

## **OMNES HUMANITATE**

### **Revista Científica da Escola Superior Aberta do Brasil**

#### **Diretor Presidente**

Sr. Nildo Ferreira

#### **Diretora Acadêmica**

Me. Ignêz Martins Pereira

### **CORPO EDITORIAL**

#### **Editor**

Dr. Carlos Cariacás

Francisco Daniel Mota Lima

#### **Conselho Editorial**

Msc. Custódio Jovêncio Barbosa Filho - Escola Superior Aberta do Brasil (Vitória – ES, Brasil)

Dr. Francisco Pinheiro de Assis – UFAC (Rio Branco – AC, Brasil)

Msc. Isabele Santos Eleotério – FAESA (Vitória – ES, Brasil)

Msc. Mariana Janaina dos Santos Alves – UNIFAP (Oiapoque – AP, Brasil)

Francisco Daniel Mota Lima – USP (São Paulo – SP, Brasil)

#### **Conselho Científico**

Dr. Airton Chaves da Rocha- UFAC (Rio Branco – AC, Brasil)

Dr. Carlos Cariacás – UNIFAP (Amapá – ES, Brasil)

Dra. Daniela Zanetti – UFES (Espírito Santo – ES, Brasil)

Dra. Mariana Ribeiro - UNINOVE (São Paulo – SP, Brasil)

Dr. Rosuel Lima-Pereira – Universidade da Guiana Francesa, França)

**Conceito Qualis Capes:** Ensino: B4; Economia: C

# OMNES HUMANITATE

**Revista Científica da  
Escola Superior Aberta do Brasil**



## Projeto Gráfico e Diagramação

ESAB – Escola Superior Aberta do Brasil

### Na Capa

Gravura disposta em: < <http://cienciahoje.uol.com.br/colunas/fisica-sem-misterio/imagens/gravuraflammarion.jpg/view> >

ISSN 2179-9628

#### Ficha Catalográfica

Omnes Humanitate: Revista Científica da Escola Superior Aberta do Brasil. – v.4, n.15 (out/dez. 2014). – Vila Velha, ES: Escola Superior Aberta do Brasil, 2014.

Trimestral.

ISSN

2179-9628

1. Conhecimento Multidisciplinar – Periódico. I. Escola Superior Aberta do Brasil

**Os artigos publicados são de inteira responsabilidade dos autores e a Instituição e os organismos editoriais não se responsabilizam pelas ideias, conceitos e opiniões emitidos. Bem como todo o trabalho desenvolvido pelo corpo científico quanto editorial (incluindo o editor), assim como os que publicam na revista, o fazem gratuitamente pelo simples prazer da divulgação do conhecimento.**

## SUMÁRIO

### EDITORIAL

Carlos Cariacás e Francisco Daniel Mota Lima.....01

### EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E CULTURA

**Les nouveaux réseaux de communication au service de la recherche en sciences de l'homme: jeu de mots, pluridisciplinarité ou « paradigme unificateur »?**

Rosuel Lima-Pereira.....04

**Fenomenologia, hermenêutica, Teoria da Recepção: Análise da crítica proposta por Terry Eagleton em *Teoria Literária: uma introdução***

Mariana Jananina dos Santos Alves .....13

**Le tambour, lien géographique et mémoriel dans le roman *Tambour-Babel*, d'Ernest Pépin**

Audrey Debibakas.....19

**A significação da forma na narrativa contemporânea *Bolero de Ravel*, de Menalton Braff**

Natali Fabiana da Costa e Silva.....28

**Normas para o envio de artigos e/ou resenhas.....37**

## EDITORIAL

Hoje sinto no coração  
um vago tremor de estrelas,  
mas minha senda se perde  
na alma de névoa.

A luz me quebra as asas  
e a dor de minha tristeza  
vai molhando as recordações  
na fonte da ideia.

Todas as rosas são brancas,  
tão brancas como minha pena,  
e não são as rosas brancas  
porque nevou sobre elas.

Antes tiveram o íris.  
Também sobre a alma neva.

A neve da alma tem  
copos de beijos e cenas  
que se fundiram na sombra  
ou na luz de quem as pensa.

A neve cai das rosas,  
mas a da alma fica,  
e a garra dos anos  
faz um sudário com elas.

Desfazer-se-á a neve  
quando a morte nos levar?  
Ou depois haverá outra neve  
e outras rosas mais perfeitas?

Haverá paz entre nós  
como Cristo nos ensina?  
Ou nunca será possível  
a solução do problema?  
E se o amor nos engana?  
Quem a vida nos alenta  
se o crepúsculo nos funde  
na verdadeira ciência  
do Bem que quiçá não exista,  
e do mal que palpita perto?

Se a esperança se apaga  
e a Babel começa,  
que tocha iluminará  
os caminhos da Terra?

Se o azul é um sonho,  
que será da inocência?

Que será do coração  
se o Amor não tem flechas ?

Se a morte é a morte,  
que será dos poetas  
e das coisas adormecidas  
que já ninguém delas se recorda?

Oh! sol das esperanças!  
Água clara! Lua nova!  
Coração dos meninos!  
Almas rudes das pedras!

Hoje sinto no coração  
um vago tremor de estrelas  
e todas as coisas são  
tão brancas como minha pena.

Federico Garcia Lorca

Na iminência do fim de 2014, na manifestação da troca das estações e no turbilhão das mudanças que ocorrem na alma humana lançamos mais um número da *Omnes humanitate* homenageando o grande Garcia Lorca.

Contamos, nesta edição, coma colaboração de professores da Universidade da Guiana Francesa, a saber: Rosuel Lima-Pereira E Audrey Debibakas.

Lima-Pereira levanta a problemáticao paradigma comunicacional e a sua legitimidade no interior da instituição universitária. Debibakas transita no mundo dos tambores, das canções populares, da hermenêutica cultural promovida pelo escritor francês Ernest Pépin.

Da Universidade Federal do Amapá temos a participação de Mariana Janaina dos Santos Alves e Natali Fabiana Costa e Silva.

Dos Santos Alves vasculha a estética da recepção proposta pela Escola de Constância através da obra *Teoria Literária: Uma introdução* de terry Eagleton. Costa e Silva, por sua vez, empreende um estudo analítico do romance Bolero de Ravel – de Manalton Braff – com base na crítica dialética e na narratologia de Gérard Genette.

Desejamos boa leitura e satisfatórias festividades.

Carlos Cariacás

Francisco Daniel Mota Lima

- os editores -

Em São Paulo, na comemoração do Natal de 2014.

## **EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E CULTURA**

# Les nouveaux réseaux de communication au service de la recherche en sciences de l'homme: jeu de mots, pluridisciplinarité ou « paradigme unificateur »?

---

**Rosuel Lima-Pereira**

Docteur en Études ibériques et ibéro-américaines par l'École doctorale Montaigne Humanités, Université de Bordeaux 3, France. Actuellement ATER à l'université de Guyane – France.

E-mail : [rosuel.lima-pereira@guyane.univ-ag.fr](mailto:rosuel.lima-pereira@guyane.univ-ag.fr)

---

## RÉSUMÉ

Les réseaux de communication, ou les médias, comme les appellent les sociologues, peuvent être divisés en deux catégories : les « classiques » et les « modernes ». En sciences humaines, le terme « communication » est employé par plusieurs disciplines et il se rapporte au langage, à l'écriture, aux Arts et aujourd'hui, à l'informatique. En fait, ce qui différencie la recherche en sciences humaines des sciences de la nature, c'est son caractère pluridisciplinaire. Ainsi, les réseaux de communication qui corroborent la divulgation des connaissances sont désormais à la fois objet et moyens d'étude. Dans cette perspective, cet exposé a pour objectif de mettre en relief, dans un premier moment, la relation de la transmission culturelle avec les réseaux de communication ; ensuite, il vise à vérifier la légitimité qui accorde l'institution universitaire aux sources d'information ; enfin, il s'achèvera par une réflexion sur le paradigme communicationnel.

**Mots-clés :** Civilisation ; Recherche ; Internet ; Informatique ; Thèse.

## RESUMO

As redes de comunicação, ou as mídias, como os sociólogos chamam-na, podem ser divididas em duas categorias: as "clássica" e as "modernas". Em Ciências humanas, o termo "comunicação" é usado por muitas disciplinas e refere-se a linguagem, a escrita, as artes e hoje, a informática. Na verdade, o que diferencia a investigação nas Ciências sociais das Ciências naturais, é a sua característica pluridisciplinar. Assim, as redes de comunicação que corroboram a divulgação de conhecimentos são agora objetos e meios de estudo. Nesta perspectiva, o presente trabalho tem como objetivo destacar, em um primeiro momento, a relação da transmissão cultural com as redes de comunicação; em seguida, pretende-se verificar a legitimidade que concede a instituição universitária às fontes de informação; terminando este trabalho com uma reflexão sobre o paradigma comunicacional.



**Palavras-chave:** Civilização; Investigação; Internet; Informática; Tese.

## Introduction

Les réseaux de communication en tant qu'outils au service de la recherche peuvent être divisés en deux catégories, les « classiques » et les « modernes ». Ceux qu'on nomme « classiques » comprennent les moyens de communications issus de l'invention de l'Allemand Johannes Gutenberg (1398-1468) au XV<sup>e</sup> siècle. Quant aux réseaux de communication dits « modernes », ils sont dérivés de la révolution industrielle et des découvertes audiovisuelles qui ont eu lieu au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Les réseaux de communication « classiques » comprennent donc les imprimés, les livres, les revues et les journaux. Ceux qui sont rangés dans la catégorie « modernes » sont la radio, la photographie, le cinéma, la télévision et l'informatique. D'ailleurs, les réseaux de communication modernes n'ont jamais suscité, par le passé, autant d'espérances et de craintes dans le monde civil et universitaire qu'aujourd'hui.

En réalité, les réseaux de communication changent de plus en plus les conditions de l'exercice de la recherche en général et tout particulièrement dans le domaine des sciences humaines. Les changements apportés par le nouveau réseau de communication, le net, permettent désormais d'aller de la formation de la pensée à son expression, en passant par l'acquisition de connaissances. Il semble incontestable que ce qui détermine les réseaux de communication ou les médias, comme les appellent les sociologues, c'est le désir qu'a l'homme de communiquer. Du point de vue des recherches universitaires, les réseaux de communication transmettent un savoir et, dans certains cas, un savoir rigoureux, fondé, normatif et désormais reconnu par la communauté scientifique.

Le terme « communication » est employé par plusieurs disciplines en sciences humaines. Les linguistes, les psychologues, les sémiologues, les sociologues, les philosophes, les juristes l'utilisent, mais ils ne s'accordent pas pour donner à ce terme le même sens. Le concept de communication implique en lui-même l'utilisation de langages qu'ils soient oraux, écrits, picturaux, informatiques et même musicaux. Le langage humain s'enrichit aussi par une communication non verbale d'ordre paralinguistique, telle que les intonations, les mimiques ou les gestes. Enfin, la communication humaine passe aussi par le corps, l'apparence vestimentaire et le comportement en général. Le langage, appelé *silencieux*, terme employé par Edward T. Hall dans ses études publiées en 1959 sous le titre *The silent language*, à New York, diffère dans l'espace et dans le temps mais il n'en est pas moins un code culturel chargé de valeur communicationnelle.

Dans le domaine de recherches en civilisation ou en histoire, tous les moyens de communication qui véhiculent la culture sont autant d'objets d'études universitaires en eux-mêmes. Ce

qui différencie une recherche en civilisation d'une recherche dans un autre domaine des sciences humaines, c'est son caractère pluridisciplinaire. Un chercheur en civilisation, selon son sujet de thèse, peut avoir recours à d'autres disciplines sans en être pour autant un spécialiste. Bien évidemment, le doctorant en civilisation n'est pas exempt de rigueur scientifique dans ses travaux de recherches.

À partir de ces brèves remarques, l'on peut proposer une réflexion sur les questions suivantes. En sciences humaines, les réseaux de communication peuvent-ils faire l'objet d'étude et être également un moyen d'étudier un objet, un sujet de thèse ? En outre, les réseaux de communication modernes donnent-ils la possibilité au chercheur en civilisation d'obtenir des informations dans tous les domaines de son étude ? Comment le chercheur peut-il alors garder sa spécificité et sa rigueur scientifique, lorsqu'en abordant un domaine pluridisciplinaire, il a recours au net, où les informations défilent en abondance ? Enfin, en partant de ce que l'universitaire français, le professeur Philippe Breton (1951-) appelle le « paradigme unificateur », dans son ouvrage *L'utopie de la communication, le mythe du « village planétaire*, publié en 1997, à Paris, peut-être conviendrait-il de s'interroger sur le rôle des nouveaux réseaux de communication. Sont-ils placés sur le terrain de la bonne attente ou de la méfiance entre les sciences humaines et les sciences dites dures ?

### **Les relations de transmission culturelle entre les études en civilisation et les réseaux de communication**

Si l'on examine les moyens et les procédés qui aboutissent aux relations de transmission de connaissances pluridisciplinaires stockées dans les réseaux de communication, il est possible de constater leur présence et leur acceptation dans le processus de création, d'organisation et d'utilisation au cœur des nouveaux travaux universitaires. Cette notion de relation de transmission est sujette à caution dans la mesure où les documents, les fichiers, les pages web originaires d'une recherche portent en eux les insignes d'un établissement d'enseignement et de recherche reconnu par la communauté scientifique. Ce rapport de transmission de connaissances entre un réseau de communication et une étude en sciences humaines prend forme et s'établit dans la mesure où les règles déjà fixées par les outils « classiques » de la recherche, sont respectées. Le plagiat, la copie, l'absence de la citation de la source consultée, l'incertitude des données fournies, etc, sont donc interdits. Dans cette perspective, l'on peut considérer que cette relation de transmission de connaissance est une relation d'influence réciproque chaque fois qu'une étude scientifique, une thèse, un article est mis en ligne. Ces travaux de recherche devenus des documents, des fichiers, des pages web apportent leurs contributions au monde cybernétique et sont à leur tour, une source de consultation instantanée et mondiale grâce au réseau virtuel.

L'outil de recherche qu'est le net prend ainsi une dimension communicationnelle. Il regroupe toutes les autres manifestations d'expression, qu'elle soit orale, écrite, plastique, audiovisuelle, etc. Ce

regroupement d'informations par le net met donc, en évidence, le phénomène même des réseaux de communication dans leur rapport à la culture. Dans notre cas, il s'agit du rapport à la culture universitaire et une discipline en sciences humaines, la *civilisation*. Un des traits marquants des réseaux de communication, en dehors du fait qu'ils fournissent des données informatives, c'est qu'ils interagissent, souvent sans barrières, au monde à la fois vivant et réel. Faire usage d'un réseau de communication tel que le net dans ses recherches en civilisation, conduit le doctorant à se positionner vis-à-vis de son objet d'étude et à assumer les risques de la critique, ainsi que la mise en cause de sa démarche méthodologique. Enfin, les réseaux de communication modernes participent aussi à la création d'une communauté de savants qui va au-delà des frontières idiomatiques, géographiques et politiques. Le réseau informatique doit être aussi un biais par lequel le chercheur met en commun ses travaux scientifiques, s'interroge et questionne ses pairs dans le but de faire grandir et d'enrichir la communauté intellectuelle.

En outre, prendre en considération la dimension mondiale des échanges des connaissances scientifiques des réseaux de communication, c'est aussi prendre en considération dans ce processus la dimension symbolique, c'est-à-dire, le monde qui se transforme et se construit. Il faudrait peut-être aussi considérer les réseaux de communication comme des moyens d'accéder à une « autre » existence au-delà d'un cadre spatio-temporel, née d'un travail de recherche, d'une expérience ou d'une étude sur le terrain. Sans les réseaux de communication en général, la recherche et les expérimentations pourraient tomber dans l'oubli. Quoi qu'il en soit, les réseaux de communication diffusent l'héritage culturel que les sciences de l'homme ont défini au préalable. Dans le cas de la discipline « civilisation », il est possible de reprendre l'opposition faite par la philosophie grecque entre la *praxis* et la *techné*. Dans le premier cas, il s'agit du rapport des hommes entre eux ; dans le deuxième cas, il s'agit du rapport entre les hommes et les choses. L'étude en civilisation peut donc établir comme objet d'étude la *praxis*, la *techné* et aussi le moyen, le lien de ces rapports qui sont les réseaux de communication qu'ils soient anciens ou modernes. Cette acception confirme, de ce fait que les réseaux de communication sont à la fois des objets d'études mais aussi des véhicules de transmission culturelle.

Dans ce même ordre d'idées, les échanges entre le cyberspace et les recherches effectuées dans le domaine des sciences humaines donnent naissance à de nouvelles informations dans le net ; il s'agit des fruits de la synergie et des interactions. Ainsi, le net, avec ses informations innombrables est appelé le « réseau des réseaux ». D'un côté, le net véhicule tous les autres réseaux de communication, les imprimés, le cinéma, la télévision, la télécommunication ; d'un autre, il relie l'intelligence humaine à l'intelligence artificielle qui n'est, elle, qu'un foisonnement de l'ordre de l'intellect. Pour le chercheur, expérimenté ou pas, le but est d'optimiser la recherche d'informations crédibles et pour cela, il doit recourir à son intelligence stratégique pour mieux tirer profit des outils de navigation et des moteurs de recherche. Par ailleurs, le terme d'*intelligence stratégique* est employé et défini par Carlo Revelli dans son ouvrage *Intelligence stratégique sur internet*. Voici ce que dit l'auteur : « on parle donc de veille ou d'intelligence stratégique à partir du moment où une organisation (ou éventuellement un individu) met en œuvre des

dispositifs efficaces afin de collecter, traiter et diffuser les informations pertinentes et fiables indispensables à la prise de décisions stratégiques pour renforcer sa compétitivité » (REVELLI, 2000 : p.7). Enfin, l'accès à la compréhension des données obtenues par ces nouveaux outils de la recherche, passe par leur analyse et se confirme par les sources citées. Cela étant, avoir la possibilité d'avoir accès aux sources d'origine garde toujours un caractère rassurant et définitif.

### **La légitimité académique et les sources d'informations des réseaux de communication moderne**

Aujourd'hui, les réseaux classiques d'informations vivent une période de remise en question, même s'ils l'emportent encore sur les amorces d'une nouvelle manière de faire de la recherche. La société contemporaine, développée techniquement, revendique à la fois une culture globale capable de lui donner un sens à la vie et la possibilité de faire sortir l'individu de ses comportements figés. Devant la société industrielle et marchande, l'individu se place souvent soit comme un exécuteur de décisions prises par le système soit comme un consommateur invétéré. Les nouveaux réseaux de communication apportent à la culture jadis enracinée dans les liens économiques, sociaux, religieux et esthétiques, de nouvelles formes d'expression. Ces nouvelles formes d'expression, originaires du monde virtuel, sont désormais des pratiques quotidiennes, parfois éphémères et à la portée de tous. Elles peuvent aussi naître et disparaître en marge de mouvements, d'écoles, de moyens de production et de diffusion à la fois artistiques mais aussi symboliques (CAUNE. 2006 : p.90-93).

Au milieu de toutes ces formes d'expression et d'information, le doctorant doit toujours accorder l'importance nécessaire à l'institution d'où proviennent les sources documentaires ainsi qu'au site qui les hébergent. D'ailleurs, c'est aussi dans ses rapports avec le monde informatique qu'une institution universitaire se construit, grandit et fait connaître son identité et son image. Les réseaux de communication sont des véhicules de culture et communication, mais aussi des objets d'étude, grâce aux relations qu'ils nouent avec les autres institutions. En outre, les réseaux d'étude, à leur tour, sont des objets d'étude étant donné leurs actions, leurs activités reconnues et légitimées à la fois par la société et par les sphères scientifiques. Il faut remarquer, néanmoins, que ces nouveaux outils de recherche ne sont pas partout tout à fait stables et organisés dans le champ social, juridique, politique et de ce fait, ils sont souvent susceptibles d'être critiqués et d'être l'objet de malveillances et d'escroqueries.

Le pragmatisme des réseaux de communication, c'est-à-dire, leur capacité d'interagir et d'influencer le comportement des individus et dans notre cas, le savoir-faire de la recherche, est devenu incontournable comme outil de travail. Si le chercheur veut accompagner dans son domaine les évolutions et l'état de la question de son objet d'étude, il doit savoir se servir des ressources issues du web, pour mieux interroger les bases de données. Ces bases de données sont surtout les répertoires, connus aussi par le nom de moteur de recherche ou d'annuaire ou d'index. Les premiers, les répertoires

de recherche, indexent presque toutes les pages se rapportant à un sujet donné. Quant aux moteurs de recherche, ils répertorient seulement les documents d'une base de données. Avant toute démarche virtuelle, le doctorant doit au préalable bien réfléchir à son sujet d'étude afin de poser les bonnes questions. Le respect de cette règle est un gage pour éviter la perte de temps et la dérive occasionnée par la multitude d'informations et de parasites.

Les recherches sur internet sur le plan académique peuvent être menées de différentes manières et à différents niveaux d'étude. Maintes disciplines ont déjà engagé une réflexion sur cette question et beaucoup d'entre elles ont déjà reconnu la valeur et le potentiel de cet outil de travail au service de la connaissance. À ce propos, le chercheur avant de légitimer son choix d'avoir recours au réseau informatique, ne doit pas oublier de questionner objectivement le rapport de son sujet de thèse avec le net. Voici quelques pistes de réflexion :

- Quelles informations sur l'objet de son étude le doctorant trouve-t-il sur le net ?
- Quelles informations utiles et actuelles est-il possible de relever dans le réseau informatique ?
- Quels impacts le net a-t-il sur l'objet d'étude du doctorant et quelle richesse lui apporte-t-il ?
- Comment identifier et reconnaître les compétences des documents trouvés ainsi que les sites qui les hébergent ?
- Comment le doctorant peut-il détecter sur le net, les tendances, les avancées de son domaine de recherche au plan international ?

En somme, prendre en considération ces quelques interrogations étroitement liées entre elles, donnent des possibilités au doctorant de répondre au but fixé de la recherche en général dans le domaine des sciences de l'homme. Ce but, dans certains cas, peut se résumer à l'étude du passé pour comprendre et analyser le présent afin de mieux envisager le futur (REVELLI. 2000 : pp. 160-200).

### **La recherche universitaire au carrefour d'un paradigme communicationnel**

Le mot *internet* est le terme communément utilisé aujourd'hui pour désigner ce que l'on appelé le « réseau des réseaux ». L'internet découle des innovations techniques en communication de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans les années soixante, diverses disciplines attachées aux sciences de l'homme et de la nature se rassemblent autour d'un projet commun qui consiste à bâtir ensemble un champ interdisciplinaire unificateur. Ce réseau pluridisciplinaire d'usage scientifique est nommé « cybernétique » et a comme objectif de donner un nouvel élan à la notion de « communication

moderne ». La cybernétique se popularise et l'on se met à croire qu'elle va jouer, façonner les sociétés au plan culturel, intellectuel et social comme l'ont fait l'écriture et l'imprimerie. Selon Philippe Breton, cette interprétation est réductrice et fait une impasse sur les phénomènes sociaux. Ces phénomènes correspondent à la réception, à l'acceptation et au conditionnement social qui transforme en succès ou en échec telle ou telle technique.

D'après la pensée de Philippe Breton, le rapport de la cybernétique avec le discours moderne sur la communication et le désir d'un « paradigme unificateur » impliquerait l'usage des moyens naturels et artificiels de communication. À son avis, dans les années soixante, l'idée de ce paradigme unificateur est liée étroitement à la cybernétique et son noyau communicationnel. Ce noyau tend vers deux buts. L'un, c'est de produire des résultats concrets « scientifiquement mesurables et vérifiables » ; l'autre, c'est de tenir une réflexion rigoureuse sur l'homme et l'univers du point de vue de la communication. Aujourd'hui, cette ingénieuse combinaison que l'on pourrait désigner comme l'union entre les sciences de la nature et les sciences de l'homme, est réservée à deux types de littérature, à savoir, l'une de vulgarisation scientifique, l'autre de science-fiction. D'ailleurs, c'est de l'utopie de la communication comme valeur primordiale pour l'homme et la société qu'est née la cybernétique. Celle-ci a comme fruit existant l'informatique qui n'est que la somme de plusieurs années de recherche et de résultats scientifiques.

En fait, l'informatique permet à son tour d'autres résultats scientifiques grâce au « réseau des réseaux » qu'est l'internet. Le net peut, dans un cadre bien déterminé, structurer et promouvoir l'échange de connaissances, offrir une formation à distance, et diffuser à son tour l'état de la recherche des établissements universitaires. Son utilisation par des jeunes chercheurs en cours de rédaction d'une thèse en sciences humaines et sociales fait tomber de plus en plus les barrières institutionnelles ainsi que le cloisonnement disciplinaire. Ce nouvel outil de recherche par son étendue et sa mine d'informations établit de nouvelles manières de faire de la recherche. Il influence les rapports entre le doctorant et son directeur de recherche, et par là même, l'équipe d'accueil et l'école doctorale. Bientôt, le temps où la recherche était une affaire privée et parfois isolée sans une réelle coordination des instances responsables, sera révolu. À ce rythme, la frontière entre les universités traditionnelles, les organismes de recherche, les entreprises tendent de plus en plus à s'estomper sous l'effet de la technologie et de la communication (BLOCHE. 1999 : pp. 19-47).

## Conclusion

Dans ce bref exposé, nous avons essayé de démontrer que l'objet de recherche ou dans un sens plus large, l'objet de connaissance, dans son rapport avec les réseaux de communication soulève à bien d'égards le problème de l'identité même des disciplines en sciences humaines et de la nature. Il faut aussi remarquer que certaines disciplines, telles que la sociologie, la psychologie, la philosophie et la linguistique, vont à leur tour interroger, analyser et avoir comme objet d'étude ces réseaux de communication. Par leur histoire et leur existence, ces réseaux de communication déploient une connaissance réflexive portant sur les sciences et les savoirs. La connaissance, que nous venons d'évoquer, n'a de la valeur que si elle reste un objet de critique aux yeux du chercheur. Un chercheur avisé doit garder ses distances et avoir sans cesse à l'esprit l'intérêt et le souci d'interroger ces savoirs mis en lignes. Ses critères ne seront pas seulement formels mais aussi de cohérence interne, établies par les institutions. D'ailleurs, ces critères sont à la fois d'ordre pragmatique et d'ordre symbolique, dans la mesure où les réseaux de communication apportent le progrès et le bien-être à l'homme et à la société.

Il faut remarquer que pour certains observateurs, l'internet, en tant que moyen de communication et de recherche, est un catalyseur qui permet aux chercheurs de mener aussi bien une réflexion collective sur les savoirs que sur l'université. En effet, l'université est à la fois vecteur et garante de connaissances. Bientôt, les centres de recherches en sciences humaines ne seront plus composés seulement d'études pluridisciplinaires, mais ils seront traversés par une nouvelle approche scientifique et culturelle, la transdisciplinarité, c'est-à-dire la prise en considération de plus en plus grande d'un flux d'information. Ces informations, grâce aux réseaux de communication vont circuler davantage entre les diverses branches de connaissances. Bref, elles vont aussi créer de plus en plus d'endroits de rencontre, d'échange et de dialogue entre les spécialistes de différentes sciences et secteurs d'activités.

Les jeunes chercheurs vivent aujourd'hui à une époque charnière où ils doivent s'adapter et être prêts à cette nouvelle démarche de transdisciplinarité. Cette démarche consiste à adopter une nouvelle manière de faire de la recherche en prenant en considération l'approche scientifique, culturelle, spirituelle et sociale. Étant donné l'abondance d'informations et de connaissances, la recherche se situera désormais entre les disciplines, à travers elles et même au-delà d'elles. Aujourd'hui encore, le chercheur a comme finalité la compréhension du monde présent, le bon aménagement de l'avenir et, tâche nouvelle, l'unité de la connaissance. Voilà vers où chemine l'unité de la connaissance et des rapports humains, à condition que le chercheur maîtrise ses outils et emploie des méthodologies approuvées (REVELLI. 2000 : p.191).

## Références bibliographiques

BLOCHE, Patrick. « Le désir de France. La présence internationale de la France et de la francophonie dans la société de l'information », **La documentation française**, Paris : 1999.

BRETON, Philippe. **L'utopie de la communication, le mythe du « village planétaire**. Paris : éditions de la découverte, 1997.

CAUNE, Jean. **Culture et communication, convergences théoriques et lieux de médiation**. Grenoble : PUG, 2006.

DUMOULIN Philippe. **Travailler en réseau : méthodes et pratiques en intervention sociale**. Paris : éditions Dunod, 2003.

LEMIEUX Frédéric. **L'analyse structurale des réseaux sociaux**. Bruxelles : éditions Boeck, 2004.

REVELLI, Carlo. **Intelligence stratégique sur internet**. Paris : éditions Dunot, 2000.

ROLIN, Pierre, MARTINEAU, Gilbert, TOUTAIN, Laurent & LEROY, Alain. **Les réseaux, principes fondamentaux**. Paris : éditions Hermès, 1996.



## Fenomenologia, hermenêutica, Teoria da Recepção: Análise da crítica proposta por Terry Eagleton em *Teoria Literária: uma introdução*

---

Mariana Janaina dos Santos Alves

Professora de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal do Amapá, Campus Binacional de Oiapoque. E-mail: marianaalves@unifap.br

---

**RESUMO:** O artigo tem entre seus objetivos discorrer a respeito da crítica proposta por Terry Eagleton no livro *Teoria Literária: Uma introdução*, no que se refere aos estudos relacionados à fenomenologia, hermenêutica, e mais especificamente, a estética da recepção proposta pela Escola de Constância. A discussão reflete sobre questões direcionadas aos antecedentes da teoria da recepção, tais como, as constatações da fenomenologia e as observações hermenêuticas sobre o texto literário, principalmente no que se define no campo dos estudos que se voltam ao leitor de literatura. Há de se apontar entre as reflexões aqui pretendidas, a análise crítica sobre os apontamentos de Gadamer e Iser e as tendências propostas a partir da Escola de Constância não apenas no que se referem às manifestações literárias canônicas, mas também abordagens às outras formas de análise crítica que envolve principalmente texto e leitor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estética da Recepção, Literatura, Leitor.

### 1. INTRODUÇÃO

Antes mesmo da Teoria da Recepção proposta pela Escola de Constância, a fenomenologia e a hermenêutica se ocuparam de questões que posteriormente seriam consolidadas no que se refere à recepção do texto literário e o leitor. É o que se indica na crítica proposta por Terry Eagleton em *Teoria da Literatura: Uma introdução* (1997). O contexto histórico da Europa de 1918 é o das revoluções sociais, tais como; o Movimento Espártaco, a Greve geral de Viena, a instalação de sovietes em Munique e Budapeste e a ocupação das fábricas na Itália. É nesse contexto de crise ideológica que Edmund Husserl procurou desenvolver um novo método filosófico que oferecesse algo absoluto a uma civilização que se desintegrava.

Em 1935, ao publicar *A crise das ciências europeias* (1935), Husserl busca a certeza rejeitando a chamada “atitude natural” que acredita na existência dos objetos num mundo exterior

independente e que a informação sobre eles é digna de fé. O filósofo define que os objetos podem ser considerados como “coisas” em si e que a definição que se tem deles não passa de “pretensões” da consciência humana. É a partir desse ponto que se obtém a realidade tratada como fenômenos. Logo, a fenomenologia se define como a ciência ou arte dos fenômenos puros. Ela modifica cada objeto na imaginação, até descobrir o que há de invariável nele e compreender qualquer fenômeno de maneira total e pura, é apreender o que há nele de essencial e imutável no objeto.

Segundo Eagleton, para Husserl o conhecimento dos fenômenos é absolutamente certo, porque é intuitivo e eles não precisam ser interpretados de forma racional. Por sua vez, a crítica fenomenológica principalmente por tratar o texto, de certa forma, como objeto, ocupa-se do conteúdo da literatura. Por esse motivo, apresenta-se objetiva e não é uma construção e nem interpretação do texto, mas sim, uma recepção passiva, uma transcrição das essências mentais, ou seja, a linguagem de uma obra não passa de “expressão” de seus significados internos.

A constatação de Husserl de que não há objeto sem sujeito, aponta para um dos caminhos indicativos que posteriormente será ampliado por Martin Heidegger, em *O Ser e o tempo* (1927), a questão da centralidade do sujeito humano e a subjetividade. A relação consciente é definida no sentido de que o objeto é o que *en postulo* ou *pretendo postular*<sup>1</sup>, e o sujeito deve ser visto como fonte e origem de todo significado. O filósofo alemão reconhece o significado histórico, e por esse motivo, sua obra é considerada existencialista. Nesse sentido, para Heidegger a existência humana é constituída pelo tempo, assim como, a linguagem, e esta, é algo especificamente humano.

A posição adotada por Heidegger no que se refere ao sujeito é direta: o conhecimento do mundo pressupõe uma relação com ele e não apenas a contemplação. E a linguagem não é apenas um meio de comunicação, na verdade, ela é uma dimensão da condição humana. Este pensamento concorda com o do hermeneuta E.D. Hirsch Jr no livro *Validity in interpretation*, de 1967, na qual se afirma que, o fato da obra ter um significado idêntico ao que o autor entendeu não quer dizer que esta seja a única interpretação do texto, e também que o texto literário pode significar várias coisas, para diferentes pessoas, em diferentes épocas. Ou seja, as significações variam de acordo com a história e identificar o sentido não quer dizer que o leitor tenha acesso as intenções do autor. Nesse sentido, Eagleton faz a seguinte afirmação sobre Gadamer:

---

<sup>1</sup> Grifos meus.

Foi isso que Heidegger compreendeu e que Hans Georg Gadamer desenvolve em *Verdade e método*. Para ele o significado de uma obra não se esgota nunca pelas intenções do seu autor; quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos, e é provável que eles nunca tenham sido imaginados pelo seu autor ou pelo público contemporâneo dele. (EAGLETON, 1997, p.98)

Para Gadamer toda a interpretação de uma obra do passado consiste num diálogo entre o passado e o presente. Dessa forma, o entendimento ocorre quando o “horizonte” de significados e suposições históricas se “funde” com o horizonte dentro do qual a obra está colocada. Além disso, Eagleton a partir do conhecimento da Escola de Constância e do que ele compreende sobre a Estética da recepção arrisca uma breve história moderna da Teoria Literária, dividindo-a em três momentos referenciais: o primeiro em que se demonstrava uma preocupação com o autor (Romantismo e o séc. XIX), o segundo; no qual havia uma dedicação exclusiva com o texto (Nova Crítica) e, o terceiro, em que se tem a preocupação com o leitor.

Conforme a análise do autor, o leitor ‘concretiza’ a obra literária. Ou seja, sem ele, o texto ficaria reduzido a algo material, sem a participação ativa do leitor, e o texto literário não se tornaria realidade. A leitura pressupõe deduções que são respondidas ao longo da leitura, por isso, é preciso que o leitor esteja familiarizado com as técnicas e convenções literárias adotadas por uma determinada obra. Dessa maneira, para que se tenha compreensão dos ‘códigos’, deve-se entender as regras pelas quais a obra expressa seus significados e que são definidas pelas convenções de leitura e os contextos sociais variados.

A análise de Eagleton sobre a Escola de Constância envereda por vários teóricos da recepção, entre eles, Wolfgang Iser. O autor ao observar que a leitura não é um movimento linear afirma diretamente que ela está relacionada a uma rede de conhecimentos sociais, e ao analisar a teoria de Iser, observa que o autor considera o texto literário como o mais eficiente, pois força o leitor a uma nova consciência, conforme o trecho abaixo descrito:

Para Iser, **a obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais**<sup>2</sup>. A obra interroga e transforma as crenças implícitas com as quais abordamos, ‘desconfirma’<sup>3</sup> nossos hábitos rotineiros de percepção e com isso nos força a

---

<sup>2</sup> Grifos meus.

<sup>3</sup> Grifo do autor.

reconhecê-los, pela primeira vez como realmente são. (EAGLETON, 1997, p.108)

De acordo com Iser, baseado numa teoria em uma ideologia liberal humanista, a obra literária deve transgredir os modo de ver e propor novos códigos de entendimento. Para isso, é preciso que o leitor tenha a mente livre para as transformações que a obra literária pode proporcionar. Vale ressaltar o fato de que a leitura “pressupõe”. Para ler é preciso crítica, e a obra é geralmente esclarecida pelos métodos de indagação que se relacionam diretamente com o conhecimento do leitor. A partir disso, Iser afirma que a literatura deve transfigurar certos códigos do leitor. Além disso, a leitura deve constituir uma autoconsciência profunda, ser flexível, questionar crenças e permitir que essas sejam modificadas.

A proposta de Iser é muito mais liberal, e concede ao leitor a participação no texto. Esta difere da definição de Roman Ingarden, em *The Literary Work of Art* de 1931. O teórico supõe que os textos literários formam todos orgânicos e que o leitor completa as indeterminações e para completar o texto, o leitor deve fazê-lo corretamente. De acordo com Eagleton, o modelo de leitura de Iser é funcionalista, ou seja, as partes deve se adaptar ao todo, para o teórico, as indeterminações estimulam uma leitura instável, variante.

Outrossim, na leitura não há fixação e sim variação. Assim, Eagleton usa o modelo normativo proposto por Iser como exemplificação do potencial ilimitado da linguagem. E nota que a abordagem de Barthes em *Le plaisir Du texte*, de 1973, difere de Iser apontando alguns problemas teóricos, como por exemplo, a experiência da leitura de forma privada e desconsideração do francês quanto a leitor e a posição histórica mediante a obra literária. A experiência de fato da leitura e do leitor ficará bem indicada por outro teórico de Constância: Hans Robert Jauss que situa a obra num contexto histórico, conforme pode ler no trecho:

**“Jauss procura situar a obra literária num ‘horizonte’ histórico, o contexto dos significados culturais dentro dos quais ela foi produzida, para em seguida explorar as relações variáveis entre ela e os ‘horizontes’, também variáveis, dos seus leitores históricos”** (EAGLETON, 1997, p.114)

Nesse sentido, Eagleton verifica que para Jauss procura situar a obra num chamado “horizonte” histórico aliado a um contexto de significados culturais no qual ela foi produzida, para depois explorar suas variantes e os leitores históricos. O estudo histórico do texto literário é construído, conforme o pensamento de Sartre em *Qu’est-ce que la littérature*, de 1948, a partir de

uma relação com um público potencial, e certamente inclui em si uma imagem daqueles a quem se destina. Portanto, ao se examinar o texto em si, logo as possibilidades são discutidas, aquilo que Iser chama de “leitor implícito” e que inclui as limitações de um público que prevê o que vai ler.

Ademais, para que uma interpretação tenha relação com um texto determinado é preciso limitá-la pelo próprio texto. A chamada leitura imanente está presente nas possibilidades de interpretações que o texto pode ter, ao longo das indagações de seus significados e a capacidade de desenvolvimento social que língua tem, não apenas limitada no próprio texto literário, mas sim nas possibilidades infinitas, que não se restringem somente ao contexto acadêmico. Assim, a obra produz um novo tipo de história literária: aquela que se define de acordo com a recepção histórica.

Eagleton, a contraponto, apresenta um paralelo com a crítica americana de Stanley Fish. Para ele, o verdadeiro escrito é o leitor e a leitura não é a descoberta o que um texto significa, mas o processo de sentir o que ela faz. Neste caso, a crítica é apenas uma explicação da experimentação do leitor (pois, o crítico não o deixa de ser) a uma sucessão de palavras. Logo, a pragmática, a gramática e as unidades formais do texto são produtos de interpretações, e estas podem ser consideradas quando há certa concordância de fatores na leitura de uma obra. Encaminha-se dessa forma uma constatação: na linguagem não há nada estabelecido, e conseqüentemente, a interpretação está ligada a uma prática social, esta por sua vez, representa vários significados.

## CONCLUSÃO

Assim sendo, a interpretação varia. É bem verdade que interpretar uma placa não é a mesma coisa do que ler um poema. Os leitores, de modo geral, compreendem que há variações de significados, além disso, há convenções e contextos sociais que definem relações entre a língua, os códigos, e principalmente, os leitores. Essas práticas podem assumir vários significados e os usos sociais das palavras determinam a busca dos conceitos de significação, ou seja, a obra literária é difícil de ser fixada.

De fato constata-se que nenhuma leitura é inocente ou é feita sem pressupostos. Até mesmo a crítica literária, em particular, define o caráter “literário” de uma obra, mas o fato é

que as possibilidades não se esgotam na leitura pura e simples do texto. A leitura da *forma*<sup>4</sup> literária é diretamente social e histórica, segundo Eagleton. O leitor deve ser observado em seu contexto e as informações desse reportam-se com as do texto que independem da crítica ou do autor. Em verdade, o caráter da leitura de uma obra literária encontra-se relacionado ao leitor e as experiências sociais que são definidas por interpretações, por sua vez, variantes e históricas.

## REFERENCIA

EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989. p.32-53

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau e outros. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979. 439 p.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2, p. 359-383.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2, p. 83-132.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982. 457 p.

JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989. 231 p.

GADAMER, Hans Georg. *Vérité et méthode* [Verdade e método]. Trad. Étienne Sacre. Paris: Seuil, 1976. 352 p.

---

<sup>4</sup> No texto de Eagleton a palavra está em itálico.

## Le tambour, lien géographique et mémoriel dans le roman

### *Tambour-Babel*, d'Ernest Pépin

---

Audrey Debibakas

Doctorante en Littérature française, à l'université de la Sorbonne-Nouvelle, France.

Actuellement professeur contractuel à l'université de Guyane, France. Courriel : [audreydebibakas@hotmail.fr](mailto:audreydebibakas@hotmail.fr)

---

**RÉSUMÉ :** Dans *Tambour-Babel* de l'écrivain Français né en Guadeloupe, Ernest Pépin (1950-), publié en 1996 chez Gallimard, l'auteur retrace l'épopée d'un peuple qui a su convertir sa souffrance initiale en véritable chant de vie, de résistance et d'espoir. Loin d'enfermer, les rites et les rythmes du tambour ou du *lewoz* parviennent à abolir les frontières géographiques et historiques. Ces cérémonies unissant le passé ancestral et le monde actuel des personnages ouvrent également sur le gouffre du temps permettant ainsi l'accès à une mémoire lacunaire. La musique devient une langue permettant de dire autrement à travers la diversité des sons et mélodies. Personnages et lecteurs sont dorénavant conviés à une cérémonie initiatique où les tambours créent « une langue pour remplacer toutes les langues perdues » (Pépin, 1996 : p.111). On pénètre ainsi dans l'indicible du texte et de l'histoire, dans une « poétique musicale » où musique et écriture se voient liées par un trait d'union dans le titre du roman. La langue tente de se trouver dans ses troubles, ses imperfections, ses diverses influences. La musique devient une façon de dire ce qui ne peut être dit avec des mots et permet d'entrer « au verso du silence ». Le roman permet également de visiter le passé caribéen par le biais de la mise en place d'un dispositif narratif où la mémoire se manifeste constamment en toile de fond. L'intérêt s'est porté sur cette œuvre car elle propose de combler la carence et l'insuffisance de la langue par la mise en lumière d'une poétique musicale véhiculée par les tambours qui ouvre l'accès à un univers spatio-temporel inédit.

**Mots clés :** Mémoire ; Identité ; Musique ; Diversité culturelle.

**RESUMO:** Em *Tambour-Babel* do escritor francês nascido em Guadeloupe, Ernest Pépin (1950-), e publicado em 1996 pelas edições Gallimard, o autor traça a epopeia de um povo que soube converter seu sofrimento inicial em uma verdadeira canção de vida, de resistência e de esperança. Longe de bloqueio, rituais e ritmos do tambor ou Lewoz gerenciar a abolir as fronteiras geográficas e históricas. Estas cerimônias unindo passado ancestral ao mundo presente dos personagens abrem também um buraco no tempo, permitindo assim o acesso a uma memória incompleta. A música torna-se uma linguagem que permite dizer de outras maneiras através da diversidade de sons e de melodias. Personagens e leitores são deste então convidados a uma cerimônia de iniciação, onde os tambores gritam “uma língua para substituir todas as línguas perdidas” (Pépin, 1996, p.111). Penetra-se assim no indizível do texto e da história, em uma “poética musical” onde a música e a escrita vêm-se ligadas por um hífen no título do romance. A língua tenta encontrar-se em seus problemas, suas imperfeições, suas diversas influências. A música torna-se uma forma de dizer o que não pode ser dito com palavras e permite entrar “na parte inversa do silêncio”. O romance permite também visitar o passado caribenho através do estabelecimento de um dispositivo narrativo onde a memória manifesta-se constantemente em segundo plano. O interesse por esta obra é que ela propõe colmatar a deficiência e a inadequação da linguagem, destacando uma poética musical veiculada pelos tambores que dão acesso a um universo espaço-tempo inédito.

**Palavras chave:** Memória; Identidade; Música; Diversidade cultural.

## Introduction

En littérature, la musique est mue par un principe d'engendrement du sens et de la captation, d'adhésion, tout à fait différent de l'écriture. Elle permet la mise en ordre esthétique d'un monde que « la parole comme logos ne fait qu'approcher et dont elle ne peut rendre compte » (Chancé, 2004). La musique utilisée dans les romans présenterait aux yeux de l'écrivain l'attrait d'une capacité supérieure de saisie et d'expression du sens. Il s'ensuit, selon ce mode de sémantisation privilégié, une diversité d'approche dans l'exploitation littéraire du champ musical. Ainsi l'homme de lettres peut-il choisir de « musicaliser » la langue en jouant sur les sonorités, de reproduire une structure de composition musicale ou de tirer parti du pouvoir d'évocation ou de symbolisation de la musique. Dans *Tambour-Babel*, la langue y subit un traitement particulier. La situation particulière de la Caraïbe qui a connu la déportation, la plantation et les temps modernes a eu pour conséquence de refouler une parole d'antan. Il convient donc de dire autrement : la musique tente de se construire ailleurs et autrement. Mais alors, comment écrire où les mots manquent ? La langue devient recherche, « fabrique » (Gauvin, 2004), véritable orchestration musicale dans *Tambour-Babel*. En effet, c'est l'expérience de l'échec pendant le concours de tambour appelé « lewoz » qui conduit Napo, fils d'Eloi vers une épreuve initiatique encouragé par sa mère. Afin de retrouver l'honneur perdu de son père, il doit se lancer à la recherche du « Tambour d'or » dans la forêt. Le tambour devient à la fois la langue du roman et véritable personnage. Il s'agit donc de découvrir quelle est la fonction du tambour dans le roman. Dans un premier temps, nous verrons que le tambour est un élément permettant de rythmer l'écriture du roman, en insistant d'abord sur la fonction esthétique de la musique. Puis, au-delà des procédés textuels, nous mettrons en exergue la dimension symbolique du tambour qui sera dans un second temps, source de compréhension du passé.

## Élément rythmant l'écriture du roman



Dans le roman, Ernest Pépin utilise un matériau premier, la langue française, qu'il adapte et qu'il développe en fonction d'une réalité culturelle spécifique. Témoignant du passage d'une littérature orale à une littérature écrite, les romans caribéens utilisent une langue de l'entre-deux : entre l'oral et l'écrit, entre le français et le créole, entre l'écrit et la musique. Dans le roman d'Ernest Pépin, le titre évoque la parabole de Babel, c'est-à-dire de la diversité linguistique. Le roman entier se caractérise par une certaine poésie dont le rythme rappelle celui du tambour. Certains critiques ont décrit le roman d'Ernest Pépin comme un poème musical. La prose n'ayant pas les mêmes signes visuels qu'un poème, il n'est peut-être pas évident de prime abord de remarquer le rythme ou la « musique du texte ». Au fil de la lecture, on entend la sonorité des mots, suggérée par les virgules, les points d'interrogation et d'exclamation, assez fréquents pour rendre la lecture plus musicale et plus « battante », comme si la musique du tambour se faisait entendre à travers les mots. Le passage suivant, assez sonore, illustre la musicalité qui est inscrite comme une des langues du texte :

« Ce serait une soirée d'un grand genre. Il entendait déjà le rugissement du ka déchirant l'épaisseur de la nuit. Toung-toung-tak ! Toung-toung-tak ! Son esprit partait en griserie et tournoyait tel un vol de chauve-souris à la brume du soir. Dong-tak-takatak ! Dong-tak-takatak ! Dong-tak-takatak ! » (Pépin, 1996: p.87).

Ernest Pépin se transforme en véritable chef d'orchestre de la parole. En effet, il applique dans son roman les principes de la musique. Il élabore une esthétique de l'improvisation qui repose sur l'image, le mot et le rythme. Ces composantes essentielles se retrouvent dans le folklore des Amériques noires. Autre trait de la musique populaire, la structure dialogique appel-réponse peut renouveler la composition, l'agencement interne des éléments de l'œuvre que sont les personnages et les situations. Le « roman musical » se présente comme une œuvre plurielle : chœur et soliste – individu et communauté – sont en constante interaction. Comme le déclare Ernest Pépin :

« Toute écriture suppose une mise en scène de la langue où les voix et les sons se croisent et se fondent harmonieusement jusqu'à l'envoûtement en une tresse des langues musicales » (Pépin, 1996 : p.220).

La mise en rapport des sons et des rythmes, des modes d'écriture pousse le lecteur à la lisière de la poésie et conduit à la quête utopique d'un impossible achèvement et au-delà du morcellement des langues, à la création d'une langue unique « pour remplacer toutes les langues perdues » (Pépin, 1996 : p.111). Le lien entre l'écriture poétique et musicale trouve une nouvelle

dimension chez Ernest Pépin : la transcription poétique, par des soupirs, ainsi que les enjambements attestent d'une recherche de fluidité. Ces procédés visent à privilégier un art de la suggestion, permettant à l'écrivain de se faire musicien. Par la variété de leurs timbres, de leurs nuances et de leurs harmonies, les mélodies qui composent le roman créent, un rythme proche de l'instrumentation :

« Les tambours jouaient sourds, presque lugubres. *Toutoutou-ta-toung ! Toutoutou-ta-toung ! Lélélé lélélélélé ! Lélélé lélélélélé* On prolongea par un rythme *kalaja-toumblack* qui alla crescendo. Tout en roulade. Tout en frissonnade. Tout en tremblade. Tout en dérade. Lâcher douce roue libre. Le son et l'écho. L'écho et le son. Ô lumière d'un ciel chaviré. Un tremblement de basse. Toong ! Toong ! Envoyez-moi la voix des répondeurs ! » (Pépin, 1996 : p. 113).

La musique est un des thèmes principaux de *Tambour-Babel* : elle y est présente de la première à la dernière page. Certains passages suggèrent que la musique est une langue à part entière dans le récit. Eloi en tant que « maître tambourier », se sert de la musique comme si elle était une langue. D'ailleurs, historiquement, cette « langue » s'avérait essentielle à la survie de la communauté d'esclaves car elle était le seul moyen de communiquer entre eux, ces derniers ne vivant pas tous dans une proximité immédiate. Avant la naissance de son fils Napoléon, Eloi battait son tambour près du ventre d'Hermancia pour en faire entendre les sons à son enfant : « Toum-toumtoum ! et nous parlions comme ça pareil à deux prisonniers qui voulaient échanger un message » (Pépin, 1996 : p. 15). Le fils dans le ventre de sa mère et le père communiquent déjà par l'entreprise de la musique, qui prend ainsi les caractéristiques du langage. La nature du tambour est telle que son rythme remplace en grande partie la parole dans la narration. Presque tous les personnages du récit narrent à tour de rôle une partie de l'histoire en alternance. Il est toutefois frappant qu'Eloi, un des personnages principaux, n'emprunte jamais la voix du narrateur. Ses paroles ne sont que peu représentées par les dialogues. La musique apparaît comme la seule langue dont se sert Eloi, et elle représente en fait sa voix dans le récit. Même après une nuit particulièrement passionnée avec son épouse, Eloi exprime sa jouissance avec son tambour, en battant un rythme nommé *toumblack*, qui signifie la joie et la fête :

« Piano, glissando, presto, il balançait une cadence jusqu'au final quand tout l'orchestre de leurs deux corps instrumentait un requiem d'apocalypse et que la nuit s'ouvrait devant eux » (Pépin, 1996 : p. 28).

Le tambour est dans ce roman comme un être langagier. Ernest Pépin rapproche la parole de la notion de musique de manière explicite dans une phrase du prélude : « Ce que langue ne peut dire, le tambour le déparle » (Pépin, 1996 : p. 11). La notion de « déparler » insiste à chaque fois

sur l'incomplétude du langage. Si pour Eloi la musique représente une langue unique, pour d'autres tambouriers, elle relève de l'univers post-babélien puisque le tambour parle « plusieurs langues ». Dans ce roman, les tambours sont omnipotents et ils parviennent par l'entremise de leur musique à créer une nouvelle langue. Selon Catherine Khordoc (Khordoc, 2012), cette référence reflète la situation babélienne comme un miroir, c'est-à-dire à l'envers : à Babel c'est une langue unique qui a été perdue et qui a été remplacée par la diversité des langues. Chez Ernest Pépin, c'est une seule langue qui est créée par les tambours pour remplacer toutes les langues. Ainsi le tambour est selon la perception de Napoléon le véhicule d'une langue est à la fois unique et multiple puisque les tambours sont multilingues. Ainsi vers la fin du roman, Napo comprend « qu'il ne suffisait pas de jouer mais qu'il fallait parler à travers le tambour. Il parla longtemps. Il essaya toutes les langues qui sortait de son cœur et de sa mémoire » (Pépin, 1996 : p. 219). Cette nouvelle langue, rendue audible par le tambour, permet ainsi d'accéder au passé occulté.

### **La musique source de compréhension du passé**

La situation particulière de la Caraïbe qui a connu la déportation, la plantation et l'esclavage a eu pour conséquence de refouler une parole d'antan. On lui a substitué des paroles venues d'ailleurs, qui ont eu tendance à recouvrir la parole originelle d'un sédiment ambivalent longtemps stérile puis proliférant. « Sur un petit banc, la langue créole, à l'écart de la tenaille des lois, des sermons d'église, des discours politique, de l'organisation officielle de la parole, ramasse les miettes des langues et s'offre un festin de contes et de croyances. [...] Des langues ont pris le départ, du côté de Calcutta par petites vagues. Elles ont déferlé avec leur sève d'Orient et nous avons pêché des mots avec nos couis créoles pour écoper le trop-plein » (Pépin, 1996 : p. 171). À travers leurs romans, on a souligné l'intérêt d'Ernest Pépin pour des possibilités signifiantes du langage, du rythme et de la musique, ou plutôt de la transformation du langage parlé pour parvenir à la musique. Le travail de l'ouïe, c'est-à-dire des possibilités purement musicales et expressives des mots dans une langue donnée a d'ailleurs beaucoup intéressé Ernest Pépin. Mais déjà, bien avant, Wagner dans *Opéra et drame* (Wagner, 1981) et Mallarmé dans *Les Mots anglais* (Mallarmé, 2000), ont réfléchi à l'expressivité et à la sonorité des mots, ainsi qu'à leur utilisation par les locuteurs. Ils déplorent la perte de valeur que représentent certaines expressions. Wagner et Mallarmé rêvent d'une langue spéciale, détachée des contraintes et des usages quotidiens (Bernard, 1959 : p. 31). Les réflexions de Wagner et Mallarmé sur le langage

usuel et le langage poétique annoncent curieusement certaines théories d'Ernest Pépin. Mallarmé déplore le manque de pouvoir expressif des langues modernes devenues trop abstraites, trop détachées de ce qu'elles désignent. On note en effet combien il y a de préoccupations entre Ernest Pépin et Mallarmé comme en témoigne cet extrait :

« Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité » (Mallarmé, 1895 : pp. 418).

Le Livre selon Mallarmé ne peut s'écrire que dans une langue réformée, hermétique et profondément suggestive : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que tous les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets » (Mallarmé, 2000 : p. 368). La phrase joue ce double rôle auquel aspire Stéphane Mallarmé : traduire le formulé et l'informulé. Dans cette phrase, Stéphane Mallarmé ne semble pouvoir s'empêcher d'écrire que l'expression même du mot est bien « musicale », qu'il n'y a de suggestion que sonore. Il s'agit de la résolution mallarméenne du conflit de la rivalité entre musique et poésie : suggérer par un son, c'est « reprendre à la musique son bien », utiliser ses moyens de persuasion, sublimer la poésie en reconnaissant à la musique sa puissance évocatrice. Grâce à tambour, un personnage Vélo, « pouvait voisiner avec le monde de l'en-dessous et se charger de la force des rivières souterraines, des secousses de la Soufrière et des puissances endormies dans les cimetières. Il pouvait enfin, au plus bas et au plus près, écouter toute la musique enterrée par les hommes » (Pépin, 1996 : p. 162).

Le poète reprend son bien à la musique, par le biais d'un art nouveau, d'une poétique nouvelle qui lui est supérieure. Elle passe par l'ajout en masse d'onomatopées imitant le son du tambour mais aussi par l'emploi de créolismes comme « frissonnade » ou tremblade » afin d'inclure des réalités caribéennes dans le langage français. La répétition du « tout » et le chiasme du son et de l'écho donnent un aspect de complétude à la musique. Les phrases courtes et minimales parviennent paradoxalement à tout dire. Comme l'affirme le narrateur de *Tambour-Babel*, « Le tambour-boula déboulait sur la Création, la ramassait dans un tourbillon, l'enveloppait et lui donnait des ailes pour l'envoyer-monter au plus haut du mouvement éternel des astres » (Pépin, 1996 : p.13). Afin de retrouver l'honneur perdu de son père et de sa famille, le héros doit partir à la recherche du « Tambour d'or » dans la forêt. S'opère alors une remontée vers le passé qui permet une communication avec les ancêtres :

« S'abandonner à tout un passé enfoui dans les racines du temps, à tout un présent converti en déhanchements de mer, en colères d'orages, en fusées d'arbre, en berceuses de feuillage... » (Pépin, 1996 : p.69).

Dans les romans francophones, raconter est problématique. La mémoire est raturée par la déportation, l'histoire est occultée. Le tambour devient une nouvelle façon de dire. La compréhension d'un passé collectif enterré dans les confins du paysage est rendu possible grâce au rite initiatique que subi Napo dans la forêt. Durant sept semaines, il tente de saisir les secrets de la musique. L'initiation se déroule en plusieurs étapes auprès d'un « quimboiseur », Hégissipe. Dans un article, « Culture orale africaine / antillaise et Tambour-Babel d'Ernest Pépin », Edouard Mokwe dégage plusieurs étapes de ce rite initiatique :

« En effet, pour arriver à bonne fin, l'héritier d'Éloi est convié à un séjour dans la forêt guadeloupéenne. Il y reste pendant sept semaines auprès de Hégissipe, un "quimboiseur". Le rituel initiatique, qui se déroule en plusieurs étapes, débute par une leçon primordiale sur l'harmonie. Au cours de celle-ci, notre personnage doit "laisser descendre son cœur dans le cœur du monde". La deuxième étape de la formation engage le commandeur des zombies à faire fumer une pipe bourrée d'herbes sacrées à l'apprenant. L'effet de la fumigation étant d'affiner l'appréhension par l'apprenti des arcanes de la musique traditionnelle. Lorsqu'arrive la septième semaine d'initiation, "mémoire du monde", le "gadèzafè" consacre Napoléon "maître tanbouyé" après une cérémonie finale dans le temple mystérieux de la sublime omnipotence divine. La présence du dieu commandeur des lieux, en l'honneur des ancêtres de toutes les races, en rajoute à l'envergure de l'événement. Le disciple reçoit alors le "Royale", objet magique, qu'il arrache après avoir écouté avec attention les dix paroles secrètes et vitales qui devront désormais l'accompagner dans son art en particulier et sa vie en général » (Mokwe, 2013 : p.153).

Entre vocation de ressusciter le passé et réhabilitation des coutumes afro-caribéennes musicales et orales, le joueur de tambour, gardien d'une certaine mémoire qui n'est pas seulement musicale, est l'officiant d'un culte, synthèse de toutes les poétiques, où se rencontrent aussi la danse et la transe : « Il n'y avait plus que les résonnances du tambour, que l'alternance des chœurs et du soliste, et tout cela reliait le centre et la périphérie dans un seul élan, dans une même énergie, dans une même fulgurance » (Pépin, 1996 : p.110). Une forte présence du paysage, d'une nature magique – « il arrive que les arbres dansent » (Pépin, 1996 : p.98) - contribue à réaliser une réelle communion :

« Les mille tambours du groupe Akiyo réveillèrent les morts qui se joignirent aux vivants. Ils donnèrent la voix dans un chœur immense. L'Afrique, l'Amérique noire, le Brésil et tout le collier de la Caraïbe harmonisèrent leurs chants afin d'ouvrir à Vélo un chemin de lumière » (Pépin, 1996 : p.166).

Pour comprendre le passé, il faut passer par la musique. Le commandeur n'utilise pas la parole mais la diversité musicale. Hommage au tambour, instrument africain par excellence et dont seule la mention soulève une foule de réminiscences, ce roman souligne un ensemble de pratiques culturelles spécifiques, qui ne sont pas seulement folkloriques, mais aussi éminemment cérémonielles et spirituelles permettant l'accès au passé.

## Conclusion

Cette manière musicale de retour à l'Afrique, déjà amorcée à plusieurs reprises, est une expérience liée à l'instrument mythique. Le roman est une longue invocation au passé où le rêve d'Afrique se transforme en une interrogation lancinante sur les origines dans une ultime tentative de conjonction entre le passé et le présent, entre le continent africain et la dimension archipélique de la Caraïbe. Loin d'enfermer, les rites et les rythmes du tambour ou du *lewoz* parviennent à abolir les frontières géographiques et historiques. Ces cérémonies unissant le passé ancestral et le monde actuel des personnages ouvrent également sur le gouffre du temps permettant ainsi l'accès à une mémoire lacunaire. La musique devient une langue permettant de dire autrement à travers la diversité des sons et mélodies. Personnages et lecteurs sont dorénavant conviés à une cérémonie initiatique où les tambours créent « une langue pour remplacer toutes les langues perdues » (Pépin, 1996 : p.111). Le roman permet également de visiter le passé caribéen par le biais de la mise en place d'un dispositif narratif où la mémoire se manifeste constamment en toile de fond.

## Références bibliographiques

- BERNARD Suzanne. **Mallarmé et la musique**. Paris : éditions Gallimard, 1959.
- CHANCÉ Dominique. *Poétique baroque de la Caraïbe*. Paris : éditions du Karthala, 2001.
- GAUVIN Lise. **La fabrique de la langue**. Paris : éditions du Seuil, 2004.
- KHORDOC Catherine. **Tours et détours. Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine**. Ottawa : Presses de l'université d'Ottawa, 2012.
- MALLARMÉ Stéphane. « Variations sur un sujet ». **Revue blanche**. Paris : éditeur [s.n.] n°42, 1895.

MALLARMÉ Stéphane. *Les Mots anglais, œuvres complètes I*. Paris : édition de la Pléiade, 2000.

MOKWE Edouard. « Culture orale africaine/antillaise et Tambour-Babel d'Ernest Pépin », **Synergie**. n°3, 2013.

PEPIN Ernest. **Tambour-Babel**. Paris : éditions Gallimard, 1996.

TOUYA DE MARENNE Eric. **Musique et poésie à l'âge du symbolisme**. Paris : éditions de l'Harmattan, 2005.

WAGNER Richard. **Opéra et drame, (1851)**. Paris : éditions Fayard, 1981.

## A significação da forma na narrativa contemporânea *Bolero de Ravel*, de Menalton Braff

---

**Natali Fabiana da Costa e Silva**

Professora doutora de Teoria Literária na Universidade Federal do Amapá (Unifap)

E-mail: natali\_costa@hotmail.com

---

### Resumo

Este trabalho tem como objetivo empreender uma análise do romance *Bolero de Ravel* (2010) do escritor contemporâneo Menalton Braff empregando como recorte teórico a crítica dialética de Fredric Jameson (1992) e Antonio Candido (1965;1997) e a narratologia de Gérard Genette (1995). Partiremos da noção de contradição inerente às obras literárias e buscaremos mostrar que ela está presente tanto no nível temático quanto no estrutural. Além disso, buscaremos perquirir de que modo as estruturas narrativas traduzem as contradições sociais, resultando numa relação em que a forma significa.

**Palavras-chave:** Crítica dialética; Narratologia; Romance contemporâneo; Menalton Braff

### Introdução

De acordo com a crítica dialética, é necessário contextualizar a arte ou, no caso da literatura, o texto. No entanto, as imbricações texto/contexto nem sempre fizeram parte dos estudos literários: “Historicizar sempre! Este lema – o único imperativo absoluto e, podemos até mesmo dizer, ‘trans-histórico’ de todo o pensamento dialético” (JAMESON, 1992, p.09) foi sempre e, no mínimo, causador de polêmicas, pois no campo da crítica, desde Madame de Stäel até nossos dias, passando por Lukács, Lucien Goldmann e chegando a Fredric Jameson, Antonio Candido e Roberto Schwarz, as formulações a respeito da relação entre literatura e o fator social passaram por mudanças, mas algumas vezes suscitaram impasses, os quais nem sempre os teóricos foram capazes de responder.

No entanto, a adoção do ponto de vista dialético para a análise da obra de arte traz como saldo positivo a ideia de que a realidade essencialmente contraditória e em permanente transformação está absolutamente impressa na estrutura da obra literária. Desse modo, imbuído da ordenação simbólica do social, as contradições e descontinuidades da sociedade aparecem na superfície do texto literário e devem ser alvos de observação analítica:



Sugerimos que, para ser conseqüente, a disposição de ler texto literários ou culturais como atos simbólicos tem necessariamente que apreendê-los como resoluções de determinadas contradições; e fica claro que a noção de contradição é básica para qualquer análise cultural marxista [...] (JAMESON, 1992, p.73).

É válido ressaltar que à crítica dialética importa o valor estético; ela atenta-se ao estudo da linguagem, às estruturas narrativas como tempo, espaço, foco narrativo, ritmo, imagens, melodia, etc., mas “não prescinde o conhecimento da realidade humana, psíquica e social, que anima as obras e recebe do escritor a forma adequada” (CANDIDO, 1997, p.29). Esse tipo de análise valoriza os fatores internos à obra ao mesmo tempo em que questiona a importância do elemento histórico-social dentro dela; indaga em que medida o fator histórico-social possui significado para a economia do texto, ou seja, se ele apenas possibilita o valor estético ou se é determinante dele (CANDIDO, 1965). A análise empreendida pela crítica dialética é aquela que leva em conta fatores internos e externos fundindo texto e contexto sem (des)valorizar um ou outro aspecto.

A interação entre esses aspectos é fator importante para que a crítica não seja legada nem à categoria de estudo sociológico apenas nem somente à de estudo estrutural da narrativa. Em *Teoria da literatura e suas fontes*, Luiz Costa Lima também alerta a respeito dessa questão, a fim de que a análise não se converta em “reducionismo sociologizante” ou “reducionismo formalizante” (2002, p.664) mas, ao contrário, por levar em conta a maneira como a estrutura incorpora as contradições sociais, a crítica dialética é um método “histórico e estético ao mesmo tempo” (CANDIDO, 1997, p.16):

Quando fazemos uma análise dêste *[sic]* tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar na matéria do livro a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado anteriormente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros (CANDIDO, 1965, p.07).

De acordo com a crítica dialética, a forma significa. Wellek e Warren (1965) dialogam com essa ideia ao conceituarem “estrutura”. Para os teóricos, “estrutura” é um conceito que envolve tanto conteúdo quanto forma, porquanto o primeiro elemento só pode ser expresso por meio do segundo. Assim, partir dos elementos internos é condição primordial e implica respeito ao texto literário quando o objetivo é a interpretação da obra de arte.

A fim de perquirir os elementos intrínsecos à obra, optamos por empregar como método a narratologia de Gérard Genette (1995), pois ela incorpora a tendência do estruturalismo ao enxergar nos textos narrativos determinadas estruturas cujas relações entre si compreendem o significado da obra.

Embora se preocupe em construir um modelo arquetípico que compreenda todas as narrativas existentes e entenda as obras concretas como particularizações desse modelo, propondo assim o abandono do exame individual das narrativas, interessa-nos, neste caso, como a análise narratológica parte da articulação das estruturas textuais imanentes para a elaboração de um discurso onde os serem humanos (re)criam seu universo exterior.

Entendemos que a crítica dialética não deve prescindir de uma análise imanente em primeira instância, pois a dimensão social só é assimilada como fator de arte mediante a relação que estabelece com os elementos intrínsecos à narrativa. Isso quer dizer que a forma do texto significa, ou seja, a ordenação simbólica do real está contida nas malhas do texto narrativo.

Por fim, é necessário ainda esclarecer que a narratologia de Genette (1995) analisa o discurso literário dividindo-o em cinco categorias: Ordem, Duração, Frequência, Modo e Voz. Cada qual, por sua vez, engendra uma série de subcategorias que empregaremos em nossa análise. Como nosso trabalho dispensa algumas dessas subcategorias, optamos por explicar seus termos à medida que forem surgindo durante a análise do nosso *corpus* a fim de atribuir ao texto uma maior dinâmica e evitar uma extensa lista de conceitos.

## O autor e os “Boleros”

Braff é autor contemporâneo de contos e romances. Ainda não totalmente conhecido no cenário das Letras brasileiras, vem ganhando reconhecimento da crítica literária, especialmente após ser agraciado com o prêmio Jabuti 2000 pelo livro *À sombra do cipreste* (1999). Possui um grande número de obras publicadas, vinte e uma no total<sup>5</sup>, das quais várias receberam indicações a prêmios literários como o Jabuti, Prêmio São Paulo ou Portugal Telecom.

<sup>5</sup> As obras publicadas são: *Janela aberta* (1984), *Na força de mulher* (1984), *À sombra do cipreste* (1999), *Que enchente me carrega* (2000), *Castelos de papel* (2002), *A esperança por um fio* (2003), *Como*

Com uma escrita intimista, na qual o tempo é interiorizado e o mundo ao redor é percebido pelo olhar de suas personagens, seus heróis estão em conflitos em seus locais de trabalho, nos seus relacionamentos ou com sua família. Seus protagonistas são seres solitários que vivem cativos de uma interioridade que só nos é dada a conhecer através de *descrições oniscientes* ou *monólogos interiores*. A apatia do homem frente a uma realidade problemática é tema constante em sua obra e é justamente essa condição que leva Caio Porfírio Carneiro (apud Beleboni, 2007, p.20) a afirmar que os textos de Braff são mais implosivos que explosivos.

No que tange a suas personagens, seu mundo é visto por meio de narradores em terceira pessoa que as focalizam internamente. Um enredo intrincado e repleto de ações cede espaço a histórias cotidianas sem grandes feitos ou mudanças externas nas quais percebemos o fluxo de consciência misturando impressões, sentimentos e memórias.

Para além do movimento incoerente e descontínuo da mente das personagens trazido pelo fluxo de consciência, observamos uma linguagem cuja preocupação estética se apropria desse recurso de escrita para imprimir às narrativas uma tessitura textual que incorpore um recrudescimento da subjetividade, um amplo uso de sinestesia, uma grande plasticidade na descrição dos espaços, uma forte presença de sonoridade e metáforas. Esses recursos sugerem uma linguagem às raias da poesia.

*Bolero de Ravel* (2010) não foge a essas características. O romance, cujo ritmo crescente e a constante repetição de certas lembranças remetem à peça musical mais conhecida do compositor francês Ravel tem como protagonista Adriano, um homem de 35 anos que sempre vivera à custa dos pais. Tal postura é deliberadamente tomada na medida em que a personagem não acredita no sentido da vida, tampouco enxerga finalidade nas ações humanas.

O metal ríspido destes acordes me invade o corpo e me atordo. Sinto-me antes da minha existência, matéria dispersa em busca da unidade cuja potência pulsa, pulsa como vida em promessa. Deitado nesta música e abraçado a meus joelhos, protegido, o tempo não me transcorre, porque, isento de duração, consigo não pensar. Aqui no sofá, no mesmo sofá, tento atingir meu não ser, que é meu ser em mim, aninhado vegetal, em rejeição passiva do que o mundo de fora me oferece: suas ilusões (2010, p.73).

Essa personagem, que coloca em discussão valores tradicionais e descê da existência a ponto de recusar-se a estabelecer qualquer relação social, confronta-se com a morte acidental de seus pais. A trágica situação lança-o a uma nova conjuntura: a partir de então, Adriano terá que viver de seus próprios recursos, pois Laura, sua irmã, mulher bem sucedida, decidida e dinâmica não aceita a postura de Adriano e recusa-se a sustentá-lo.

A semelhança do romance em questão com o *Bolero*, de Ravel, dá-se pelo tom crescente que tanto uma quanto a outra obra adotam. No livro, o aumento de cenas, pausas e resgate da memória exemplificam o crescendo contínuo. Na peça musical, o ritmo invariável é acrescido pelos efeitos de orquestração, em que instrumentos são introduzidos ao longo da obra, harmonizando-se e aumentando a dinâmica musical. A melodia uniforme e repetitiva também é reproduzida por Braff, pois o protagonista convoca certo número de lembranças que são insistentemente retomadas até o final do livro.

Todavia, nosso objetivo não consiste na comparação entre a peça musical e a obra literária. O que pretendemos realizar neste trabalho é – tendo em vista as características do autor e da obra e levando em consideração os aspectos conceituais a respeito da crítica dialética que aponta para a necessária existência de contradições nas obras literárias – buscar as contradições presentes no discurso de *Bolero de Ravel* (2010) e, a partir da narratologia, analisar de que maneira que essas contradições encontram-se imiscuídas em sua estrutura narrativa, fazendo do texto uma ordenação simbólica do real, mas que foi assimilada como fator de arte.

### **O *Bolero de Ravel***

*Bolero de Ravel* (2010) é uma obra cujo enredo narra os últimos acontecimentos da vida de Adriano, logo após o acidente de carro que tirou a vida de seus pais. Devido à sua concepção de mundo, o protagonista caracteriza-se por ser alguém que não acredita no sentido da vida assim como não enxerga finalidades nas ações humanas “[...] não existe vitória, pois se um dia se morre” (p.16). Dessa maneira, adota como postura a recusa aos padrões sociais vigentes: não tem amigos, não trabalha, não tem ambição. Vivia à custa dos pais que lhe sustentavam esse modo alternativo de vida. “Não quero me sentir responsável por ato nenhum. Então, me anulo tanto quanto posso” (p.25).

Não sendo um homem de atitudes, Adriano é muito reflexivo, além de conviver com inúmeras memórias que constantemente surgem em sua mente. Essas situações são retomadas ao longo de todo o romance, fazendo com que a obra dialogue com a composição musical de Ravel, que também repete seu motivo musical durante a peça:

Pelo instante retorno ao passado fica-nos claro que o futuro está, portanto, fora de seu contexto. Na obra não se encontra nenhuma prolepse<sup>6</sup>, apenas analepse<sup>7</sup>. De acordo com Genette (1995) a analepse é uma manobra que relata eventos anteriores ao presente da ação.

No entanto, as analepses são mostradas de maneira incompleta ao leitor, pois o fluxo de consciência empregado em todo o *Bolero de Ravel* (2010) não permite uma visão organizada da mente da personagem. Segundo Humphrey (1976), é característica dos romances de fluxo de consciência a representação da consciência em seu aspecto descontínuo e essencialmente particular. Isso ocorre, pois a consciência retratada nos romances de fluxo é aquela que busca a “captação da consciência pré-verbal”, ou seja, aquela em que os processos do pensamento “não são deliberadamente peneirados para comunicação direta” (p.69). O resultado dessa representação é uma textura imperfeita e aparentemente incoerente dos processos psíquicos.

Assim, as memórias de Adriano são relatadas tal qual surgem em sua mente. O leitor fica, portanto, alheio aos acontecimentos de forma completa, pois o narrador não fornece as informações necessárias para a compreensão da história. No entanto, essas informações inicialmente negadas – a que Genette (1995) chamaria de paralipse<sup>8</sup> – são resgatadas conforme o andamento da narrativa, através das repetitivas lembranças de Adriano, que sempre que retomadas, acrescentam um dado novo ao episódio rememorado.

Uma narrativa repetitiva é aquela que conta “n vezes aquilo que só se passou uma vez [...]” (GENETTE, 1995, p.115). Esse aspecto é dotado de uma inegável intencionalidade estética, uma vez que em *Bolero de Ravel* (2010) cada repetição acrescenta uma nova informação antes sonegada. Esse fator é basilar para o entendimento do texto em dois sentidos: para traduzir a qualidade da consciência do protagonista (mostrando seu tecido incoerente e descontínuo) e para situar o leitor quanto aos acontecimentos cronológicos, uma vez que, sendo a mente capaz de mover-se livremente no tempo e de criar associações desconexas, o leitor seria deixado à margem da compreensão da história que se pretende contar.

Pausas para reflexão também são encontradas a todo tempo. Nesse momento o narrador discorre sobre sua peculiar visão de mundo. *Bolero de Ravel* (2010) é, portanto, uma narrativa repetitiva com predomínio das pausas reflexivas, paralipses e analepses. Isso torna o ritmo do

---

<sup>6</sup> De acordo com Genette (1995), prolepse é uma subcategoria que evoca de antemão um acontecimento ulterior.

<sup>7</sup> De acordo com Genette (1995), analepse é uma subcategoria que evoca acontecimentos passados.

<sup>8</sup> Para Gérard Genette, a paralipse consiste em “dar menos informação do que aquela que é, em princípio, necessária [...]” (p.193). Sendo assim, a paralipse é uma proposital omissão de informações por parte do narrador.

discurso lento; contudo, é necessário observar que o ritmo diminui ainda mais nos momentos em que a irmã de Adriano, Laura, está junto do irmão.

Embora de personalidade e pensamentos opostos, Adriano nutre profundo respeito e amor por sua irmã. Nas duas circunstâncias em que estão juntos, por meio de um narrador heterodiegético abundam descrições físicas e psicológicas de Laura e recrudescem as reflexões e memórias sobre a irmã e o convívio com ela. Esses são os momentos mais longos do romance e demonstram a grande afeição de Adriano, como se ele estivesse saboreando demoradamente a presença da irmã.

Surge aí a primeira contradição, pois o narrador, de focalização interna fixa em Adriano, resvala em Laura quando procura mostrar a grande adoração que o irmão lhe tem. Sendo assim, quanto mais Adriano é focalizado, mais conhecemos a respeito de Laura.

Não quis descer do carro, a Laura, com seu corpo ocupado e cheio de compromissos para amanhã [...]. A vida toda os compromissos. Ela foi uma criança de viver muito, seus dias organizados. Minha irmã não sabe viver sem estar envolvida, sem estar enredada nas tramas de alguma rede. Ela nunca teve preferência por ter sua vida solta dentro das horas. A Laura nunca se move pelo prazer do movimento. Jamais a vi dançar sem algum propósito prático. Seu itinerário é uma linha reta: o destino (2010, p.07).

A segunda contradição consiste no fato de Adriano não acreditar no sentido da vida, no trabalho, nos compromissos; contudo, sua descrença na existência humana só é possível à medida que vive à custa daqueles que trabalham, têm compromissos e ambições. Os pais eram o pilar de Adriano e é essa a relação que busca constituir com Laura. Mas a irmã, que encarna o mundo burguês do trabalho e da competição, recusa-se a aceitar o irmão.

No nível das estruturas percebemos também as contradições presentes nas malhas da narrativa. Algumas construções paradoxais como “parado em nossa frente, o cego via tudo” (p.19) ou “sempre-vivas” (p.09) serem as flores jogadas nos túmulos dos mortos são um bom exemplo da presença das contradições na estrutura de *Bolero de Ravel* (2010).

Ademais aos jogos de palavras, um apelo à sinestesia mostra a oscilação da personagem entre o frio e o calor, além de sua aguçada percepção dos jogos de luzes e sombras e da paradoxal construção de um pensamento em fluxo por meio de orações coordenadas.

Por fim, a maior contradição presente na estrutura é concernente ao andamento do discurso narrativo. Pela maneira como o narrador articula as memórias de Adriano, furtando ao leitor informações para sua compreensão, mas retomando-as e acrescentando nelas informações adicionais, observamos que *Bolero de Ravel* (2010) é uma obra que somente avança à medida que

volta ao passado, pois de outra maneira não é possível construir a interpretação da história. Isso significa que retornar ao passado é avançar.

## Conclusão

Procuramos fazer uma análise do romance *Bolero de Ravel* (2010), de Menalton Braff, que empregasse como recorte teórico a crítica dialética de Fredric Jameson e Antonio Candido e a narratologia de Gérard Genette. Para tal, partimos da noção de contradição existente em toda obra literária e buscamos mostrar que ela está presente tanto no nível temático quanto no nível estrutural, resultando numa relação em que a forma significa, estando o significado e o tema da obra intrinsecamente elaborado na estrutura narrativa.

Desacreditar na existência humana, mas viver à custa daqueles que nela acreditam é a maior contradição da personagem Adriano. Na forma, essa contradição é expressa na medida em que a obra avança ao resgatar o passado. Em ambos os casos, o efeito produzido é uma narrativa amarrada, lenta no seu desenrolar. É necessário, no entanto, fazer uma consideração a respeito desse processo. Embora tal movimento de retrocesso para garantir o avanço seja contraditório, esse procedimento é absolutamente condizente com a mundividência do protagonista. Adriano é inerte, não age. Diante de problemas, permanece estarecido, implode.

A personagem de Braff está em conflito nos seus relacionamentos sociais e com sua família. É responsável por isso a sociedade capitalista que, ao estimular a distância entre os homens - devido ao enraizamento da noção de propriedade privada e da competição - ou proporcionar o fracionamento da totalidade - por causa do meio de produção que lhe é próprio -, cria indivíduos isolados e presos em mundos particulares.

As experiências são sempre individuais e não podem ser compartilhadas porque elas são intrínsecas, inerentes a um único homem que provém de um meio social que assim o moldou. Dessa forma, a incomunicabilidade passa a ser predominante (BENJAMIN, 1994). Em decorrência disso, a personagem é solitária e vive cativa de uma interioridade que só nos é dada a conhecer através do monólogo interior.

Para Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história* (1994), o romance coloca em cena um herói desorientado, e toda a ação se constitui como uma procura do que já não se encontra mais na sociedade moderna: um sentido explícito e reconhecido das coisas.

Em “A análise sociológica da literatura”, *Teoria da literatura em suas fontes* (2002), Luis Costa Lima afirma que ao contrário de Marx, que acredita na força do sujeito, Benjamin o vê como frágil, anônimo, perdido ou desarticulado, tal qual a personagem de Braff. *Bolero de Ravel* (2010) fala das frustrações humanas, do sentimento de impotência frente aos momentos em que o homem julga ter chegado ao limite de seus sonhos sem conseguir realizá-los. O resultado é a apatia do homem frente a uma realidade problemática

## Referências

BELEBONI, R. C. *Traços impressionistas nos contos de Menalton Braff*. 2007. 152f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAFF, M. *Bolero de Ravel*. São Paulo: Global, 2010

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatibaia ltda, 1997. v.1.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.

GENETIE, G. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995

Jameson, F. A interpretação. In: \_\_\_\_\_. *O inconsciente político: a leitura como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lelis Siqueira. Maria Elisa Cavesco. São Paulo: Ática, 1992

HUMPRHEY, R. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LIMA, L. C. A análise sociológica da literatura. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura em suas fontes*. São Paulo: Civilização brasileira, 2002. p.659-687. v.2.

TEIXEIRA, I. Estruturalismo. *Revista Cult*. São Paulo, p. 34-37, Out/98.

WELLEK, R; WARREN, A. *Teoria da literatura*. 2.ed. Lisboa: Europa-América, 1965.



## NORMAS PARA O ENVIO DE ARTIGOS E/OU RESENHAS

### Diretrizes para Autores

- OMNES HUMANITATE aceita artigos e resenhas em português e espanhol (inéditos) para a publicação (de caráter multidisciplinar). Alertando, sob a responsabilidade do autor, que a condição básica para a publicação nesta é que esse não submeta o artigo para a avaliação concomitante em outro periódico. Junto com o envio do artigo o autor deixará explícito por escrito que o mesmo é inédito devendo o material ser destinado ao Editor científico (em e-mail localizado abaixo);
- O mérito científico é o que valora o trabalho submetido à Comissão Editorial – observando, vale recordar, as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) [<http://www.abnt.org.br/>], bem como as instruções editoriais aqui dispostas;
- Fica a critério da Comissão Editorial aceitar ou não a produção a ela submetida, bem como solicitar adequações. O resultado da apreciação será encaminhado aos autores, em caso de resposta positiva ou negativa, pela respectiva comissão;
- Todo e qualquer conteúdo contido nos artigos e resenhas publicados não expressam o posicionamento da revista, sendo de inteira responsabilidade do autor.
- Em anexo ao artigo envie uma breve carta de apresentação contendo: nome, titulação, formação acadêmica e experiência profissional.
- Também em anexo deve vir um texto escrito de próprio punho (digitalizado) autorizando e se responsabilizando pelo conteúdo da produção enviada.

### Formatação

É obrigatório encaminhar os trabalhos, segundo as diretrizes abaixo:

- O título: tamanho 14; centralizado; negrito; fonte *Garamond*.
- Abaixo do título, também centralizado, deve estar o nome do autor (em negrito e tamanho 12) e, abaixo deste, sem negrito, a última titulação do autor, instituição e e-mail – tamanho 10 com fonte *Garamond*.
- Em seguida virá o Resumo com as respectivas Palavras-chave (prossequindo com o Abstract e o *Keywords*); os citados termos devem estarem maiúsculo – bem como disposto em negrito; o corpo do texto não deve estar em negrito; tamanho da fonte: 10; espaçamento simples; resumo entre cem e 150 palavras e em tamanho 10 e palavras-chave com no máximo quatro.
- O texto assim deve estar organizado:
  - deve conter uma introdução, o desenvolvimento da pesquisa (explicação); conclusão e referências bibliográficas.
  - os passos acima citados devem ser enumerados, a começar da introdução até as referências.
  - tamanho da fonte dos subtítulos: 12 (em negrito); em minúsculo (exceto nomes próprios).
- Trabalhos no Word (DOC) ou programa compatível; fonte *Garamond*, tamanho 12, justificado, com recuo de parágrafo, e espaçamento (entrelinhas) 1,5;
- A produção deverá ter entre 15 mil e 35 mil caracteres com espaços, e resenhas, entre 3,5 mil e 7 mil caracteres com espaços;

- O recuo para citação acima de três linhas é de 4 cm (conforme régua disposta no editor de texto). O espaçamento é simples.
- Palavras estrangeiras deverão estar sempre em itálico;
- Os casos de neologismos ou acepções incomuns, bem como ironia, deverão estar entre “aspas”.
- Pode-se postar no máximo 10(dez) figuras (mapas, tabelas, gráficos, etc.).
- A resenha assim deve estar disposta:

- Exemplo:

**No limite da racionalidade convivendo com o capitalismo global.**  
Rio de Janeiro: Editora Record, 2004. GIDDENS, A; HUTTON, W.  
(orgs).

---

**Francis Sodré**

Doutoranda em Saúde Coletiva pelo Instituto de Medicina Social –UERJ

- O título: tamanho 14; autor: tamanho 12; titulação, instituição e email será no tamanho 10, Garamond, centralizado

- Para as referências seguir o modelo abaixo (conforme <http://www.cdcc.usp.br>):

- Livros:

WEISS, Donald. **Como Escrever com Facilidade**. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

\*\* Quando houver dois autores os mesmos serão separados por ponto e vírgula.

SCHWARTZMAN, Simon. Como a Universidade Está se Pensando? In: PEREIRA, Antonio Gomes (Org.). **Para Onde Vai a Universidade Brasileira?** Fortaleza: UFC, 1983. P. 29-45.

- Entrevista:

CRUZ, Joaquim. A Estratégia para Vencer. Pisa: **Veja**, São Paulo, v. 20, n. 37, p. 5-8, 14 set. 1988. Entrevista concedida a J.A. Dias Lopes.

- Tese e dissertação:

OTT, Margot Bertolucci. **Tendências Ideológicas no Ensino de Primeiro Grau**. Porto Alegre: UFRGS, 1983. 214 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1983.

- Evento:

SEMINÁRIO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO, 3., 1993, Brasília. **Anais**. Brasília: MEC, 1994. 300 p.

- Documento eletrônico:

MELLO, Luiz Antonio. **A Onda Maldita**: como nasceu a Fluminense FM. Niterói: Arte & Ofício, 1992. Disponível em:<<http://www.actech.com.br/aondamaldita/creditos.html>> Acesso em: 13 out. 1997.

- Dicionário:

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838 p.

ou

ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1995. 20 v.

- Programa de televisão ou rádio:

UM MUNDO ANIMAL. **Nosso Universo**. Rio de Janeiro, GNT, 4 de agosto de 2000. Programa de TV.

- CD-Rom

ALMANAQUE Abril: sua fonte de pesquisa. São Paulo: Abril, 1998. 1 CD-ROM

**OS ARTIGOS DEVERÃO SER ENVIADOS PARA:**

[revista@esab.edu.br](mailto:revista@esab.edu.br)