mito edênico por conta própria: ele afirma “a colonialidade essencial” da cultura. Compreendemos melhor então que para Derrida a “falta radical de cultura” é uma “acaso paradoxal” (*Le Monolinguisse de l'autre*, Paris, Galile e, 1996, p. 88).

Na história contemporânea, o ódio à cultura que certos meios culturais paradoxalmente disseminaram permaneceu por muito tempo obra de ideólogos radicais,

3. O Partido Rexista, Rexismo ou simplesmente Rex (Francês: Parti Rexiste) foi um partido e movimento político fascista de cunho nacionalista, autoritário, corporativista e conservador católico de extrema-direita, atuante na Bélgica de 1935 até 1945. (NT).

dos nazistas aos guardas vermelhos, depois ao Khmer Vermelho. A dimensão crítica que arte e ciência compartilham parece-lhes insuportável. Enquanto Heidegger, principal inspirador de Derrida e do programa de «desconstrução», exclamou em 1933 em seu Discurso do Reitor: «O mundo espiritual de um povo não é a superestrutura de uma cultura, nem tampouco o arsenal de conhecimentos e valores úteis, mas o poder da mais profunda preservação de suas forças da terra e do sangue» (GA 16, p. 112). Por isso protestou: «agora, tudo está pingando ‘Cultura’» (GA 95, p. 322), vendo a política cultural como um «flagelo mundial» («Weltseuche», GA 95, p. 322), e, pior ainda uma invenção francesa, «o ‘instrumento’ histórico-técnico do moderno espírito romano-romano, não alemão até o âmago» (GA 95, p. 322), antes de concluir que é um instrumento dos judeus: «Para apropriar-se da ‘cultura’ como instrumento de poder, aproveitá-la e dar-se como superior, é comportamento fundamentalmente judaico» («jüdisches Gebahren.»), GA 95, p. 326).

Os ataques à cultura, a queima de livros, como a que presidiu Heidegger, precederam e

prepararam os assassinatos, verificando-se mais uma vez a observação de Heine de que onde se queimam livros acaba-se queimando homens. Não é tanto a reminiscência dos ideólogos nazis e em particular de Heidegger, que via na cultura uma degeneração e a atribuía aos judeus, que me vai reter aqui: a ideia de que as populações são “radicalmente” incultas retoma precisamente — sob pretexto para uma rejeição do Ocidente, reduzido à colonização — estereótipo do mais desdenhoso racismo, e as falas de Derrida são endereçadas, além de Khatibi, que ele toma como interlocutor neste livro, ao Maghreb e à África como um todo.

O “bom selvagem” de Rousseau torna-se o providencial ignorante. Esta negação das culturas, própria do paternalismo desconstrutivo, é não só insultuosa, porque reaviva um preconceito dos colonialistas mais radicais do passado, mas também cientificamente falsa, porque todas as populações partilham o mesmo momento da história, e as culturas, para a ciência científica abordagem, são em princípio iguais, o que permite compará-los metodicamente e determinar suas especificidades.

## **MB. Como articular ciências culturais e epistemologia da diversidade?**

**FR** Obrigado por esta pergunta crucial. Como você sabe, as ciências culturais visam descrever a diversidade humana. Assim, por exemplo, com a formação de linguistas, e de autores como Wilhelm von Humboldt e Rasmus Rask, abriu-se um novo campo de conhecimento, definido pela diversidade de línguas, cada uma descrita em suas variações diacrônicas, diatópicas e diafásicas. Além disso, foi o estudo dos gramáticos ingleses das antigas gramáticas do sânscrito que possibilitou a construção de uma fonética que até então faltava para possibilitar comparações entre as línguas.

Ele fornece à gramática um fundamento epistemológico que até então lhe faltava e que várias especulações filosóficas sobre a linguagem não conseguiram fornecer. A nova disciplina caracteriza-



se pela sua metodologia histórica e comparativa<sup>4</sup>, que servirá de modelo para disciplinas vizinhas como os estudos da mitologia (por exemplo, Bréal está a fazer a sua tese sobre Hércules e Caco, Saussure estuda os Nibelungos, etc.). Este método não tem demérito como evidenciado mais perto de nós pelas obras de Franz Boas, Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss, Georges Dumézil, Émile Benveniste, Carlo Ginzburg e tantos outros.

O seminário-oficina de leitura inaugurado em dezembro de 2021 pelo coletivo multinacional *La Reconstruction* também está gradualmente colocando online uma série de conferências sobre esses autores. Não se trata apenas de prolongar a tradição das universidades populares, mas de reabrir um espaço de discussão e de fundamentar uma linguagem comum em referências comuns.

A federação das ciências culturais continua a ser a mais recente de todas, pois tem apenas dois séculos. Claro que a gramática existe desde a Antiguidade, mas não a linguística, que tem como objeto a diversidade das línguas. Tampouco as observações sobre os costumes deram origem a uma antropologia ou a uma etnologia.

É o próprio projeto do Iluminismo compreender o mundo humano por si mesmo, em sua unidade como em sua correlata diversidade, e sem levar em conta determinações extrínsecas, mesmo divinas. Este projeto concretizou-se no campo científico através da formação em ciências da cultura.

Agora, inicialmente com base na ontologia comunitária de Heidegger, arauto da *Gemeinschaft* alemã, as preocupações com

a identidade estendida aos sexos, gêneros, raças e religiões rejeitam a cultura em favor das culturas. Derrida, em *Le monolinguisme de l'autre*, postulou, como sabemos, “a colonialidade essencial da cultura” (Galilée, 1996, p. 69), que considera eminentemente odiosa por princípio.

No entanto, para uma semiótica das culturas, é impossível projetar categorias a priori sobre seus objetos. Por exemplo, em linguística, nenhuma diferença é feita em princípio entre línguas minoritárias e majoritárias, e mesmo entre vivos e mortos. O mesmo vale para as culturas: para conhecer as especificidades sempre locais e evolutivas de uma cultura, é preciso compará-la com outras, mesmo com todas as outras. Uma cultura só pode ser compreendida dentro do corpus formado por outras culturas, às quais está ligada por um feixe de semelhanças e diferenças, empréstimos e inovações específicas.

Os preconceitos de identidade tornam tanto menos possível compreender a especificidade de uma cultura quanto rejeitam a comparação por princípio e se encerram em tautologias. Um pequeno exemplo: por todo o Mediterrâneo ou mesmo nos Balcãs, encontramos pratos semelhantes, senão idênticos. Este ensopado de legumes será apresentado a você como tipicamente búlgaro na Bulgária e tipicamente turco na Turquia. Este serviço mezze será um orgulho nacional na Síria, mas também no Egito, enquanto apenas o tamanho dos pratos mudou. Em suma, as especificidades reais não são uma questão de opinião, mas de comparação metódica.

4. Por exemplo, Antoine Meillet observou: “Foram as palavras armênias emprestadas do iraniano que permitiram escrever a fonética histórica do persa” *Studies in General Linguistics*, p. 5 (Aula inaugural, 1906).



Enquanto a desconstrução clama pela reconquista da identidade alienada, as ciências da cultura, pela metodologia específica de seu projeto comparativo, rompem com toda essencialização. A identidade é apenas um engodo metafísico: só pode ser afirmada tautologicamente, mas nunca demonstrada. Se, portanto, as ciências da cultura têm um significado político, é por, em última instância, reconduzir os discursos identitários à sua própria inanidade, para permitir uma melhor compreensão das relações entre individual e particular, por um lado, geral e universal, por outro.

Toda a história das ciências culturais será marcada pela progressiva constituição de seu domínio de objetividade, o da diversidade humana. Eles devem encontrar um equilíbrio entre a unidade da raça humana, descoberta e politicamente afirmada no Iluminismo pelo próprio conceito de Direitos Humanos, e a diversidade dos homens no tempo e no espaço. No curso de sua reflexão, Humboldt primeiro o aborda por meio de três diversidades: a dos sexos, depois a das nações, depois a das línguas.

Não se trata de um universalismo supostamente abstrato e eurocêntrico, mas

de um cosmopolitismo bem compreendido que rejeita preconceitos locais, supostas superioridades. Por exemplo, o estudo das línguas dos chamados “primitivos” revelou uma complexidade inesperada.

Através do comparatismo, podemos assim articular a antropologia (que já não é apenas especulativa) e a etnologia nascente. Ou o campo das ciências culturais (no singular) e uma semiótica das culturas (plural).

A metodologia comum das ciências culturais só pode, portanto, ser histórica e comparativa. Isso pressupõe ser capaz de determinar invariantes de forma a desdobrar variações. As variações, sempre tomadas numa diversidade espaço-temporal, não são apenas uma dispersão de dados que devem ser elevados à dignidade de fatos: para compreendê-los, é preciso ser capaz de restaurar a energia que presidiu ao seu desdobramento. Assim se delineiam as contradições motrizes do que mais tarde se denominou de estruturalismo, ao distinguir e conciliar entre concepções estáticas e classificatórias e concepções dinâmicas e evolutivas.

---

**MB. A reconstrução pressupõe um retorno a uma cultura fechada, uma espécie de semiosfera impenetrável, um retorno às fronteiras dos imigrantes. Essa ideia de reconstrução é compatível com a diversidade?**

**FR.** Se você concorda com o que acabou de ser dito, a reconstrução não só parece compatível, mas continua sendo um meio, talvez o único, para poder conciliar a universalidade (ou melhor, a generalidade) com a diversidade.

A noção de semiosfera me parece discutível e a critiquei por muito tempo: partindo do cosmismo de Vernadsky, ela supõe uma analogia entre a esfera planetária e o nível simbólico: haveria nesta esfera um centro e arestas, e entre eles movimentos de convecção

do magma entre o núcleo e a crosta terrestre, entre o centro e as bordas; esta estranha imagem se aplica politicamente a um estado centralizado como o estado russo, onde tudo converge para Moscou; mas parece-me que esta metáfora não corresponde de forma alguma às trocas internas dentro de uma cultura, e menos ainda às trocas entre culturas.

Admitamos que haja um universo semiótico: não seria uma justaposição de mundos separados, porque é imediatamente cosmopolita, por causa das trocas múltiplas (traduções, empréstimos, padrões internacionais de medida de tempo e espaço, classificação, etc.). É povoado por objetos e técnicas presentes em todos os lugares e que se tornaram “invisíveis”, como fogo, rodas, etc.

Estas não são as únicas descobertas locais de âmbito universal: a liberdade,

os direitos humanos, a democracia, a racionalidade são também descobertas, nem que seja pela formulação decisiva de aspirações difusas. Mesmo em casos documentados de “invenção” local, essas formulações podem ser retomadas e adaptadas em outros tempos e outros lugares: por exemplo, o Japão pôs fim ao regime imperial dominado pelos shoguns ao se apoiar em experiências democráticas em outros continentes.

Não há isolado. Não se esqueça de que a sedentarização é recente, surgiu no Neolítico com o alargamento da agricultura, e não acabou de forma alguma com o comércio e as viagens. E as regiões isoladas, que não tinham podido fortalecer-se pelo comércio, encontravam-se em inferioridade perante as empresas dos conquistadores.

### **MB. Cosmopolitismo e reconstrução das ciências da cultura, isso não é um oxímoro para a africanidade epistêmica?**

**FR.** Perdoe minha dificuldade em entender sua pergunta, especialmente suas duas últimas palavras.

Confesso que tenho certa perplexidade diante das palavras terminadas por -idade: um colega especialista em século XIX falava em dezenovidade? Outro de Bouvard-et-Pécuchéidade. O que vale para o tempo vale para o espaço, quando esta -idade serve para essencializar os lugares. A australianidade? A nova zelandidade? A auvergnidade? Recordo também a marfinidade, de memória sinistra, que outrora serviu para atizar conflitos mortais no seio da população marfinense.

Estamos diante de realidades históricas e geográficas mutáveis e complexas. A África

não é uma ilha ou um lugar isolado. Fora da sua relativa unidade cartográfica, apresenta uma grande variedade de culturas, populações, línguas, etc. O cientista da computação tunisiano e o agricultor kikouyou estão tão próximos a ponto de compartilhar uma africanidade comum?

Você conhece o ressurgimento atual de uma concepção determinista do conhecimento: o pensamento de uma pessoa seria a expressão da “visão do mundo” própria do meio social e geográfico a que pertence. Antes a “teoria dos climas” classificava os tipos de pensamento segundo as latitudes, depois o positivismo do século XIX multiplicou as determinações sociais, ainda presentes no marxismo vulgar. No entanto, esse determinismo tem sido ridicularizado, pois

ignora a autonomia individual e não consegue explicar, por exemplo, por que parentes próximos se opõem em todos os pontos.

Ela reaparece agora na forma de uma teoria cínica da ciência: longe de objetivar os fatos, ela só poderia refletir os interesses da categoria sexual, racial ou social dos pesquisadores. Afirmando ser emancipatória, ela, no entanto, estende à sua maneira a teoria stalinista da “ciência burguesa” como a teoria nazista da “ciência judaica”.

(2) A palavra epistêmica vem da lógica e se aplica a modalidades como conhecer ou acreditar. Aplica-se a todo tipo de conteúdo, sem distinguir entre preconceitos, crenças, superstições, conhecimento e ciência. Quando falamos de ciências, estamos falando de considerações epistemológicas e não simplesmente epistêmicas.

Existem, então, regimes de conhecimento específicos para determinados lugares? Você sabe que o positivismo foi um determinismo material sobre o pensamento. Esse reducionismo seria determinado pelo clima, raça, sexo. Essa é uma das bases ideológicas do racismo. Eu tomaria três exemplos. A cidade de Mileto está localizada na costa oeste da Turquia. O teorema de Tales é turco ou grego? Esta questão não tem sentido porque confunde diferentes níveis de objetividade: a nacionalidade do matemático pode caracterizá-lo para a polícia (por exemplo), mas não caracteriza as suas matemáticas, que são o bem comum de todos aqueles que querem compreender e utilizá-las.

Presente em todos os lugares, a palavra *algoritmo* foi modelada no nome de um matemático do Khorezm medieval, Al-Khwârizmî. Ainda hoje, os amantes tiram fotos em frente à sua estátua em Khiva, no

Uzbequistão. Os algoritmos são, portanto, uzbeques —ou californianos? Tal pergunta faria ainda menos sentido já que Al-Khwârizmî toma emprestada a numeração decimal dos matemáticos indianos... sem ao menos temer ser acusado de apropriação cultural.

Além disso, no campo da cultura, o modelo da tradição tornou-se cada vez mais secundário ao modelo da disseminação, uma evolução que se acelerou, desde a invenção da escrita até a digitalização.

Parece-me que sua pergunta supõe uma contradição (oximoro, você diz) entre *Africanidade* e *cosmopolitismo* por um lado, entre o *epistêmico* (que diz respeito ao conhecimento) e o *epistemológico* (que diz respeito às ciências culturais), por outro lado. Gostaria de dissipar a sua legítima preocupação: a dualidade entre o local (África) e o global (o mundo) não é uma contradição, assim como a dualidade entre o ponto de vista científico, o das ciências culturais, e o conhecimento que o assunto de suas descrições.

Pesquisadores africanos naturalmente contribuíram e ainda têm muito a contribuir para as ciências da cultura. Como linguista, permita-me tomar o exemplo das línguas africanas: de mais de 1500 línguas, apenas um décimo é um pouco descrita — no sentido de que temos um léxico, uma gramática e uma coleção de textos. Para a pesquisa e apuração dos fatos, os linguistas africanos estão agora na “primeira fila”, especialmente porque podem acessar os dados mais confiáveis; e sem eles mais de mil desses monumentos da história humana que são essas línguas correriam o risco de desaparecer sem sequer terem sido descritos.

[Certamente, um autor decolonial como Makoni resolve radicalmente o problema da

descrição das línguas africanas postulando que *elas não existem*, pois devem seus nomes aos europeus: “Sifree Makoni desenvolve a ideia radical de que *as línguas africanas não existem*. Com efeito, segundo ele, são línguas que foram nomeadas de fora (por missionários europeus, implicando uma concordância entre língua e escrita, língua e padronização, linguagem e normalização). Em um momento em que outros estão lutando para implementar equivalência entre línguas (e o nome Diagne é implicitamente entendido aqui), Makoni pretende resgatar a realidade das práticas de linguagem (pensadas como heterogêneas). Ele clama por “desinventar a linguagem” (como uma construção colonial)”. (Ênfase adicionada; ver Cécile Canut, Sifree Makoni, M. Guellouz, “Sifree Makoni: uma nova ontologia da linguagem”, *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 50 (2022/2), pp. 119-133). Podemos duvidar porém que os missionários se deram ao trabalho de inventar essas línguas, cujo nome, aliás, dificilmente parece europeu, como o *m’bay*.

Sendo estas línguas, entretanto documentadas por gravações, bastará desafiá-las para devolvê-los ao nada (pós)colonial; assim, a University of Toronto Press publica *A Decolonizing Ear* (2023): “Gravar vozes indígenas é uma das conhecido pela etnografia colonial. Em *A Decolonizing Ear*, Olivia Landry oferece uma narrativa cético em relação à escuta como um ato altamente mediado e seletivo. Voltando às práticas de gravar e arquivar a voz (...), Landry revela o emaranhado da escuta no lógica do império euro-americano e as formas pelas quais os filmes contemporâneos podem desestabilizar a história da reprodução sonora colonial”]

A humanidade acumulou todo tipo de conhecimento empírico e técnico que se tornou

um bem comum: a alavanca, a roda, depois o uso da metalurgia, papel, livros, etc.

O conhecimento científico também faz parte da cultura universal. Assim, por exemplo, um grupo de professores da Universidade de Auckland assinou em 31 de julho de 2021 no semanário neozelandês *Listener*, um fórum no qual lembram que a matemática encontra sua origem “no antigo Egito, na Mesopotâmia, na Grécia antiga e posteriormente na Índia”, com contribuições significativas em matemática, astronomia e física do Islã medieval, antes de se desenvolver na Europa e depois nos Estados Unidos, com forte presença na Ásia”.

Por que relembrar esses fatos bem conhecidos? Porque uma comissão do governo acabara de afirmar que a ciência era “uma invenção da Europa Ocidental e *é em si uma prova da dominação* europeia sobre os maoris e outros povos indígenas” (grifo nosso). Uma ciência não constitui uma prova de dominação, mesmo europeia, é pelo contrário um meio de emancipação e autonomia. Por exemplo, o Japão do século Meiji adotou todos os tipos de técnicas e levou em consideração pesquisas realizadas no exterior para se livrar da dependência política e econômica.

As ciências são ocidentais? Esta afirmação grotesca só pode humilhar os colegas chineses, cubanos, japoneses, brasileiros, etc. O maior astrônomo do século XV foi Ulugh Beg, neto de Tamerlane, e visitamos seu observatório em Samarkand, o mais aperfeiçoado na época. Devemos suspeitar dele de universalismo, ele que escreveu em seu *Prolegômenos*: “A filosofia [...] não está sujeita ao pó das vicissitudes das seitas, nem às diferenças das línguas segundo o tempo” (Paris, Didot, 1853, p. 7)?

E devemos, portanto, nos libertar das ciências sob o falso pretexto de que são ocidentais? Em dezembro de 2021, o governo da Nova Zelândia decidiu que o animismo maori (ou *matauranga*) seria ensinado em programas a par da ciência (considerada ocidental, ou seja, colonial), não como objeto de pesquisa, mas como doutrina de pensamento. órgão metodológico<sup>5</sup>. Como o *matauranga* é um complexo criacionista mítico, devemos então ensinar o criacionismo?

O revisionismo histórico e a negação da epistemologia caminhariam então de mãos dadas com a restauração de mitos, que certamente são objeto de certas ciências sociais, mas não têm em si nenhum valor de conhecimento. Claro, para aqueles que recusam a noção de objetividade — a de uma realidade independente de nossos desejos e preconceitos — como a de objetivação científica, a distinção entre mitos e ciência não é mais relevante.

E, no entanto, parece cada vez mais necessário evitar tiranias baseadas em várias teologias políticas, porque quando um mito entra na história, é um banho de sangue.

Sem entrar em falsas polêmicas, vamos dar um passo atrás. Nascidas com o Iluminismo, movimento internacional contrário ao absolutismo, as ciências da cultura estudam as diversidades humanas e conciliam o cosmopolitismo com a descrição das particularidades.

[Lévi-Strauss falava assim do humanismo generalizado em sua conexão: “Depois do humanismo aristocrático do Renascimento e do humanismo burguês do século XIX, a etnologia marca, portanto, o advento, para o mundo finito

que se tornou nosso planeta, de um duplamente universal humanismo. Buscando sua inspiração nas sociedades mais humildes e desprezadas, proclama que nada do que é humano pode ser estranho ao homem, e assim funda um humanismo democrático que se opõe aos que o precederam: feito para os privilegiados, de civilizações privilegiadas. E mobilizando métodos e técnicas emprestados de todas as ciências para utilizá-los no conhecimento humano, ela convoca à reconciliação do homem e da natureza, em um humanismo generalizado” (Claude Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural II*, Paris, Plon, 1997, p. 320)].

As forças obscurantistas compreenderam perfeitamente o que está em jogo: atacadas desde o início por correntes esotéricas como a teosofia, depois reprimidas pelo totalitarismo, as ciências da cultura foram finalmente desafiadas pelos pensadores da desconstrução.

No entanto, seu projeto não foi indigno, seus métodos e instrumentos foram refinados, seus corpora estão se expandindo e se diversificando. Para limitar sua dispersão e aprofundar sua epistemologia, é importante se reconectar com seus textos fundadores para sublinhar seu alcance hoje.

O projeto iluminista foi antes de tudo um projeto de autonomia: Kant, por exemplo, exorta a humanidade a sair da minoridade – e até mesmo de seu “youpala” (Gängelwagen), esse recinto sobre rodas da criança que aprende a andar.

*Autonomia política da sociedade.* — A sociedade, o contrato social, baseia-se apenas nela mesma e na livre adesão de seus membros.

5. Em nome da luta contra a discriminação, feiticeiros e outros especialistas no gênero teriam direito a reivindicar disciplinas? Além disso, para apagar a colonização romana, não seria sem tempo para reabilitar as doutrinas dos druidas e dos encantadores gauleses?



*Autonomia individual.* — Todos são livres como homens e cidadãos, garantidos por direitos universais, independentemente de fronteiras. Tudo se joga entre a pessoa e a humanidade.

*Autonomia desde e através da educação.* — Todos têm direito à educação e devem dispor dos meios para a autoeducação ou autoformação. Isso também se reflete na autonomia das universidades (no modelo instituído por Wilhelm von Humboldt na Universidade de Berlim).

*Autonomia de pensamento.* — A racionalidade inclui a sua autofundação, através do método crítico (Kant evoca o “tribunal da Razão”). Não nega a existência do irracional, mas recusa-se a submeter-se a ele e faz dele seu objeto. Contém em si a superação do racionalismo estreito ao fundar as geometrias não euclidianas e depois a teoria da relatividade e da mecânica quântica — na qual Cassirer se apoia para libertar a filosofia da cultura da tradição ontológica.

*Autonomia das ciências em relação a crenças e superstições.* — As crenças fazem parte do objeto das ciências culturais (como, por exemplo, das ciências religiosas). Nenhuma instituição deveria se apegar aos princípios das ciências ou a seus métodos — ao passo que a ideologia gerencial hoje os impede tanto a montante quanto a jusante.

Por fim, o próprio campo das ciências culturais se abre com a autonomia da semiótica, entendida como domínio da objetivação. Redescobrimos e ampliamos a ideia inteiramente saussuriana da arbitrariedade do signo: a semiótica não está comprometida nem com referentes nem com representações prévias. Para explorar esse domínio de objetivação, as ciências culturais devem, é claro, desenvolver

semióticas diferenciadas para linguagens, imagens, música etc., de modo a abrir um novo campo comparativo.

---

N.B. “— Uma primeira versão desta entrevista apareceu na revista Oudjat, número 6, vol. 1, Nov. 2022, *(In)quests for Africa & quest for meaning*”. É aqui revisada e ampliada, sendo as principais adições indicadas por colchetes.