

*historiographies premières* :  
a escritura poética oralizada como lugar de conhecimento

Ana Rossi<sup>1</sup>

**RESUMO** : Este artigo traz uma reflexão sobre o projeto de escritura a partir do poema que redigi em língua francesa, e que se intitula « historiographies premières ». A partir deste projeto de escritura poética, o artigo desenvolve uma reflexão epistemológica que, questionando o campo historiográfico, institui a voz e a oralidade como elementos fundamentais para a construção de um novo tipo de conhecimento a respeito da realidade brasileira. Assim, a escritura literária oralizada por meio da voz, traz um conhecimento inédito sobre nossas sociedades.

**PALAVRAS-CHAVES**: projeto de escritura literária. Brasilidade. Voz. Oralidade. Epistemologia.

**RÉSUMÉ**: Cet article propose une réflexion sur le projet d'écriture à partir du poème que j'ai rédigé en langue française dont le titre est "historiographies premières". A partir de ce projet d'écriture poétique, l'article développe une réflexion épistémologique qui, interrogeant le champ historiographique, élève la voix et l'oralité comme des éléments fondamentaux pour construire un nouveau type de connaissance sur la réalité brésilienne. Ainsi, l'écriture littéraire oralisée par l'intermédiaire de la voix apporte une connaissance inédite sur nos sociétés.

**MOTS-CLÉS**: projet d'écriture littéraire. Brésilianité. Voix. Oralité. Épistémologie.

---

<sup>1</sup> Professora Doutora, Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Colaboradora do Programa de Pós-Graduação Estudos em Tradução (POSTRAD), Líder do grupo de pesquisa do CNPq **Tradução, Experiência, Epistemologia**, anahrossi@gmail.com

## **INTRODUÇÃO: prolegômenos para um projeto de escritura oralizada**

O nascer do poema *historiographies premières* se define como uma voz que luta para encontrar o seu lugar no universo linguístico e cultural francês. Ele é uma tentativa para resgatar uma voz que se fez inicialmente presente em língua portuguesa do Brasil, e que depois migrou para o universo francófono e francês. A razão de ser do poema remete a dois níveis primordiais de entendimento: um de ordem racional (que também é político no sentido da *res-publica*), e o outro de ordem afetiva. Entendemos que quando se fala de projeto de escritura, de poesia, e do fazer poética, torna-se impossível separar estes dois níveis de entendimento. Não existe apenas a razão. Logo, discutir o projeto de escritura da poesia implica situar-se a um nível epistêmico que não se atém ao que é comumente aceito como racional no plano científico. O conceito de “voz” (neste caso, individual mas não ligada a uma pessoa física) utilizado no projeto de escritura remete ao fato dela não ser oriunda do espaço linguístico francês. Esta separação entre de um lado o que remete à voz do poema, à sua oralidade, isto é, ao que se ouve na poesia (inclusive na poesia escrita), e, por outro lado, o que é da escrita e da escritura, é o que deve ser pensado. Dentro deste espaço identificamos e compreendemos como se moldam elementos tidos como díspares entre si, tais como os dados biográficos e os de ordem sócio-histórica. Este moldar demanda uma reflexão sobre o fazer poético dentro de um espaço linguístico que é expressão de uma cultura. Logo, o espaço linguístico também molda o poema formatando-o dentro de referenciais que, longe de serem universais, são de tipo histórico e cultural. Tais questões nos remetem, portanto à busca de novos conceitos e novas hipóteses de trabalho que explique as relações da oralidade na escritura. Neste artigo não me situo dentro da dicotômica cultura popular versus cultura de elite. Entendo não ser possível estruturar a problemática de tal maneira por referir-me a conceitos que permitem visualizar o objeto de estudo, que é a “voz” definida como potencialidade que traz à tona a memória do corpo fugidio, isto é, que não existe mais no instante “t” do aqui e do agora, mas que perdura na memória e no tempo em “t+n”. Um outro conceito é o de “memória” definida como sendo a recomposição da categoria tempo, não mais como sucessão de datas ou de dados

factuais, mas como o conjunto das modificações do que somos e do que fazemos, assim como daquilo que diz o poema diz no instante “t+1” até o “t+n”. É a força da performance (do gesto teatral, da narrativa contada, das noites em torno da fogueira<sup>2</sup>) que, potencializando o instante “t” reconstrói o que a “memória” em “t+n” que nunca são iguais. Esta modificação inclui necessariamente a dimensão afetiva que escapa ao racional tal como conceituado pela ciência. O conceito do poema *historiographies premières* se insere neste espaço em construção.

A gestação do poema *historiographies premières* ocorreu, portanto, em distintas fases. A primeira começa no silêncio do corpo. A voz, inserida e definindo o corpo, prepara a existência do sujeito narrador. Pouco a pouco, a questão caminha rumo a um objeto de estudo vocalizado, dentro do qual a voz passa a ter um papel determinante no interrogar e dizer a narrativa oficial sobre a brasilidade. Esta narrativa histórica inserida em uma memória “t1” remete ao contexto da sociedade brasileira no início dos anos setenta, logo depois do Ato Institucional nº5. A voz que emerge deste poema parte deste instante político-social específico e da conseqüente narrativa da historiografia brasileira no seio de uma socialização que emerge nos primeiros anos da escola primária no interior do estado de São Paulo, na cidade de Araçatuba. Este é o espaço “real” histórico-político e o tempo “t” de indagação inicial que, progressivamente, se delimita para re-pensar a construção da brasilidade a partir dos elementos historiográficos.

Referir-se à historiografia do Brasil implica adentrar em um campo onde importa reconsiderar as relações entre o discurso e o real, mostrando o que foi escrito, por quem foi escrito, como foi escrito, em detrimento de quem. No caso do poema, entrar neste campo deu-se a partir do espaço da memória individual. A voz do poema emerge deste silêncio que indaga o que foi e que não é mais, mas que persiste sob a forma de memória individual. O aparecimento da voz do poema reelabora a historiografia brasileira em suas sistematizações e olvidos, como a experiência da escravidão no Brasil e a ocupação do território nacional, questões tão mais apagadas no nosso imaginário coletivo quanto mais presentes nas concretudes de nossa vida social. A constituição da voz do poema passa pela História e pelas estórias definidas como conjunto de

---

<sup>2</sup> Ganduglia N. **País de Magias Escondidas**. Montevideo: Planeta. 2010. p.37.

fragmentos que reconstroem os elementos diferenciados e dispersos à minha disposição. A carne deste poema resulta, portanto, de uma vasta pesquisa sobre a formação do Brasil, sobre um passado (ainda) invisível que, paradoxalmente, salta aos olhos de quem enxerga sem olhar. A voz do poema adquire uma consistência e uma feição que lateja e impõe espaço para sair. A ficção conquista, neste projeto de escritura, o seu lugar de síntese, por intermédio da poesia de uma parte da historiografia nacional.

O poema<sup>3</sup> é um todo, dividido em 9 cantos [« chants des mémoires », « chant 1 – hier le présent », « chant 2 – maintenant » - « chant 3 – voix des langues » - chant 4 – mémoire une au pluriel » - « chant 5 – voix de l'écriture rythmée » - chant 6 – voix des allers-retours », « chant 7 – histoire et historiographies » - « chant 8 – ayvu rapyta »]. Cada um dos nove cantos tem a força da parte do todo, e refere-se a diferentes vozes que se mesclam. Temos a voz do que já foi cantado, aquela a respeito do que nunca foi cantado, e aquela que, talvez, um dia, refira-se ao que poderá ser cantado. Estamos dentro de um espaço de criação ficcional onde o que é mentira e o que é verdade perdem sua explicação racional. A voz individual se multiplica e assume, a partir do universo ficcional, sua função de trazer para o campo das possibilidades o universalismo das experiências humanas, aquelas que dizem respeito a todo ser humano. Logo, a ficção entra nesta relação estreita com o real, e recompõe, a partir da experiência estética individual, uma estética definida e fundamentada na memória coletiva. Assim sendo, o poema se encarna diz respeito às dores universais compartilhadas por todos, independentemente das diferenças culturais e territoriais.

A partir daí, começa a questão de como construir este poema em língua francesa. A pergunta, árdua, significa, necessariamente, introduzir na língua francesa elementos culturais que lhe são estranhos. A língua francesa, e em especial, a norma culta constitui uma situação de escritura singular porque remete às lógicas formais historicamente datadas e ligadas, entre outros elementos, à retórica de Cícero. O que está em questão é inventar uma narração sob a forma de um poema que dizendo respeito a uma realidade que se situa no espaço de inteligibilidade brasileira, possa ser escrito em língua francesa. Refiro-me à possibilidade de narrar uma experiência poético-biográfico-histórico-social sobre a brasilidade no espaço de inteligibilidade do universo linguístico

---

<sup>3</sup> ROSSI A. **historiographies premières**. Toulon: Arco-Íris. 2008.

e cultural francês. Este é o desafio que, encarnando sob a forma do projeto de escritura, remete a uma observação das estruturas sintáticas da língua.

O primeiro embate é como uma escritura que articula o real e o discurso isto é, que fundamenta o que se chama historiografia, traz elementos da realidade brasileira dentro do universo francês, e da “língua francesa”. Neste particular, “*L’historiographie* (c’est-à-dire “histoire” et “écriture”) porte inscrit dans son nom propre le paradoxe – et quasi l’oxymoron – de la mise en relation de deux termes antinomiques: le réel et le discours. Elle a pour tâche de les articuler et, là où ce lien n’est pas pensable, de faire *comme si* elle les articulait. De la relation que le *discours* entretient avec le réel dont il traite, ce livre est né. Quelle alliance entre *l’écriture* et *l’histoire*? (...) De ce point de vue, le réexamen de l’opérativité historiographique débouche d’une part sur un problème politique (les procédures propre au “faire *de* l’histoire” renvoient à une manière de faire l’histoire”), et d’autre part, sur la question du sujet (du corps, et de la parole énonciatrice), question refoulée du côté de la fiction ou du silence par la loi d’une écriture “scientifique”.”<sup>4</sup>

O que está em jogo são as inteligibilidades oriundas do universo cultural (grafia da história) brasileiro, e suas possíveis recriações no universo cultural francês mediadas pela voz. Este primeiro embate sistematiza os pontos de conflitos, as teias de significações, as situações problemáticas do projeto de escritura.

### 1) « língua francesa » : as transformações de um pré-conceito

A segunda versão do poema consistiu na pesquisa dos espaços sociais, políticos e linguísticos da língua francesa. Muitos autores foram lidos, autores literários em sua

---

<sup>4</sup> DE CERTEAU M. *L’écriture de l’histoire*. Paris : Gallimard. 1975. p. 5 « *A historiografia* (isto é, « história » e « escritura ») traz inscrito em seu próprio nome o paradoxo – e quase o oxímoro – da relação de dois termos antinômicos : o real e o discurso. Ela tem como tarefa articulá-los e, lá onde esta ligação não está pensada, fazer *como si* ela as articulasse. Da relação que o *discurso* estabelece com o real do qual ele trata, nasce este livro. Que aliança entre a *escritura* e a *história* ? (...) Deste ponto de vista, reexaminar a operatividade historiográfica desemboca de um lado sobre um problema político (os procedimentos próprios ao « fazer *a história* » remetem a uma maneira de fazer história », e de outro lado, sobre a questão do sujeito (do corpo, e da palavra anunciadora), questão colocada para o lado da ficção ou do silêncio pela lei de uma escritura « científica ». (Tradução minha).

grande maioria. O que buscava era, não proximidade linguística, mas mais propriamente a cultural. Não era a « língua » francesa que « me faisait défaut », mas sim a expressão linguístico-cultural desta língua francesa inserida em uma realidade que se aproximasse da experiência afro-brasileira e indígena. Autores como Guimarães Rosa pesquisaram, por intermédio da escritura literária, o espaço do interior do Brasil que conjuga culturas “sertanejas” situadas em um território distante da costa atlântica e suas rotas, africanas e europeias.

Inventar este espaço literário implicou na leitura de autores que criam literaturas onde o elemento francês ou francófono aparece entrelaçado a outros, como também se apresenta deslocado de seu eixo e de suas características principais. Procurava estes espaços diante da dificuldade de dizer a brasilidade em língua (e cultura) francesas. *historiographies premières* impunha de se expressar em uma língua francesa que se referisse a outros espaços tempos e gêneses, a outras prosódias e ritmos, aos povos oriundos das Américas e da África. Povos transplantados, estórias e histórias fragmentadas, descosturadas a partir das quais a narrativa recompõe fragmentos, dados esparsos, fios retorcidos dentro da lógica que aparece no decorrer da escritura, no seu próprio processo íntimo de criação. Foi necessário interligar espaços de criação e de indagação, e sobretudo me permitir ultrapassar os limites da língua francesa que conhecia, e ensinava em sala de aula na França. Estes limites foram ultrapassados dentro do processo de criação interligados às leituras dos autores antilhanos e dos africanos que escrevem em francês e em inglês. A pesquisa chamou minha atenção para o atlas da língua francesa (francófona), um atlas disperso, diverso cuja língua pertence, já, a diferentes povos geograficamente distantes do continente europeu, e que, hoje, recompuseram a lógica da língua. A pesquisa também me possibilitou enxergar o que aconteceu com a língua francesa, e com a língua inglesa em territórios longínquos das antigas metrópoles.

A tese da escritura deste longo poema em versos livres é a seguinte: cada língua carrega experiências humanas diferenciadas que objetivam seu pertencimento linguístico-cultural. Re-construir este « cantar » em língua francesa implicou integrar o

léxico das frutas, árvores. Mas acima de tudo reinventar a sintaxe e a lógica a partir da voz que soa no poema. O canto 5 « voix de l'écriture rythmée » [voz da escritura ritmada] anuncia o projeto de escritura no corpo do poema.

« dans l'écriture les feuilles décalent le regard la chaise le verre de lait le chant des mouettes de l'écriture mélodieuse énoncent les premiers langages nomment l'expérience entamée au soir de la disparition accouchée depuis par sa langue enfant dans le temps d'avant aujourd'hui dans l'au-delà de toute interdiction sert la gestation nommée en lieu d'exil qui se mue en écriture du temps abiographique confirmé dans le rythme de la chose expérimentée langue déposée sur la feuille du papier »<sup>5</sup>

## 2) o espaço “entre” como transcrição

Abordar a oralidade e a voz em *historiographies premières* relaciona dois espaços a priori separados um do outro, o universo da língua francesa da França e o universo da língua portuguesa do Brasil. No entanto, refletir sobre este projeto de escritura demandou a formalização de um espaço “in-between”, o “entre”, lugar diferenciado que não se encontra nem totalmente em um lugar, nem em outro espaço de língua-cultura<sup>6</sup>. Este espaço “entre” remete à voz como um elemento estruturador da narrativa que se situa dentro de espaços-tempo diferenciados que se apresentam simultaneamente. Este espaço “entre” pensa o trânsito entre o que acontece dentro de um espaço, a passagem entre um e outro, e as transcrições no outro espaço. Ele é o que observa estas passagens ao sair de uma lógica, é necessário transportá-la para tal língua de maneira a que isto seja compreendido.

Em *historiographies premières*, conceituamos três espaços-tempos: na língua francesa quando da primeira versão do poema que formaliza a matéria com a qual trabalhar-se-ia posteriormente. Este primeiro espaço-tempo gera um texto contínuo, em

<sup>5</sup> Rossi A. *historiographies premières*. Toulon : Arco-Iris. 2008. p. 71.

“na escritura as folhas deslocam o olhar a/cadeira o copo de leite o canto das gaivotas da escritura melodiosa anunciam as primeiras linguagens/inclusive a experiência iniciada no anoitecer do/ desaparecimento nascido desde então em sua língua/criança no tempo de antes hoje no/ além de qualquer proibição serve a gestação/nomeada em lugar de exílio que se transforma em escritura/do tempo abiográfico confirmado no ritmo/da coisa experimentada língua depositada sobre a/folha do papel.” (Tradução minha)

<sup>6</sup> ROSSI A. et alii. “Antropofagia, Mestiçagem e Estranhamento: Tradução em (dis)curso”. *Cadernos de Tradução* n°31, p. 35-55, Florianópolis, 2013/1.

versos livres que apresenta um uso ortodoxo da pontuação e das letras minúsculas cuja inspiração baseou-se nos movimentos poéticos dos anos 50, e mais particularmente em autores como Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, o poeta e.e. cummings. Elaborada a partir de reminiscências pessoais, de dados históricos, de memórias de livros de história do Brasil que se autodefinem como “realidades”, esta narração em poema é constituída de fábulas que fogem à estreita definição de “real” e “ficcional”. Esta primeira versão redigida como uma escrita automática dos surrealistas destrava a razão para desembocar em um material literário que te como pano de fundo reminiscências, lembranças, invenções, dados biográficos reelaborados dentro da “língua francesa” a partir da ligação com a reflexão historiográfica brasileira sobre a brasilidade. A escritura é uma experiência pessoal levada adiante dentro da prosódia que impõe ritmo, silêncios que, todos, ultrapassam a lógica da escrita. Se a letra no sentido bermaniano é um conceito que objetiva o objeto da tradução, ela é insuficiente para definir as operações em jogo quando se tenta explicar a voz no interior deste projeto de escritura. Em *historiographies premières* a letra opera em vários níveis: reconstrução polissêmica e dialógica de materiais textuais que redimensionam a inteligibilidade da história brasileira a partir de dados biográficos, resquícios de poemas, memórias de trechos de romances, vocabulário e estruturas sintáticas. Mas, em um outro nível, digamos, mais profundo, é imprescindível tratar da “voz”, do corpo” como expressão da memória em suas formas plásticas e fugidias. Esta primeira versão apresenta nove cantos, cada qual com seu respectivo título. Estes desabrocham no decorrer dos marcos da escritura do poema *historiographies premières* na medida em que o projeto de escritura interliga trajetória pessoal e coletiva. As duas línguas em presença, o português e o francês, constroem espaços-tempos diferentes que remetem a posições ideológicas, como se refere Paulo Leminski em seu ensaio “Três Línguas”<sup>7</sup> : “Desde Linnaeus, os animais e as plantas têm nomes em latim: o nome científico. Carvalho é “*quercus pedunculata*”. O rouxinol é o “*icterus cyannensis*”. Esses pássaros não cantam. Essas árvores não respondem à primavera. São lugares numa escala.” Assim, o tempo e o espaço são tratados neste projeto desde o ponto de vista da alteridade, isto é, como espaços múltiplos organizados dentro de cada língua cuja relação não é de

---

<sup>7</sup> LEMINSKI P. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas: Editora Unicamp. 2011. p. 157.

superioridade, mas sim de temporalidades diferenciadas. Logo, não existe um locutor central e único, e muito menos centro e periferia. Esta é a dimensão política em jogo nesta escritura. Se não há « centro », por conseguinte, não há o seu correlato que é a « periferia ». Temos então espaços múltiplos dentro de tempos variados e múltiplos criados a partir da literariedade. O silêncio enquadra-se neste tópico na medida em que possui várias dimensões. Nas análises textuais, o silêncio é impossível de ser conceituado, e muitas vezes é identificado tipograficamente como sendo o “espaço branco da página”. Mas isto não conceitua o silêncio que não se define em relação a um espaço tipográfico, mas sim dentro da oralidade. Existem outras formas de silêncio, como o silêncio “falante” inserido no âmago do texto em várias situações: quando é impossível dizer algo que está aí porque não existem (ainda) palavras para dizê-lo. Apenas a voz consegue perceber e dizer estes silêncios. O silêncio é aquilo que não pode ser significado do ponto de vista tipográfico, que não pode ser arrimado apenas à língua porque o seu paradigma não remete a isto, mas sim à voz que o diz em um instante “t”. Eis porquê *historiographies premières* é antes de tudo um projeto de voz, de silêncio e de corpo.

Esta questão fundamenta o poema *historiographies premières*. Como referir-se a uma realidade exterior ao espaço do pensamento da língua, em geral, e da língua francesa, em particular? Como pensar as reminiscências do espaço historiográfico brasileiro com suas interligações culturais e sociopolíticas dentro da língua francesa cuja visada cultural e ideológica está arrimada a elementos culturais de outras partes do mundo? Como referir-se a elementos culturais que não pertencem nem histórica, nem sociológica, nem ideologicamente ao espaço de inteligibilidade francês, tal como este é formalmente definido?

A pesquisa realizada dentro dos espaços linguísticos e culturais do francês, e em particular nas Antilhas nas Guianas e na Ilha da Réunion respondem ao problema acima colocado.

### **3) corpo, voz e superposição de temporalidades**

Na época, as minhas referências sobre poesia “francófona” eram principalmente autores como Edouard Glissant (1960, 1981, 1990, 1994) e Gaston Miron (1970) cujas

respectivas poesias e tratados de poética explicitam relações com a oralidade, e com a voz. Pela primeira vez, vi o crioulo escrito e li o “francês” do Québec. Estes dois poetas trabalham aparecem a língua francesa em regiões geográficas longínquas da França septentrional. Daí a expressão linguística destas realidades di-ferirem. Tais leituras somadas a inúmeras outras constituíram uma primeira interrogação sobre o universo da “língua francesa” em suas localizações geopolíticas cujo denominador comum é que os projetos de escritura trazem para a língua francesa experiências políticas e históricas divergentes. A consciência de tais projetos norteou as pesquisas subsequentes no poema *historiographies premières* sobre como construir a brasilidade em língua francesa.

Tomar consciência do projeto de escritura destes poemas no que tange à importância da voz significou inventar procedimentos e estratégias para compreender tais poemas que produziam sensações de total estranhamento. Após as primeiras leituras em voz baixa – totalmente infrutíferas e mortas, compreendi, mais por intuição, que para compreender tais poemas era necessário soltar a minha voz, ouvi-la esbarrando (o que vem em francês é “en me cognant contre les lettres) naquelas sequencias de letras que produziam sons tão desconhecidos aos meus ouvidos. Muito atenta, observava as potencialidades da língua francesa que eu aprendera durante tantos anos e que julgava conhecer. Mobilizei os recursos do corpo<sup>8</sup> por inteiro (permaneci de pé, relaxei os ombros, destravei as palmas das mãos, estiquei a coluna, respirei fundo várias vezes e me lancei na leitura marcando marquei as pausas, os silêncios, procurando naquela sequência de instantes “t” e “t+1” a “t+n” modular minha voz, entoar o que lia não mais a partir do que eu estava escrito, mas procurando uma estrutura interna de inteligibilidade que apenas o corpo e a voz podem materializar e mostrar. A voz é, antes de tudo, uma experiência, individual e coletiva. Ela possui recursos próprios, seu próprio espaço de inteligibilidade que passa por elementos que os que regem a nossa escrita culta, silenciosa, sentada e calada.

Esta experiência me colocou em uma situação de estranhamento cada vez maior quando me obrigou a mobilizar os recursos físicos para ouvir a minha voz dizer aqueles sons (e não mais lendo letras escritas, “couchées sur le papier” como sintomaticamente

---

<sup>8</sup> CHAMORRO G. “Narrar com os pés: uma aproximação da história oral desde a perspectiva kaiowá”. **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura**. [Eudes Fernando Leite, Frederico Fernandes (organizadores)]. Londrina: EDUEL. 2012. p. 217

diz a expressão em língua francesa) que não eram meus. Este estranhamento me levou a encontrar soluções para dizer os poemas de maneira a alcançar um entendimento mesmo que precário. Aproximava-me do sentido. Pude então, ouvir os rasgos e os traços da língua francesa que eu conhecia naqueles poemas embora estivessem escondidos. A partir daí, os poemas se tornaram um pouco “meus”. Foi-me possível ouvi-los em um processo de re-conhecimento da língua francesa que até então julgava conhecer. Neste caso, oralizar e utilizar a voz constituiu uma experiência de estranhamento onde os sons, dançando entre conhecidos e desconhecidos ou semi-conhecidos, me fizeram esquecer que estava em uma situação de leitura, e me lançaram em um espaço onde apenas os olhos e a técnica da leitura silenciosa não bastam. Foi preciso mobilizar os recursos físicos, todos eles, extraí-los de meu corpo para ouvir a música do poema que tanto buscava. A sequência de sons, permeada pelos silêncios, pelo rugir das ondas do mar, pelo sol que queima, pelo sal que cicatriza e mata, pelos rasgos de choro, pelos corpos sendo jogados ao mar, pelo navio que chega ao porto, pelos gritos desesperados dos que aqui chegaram escravizados, passou então a ter sentido. Entendi o aspecto épico do poema de Edouard Glissant cunhado no poema de Homero, narrando a epopeia da chegada dos Africanos escravizados às ilhas fragmentadas das Antilhas.

Esta experiência onde experimento a minha própria voz e onde tomo consciência da importância das potencialidades do corpo para alcançar o sentido constituiu uma ruptura no que, até então, definia como sendo “francês” e “língua francesa”, assim como na maneira de “ler” poesia. Neste período também estava muito envolvida com leituras de poemas meus no Centre International de Poésie de Marseille (CIPM)<sup>9</sup>, que se encontra na cidade de Marseille, na França. A mobilização do corpo com a presença da voz em suas inúmeras manifestações e formas foi fundamental para transcriber o sentido do poema. Porquê não utilizar este caminho para o próprio projeto de escritura que desenvolvia: ouvir a voz da língua portuguesa do Brasil no texto em língua francesa?

Uma das consequências desta experiência é a superposição de temporalidades onde o que é dito no poema não passa por uma mediação, nem representação. Antes de tudo, o

---

<sup>9</sup> CENTRE INTERNATIONAL DE POÉSIE DE MARSEILLE, CIPM, leitura oralizada por Ana Rossi de seus poemas, [http://www.cipmarseille.com/auteur\\_fiche.php?id=1839](http://www.cipmarseille.com/auteur_fiche.php?id=1839), consultado em 2 de abril de 2014.

que é dito é um “contar-se”<sup>10</sup> onde se retoma, de maneira cíclica a cada vez que ocorre o dizer do poema, a vivência dos fatos primordiais, *again and again*. A atuação do corpo desenterra o poema da folha de papel dando-lhe um novo alento e uma nova vida. A atualização corpórea chama a si pelo menos duas temporalidades que se sobrepõem e que coexistem no dizer do poema: a temporalidade do corpo que “fala” aquele poema, e a temporalidade do que é dito no poema. Assim, a força do poema provem desta interseção onde as fronteiras entre “passado” e “presente” desaparecem, e, longe dos recortes historiográficos, superpõe estes tempos que produzem, então, uma totalidade que é eminentemente social e política de afirmação.

O poema de Edouard Glissant, *Le Sel Noir*, ajudou-me também no tratamento do tema. O título do poema, com seu substantivo *Sel* e com o adjetivo *Noir*, remete à escravidão e à toda experiência histórico-social da qual participam não apenas os sequestrados na África e seus descendentes, mas a sociedade como um todo. Logo, a ficção torna-se um espaço inédito para re-pensar novos topos da escritura da história, a historiografia brasileira, que, por intermédio da mobilização dos recursos corporais e da voz trazem à luz do dia o que foi apagado. Desta experiência de escutar a minha própria voz para compreender o poema de Edouard Glissant nasce a ideia que norteia o projeto de escritura de *historiographies premières*: uma escritura que, revisitando aspectos da historiografia brasileira permite, por intermédio da voz tecê-los em língua francesa.

Começa uma nova fase de pesquisa em que após uma primeira versão inicio a re-escritura que levanta outras questões: como definir a origem? Quais as fronteiras entre memória individual e coletiva? Como se dá a relação entre os dados biográficos e a narrativa que remete ao grupo? Como tecer estes fios sob a forma de uma narrativa em que a voz remenda os rasgos, clareia os apagamentos que recuperam nossa memória coletiva? A dificuldade em tecer os dados historiográficos (muitos e fragmentados) nos chamou a colocar o plural. Logo, *historiographies*. E *historiographies premières* remete ao marco inicial do transplante dos Africanos em solo americano, aquele instante “t” onde não temos a narrativa “de dentro”. *historiographies premières* pensa esses tempos

---

<sup>10</sup> CHAMORRO G. “Narrar com os pés: uma aproximação da história oral desde a perspectiva kaiowá”. **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura**. [Eudes Fernando Leite, Frederico Fernandes (organizadores)], Londrina: EDUEL, 2012. p.228.

primordiais a partir de elementos fragmentados como a vida nas plantações de cana, os castigos, os estupros, a fuga, os quilombos, o início da vida urbana.

#### **4) a *mise en scène* da escritura**

A *mise en scène* da escritura, partindo das experiências do sujeito escritor, possibilita entrever o espectro das experiências humanas. A escritura se torna efetiva apenas na escritura. No ato de escrever, ela se transcriba dando suporte e sustentação ao que foi escrito. A mão escrevendo, se escreve sózinha e por si só. Ela conduz o sujeito escritor a ser o que ele é, realizando o que está além das fronteiras díspares do que entendemos como « realidade » e « ficção ». Esta escritura ultrapassa estas barreiras, porque, integrando e intermediando elementos díspares, ela re-constrói a « realidade » tangível, essencial, em relação com a memória, depurando o que deve ficar e o que deve desaparecer. Todo o resto é poeira que se esvai no caminho. A reflexão sobre o que é escritura é um ato contínuo que se realiza a partir do escrever, e do refletir sobre este escrever.

Nestes poemas, a escritura se explicita de várias maneiras. Contínua, ela emerge de maneira abrupta para mostrar fragmentos de outro tempo, de outro espaço que ela chama ininterruptamente ao palco. Fragmentos desdobrados em detalhes ínfimos adquirem voz própria que diz o que deve ser compreendido, o que deve ser dito e escrito sobre aquilo, voz que transcende o que definimos como “real”, as sendas do caminho que destilamos na escritura verso após verso em um caminhar que adquire sua feição após finalização. O fragmento histórico ou a memória pessoal adquire valor de testemunho que passa sob o crivo da experiência pessoal. A narrativa prestes a ser mostrada em sua feição final, e desemboca no ponto em que o projeto de escritura alcança seu término (sempre provisório). A história e as estórias compõem um cenário onde não é mais possível separar o individual da História. A narrativa ressignifica os dados biográficos e garante uma inteligibilidade constitutiva de conhecimento. Este conhecimento presente nos versos institui a literatura também como conhecimento sobre a realidade. Eis porquê textos/fragmentos literários são usados como testemunho de uma época, e se tornam fonte de conhecimento sobre outras épocas, como mostra o trecho abaixo, no canto 7 “histoires et historiographies”:

« et après le voile déchiré de la mémoire  
survient entaché de marécages et de  
points de scansion des voix passage du  
milieu dans le souvenir du jour où le nous  
à son retour ne trouve plus d'habitants au  
village juste un bambin morveux pleurnichard  
au coin du feu caca-pipi uma marmite sans  
eua sur le feu et les trente-huit mille neuf  
cent douze âmes de carmanio disparues  
policierss juges enquêteurs limiers gratte-feuilles  
rien les autorités classent l'affaire étouffer la  
rumeur coûte que coûte rumeur qui s'amplifie  
le village de carmanio mangé corps et âmes par  
un arbre géant arbe du temps d'antan litanie  
présentes dans les mémoires l'arbre de gohomsaha  
flotte sur la place du village et pendant des siècles  
l'histoire officielle se tait sur les habitants de  
carmanio et ceux des autres villages avalés par l'arbre  
sauf qu'il n'y a ni arbre ni gohomsaha  
sauf qu'il y a un bambin culotte caca pipi plein  
sauf qu'il y a une marmite vide sur le feu à grésiller  
sauf qu'il y étouffe le silence des âmes délaissées  
sauf que les enlèvements en masse hurlent (...) »<sup>11</sup>

A arte da escritura media a experiência humana de escrever algo e de refletir sobre aquilo a partir do conhecimento ali gerado. No caso da escritura colocada por escrito, o conhecimento é observado a *posteriori*. No caso da escritura recriada pela voz, o conhecimento se corporifica naquele instante “t”, “t+1”, “t+n”. A escritura é experiência analítica que forja um conhecimento sobre a “realidade”. Nossa práxis atual é de considerar tal aspecto pertencente mais propriamente à ciência em suas formas acadêmicas como dissertação de mestrado, tese de doutorado, artigo científico, projeto e

<sup>11</sup> ROSSI A. **historiographies premières**. Toulon, Arco-Íris. 2008. p. 103.

« e depois o véu rasgado da memória/vem manchado de pântanos e de/pontos de escansão vozes da passagem do/meio na lembrança do dia em que o nós/na volta não encontra mais os habitantes na/cidade apenas a criança catarrenta que chora/ao lado do fogo coco-xixi uma marmita sem/água sobre o fogo e as trinta e oito mil nove/centos e doze de carmanio desaparecidas/policiais juizes detetives finos escritalhães/nada as autoridades arquivam o caso asfixiar o/rumo custe o que custar rumor que se amplia/a cidade de carmanio comida corpos e almas por/uma árvore gigante árvore do tempo de antes litania/presente nas memórias a árvore de gohomsaha/flutua sobre a praça da cidade e durante séculos/a história oficial emudece sobre os habitantes de/carmanio e daquelas outras cidades tragados pelo árvore/exceto que não tem nem árvore nem gohomsaha/exceto que tem uma criança calcinha coco xixi cheia/exceto que tem uma marmita vazia fervendo sobre o fogo/exceto que se asfixia o silêncio das almas abandonadas/exceto que os sequestros em massa berram (...) » (Tradução minha)

relatório de pesquisa. A escritura literária confere um conhecimento a respeito do social, reorganiza e reformula a observação, desloca os pontos de vista. Eis porquê a escritura literária observa e refunde o que está além do nosso alcance, de nossa visão imediata, de nossas tradições culturais, históricas, sociais e políticas. Assim, ela refunde os cânones, revisita os valores que devem ser analisados sob outro ângulo. Esta é a fundamentação dos “cantos” *historiographies premières*.

##### **5) *historiographies premières* : o conceito**

Costuma-se ler o título em primeiro lugar apesar de sabermos que o título é sempre colocado por último. Neste caso específico, não será diferente. Durante toda a escritura, uma questão fundamental foi como dar sentido aos elementos textuais. O termo *historiographies* se compõe de duas partes: « historia » e « grafia ». O termo « história » se relaciona ao tempo, e considera a memória individual como elemento reconstitutivo da memória do longo tempo. O termo « grafia » remete ao que é escrito. Portanto, o título conceitua o projeto de escritura que é a escritura da História brasileira a partir do que foi apagado e dos elementos biográficos. O plural refere-se às várias estórias refundidas na História reconstituída.

Os poemas culminam com o último canto que se intitula « Ayvu Rapyta ». Este título remete a um longo poema da nação Guarani que narra o nascimento do mundo e dos seres que povoam a terra. Trata-se de uma cosmogonia. De tradição oral, o poema foi coletado em território paraguaio na década de 1940, e neste momento, passa a ser veiculado sob sua forma escrita. É quando o mundo ocidental toma conhecimento deste poema pela antropologia e pela etnologia. A questão colocada é saber se o fato destes povos não terem grafia, de serem povos ágrafos não os possibilita terem história? Pois bem, a tese adotada nestes cantos é de reconstituir esta história dos ameríndios que não é separada daquela dos afrodescendentes, nem dos europeus que chegaram a estas terras brasilis. Eis porquê o poema refere-se à brasilidade.

« et l'espace de la poésie jaillit sur fond  
d'archipels de mémoire nomination naissant  
des ventres ronds mangés par la terre sépulcre  
et naissance du nommer dans la chaleur moite  
du passage du milieu qui transfigure la figure

de l'africain transplanté-déporté en rien moins  
que rien pour l'exploitation de la terre amérindienne  
terre porteuse de promesses terre formée par les  
décalages amérindiens africains européens qui  
matissent métis-âge embruns du matin à l'orée  
de la nuit lorsque le jour annonce peut-être le  
viol dans la cour intérieure avant l'heure de la  
sieste et le ventre lourd attend la délivrance les  
seins sucés se vident de leur contenu et la vie jaillit »<sup>12</sup>

## CONCLUSÃO

Este projeto de escritura transcende o conhecimento unidirecional da História oficial para mostrar que o conhecimento pode ser apreendido de maneira plural, ele pode ter vários tipos de objetos, diferentes metodologias. A escritura literária constitui um caminho fundamental para ler o real a partir dos elementos vividos em sociedade. É tempo de revermos o que foi esquecido para produzir discursos plurais dentro na tentativa de explicitarmos o que passou neste território, isto é, a história e o tempo. A escritura literária abre campos de observação e de análise sobre como o conhecimento pode ser apreendido de diversas maneiras. Logo, a questão passa a ser sobre o que é conhecimento. Questão de fundamental importância epistemológica, a estruturação do conhecimento é complexo, e deve ser entendido a partir de seus diferentes matizes. A literatura e a escritura literária, abre-nos espaço para reformular os conceitos. Neste sentido, a oralidade apresenta um potencial que se faz presente nestes textos que pertencem à tradição oral, e que, em uma sociedade baseada no altíssimo valor do que está escrito, muitas vezes são objeto de esquecimento e de apagamento. É de fundamental importância observar, inclusive em nossas produções literárias, a oralidade como elemento constitutivo da escritura literária em torno da qual inúmeros elementos se reorganizam e novas questões epistemológicas são colocadas.

---

<sup>12</sup> Rossi Ana, *historiographies premières*, Toulon, Arco-íris édition, 2008, p. 120.

« e o espaço da poesia jorra sobre o pano de fundo/dos arquipélagos da memória nomeação nascendo/dos ventres redondos comidos pela terra sepulcra/e nascimento da nomeação no calor ressudado/da passagem do meio que transfigura a figura/do africano transplantado-deportado e nada menos/que nada para a exploração da terra ameríndia/terra carregada de promessas terra formada pelos/deslocamentos ameríndios africanos europeus que/amarronzam mestiço-idade rebentação da manhã na aurora/da noite quando o dia anuncia talvez o/estupro no pátio interior antes da hora da/sesta e o ventre pesado espera a libertação os/seios chupados se esvaziam de seu conteúdo e a vida jorra” (Tradução minha).

**REFERENCIAS**

BERMAN A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. [tradutores Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini]. Rio de Janeiro:7Letras/PGET, 2007.

CENTRE INTERNATIONAL DE POÉSIE DE MARSEILLE, Marseille:CIPM, leitura oralizada por Ana Rossi de seus poemas, [http://www.cipmarseille.com/auteur\\_fiche.php?id=1839](http://www.cipmarseille.com/auteur_fiche.php?id=1839), consultado em 2 de abril de 2014.

CHAMORRO G. “Narrar com os pés: uma aproximação da história oral desde a perspectiva kaiowá”. **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura**. [Eudes Fernando Leite, Frederico Fernandes (organizadores)], Londrina: EDUEL, 2012.

DE CERTEAU M. **L’écriture de l’histoire**. Paris: Gallimard. 1975.

FERNANDES F. “Voz, Futuro da Arte”. **As razões da voz** [organizador: FERNANDES Frederico]. Londrina:Eduel. 2014.

GANDUGLIA N. **País de magias escondidas**. Montevideo:Planeta, 2010.

GLISSANT E. Faulkner, **Mississippi**. Paris: Stock. 1996.

GLISSANT E. **Le Discours antillais**, Paris: Seuil. 1981.

GLISSANT E. **Le sel noir**, Paris: Seuil. 1960.

GLISSANT E. **Poèmes complets**. Paris: Gallimard, 1994.

GLISSANT E. **Poétique de la relation**. Paris: Gallimard, 1990.

LEMINSKI P. **Ensaio e Anseios crípticos**. Campinas: Editora Unicamp. 2011.

LEMINSKI P. **Catatau**, São Paulo:Editora Iluminuras. 2010.

MIRON G. **L’homme rapaillé**. Montréal. Presses de l’Université de Montréal. 1970.

ROSSI A. **historiographies premières**. Toulon: Arco-íris édition. 2008.

ROSSI A. et alii, “Antropofagia, Mestiçagem e Estranhamento: Tradução em (dis)curso”. **Cadernos de Tradução** n°31, p. 35-55, Florianópolis, 2013/1.

ZUMTHOR P. **Introduction à la poésie orale**. Paris, Seuil, 1983.  
[Recebido: 21 abr. 14 - Aceito: 10 jul. 14]