

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Felipe Guimarães Gonçalves

**A cultura ameríndia e o México moderno e contemporâneo
em ensaios de J. M. G. Le Clézio**

Belo Horizonte
2024

Felipe Guimarães Gonçalves

A cultura ameríndia e o México moderno e contemporâneo em ensaios de J. M. G. Le Clézio

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Profa. Orientadora: Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex

Belo Horizonte
2024

Gonçalves, Felipe Guimarães.

L462.Yg-c

A cultura ameríndia e o México moderno e contemporâneo em ensaios de J.M.G. Le Clézio [manuscrito] / Felipe Guimarães Gonçalves. – 2024.

1 recurso online (211 f. : il.,color.) : pdf.

Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 204-211.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Le Clezio, J.M.G. (Jean-Marie Gustave), 1940- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ensaio franceses – História e crítica – Teses. 3. Literatura francesa – Séc. XX – História e crítica – Teses. 4. Indígenas do México – Teses. 5. Colonização – Teses. 6. Etnologia – Teses. 7. América latina – História – Período colonial – Teses. I. Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 844.912



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *A cultura ameríndia e o México moderno e contemporâneo em ensaios de J. M. G. Le Clézio*, de autoria do Doutorando FELIPE GUIMARÃES GONÇALVES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Profa. Dra. Laura Taddei Brandini - UEL

Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz - UFC

Kunz Martine

Belo Horizonte, 28 de novembro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 29/11/2024, às 13:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Maria Valle Arbex, Professora do Magistério Superior**, em 29/11/2024, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 29/11/2024, às 17:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Laura Taddei Brandini, Usuário Externo**, em 30/11/2024, às 15:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3743594** e o código CRC **1D470AB8**.

À minha mãe e ao meu pai,
Elisabete e Luiz.

AGRADECIMENTOS

Minha mãe sempre diz que seus filhos vão estudar, pois ela não teve essa oportunidade. Hoje, ao escrever esses agradecimentos, findo o meu ciclo acadêmico. Agradeço à minha mãe, por ter sido o meu maior exemplo.

Ao meu pai que sempre esteve presente e sempre acreditou em seus filhos.

Aos meus irmãos, Bruno e Gustavo, pelo companheirismo de sempre.

À Zulca que desde a infância cultivou em mim o prazer dos estudos.

Às professoras Ivone e Laile, queridas professoras de língua portuguesa e literatura brasileira, que despertaram em mim o prazer da literatura.

À Márcia Arbex que me acompanha desde a graduação e desde então vem me orientando de maneira bastante competente. A ela, agradeço pelos ensinamentos de teoria de literatura e de literatura de expressão francesa e, principalmente, por ter me apresentado à literatura de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Às professoras Beatriz Vaz Leão e Lúcia Jacob, pelos ensinamentos de língua e cultura francesa e também de prática do ensino de francês.

À Cláudia Campos, pelas aulas de literatura brasileira.

À Maria Zilda, pelos ensinamentos, sugestões de leitura e por ter me acolhido em seu grupo de pesquisa.

Aos amigos do grupo de pesquisa “Espaços na Literatura Contemporânea”, pelas trocas sempre muito frutíferas.

À professora Yvonne Consigno que, apesar de minha chegada inesperada na Universidade Autônoma Metropolitana Azcapotzalco, me recebeu muito bem, me presenteou com um exemplar de sua tese de doutorado, cuja temática são também as obras de Le Clézio sobre o México. Encontramo-nos duas vezes e tivemos trocas muito significativas.

Aos amigos Marina, Bárbara e Marquinho, que muito escutaram sobre este trabalho.

À Diana e à Tainá, pela leitura e revisão.

À FAPEMIG, que financiou grande parte deste trabalho.

A Deus, por estar sempre iluminando meu caminho.

“Quando o último peixe estiver nas águas e a última árvore for removida da terra, só
então o homem perceberá que ele não é capaz de comer seu dinheiro.”

Palavras de um ancestral do povo Lakota

RESUMO

A tese propõe um estudo a partir de textos ensaísticos de Jean-Marie Gustave Le Clézio que tratam das culturas ameríndias: *Haï* (1971), *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988), *La fête chantée et autres essais de thème amérindien* (1997) e *Diego e Frida* (1993, trad. port. 2010). A hipótese é que, na condição de escritor crítico e intelectual exilado contemporâneo, Le Clézio traduz seu gosto pela alteridade e pela diferença escrevendo sobre culturas ameríndias que foram silenciadas no decorrer do processo colonizatório na América Latina, em especial no México, ressaltando a importância dessas culturas e de sua visão cósmica, evidenciando como elas resistiram ao longo dos anos e continuam resistindo na contemporaneidade. Para o estudo do gênero ensaio, serão utilizados, sobretudo, textos de Theodor Adorno, Max Bense e György Lukács. Para o estudo do papel do escritor e intelectual na sociedade, serão utilizadas obras do crítico palestino Edward Said. Para o estudo do estrangeiro e do exilado serão utilizadas reflexões de Julia Kristeva e Edward Saïd. Para o desenvolvimento da relação entre literatura e etnografia, pretende-se usar as reflexões do antropólogo estadunidense James Clifford e para o estudo sobre o processo histórico e colonial latino-americano, em especial do México, serão utilizadas obras de Octávio Paz, Walter Dignolo, Tzvetan Todorov e Serge Gruzinski.

Palavras-chave: J. M. G. Le Clézio; literatura francesa contemporânea; ensaio; povos indígenas; colonização; México.

ABSTRACT

This thesis proposes a study based on the essayistic texts of Jean-Marie Gustave Le Clézio that address Amerindian cultures: *Haï* (1971), *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988), *La fête chantée et autres essais de thème amérindien* (1997), and *Diego et Frida* (1993, Portuguese translation 2010). The hypothesis is that, as a critical writer and contemporary exiled intellectual, Le Clézio expresses his appreciation for otherness and difference by writing about Amerindian cultures that were silenced during the colonization process in Latin America, particularly in Mexico. His work highlights the importance of these cultures and their cosmic vision, demonstrating how they have resisted over the years and continue to resist in contemporary times.

For the study of the essay genre, texts by Theodor Adorno, Max Bense, and György Lukács will be primarily used. The role of the writer and intellectual in society will be examined through the works of Palestinian critic Edward Said. The concepts of the foreigner and exile will be explored through the reflections of Julia Kristeva and Edward Said. To develop the relationship between literature and ethnography, the reflections of American anthropologist James Clifford will be employed. Finally, the study of the historical and colonial process in Latin America, particularly in Mexico, will draw on works by Octavio Paz, Walter D Mignolo, Tzvetan Todorov, and Serge Gruzinski.

Keywords: J. M. G. Le Clézio; contemporary French literature; essay; indigenous peoples; colonization; Mexico.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A cidade. Vista aérea de Nova York. Foto Swissair	73
Figura 2 – A floresta. Vista do Alto-Amazonas brasileiro, região dos rios Juruá e Purus. Foto René Fuerst, Genebra	75
Figura 3 – Os cinturões. Bastões mágicos (Embera e Waunan, Panamá) em madeira de chocobollo e de bidokera: altura 77 cm	77
Figura 4 - Para salvar os homens, é preciso mudar os rostos deles invertendo a silhueta. Signos mágicos (Wauan, Panamá), madeira de balsa pintada com kemassosso e com suco de pimenta, altura 19 cm.....	79
Figura 5 – Publicidades para a coloração Effé (produto Wella), e produtos Elsève e Imédia de L'Oréal	80
Figura 6 - Um pedaço de madeira, nada mais que um pedaço de madeira, mas aqueles que ouvem seu barulho tem a sorte de ser salvos. Flauta monofônica em bambu (Wauan, Panama), altura 53 cm.....	83
Figura 7 – O sol - Cabaça incisada (Panamá, Embera)	88
Figura 8 - Londres, Piccadilly by night. Foto E. Ludwig. John Hinde Studios, Cabinteely, Dublin, Ireland. (Copyright John Hinde, Distributors, Ltd., Londres)90	
Figura 9 - Genealogia dos Senhores de Patzcuaro, Cuyacan et Michuacan. Dinastia dos Uacusecha.....	124
Figura 10 - De onde eles podem vir, aqueles que chegam, se não do céu? Onde o céu encontra o mar, é de onde esses cervos devem vir, como dizem. Os primeiros espanhóis entraram em Michoacan. Entre eles, sem dúvida, estava Montañó, enviado por Cristobal de Olid. Em sua residência em Tzintzuntzan, às margens do Lago Patzcuaro, Cazonci Tangaxoan deu a ordem de enviar presentes aos estrangeiros, que diziam ser deuses: alimentos, machados de cobre, jarras de vinho e peles com as cores dos quatro lados do mundo. Já aos pés do rei estão os anéis de ouro e as meias-luas de prata que serão o motivo do saque do reino.	129
Figura 11 - Como morreu o Cazonci e as cerimônias que ele foi enterrado...	130
Figura 12 - Ritual Equata Consquaro	132
Figura 13 - Caricatura de José Guadalupe Posada – Soldado feminino em pé, 1880	162

Figura 14 - Caricatura de José Guadalupe Posada – Batalha entre forças federais e seguidores de Zapata. (1910)	162
Figura 15 - Caricatura de José Guadalupe Posada (3) – A caveira Catrina (1910)	163
Figura 16 - Sonho de uma tarde de domingo na Alameda Central, Diego Rivera, 1948. Museu Mural Diego Rivera	164
Figura 17 - Tecelões, Diego Rivera, 1923 – 1928	169
Figura 18 - Mulheres Tehuanas, Diego Rivera, 1923-1928.....	169
Figura 19 - A medicina, Diego Rivera, 1923-1928.....	170
Figura 20 - A química, Diego Rivera, 1923-1928	170
Figura 21 - Cuauhtémoc, Diego Rivera, 1923-1928	171
Figura 22 - Emiliano Zapata, Diego Rivera, 1923-1928	171
Figura 23 - A dança dos cervos, Diego Rivera, 1923-1928.....	172
Figura 24 - A festa do milho, Diego Rivera, 1923-1928.....	172
Figura 25 - Brasão do México, Diego Rivera, 1923-1928.....	173
Figura 26 - Brasão de Michoacán, Diego Rivera, 1923-1928.....	173
Figura 27 - No Arsenal, Diego Rivera, 1923-1928.....	174
Figura 28 - Detalhe do Mural da Palácio Hernán Cortés, Diego Rivera, 1929-1930	175
Figura 29 - Detalhe do Mural da capela da Escola Nacional de Agricultura, Diego Rivera, 1926-1927	176
Figura 30 - Detalhe do mural nas escadarias do Palácio Nacional, Diego Rivera, 1929	177
Figura 31 - Unidade Pan-Americana, Diego Rivera, 1940	178
Figura 32 - Indústria de Detroit (1), Diego Rivera, 1932-1933.....	180
Figura 33 - Indústria de Detroit (2), Diego Rivera, 1932-1933.....	181
Figura 34 - O homem controlador do universo, Diego Rivera, 1934	182
Figura 35 - As duas Fridas, Frida Kahlo, 1939	185
Figura 36 - A coluna partida, Frida Kahlo, 1944	186
Figura 37 - Umas poucas facadas!, Frida Kahlo, 1935	189
Figura 38 - Hospital Henry Ford, Frida Kahlo, 1932	191
Figura 39 - Meu vestido pendurado lá, Frida Kahlo, 1933.....	192
Figura 40 - Autorretrato com colar, Frida Kahlo, 1933	194

SUMÁRIO

1 - Introdução.....	14
 Parte 1 – Ver o outro, ver si mesmo: o intelectual, a alteridade e o ensaio ...	28
 2 – J. M. G. Le Clézio: O papel do intelectual na cultura.....	29
2.1 – O estrangeiro, estrangeridade e alteridade	29
2.2 – A “responsabilidade” ética em Ourania	35
2.3 – O intelectual e a cultura	42
2.4 – A escrita ensaística e os ensaios sobre os ameríndios de J. M. G. Le Clézio	53
 3 – <i>Haï</i>: uma nova possibilidade de estar no mundo	61
3.1 – A tarefa do etnógrafo: observação e textualização da experiência	61
3.2 – Racionalidade ocidental x pensamento indígena: a questão do silêncio.....	67
3.3 – A arte e a beleza indígenas.....	76
3.4 – A música e o canto indígenas.....	82
3.5 – A pintura indígena	87
 Parte 2 – Os povos ameríndios mexicanos em ensaios de Le Clézio	92
 4 – Da ascensão à queda: os impérios dos astecas e dos purépechas.....	93
4.1 – O encontro de sonhos: o fim de um mundo mágico e o início da exploração: o relato de Bernal Díaz de Castillo	94
4.2 – A cultura indígena documentada: Sahagún e seu livro mestiço	107
4.2.1 – A sociedade e a religiosidade indígenas	112
4.3 – O sonho dos povos nômades do México e a <i>Relation de Michoacan</i>	115
4.4 – De povos nômades ao império: a formação do Império Purépecha	118
4.4.1 – A organização da sociedade purépecha	125
4.4.2 – A queda do Império Purépecha	128
4.4.3 – Os ritos purépechas	130
4.5 – A ganância europeia e a revolução indígena	134
4.6 – O sonho mexicano de Antonin Artaud	140
4.7 – O pensamento interrompido da América indígena	142
 5 – <i>Diego e Frida</i>: entre amor, dor e política. A minoria levada ao centro ...	149
5.1 – A obra representativa de Diego Rivera e Frida Kahlo	150
5.2 – Nos tempos de revoluções	155
5.3 – Diego: o sedutor revolucionário.....	158

5.3.1 – O muralismo de Diego Rivera.....	165
5.4 – Frida: uma vida de dor e amor.....	184
5.4.1 – A transformação indígena de Frida	193
 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
 Referências bibliográficas	203

1 - INTRODUÇÃO

Jean-Marie Gustave Le Clézio nasceu em Nice, em 1940, e é autor de uma extensa obra, com mais de 50 livros publicados, que inclui romances, novelas, ensaios e traduções. Em 2008, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura pelo conjunto de sua obra e por ser, segundo a Academia Sueca, um escritor da ruptura, da aventura poética e do êxtase sensual.¹

No Brasil, foram publicadas as seguintes traduções dos livros de Le Clézio: *História do Pé* (Cosac Naify, 2012), *Raga: uma viagem à Oceania, o continente invisível* (Record, 2011), *Pawana* (Cosac Naify, 2009), *Refrão da Fome* (Cosac Naify, 2008), *O Africano* (Cosac Naify, 2008), *O Peixe Dourado* (Companhia das Letras, 2001), *Quarentena* (Companhia das Letras, 1997), *Diego e Frida* (Scritta, 1994 e Record, 2010) e *Deserto* (Brasiliense, 1987).

Apesar de ser um autor premiado com um Nobel, Le Clézio é ainda pouco conhecido no Brasil. Sendo assim, esta tese é de grande relevância para os Estudos Literários, pois além de contribuir para a divulgação do autor, contribuirá também para a fortuna crítica dos estudos de Literatura de língua francesa e para os estudos de Literatura Comparada no Brasil, pois o trabalho estabelece relações entre literatura, cultura, história e etnografia. Enriquecerá também a discussão sobre o passado colonial da América Latina, sobretudo do México.

Le Clézio se considera franco-mauriciano. Seu pai é inglês, sua mãe é francesa, originários de uma família bretã que, no fim do século XVII, emigrou para a Île de France, atual Ilhas Maurício. Sendo assim, nota-se que a cultura crioula sempre esteve presente em sua vida, pois seus familiares lhe contavam histórias da ilha onde os ancestrais haviam se instalado. Sobre as histórias contadas, ele diz:

[...] minha avó materna era uma extraordinária contadora, que reservava nas longas horas da tarde um tempo para histórias. Seus contos eram sempre muito imaginativos, e encenavam uma floresta – talvez africana, ou talvez a floresta mauricana de Macchabée – na qual a personagem principal era um macaco dotado de malícia, que escapava sempre das situações mais perigosas (Le Clézio, 2008, p.

¹ <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/clezio/facts/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

01-02).²

Dessa forma, mesmo tendo sido criado em Nice, cidade situada no sul da França, J. M. G. Le Clézio criou um espaço imaginário que ultrapassou as fronteiras francesas. Em Nice, durante sua infância, ele ouviu as histórias sobre as aventuras de seus antepassados mauricianos.

O período de vivência de seus ancestrais nas Ilhas Maurício foi decisivo para o processo de criação do espaço imaginário do autor. Le Clézio representou a viagem de migração de seus antepassados em *Le Livre des fuites* (1969). No início do século XX, ainda nas Ilhas Maurício, seu avô paterno empreende uma expedição à procura de um suposto tesouro perdido, deixado por um corsário em Rodrigues. Esse episódio serviu de inspiração para os romances *Le Chercheur d'or* (1985) e *Voyage à Rodrigues* (1986).

Não só as experiências da família paterna foram decisivas para Le Clézio. No romance *La Quarantaine* (1995), ele tratou do período em que seu avô materno foi retido em um navio em direção à Ilha Plate, devido a uma epidemia de varíola.

Mais recentemente, a temática mauriciana voltou a ser tratada por Le Clézio. Em seu romance, *Alma* (2017), Jérémie, o protagonista, chega à ilha para investigar seu passado. Ele está em busca do passado escravocrata de sua família, bem como de *Raphus cucullatus*, pássaro típico mauriciano, também conhecido como dodo, exterminado pelos humanos.

Para Gérard Cortanze, a procura de Le Clézio pelo seu passado define o adulto que ele é enquanto escritor:

É na imobilidade, na eternidade do espaço que o garoto de Nice quer inscrever o adulto no qual se tornou. Assim, retornamos a Maurício para remontar o tempo, aquele do pai, do avô, para tentar penetrar nos mistérios de algumas fotos amareladas, de alguns documentos. Pois esse mistério se torna seu. Essas histórias de fracasso, de banimento, da casa roubada, de travessias marítimas tornam-se parte integrante de si, formam e deformam, inculcam, encurvam. Eu sou o que as narrativas de meu pai fizeram de mim, o que os livros, o que as lendas familiares forjaram em mim (Cortanze, 1999, p. 290-291).³

² No original: « [...] ma grand-mère maternelle était une extraordinaire conteuse, qui réservait aux longues heures d'après-midi le temps des histoires. Ses contes étaient toujours très imaginatifs, et mettaient en scène une forêt – peut-être africaine, ou peut-être la forêt mauricienne de Macchabée – dont le personnage principal était un singe doué de malice, qui se sortait toujours des situations les plus périlleuses. » Todas as traduções para o português dos textos em francês são minhas, salvo menção contrária.

³ No original: « C'est dans l'immobilité, dans l'éternité de l'espace que le petit Niçois veut inscrire l'adulte qu'il est devenu. Ainsi, revient-on à Maurice pour remonter le temps, celui du père, du

A guerra é também uma temática importante na obra de Le Clézio. Ele viveu em Nice durante a Segunda Guerra Mundial sem a presença do pai, que vivia na Nigéria, onde exercia a função de médico para o exército britânico. Portanto, a guerra, assim como a ausência do pai, marcaram sua vida. “Nossa mãe e nós tivemos que deixar rapidamente Nice quando os alemães tomaram o lugar dos italianos. Nós nos refugiamos então na montanha, em Roquebillière, não longe aliás do gueto judeu de Saint-Martin-Vésubie” (Le Clézio *apud* Cortanze, 1999, p. 35).⁴

Em *Refrão da fome* (2009), é contada a trajetória de vida de sua mãe. Na trama, é possível acompanhar o envolvimento das personagens com o Nazismo, a Segunda Guerra e a Ocupação da França. São abordados no livro esses fatos históricos e suas consequências.

A respeito da guerra, Le Clézio afirma o quanto ela o marcou:

É uma das grandes experiências da minha vida. Eu me sinto um pouco à margem disso, porque não participei da guerra, eu só me aproximei. E, no entanto... aqueles que não viveram essa época talvez não possam compreender. Esse medo imenso. Esse sentimento de que acontecia alguma coisa de inumano, e que não se comparava a nada do que eu já tinha vivido até então. E todo esse mundo um pouco restrito da guerra: o racionamento, todas essas aberturas que é preciso isolar, essas luzes que tinham que ser apagadas... Não era permitido falar, não era permitido se mostrar, um sentimento de opressão permanente. Não se tratava de uma viagem, aquilo tinha outra dimensão. Mas isso ainda hoje é tão presente (Le Clézio *apud* Cortanze, 1999, p. 39).⁵

Segundo Marina Salles, em “Écrire contre l’oubli : un siècle de guerre”, a obra de Le Clézio

grand-père, pour tenter de percer de mystère de quelques photos jaunies, de quelques papiers. Car ce mystère devient le sien propre. Ces histoires d’échec, de bannissement, de maison volée, de traversées maritimes deviennent partie intégrante de soi, forment et déforment, inculquent, incurvent. Je suis ce que les récits de mon père m’ont fait, ce que les livres, ce que les légendes familiales ont forgé en moi. »

⁴ No original: « Notre mère et nous avons dû quitter très vite Nice lorsque les Allemands sont venus prendre la place des Italiens. Nous nous sommes alors réfugiés dans la montagne, à Roquebillière, non loin d’ailleurs du ghetto juif de Saint-Martin-Vésubie. »

⁵ No original: « C’est une des grandes expériences de ma vie. Je m’en sens un peu en marge, parce que je n’y ai pas participé, je n’ai fait que la frôler. Et pourtant... Ceux qui n’ont pas vécu cette époque- là ne peuvent peut-être pas comprendre. Cette peur immense. Ce sentiment qu’il se passait quelque chose d’inhumain, et qui n’était pas à la mesure de ce que j’avais connu jusque-là. Et tout ce monde un peu rétréci de la guerre : le rationnement, toutes ces ouvertures qu’il faut calfeutrer, ces lumières qu’on doit éteindre... On ne doit pas parler, on ne doit pas se montrer, un sentiment d’oppression permanent. Il ne s’agissait pas d’un voyage, cela avait une autre dimension. Mais cela est aujourd’hui encore tellement présent. »

[...] desenvolve o florilégio de todas as formas de guerras de que o século XX foi o instigador: conflitos mundiais – *Le Chercheur d'or* (14-18), *Étoile errante* (39-45) –, guerras de colonização – *Désert* (Marrocos) –, de descolonização – *La Guerre* (Vietnam), *Le Procès-verbal*, *Révolutions* (Argélia) –, guerras econômicas, étnicas – *Onitsha* (Guerra do Biafra), *Étoile errante* (conflito israelo-palestino), *Révolutions* (Guerra dos Seis dias). Seria possível igualmente ler os conflitos de clã, os programas de eliminação, o ódio e a loucura que se desencadeavam entre os prisioneiros da ilha Plate em *La Quarantaine* como uma representação parabólica das lutas étnicas, da “tribalização”, sob cobertura do “nacionalismo” que despedaçou a ex-Iugoslávia. Tela de fundo permanente da história das personagens (*Étoile errante*, *Révolutions*) ou parêntese violento e fugaz em suas vidas (*Le Chercheur d'or*, “La saison des pluies”), a guerra é sempre percebida do ponto de vista daqueles que a sofrem sem compreendê-la (Salles, 2006, p. 02).⁶

Apesar de não ter ido ao *front*, pois ainda era uma criança, Le Clézio experienciou de perto as consequências da Segunda Guerra Mundial. A respeito dela, ele diz: “Foi um período de reclusão. As crianças tinham pouca liberdade para brincar fora, pois os terrenos e os jardins em volta da casa de minha avó tinham sido minados. Numa caminhada aleatória, lembro-me de caminhar ao longo de uma cerca de arame farpado na beira da praia, sobre a qual um aviso em francês e em alemão ameaçava os intrusos com uma interdição acompanhada de uma caveira” (Le Clézio, 2008, p. 01).⁷

Só depois do fim da guerra é que Le Clézio viverá uma outra experiência que o modificará intensamente. Aos oito anos, o menino deixa Nice e parte em direção à Nigéria para enfim conhecer seu pai. “Eu tenho a impressão que só fiz uma única viagem na minha vida: para Nigéria. As outras não teriam sido

⁶ No original: « [...] son œuvre déploie le florilège de toutes les formes de guerres dont le XX^e siècle a été l'instigateur : conflits mondiaux – *Le Chercheur d'or* (14-18), *Étoile errante* (39-45) –, , guerres de colonisation – *Désert* (Maroc) –, de décolonisation – *La Guerre* (Viêt-Nam), *Le Procès-verbal*, *Révolutions* (Algérie) –, guerres économiques, ethniques – *Onitsha* (Guerre du Biafra), *Étoile errante* (conflit israélo-palestinien), *Révolutions* (Guerre des Six jours). Il serait possible également de lire les conflits de clan, les programmes d'élimination, la haine et la folie qui se déchaînent entre les prisonniers de l'île Plate dans *La Quarantaine* comme une représentation parabolique des luttes étniques, de « la tribalisation, sous couvert de nationalisme » qui ont déchiré l'ex-Yougoslavie. Toile de fond permanente de l'histoire des personnages (*Étoile errante*, *Révolutions*) ou parenthèse violente et fugace dans leur vie (*Le Chercheur d'or*, «La saison des pluies»), la guerre est toujours perçue du point de vue de ceux qui la subissent sans la comprendre. »

⁷No original: « C'était une période de réclusion. Les enfants n'avaient guère la liberté d'aller jouer dehors, car les terrains et les jardins autour de chez ma grand-mère avaient été minés. Au hasard des promenades, je me souviens d'avoir longé un enclos de barbelés au bord de la mer, sur lequel un écriteau en français et en allemand menaçait les intrus d'une interdiction accompagnée d'une tête de mort. »

viagens. Pegar um avião e ir para algum lugar, não é uma viagem. Passar seis meses na floresta, tampouco é uma viagem...” (Le Clézio *apud* Cortanze, 1999, p. 62).⁸ É nessa viagem que, segundo Cortanze, Le Clézio coloca em prática seu talento de escritor (Cortanze, 1999, p. 62).

Le Clézio ainda afirma que no país africano viveu uma liberdade nunca antes vivida por ele, embora a viagem tenha durado apenas um ano (Le Clézio *apud* Cortanze, 1999, p. 70-71). Essa viagem será o tema de seu livro *O africano* (2008), um ensaio autobiográfico sobre o continente, suas descobertas e sobre o pai. Acerca do pai, Le Clézio afirma:

Meu pai esteve sempre longe. Esse lado “modelo de pai”, eu posso dizer hoje que senti muita falta disso. Eu só o descobri em seguida: nosso encontro foi um encontro intelectual. O que eu admiro agora em meu pai não tem nada a ver com a maneira como eu o via quando era criança. Admiro o homem que se dedicou à África, que recusou as mundanidades (Le Clézio *apud* Cortanze, 1999, p. 101).⁹

É esse encontro intelectual que o escritor leva às páginas de *O africano*. Nessa viagem, o encontro com o pai, com a floresta, com os nativos, com outras línguas e culturas modifica Le Clézio. A figura paterna, que Le Clézio não teve até seus oito anos de idade, se torna depois do encontro, um modelo.

Assim como seu pai, Le Clézio recusa a superficialidade da vida social e se torna um escritor que traz em sua obra culturas que não ocupam o centro da cena cultural, evidenciando seus modos de vida, seus mitos, suas crenças. Le Clézio coloca a experiência marginal no centro do debate cultural.

A partir dos anos 1980, a obra do autor franco-mauriciano foi marcada pelo tema da imigração:

Em uma época em que não se falava ainda abertamente dos problemas levantados pelos fluxos migratórios na Europa, nem do mal-estar das periferias, Le Clézio, sensibilizado pela experiência da marginalidade de suas viagens (e sem dúvida também por sua esposa Jemia), fez disso uma de suas temáticas

⁸ No original: « J'ai l'impression que je n'aurai fait qu'un seul voyage dans ma vie : celui-là. Les autres n'auront pas été des voyages. Prendre un avion et aller quelque part, ce n'est pas un voyage. Passer six mois dans la forêt, ce n'est pas non plus un voyage... »

⁹ No original: « Mon père était toujours loin. Ce côté « modèle du père », je peux le dire aujourd'hui, m'a très fortement manqué. Je ne l'ai découvert que par la suite : notre rencontre fut une rencontre intellectuelle. Ce que j'admire maintenant chez mon père n'a rien à avoir avec la façon dont je levoyais lorsque j'étais enfant. J'admire l'homme qui s'est consacré à l'Afrique, qui a refusé les mondanités. »

de predileção, notadamente em dois de seus romances, *Deserto* e *Peixe Dourado*, e também nas duas coletâneas de novelas, *La Ronde et autres faits divers* et *Printemps et autres saisons* (Thibault, 2009, p. 11).¹⁰

Em *Deserto* (1986), entrecruzam-se a história de Nour, um jovem que faz parte de uma caravana nômade que foge da colonização cristã, e a de Lalla, uma jovem que é obrigada a deixar Tanger e se instalar em Marselha para escapar de um casamento forçado. *Peixe Dourado* (1997) conta a história da menina Laila, originária de uma família do Saara Ocidental, que é roubada e vendida no Marrocos para Lalla Asma, uma judia que se torna sua avó. Oito anos depois, com o falecimento da avó, a menina se vê abandonada no mundo. Laila decide, então, buscar suas origens e inicia, uma peregrinação por diversas regiões do mundo. Em *Gens des nuages* (1999), um diário de viagem que Le Clézio escreve juntamente com sua esposa Jemia, eles relatam a peregrinação que fizeram pelo deserto do Saara. Nessa viagem, Jemia reencontra suas origens e conhece, com o marido, homens e mulheres que vivem segundo uma cultura milenar.

Observa-se que, além das temáticas de imigração tratadas em *Deserto* e *Peixe Dourado*, os livros se relacionam geograficamente, assim como *Gens des nuages*. Sendo assim, o norte da África é uma região também explorada nas narrativas de Le Clézio.

Em sua última obra publicada, *Avers, des nouvelles des indésirables* (2024), Le Clézio volta à temática da marginalidade. Nas oito novelas publicadas na coletânea, o autor franco-mauriciano evoca o percurso de personagens marginalizados, seja em Paris, nas Ilhas Maurício, na América do Sul ou no Oriente Médio.

Já adulto, Le Clézio teve novamente, depois de ter vivido na Nigéria quando criança, um contato profundo com a natureza entre os anos de 1970 e 1974, quando viveu junto aos Emberas, povo indígena que vive na província do

¹⁰ No original: « À une époque où l'on ne parle pas encore ouvertement des problèmes soulevés par le flux migratoire en Europe, ni le malaise des banlieues, Le Clézio sensibilisé à l'expérience de la marginalité par ses voyages (et sans doute aussi par son épouse Jemia), en fait l'une de ses thématiques de prédilection, notamment dans deux de ses romans, *Désert* et *Poisson d'or*, ainsi que dans deux de ses recueils de nouvelles, *La Ronde et autres faits divers* et *Printemps et autres saisons*. »

Darién, no Panamá, na fronteira com a Colômbia. Segundo ele, viver conforme o modo de vida dos indígenas foi uma experiência que o impactou muito e que provocou nele muitas mudanças, inclusive em sua obra.

Foi um choque físico enorme. Era tão difícil. Fazia calor. Era preciso percorrer longas distâncias a pé. Era preciso ser resistente. Era preciso ter as mãos calejadas para manejar o palanque e a vara. Eu, que não tinha a sola dos pés suficientemente duras para caminhar sobre os sílex que cobriam o fundo dos rios, era obrigado a calçar sapatos, e a areia que escorria então entre a sola e a pele formava uma lixa. Quando você navega sobre esses rios, o pior não é a água, e sim a areia que entra entre o sapato e a pele. Eu tive que aprender os segredos que permitem sobreviver. E muitas outras coisas ainda. Sim, essa realidade não tinha mais nada a ver com aquela do meu passado de escoteiro ou de treinamento militar que eu tinha vivido: tudo aquilo me parecia tão terno. Desde minha adolescência, até o período que gira em torno dos anos sessenta, período do *Procès Verbal*, eu vivia cerebralmente e intelectualmente. Repito: eu estava precisando de um choque físico! Desde aquele momento, desde que eu toquei aquele mundo, essa sociedade; a partir dessa experiência, eu deixei de ser puramente cerebral e intelectual. Em seguida, nutri meus livros dessa não cerebralidade, dessa grande mudança, desse feito físico. (Le Clézio *apud*: Cortanze, 1999, p. 164-165).¹¹

Vemos, portanto, que o fato de ter vivido essa experiência, esse “feito físico”, conforme ele especifica no trecho acima, foi de extrema importância para a biografia do escritor, mas também para a sua obra. A cultura dos povos indígenas passa a ser uma grande fonte de inspiração para o autor. Le Clézio chega ao México em 1967 a serviço do Institut Français d’Amérique Latine; dois anos depois torna-se pesquisador do Fondo de Cultura de México para estudar literatura mexicana contemporânea e também se tornar um pesquisador da cultura ameríndia. A partir de então, Le Clézio publica vários livros de ensaios, que serão estudados nesta tese. Em *Haï* (1971), descreve a

¹¹ No original: « Ce fut un choc physique énorme. C’était tellement difficile. Il faisait chaud. Il fallait parcourir de longues distances à pied. Il fallait s’endurcir. Il fallait avoir les mains calleuses pour tenir la palanque et la perche. Moi qui n’avais pas la plante des pieds assez dure pour marcher sur les silex qui tapissent le fond des rivières, j’étais obligé de porter des chaussures, et le sable qui se glisse alors entre la semelle et la peau devient comme du papier de verre. Quand vous naviguez sur ces fleuves, le pire n’est pas l’eau, mais le sable qui vient s’immiscer entre la chaussure et la peau. J’ai dû apprendre les recettes qui permettent de survivre. Et tant d’autres choses encore. Oui, cette réalité n’avait plus rien à voir avec celle de mon passé scout ou celle de l’entraînement militaire que j’avais subi : tout cela me paraissait si tendre. Depuis mon adolescence, jusqu’à la période qui tourne autour des années soixante, celle du *Procès Verbal*, je vivais cérébralement et intellectuellement. Je le répète : j’avais besoin d’un choc physique ! Dès ce moment-là, dès que j’ai touché ce monde-là, cette société ; à partir de cette expérience, j’ai cessé d’être purement cérébral et intellectuel. Par la suite, j’ai nourri mes livres de cette non-cérébralité, de ce grand changement, de ce fait physique. »

experiência vivida no Panamá e as diferenças entre o modo de pensar e viver ocidental e o ameríndio. Enquanto pesquisador, publica *Le Rêve Mexicain ou la pensée interrompue* (1988), livro que evidencia o processo de colonização espanhola no México. O livro é um longo estudo sobre a destruição do pensamento ameríndio. No ensaio, o escritor se mostra sensível aos horrores vividos por esses povos durante o processo de colonização. Mais tarde, a mesma temática volta a ser tratada em *La fête chantée et autres essais de thème amérindien* (1997). Le Clézio também traduz para o francês textos-base da cultura ameríndia mexicana como *Les Prophéties du Chilam Balam* (1976) e *Relation de Michoacan* (1984).

Dessa forma, pode-se deduzir que o tema da viagem está presente na biografia e também nas obras do autor, assim como o seu interesse pela alteridade. É comum nas obras de Le Clézio a existência de personagens que escapam do protótipo europeu, assim como também é comum personagens que preferem viver em comunhão com a natureza do que viver na cidade.¹²

A natureza assume, desde a experiência vivida na África e com mais intensidade na América Latina, um lugar de destaque na obra de Le Clézio. Depois da experiência indígena, Le Clézio afirma que ele deixa de ser puramente cerebral e intelectual. Ele se aproxima do pensamento ameríndio e se afasta do pensamento ocidental. Cortanze chama atenção para o fato de que mesmo não sabendo, à época, “o que ecologia quer dizer, ele passa a respeitar essa natureza que lhe oferece tanto e que é tão destruída, lá de onde viemos” (Cortanze, 1999, p. 170).¹³

Ainda segundo Cortanze, em *La Fête chantée* (1997), livro de ensaios em que Le Clézio escreve sobre a cultura ameríndia, ele diz:

“Nós sabemos: a terra não pertence ao homem, é o homem que pertence à terra.” É assim, com esse pensamento, que o homem poderá talvez salvar as manhãs do mundo. Diante do detalhe, diante do microscópico, o tesouro espalhado do homem se refugia nas ravinas, nos poços, nos arbustos, nas cavidades das dunas, ao

¹² Este tema foi abordado na dissertação de mestrado do autor deste tese. Foi estudado no referido trabalho novelas da coletânea “Mondo et autres histoires”, nas quais os protagonistas deixam a cidade e vão viver em harmonia com a natureza. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/35417> Acesso em: 23/01/2025

¹³ No original: « ce qu'écologie veut dire se met à respecter cette nature qui lui apporte tant et qu'on détruit tant là d'où vient. »

menos é assim para as *Gens des nuages* [Pessoas das nuvens] (Cortanze, 1999, p. 264).¹⁴

Nota-se, portanto, que apesar de estar muito em voga atualmente temas sobre ecologia e a importância dos povos indígenas para a preservação da natureza e, conseqüentemente, para o equilíbrio climático da terra, desde os anos 1970, a cultura indígena e a estrita relação desses povos com a natureza interessam o escritor fanco-mauriciano.

Sendo assim, podemos afirmar que J. M. G. Le Clézio é um escritor contemporâneo, de acordo com a concepção de Giorgio Agamben (2009), pois está atento ao seu tempo e principalmente à obscuridade que o ronda. Le Clézio afirma: “Eu penso ser do meu tempo [...]. Contrariamente ao que parecem acreditar, eu estou muito atento ao que se passa ao meu redor”.¹⁵ Para Agamben (2009), o escritor e intelectual deve estar atento ao seu tempo, mas também deve tomar uma distância para compreendê-lo melhor. Deve perceber o obscuro do tempo presente.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, e ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben, 2009, p. 59).

Segunda definição de contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a perna nas trevas do presente (Agamben, 2009, p. 62-63).

Assim é também para Sartre, que afirma que o escritor contemporâneo deve estar afastado, acima de sua época para poder transformá-la.

¹⁴ No original: « Nous le savons: la terre n'appartient pas à l'homme, c'est l'homme qui appartient à la terre. » C'est ainsi, dans cette pensée, que l'homme pourra peut-être sauver les matins du monde. Face au détail, face au microscopique, le trésor éparpillé de l'homme se réfugie dans les ravins, les puits, les arbustes, les creux des dunes, du moins est-ce ainsi chez les *Gens des nuages*. »

¹⁵ No original: « Je pense être de mon temps [...]. Contrairement à ce que l'on semble croire, je suis très attentif à ce qui se passe autour de moi ». « Voyageur immobile », par Guillaume Cherel, Entretien avec Jean-Marie G. Le Clézio: <http://www.Regard.fr/archives/199707sup04.html>.

[...] o melhor meio de ser atropelado por sua época é voltar-lhe as costas ou pretender elevar-se acima dela, e que não se chega a transcendê-la fugindo dela, mas sim assumindo-a para transformá-la, isto é, ultrapassando-a na direção do porvir mais próximo, então ele escreve por todos e com todos, porque o problema que procura resolver com seus meios próprios, é o problema de todos (Sartre, 2004, p.169).

O escritor franco-mauriciano demonstra, portanto, uma grande facilidade de não só perceber o presente, mas também neutralizá-lo e descobrir as suas trevas. No artigo “Mexique, la magie de la mémoire”, publicado no jornal *Le Monde* em 2009, Le Clézio conta um evento ocorrido durante uma reunião organizada pelo poeta Homero Aridjis, sobre o tema da proteção dos recursos naturais, em que estava presente e na qual pôde observar a luta dos povos indígenas mexicanos para manter viva a sua cultura:

Diante da sala onde se faziam os debates, um grupo de indígenas Purépechas da região de Patzcuaro vieram apresentar suas queixas, denunciar a pilhagem da floresta pelos serralheiros e a poluição dos lagos. O espectro da central nuclear de Laguna Verde estava ainda também presente. A fim de serem ouvidos, os Purépechas tinham erguido um crucifixo em frente à porta do teatro, e um deles se prendeu nele como crucificado. Era o início dos anos 1980, a insurreição zapatista tinha acabado de começar, não em Chiapas, mas em Michoacán. Mais tarde, em Cheran, eu senti a mesma vontade de resistência nos Purépechas da Meseta, a necessidade de extrair na memória da *Relation de Michoacan*, esse testamento de seus ancestrais, para reviver sua língua, sua cultura. (LE CLEZIO, 2009)¹⁶

Le Clézio percebe a vontade e a luta dos Purépechas em manter viva a memória de seu povo, que está relatada na *Relation de Michoacan*, livro traduzido por ele para o francês. Nessa luta, contemporâneo e arcaico se encontram e Le Clézio percebe que o arcaico está inscrito na contemporaneidade mexicana. Segundo Agamben,

¹⁶ No original: « Devant la salle où se tenaient les débats, un groupe d'Indiens Purhépechas de la région de Patzcuaro est venu présenter ses doléances, dénoncer le pillage de la forêt par les scieries sauvages, et la pollution des lacs. Le spectre de la centrale nucléaire de Laguna Verde était encore présent. Afin d'être entendus, les Purhépechas avaient dressé un crucifix devant la porte du théâtre, et l'un d'eux y était attaché comme crucifié. Les bannières portaient, écrit en grandes lettres rouges, le nom de Zapata. C'était le début des années 1980, l'insurrection zapatiste venait de commencer, non pas au Chiapas, mais là, dans ce coin du Michoacan. Plus tard, à Cheran, j'ai ressenti la même volonté de résistance chez les Purhépechas de la Meseta, le besoin de puiser dans la mémoire de la *Relation de Michoacan*, ce testament de leurs ancêtres, pour faire revivre leur langue et leur culture. »

somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (Agamben, 2009, p. 69).

Assim, a literatura de Clézio se empenhou e se empenha ainda em difundir essa memória que, muitas vezes, é esquecida. Ele percebe que as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular, sobretudo para os ameríndios com quem conviveu. O escritor franco-mauriciano se volta, por exemplo, à memória dos Purépechas para demonstrar a importância desse povo e se alia, por meio de sua escrita, à luta deles, filiando-se, assim, a uma literatura mais engajada. “Na França, somos todos filhos da literatura engajada de Sartre e de Camus. Nós herdamos a necessidade deles, a paixão deles” (Le Clézio, *apud* Salles, 2006, p. 11).¹⁷ Le Clézio deseja ser um despertador de consciência, pois “um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo” (Sartre, 2004, p. 34). Ele afirma que “o artista é aquele que nos mostra uma parcela do mundo” (Le Clézio, 1967, p. 168).¹⁸ Sua literatura desenvolve uma voz engajada, pois ele é um escritor que “sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (Sartre, 2004, p. 20). Como afirmou, ele assume a postura de escritor segundo Sartre cuja função é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. Por isso, para ele, “agir, é o que o escritor gostaria acima de tudo. Agir, em vez de testemunhar. Escrever, imaginar, sonhar, para que suas palavras, suas invenções e seus sonhos intervenham na realidade, mudem os espíritos e os

¹⁷ No original: « En France, nous sommes tous enfants de la littérature engagée, de Sartre et de Camus. Nous avons hérité de leur besoin, de leur passion ».

¹⁸ No original: « L'artiste est celui qui nous montre une parcelle du monde ».

corações, abram um mundo melhor” (Le Clézio, 2008, p. 05).¹⁹ Contemporânea, a literatura de Le Clézio testemunha o seu tempo, age e está atenta ao presente e à sua obscuridade.

Esta tese será dividida em duas partes, ambas com dois capítulos. A primeira parte, intitulada “Ver o outro, ver a si mesmo: o intelectual, a alteridade e o ensaio”, reúne a parte teórica e um estudo do ensaio *Haï* (1971), primeiro ensaio de Le Clézio que aborda a temática indígena. A segunda parte, intitulada “Os povos ameríndios mexicanos em obras de J. M. G. Le Clézio” reúne as obras do escritor franco-mauriciano que tratam dos povos nativos mexicanos.

No primeiro capítulo desta tese, intitulado “J. M. G. Le Clézio: um intelectual na organização da cultura”, são tratados os temas do estrangeiro, do exílio, da alteridade, da importância do escritor-intelectual e a escrita ensaística. Para isso, foram utilizadas as reflexões de Julia Kristeva em seu livro *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), bem como de Emmanuel Lévinas em sua obra *Entre nós. Ensaio sobre a alteridade* (1997). As obras do crítico literário Edward Said – *Representações do intelectual: as conferências de Reith de 1993* (2005), *Humanismo e crítica democrática* (2007) e *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003) – foram igualmente importantes para o desenvolvimento da reflexão teórica sobre o papel de Le Clézio como um escritor intelectual crítico. Para tratar sobre a forma do ensaio, gênero escolhido pelo escritor para tratar de seus temas de predileção, as reflexões de Theodor Adorno (2003), Max Bense (2018) e Györg Lukács (2018) foram essenciais.

No segundo capítulo, o foco foi a relação entre literatura e etnografia, a partir da leitura do ensaio *Haï* (1971), de Le Clézio. As obras *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX* (2014), de James Clifford, e *Nós e outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana* (1993), de Tzvetan Todorov, foram o aporte teórico para essa reflexão.

A segunda parte da tese se inicia com o terceiro capítulo “Da ascensão à queda: os impérios dos Astecas e dos Purépechas”. Os ensaios de Le Clézio

¹⁹ No original: « Agir, c'est ce que l'écrivain voudrait par-dessus tout. Agir, plutôt que témoigner. Ecrire, imaginer, rêver, pour que ses mots, ses inventions et ses rêves interviennent dans la réalité, changeant les esprits et les cœurs, ouvrent un monde meilleur ».

Le Rêve Mexicain ou la pensée interrompue, publicado em 1988, e *La fête chantée et autres essais de thème amérindien*, publicado em 1997, são as fontes de estudo. Em *Le Rêve Mexicain*, Le Clézio faz um profundo estudo sobre a história da colonização mexicana e se preocupa em não deixar a cultura indígena silenciada. Nesse processo de escrita da História, muitas vezes é contada a história do invasor e poucas vezes é contada a história dos invadidos. Nesse ensaio, no qual Le Clézio faz um estudo sobre os sonhos que marcaram a história do México, é problematizado o brutal desaparecimento das culturas e civilizações ameríndias. Em *La fête chantée*, o autor franco-mauriciano escreve sobre a formação do império divino no Michoacán que se inicia no século XIII e se estabelece antes da chegada dos espanhóis. A *Relation de Michoacan*, livro gênese da região, é fonte do ensaio principal de *La fête chantée*. Le Clézio traz, nos outros ensaios do livro, os ritos documentados também na *Relation*. Escreve ainda sobre a conquista baseada na exploração do ouro na América Latina, bem como sobre a importância da natureza para os indígenas e a luta para a sua preservação.

No quarto capítulo, “*Diego e Frida: entre amor, dor e política. A minoria levada ao centro*”, o foco é a biografia desses artistas escrita por Le Clézio, publicada em 1993, traduzida para o português em 2010 por Vera Lúcia dos Reis. O que se lê na biografia *Diego e Frida* são aspectos que vão além da vida pessoal e dos percalços amorosos dos pintores. A vida política do casal ganha destaque no texto do autor franco-mauriciano. Influenciados pela Revolução Mexicana de 1910, a primeira revolução de caráter popular do mundo moderno, Diego Rivera e Frida Kahlo também se interessam pelo passado indígena e o leva para o centro de suas obras, propondo também uma reescrita à contrapelo da história mexicana a partir da arte.

Ao final deste trabalho, conclui-se que, na contemporaneidade, o pensamento ameríndio que Le Clézio defende deve ser urgentemente levado em consideração. A natureza tem dado seus alertas e a crise climática se agrava cada dia mais.

Todos as traduções dos trechos citados das obras de Le Clézio que ainda não foram traduzidas para o português foram feitas pelo autor da tese. Destaca-se também o ineditismo deste trabalho, sendo o primeiro a estudar a

obra ensaísta do autor franco-mauriciano sobre os ameríndios e o México no Brasil.

**PARTE 1 – VER O OUTRO, VER SI MESMO: O INTELECTUAL, A
ALTERIDADE E O ENSAIO**

2 – J. M. G. LE CLÉZIO: O PAPEL DO INTELECTUAL NA CULTURA

Jean-Marie Gustave Le Clézio é um intelectual que possui uma responsabilidade ética e está preocupado em elevar a consciência da humanidade. Em suas obras, o escritor franco-mauriciano leva ao centro temáticas e personagens marginalizadas que estão permeadas pelo seu olhar estrangeiro, exilado e diaspórico.

Dessa forma, neste primeiro capítulo, serão evidenciadas reflexões sobre o estrangeiro, conforme Kristeva (1994), bem como a poética da alteridade de Le Clézio ilustrada por reflexões de seu romance *Ourania* (2006), cuja narrativa está situada no México, correlacionadas com o conceito de alteridade e responsabilidade ética segundo o filósofo Emmanuel Lévinas. Serão desenvolvidas ainda reflexões sobre a importância do intelectual na organização da cultura, a partir de obras do crítico literário palestino-estadunidense Edward Said.

Para expressar suas reflexões e pesquisas, sobretudo sobre os ameríndios, Le Clézio se utiliza do gênero literário ensaio. Ambíguo, pois ao mesmo tempo literário e crítico, o ensaio é um gênero textual em que a voz de seu autor ganha poder. Ao fim do capítulo, serão introduzidas reflexões sobre alguns ensaios de Le Clézio, a partir de textos de Theodor Adorno, György Lukács e Max Bense.

2.1 – O estrangeiro, estrangeridade e alteridade

O espaço geográfico-poético de Le Clézio ultrapassa as fronteiras francesas, conforme já mencionamos. A África, a América, sobretudo a cultura pré-colombiana mexicana, e a Ásia estão presentes em sua obra. Em entrevista a Tirthankar Chanda²⁰, Le Clézio assume que, desde sua infância ele tem consciência das margens do Ocidente e da existência de culturas minoritárias.

²⁰ Tirthankar Chanda, « Entretien avec J. M. G. Le Clézio », Label France, nº 45, dezembro 2001.

Eu me considero como um exilado porque minha família é inteiramente mauriciana. Há gerações somos nutridos do folclore, da cozinha, das lendas e da cultura mauricianas. É uma cultura muito misturada, onde se misturam Índia, África e Europa. Eu nasci na França, mas fui criado na França com essa outra cultura. Eu cresci me dizendo que havia um outro local que encarnava minha verdadeira pátria. Um dia, eu irei lá e saberei o que é. Na França, sempre me considerei, portanto, como *um peixe fora d'água*. Eu gosto muito da língua francesa que é, talvez, meu verdadeiro país! Mas se considerarmos a França como uma nação, tenho que dizer que raramente me identifiquei aos seus imperativos (Le Clézio *apud* Thibault, 2009, p. 09).²¹

Le Clézio se sente estrangeiro em sua terra natal. Para Julia Kristeva, “o espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referências, nada mais” (Kristeva, 1994, p. 15). O autor franco-mauriciano possui em sua vida vários pontos de referência. Influenciado pela origem dos avós e dos pais, ele cresce imerso na cultura crioula mauriciana, case-se com Jémia, originária do Marrocos, vive na Nigéria quando seu pai exercia a função de médico no país e trabalha como pesquisador na América Latina, sobretudo no México.

Além disso, Le Clézio afirma que durante sua infância e sua adolescência ele se sentia um intruso em Nice, “une pièce rapportée”, primeiramente porque na cidade ouvia histórias de seus antepassados em Maurício, mas também porque Nice, naquela época, durante a Segunda Guerra Mundial, era uma terra de refugiados, “uma cidade de exilados, uma espécie de *no man's land*, uma zona sem existência real” (Le Clézio *apud* Thibault, 2009, p. 84).²²

O sentimento de estrangeiro e de exilado em Le Clézio se dá devido à sua origem mauriciana, mas também a partir dessa experiência da guerra que viveu em sua infância. Sua família deixa o norte do país e se instala em Nice. Na cidade do sul francês, ele vive enclausurado, sem liberdade plena, rodeado

²¹ No original: « Je me considère moi-même comme un exilé parce que ma famille est entièrement mauricienne. Depuis des générations nous sommes nourris au folklore, à la cuisine, aux légendes et à la culture mauriciennes. C'est une culture très mélangée ou se mêlent l'Inde, l'Afrique et l'Europe. Je suis né en France mais j'ai été élevé en France avec cette culture-là. J'ai grandi en me disant qu'il y avait un ailleurs qui incarnait ma vraie patrie. Un jour, j'irai là-bas, et je saurai ce que c'est. En France, je me suis donc toujours un peu considéré comme une pièce rapportée. J'aime beaucoup la langue française qui est peut-être mon véritable pays ! Mais si on considère la France comme nation, je dois dire que je me suis rarement identifié à ses impératifs. »

²² No original: « Tout cela était accentué par le fait que Nice, dans ces années de guerre, était une ville d'exilés, une sorte de *no man's land*, une zone sans existence réelle »

de soldados alemães. Durante a Segunda Guerra, os livros foram a única maneira de escapar da dura realidade²³. Já adulto, Le Clézio passou um período de sua vida na Inglaterra, nos Estados Unidos, em Bangkok, no México, no Panamá, na China e na Coreia do Sul. As experiências vividas no México e no Panamá foram decisivas para o processo de criação das obras selecionadas para estudo nesta tese, conforme já mencionado. Na época em que Le Clézio viveu no México, ele viajou por seis meses de cidade em cidade, conviveu com indígenas mexicanos e também viveu de 1970 a 1974 junto ao povo indígena Embera, na província do Darién, no Panamá. A respeito do contato com os povos ameríndios, Le Clézio declara:

Eu rapidamente considerei que o que eu tinha a dizer na literatura não podia unicamente se referir ao corpo literário em si, e a experiência que eu pude ter do mundo ameríndio especialmente – uma experiência marginal, vivida entre povos marginais em relação à sociedade moderna e ao seu corpus cultural –, essa experiência desde então fortaleceu minhas escolhas: como opção consentida, a margem traduz meu gosto pela alteridade, pela diferença (Le Clézio, 2009, p. 30).²⁴

A experiência que ele chama de “marginal” é a principal fonte de inspiração de Le Clézio e pode ser inclusive notada em sua biografia. Embora

²³ Narrativas de viagem marcaram a vida do escritor. Ele diz: “[...] os livros que mais me marcaram foram as coleções de narrativas de viagem, a maioria consagradas à Índia, à África e às Ilhas Mascarenhas, assim como grandes textos de exploração, de Dumont d’Urville ou de l’Abbé Rochon, de Bougainville, de Cook, e claro o *Livre des Merveilles* de Marco Polo. Na vida medíocre de uma pequena cidade do interior adormecida pelo sol, depois de anos de liberdade na África, esses livros me deram o gosto pela aventura, eles me permitiram pressentir a grandeza do mundo real, de explorá-lo pelo instinto e pelos sentidos ao invés dos conhecimentos. De uma certa maneira eles me permitiram sentir muito cedo a natureza contraditória da vida de criança, que guarda um refúgio onde possam ser esquecidas a violência e a competição, e ter seu prazer em ver a vida exterior através de sua janela. No original: « Mais les livres qui m’ont le plus marqué, ce sont les collections de récits de voyage, pour la plupart consacrés à l’Inde, à l’Afrique et aux îles Mascareignes, ainsi que les grands textes d’exploration, de Dumont d’Urville ou de l’Abbé Rochon, de Bougainville, de Cook, et bien sûr le *Livre des Merveilles* de Marco Polo. Dans la vie médiocre d’une petite bourgade de province endormie au soleil, après les années de liberté en Afrique, ces livres m’ont donné le goût de l’aventure, ils m’ont permis de pressentir la grandeur du monde réel, de l’explorer par l’instinct et par les sens plutôt que par les connaissances. D’une certaine façon ils m’ont permis de ressentir très tôt la nature contradictoire de la vie d’enfant, qui garde un refuge où il peut oublier la violence et la compétition, et prendre son plaisir à regarder la vie extérieure par le carré de sa fenêtre » (Le Clézio, 2008, p. 02).

²⁴ No original : « J’ai très vite considéré que ce que j’avais à dire dans la littérature ne pouvait pas uniquement se référer au corps littéraire lui-même, et l’expérience que j’ai pu avoir du monde amerindien notamment – une expérience marginale, vécue parmi des peuples marginaux par rapport à la société moderne et à son corpus culturel –, cette expérience n’a cessé depuis de conforter mes choix : comme option consentie, la marge traduit aussi mon goût pour l’alterité, la différence. »

tenha nascido e sido criado em Nice, seus antepassados, conforme já dito, viveram durante muito tempo nas Ilhas Maurício. Apesar de não ter vivido com seus antepassados na ilha, Le Clézio afirma que esse passado africano que lhes é comum contribuiu para ver o mundo diferentemente, e alimentar o seu “gosto pela alteridade”. Maurício é, portanto, um dos lugares de origem de Le Clézio ao qual ele sempre volta para se afastar do mundo essencialmente industrial do Ocidente.

Não é que eu seja egocêntrico e que eu queira absolutamente voltar para o passado e ver do que ele é feito. Mas [...] para compreender, para adivinhar esse segredo que esconde o mundo industrial moderno no qual estou, tenho que me voltar para um outro mundo. (Le Clézio *apud* Thibault, 2009, p. 221).²⁵

O gosto pela alteridade foi cultivado pelo autor a partir de sua própria vivência. O contexto de uma diáspora familiar é, portanto, fundamental para a formação do autor:

Eu tenho a impressão de que houve algo como um centro virulento, que alguma coisa muito grave aconteceu que custou a uma parte da família ser excluída, lançada no mundo, em uma espécie de diáspora dos Le Clézio: um tio em Trinidad, um outro na Guiana, meu pai na África negra, uma tia na África do Sul. Essas pessoas se encontravam, assim, disseminadas, por vários lugares, porque elas tinham fugido do centro infeccioso. Esse sentimento me deu a impressão de uma profunda exclusão. De outro lado, o exílio talvez tenha sido um benefício. (Le Clézio *apud* Cortanze, 1999, p. 279-280).²⁶

Foi certamente um benefício, pois sua experiência familiar influencia o seu modo de viver e de pensar, determina sua posição de escritor viajante que questiona o eurocentrismo. Le Clézio cresce se sentindo um estrangeiro e faz de sua vida uma longa viagem. Segundo Bruno Thibault, cada viagem feita pelo autor é uma viagem que lhe permite uma individuação, ou seja, um

²⁵ Ce n'est pas que je sois égocentrique et que je tiennne absolument à me tourner vers le passé et à regarder de quoi il est fait. Mais c'est parce que pour comprendre, pour deviner ce secret que cache le monde industriel moderne dans lequel je suis, je dois me retourner vers un autre monde.

²⁶ No original: « J'ai l'impression qu'il y avait eu comme un foyer virulent, que quelque chose de très grave s'était passé qui avait valu à une partie de la famille d'être exclue, lancée dans le monde, en une sorte de diaspora des Le Clézio : un oncle à Trinidad, un autre en Guyane, mon père en Afrique noire, une tante en Afrique du Sud. Ces gens se retrouvaient ainsi disséminés, partout, parce qu'ils avaient fui le centre infectieux. Ce sentiment devait me donner l'impression d'une profonde exclusion. D'un autre côté, l'exil était peut-être un bienfait. »

crescimento individual. Além de proporcionar conhecimento de outros povos e outras culturas, a viagem, para Le Clézio, torna-se também uma oportunidade de autoconhecimento. Ainda segundo Thibault, não há um exotismo cultural nessas viagens, pois o que o escritor procura é um “deslocamento de sentido e de sujeito” e isso acaba se tornando o seu princípio de escrita:

Cada viagem é, na verdade, para esse escritor, uma viagem em si próprio, ou seja, não somente uma viagem para Outro lugar [Ailleurs] e para Fora [Dehors], mas também uma viagem para Dentro [Dedans], para o mundo interior e para “o outro lado” da psique. Cada deslocamento, cada percurso, cada viagem possui em Le Clézio um sentido interior, e cada um de seus textos marca um avanço particular no caminho da individuação. Mas ao mesmo tempo esse autor nos mostra a dificuldade de acessar o “centro” da psique, da “dissolução” e da “dispersão” do sujeito no mundo contemporâneo. Ele nos mostra que a viagem e a deriva, práticas catárticas, podem se transformar em desvio, em divagação, em delírio. Assim, é certo que o exotismo não deve ser entendido em Le Clézio no sentido literal e grosseiro, anedótico ou pitoresco. O exotismo funciona, ao contrário, em sua obra, como em Victor Segalen, à maneira de uma metáfora ou de um princípio de escrita, ou seja, como um deslocamento do sentido e do sujeito. (Thibault, 2009, p. 10)²⁷

A viagem e o contato com o Outro, para Le Clézio, proporcionam um “deslocamento do sentido e do sujeito”, pois o “eu” se torna “outro”. Para Julia Kristeva,

Viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de *ser um outro*. Não se trata simplesmente no sentido humanista, de nossa aptidão em aceitar o outro, mas de estar em seu lugar – o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo. O “Eu é um outro” de Rimbaud não era somente a confissão do fantasma psicótico que assedia a poesia. A expressão anunciava o exílio, a possibilidade ou a necessidade de ser estrangeiro, prefigurando assim a arte de viver numa era moderna, o cosmopolitismo dos esfolados (Kristeva, 1994, p. 21).

²⁷ No original: « Chaque voyage est en effet chez cet écrivain un voyage vers soi, c'est-à-dire non seulement un voyage vers un Ailleurs et vers le Dehors, mais aussi un voyage vers le Dedans, vers le monde intérieur et vers « l'autre côté » de la psyché. Chaque déplacement, chaque cheminement, chaque voyage possède chez Le Clézio un sens intérieur, et chacun de ses textes marque une avancée particulière sur le chemin de l'individuation. Mais en même temps cet auteur nous entretient de la difficulté d'accéder au « centre » de la psyché, de la « dissolution » et de la « dispersion » du sujet dans le monde contemporain. Il nous montre que le voyage et la dérive, pratiques cathartiques, peuvent se transformer en déviance, en divagation, en délire. Ainsi il est certain que l'exotisme ne doit pas s'entendre, chez Le Clézio dans un sens littéral et grossier, anecdotique ou pittoresque. L'exotisme fonctionne au contraire dans son œuvre, comme chez Victor Segalen, à la façon d'une métaphore ou d'un principe d'écriture c'est-à-dire comme un déplacement du sens et du sujet. »

Le Clézio, conforme já mencionado, possui uma herança diaspórica e, por isso, necessita do exílio para se entender e escrever. Para Gérard de Cortanze, trata-se de um escritor que está à procura de seu lugar no universo e, assim, busca entender o ser humano, o Outro e si mesmo: “um passador [*passreur*] que se desloca nos caminhos da terra como se deslocasse em si mesmo” (Cortanze, 1999, p. 191).²⁸

Na relação especular apreendida com o Outro, em Le Clézio, o “eu” está completamente desnudo: “o Outro que ele olha e que o olha; não faz nada mais do que se expor a seu próprio olhar interior, desnudo de todo objetivo preciso, e infinitamente refletido sobre a superfície do espelho.” (Suzuki, 2009, p. 70)²⁹ Para Julia Kristeva, diante do estrangeiro, há duas possibilidades de ação: o reconhecimento que se é também diferente e, portanto, que se deve aceitar o Outro, ou, o reconhecimento que o Outro está além de sua singularidade, portanto, deve-se anulá-lo. A autora de *Estrangeiros para nós mesmos* afirma:

Primeiramente, a sua singularidade impressiona: esses olhos, esses lábios, essas faces, essa pele diferente das outras o deslocam e lembram que ali existe *alguém*. A diferença desse rosto revela um paroxismo que qualquer rosto deveria revelar ao olhar atento: a inexistência da banalidade entre os seres humanos. Entretanto, é o banal, precisamente, que constitui uma identidade para os nossos hábitos diários. Porém esse discernimento dos traços do estrangeiro, que nos cativa, ao mesmo tempo nos atrai e nos repele: “Pelo menos, sou também – singular e, portanto, devo amá-lo” diz para si o observador, “não, prefiro a minha própria singularidade e, portanto, devo matá-lo”, pode ele concluir. Do amor ao ódio, o rosto do estrangeiro nos força a manifestar a maneira secreta que temos de encarar o mundo, de nos desfigurarmos todos, até nas comunidades mais familiares, mais fechadas (Kristeva, 1994, p. 11).

O Outro tira Le Clézio do centro do mundo, sobretudo do centro ocidental. “Eu não quero mais ser o homem sozinho no centro do mundo, o homem abominável para quem tudo foi feito, e por quem tudo se faz”, diz ele em *L’extase matérielle* (Le Clézio, 1967, 170)³⁰. A cultura dos povos originários, em geral, que considera o homem como um dos elementos constitutivos do

²⁸ No original: « un passeur qui se déplace sur les sentiers de la terre comme il se déplacerait en lui-même. »

²⁹ No original: « l’Autre qu’il regarde et qui le regarde ; il ne fait rien d’autre que s’exposer à son propre regard intérieur, dénué de toute visée précise, et infiniment réfléchi sur la paroi du miroir. »

³⁰ No original: « Je ne veux plus être l’homme seul au centre du monde ; l’homme abominable pour qui tout fut fait, et par qui tout se fait. »

universo, é, para Le Clézio, a possibilidade de escapar da angústia existencial do mundo moderno ocidental, que considera o homem o centro do entendimento do mundo. Assim argumenta Masao Suzuki, em seu estudo sobre a origem desse gosto pelo “ailleurs”, pelo diferente ou distante:

[...] um dos temas principais de suas reflexões e de suas criações consistirá no enfrentamento entre dois tipos de valores; de um lado valores fundados numa visão cósmica que considera o homem como um dos elementos constitutivos do grande organismo do universo, e de outro, os valores modernos enraizados na divisão epistemológica entre o sujeito pensante e o objeto de sua observação, divisão que produz, em escala individual, uma ruptura entre o “eu” e o “não eu” que conduz ao egocentrismo, e, em escala coletiva, numa ruptura entre o “homem” e o “mundo” que culmina no antropocentrismo (Suzuki, 2009, p. 76).³¹

Para Le Clézio, esse confronto de valores ocorre porque:

A cultura ocidental se tornou muito monolítica. Ela privilegia exacerbadamente o seu lado urbano, técnico, impedindo, assim, o desenvolvimento de outras formas de expressão: a religiosidade, os sentimentos, por exemplo. Toda a parte impenetrável do ser humano está oculta em nome do racionalismo. É essa tomada de consciência que me levou a outras civilizações (Le Clézio *apud* Suzuki, 2009, p. 81).³²

2.2 – A “responsabilidade” ética em *Ourania*

O encontro com “o Outro” é constante nas obras de Le Clézio e se traduz na forma de uma “responsabilidade ética”. Em *Ourania*, narrativa situada no México, Daniel Sillitoe é um pesquisador que viaja até o país para trabalhar no Centro de pesquisa Emporio, a fim de estudar o solo da região de

³¹ No original: « [...] l'un des thèmes principaux de ses réflexions et de ses créations consistera dans l'affrontement entre deux types de valeurs ; d'un côté les valeurs fondées sur une vision cosmique qui considère l'homme comme un des éléments constitutifs du grand organisme de l'univers, et de l'autre les valeurs modernes enracinées dans la division épistémologique entre le sujet pensant et l'objet de son observation, division produisant, à l'échelle individuelle, une rupture entre le « moi » et le « non-moi » qui conduit à l'égoïsme, et, à l'échelle collective, une rupture entre l' « homme » et le « monde » qui aboutit à l'anthropocentrisme.

³² No original: « La culture occidentale est devenue trop monolithique. Elle privilégie jusqu'à l'exacerbation de son côté urbain, technique, empêchant ainsi le développement d'autres formes d'expression : la religiosité, les sentiments, par exemple. Toute la partie impénétrable de l'être humain est occulté au nom du rationalisme. C'est cette prise de conscience qui m'a poussé vers d'autres civilisations. » Tirthankar Chanda, « Entretien avec J. M. G. Le Clézio », Label France, n° 45, dezembro 2001.

Tepalcatepec. Nessa viagem, o protagonista se sente, obviamente, estrangeiro, pois é um francês que está no México.

No México, a particularidade é que quando você é estrangeiro - em outros termos, alguém que, embora se vista como todo mundo, ande de ônibus e se comporte de forma a não ser notado, é fundamentalmente diferente – você não vê ninguém, e todo mundo te vê (Le Clézio, 2006, p.48).³³

Raphael Zacharie é o personagem de *Ourania* que mostra ao geógrafo francês uma outra possibilidade de se viver no mundo, além da possibilidade “monolítica” ocidental. Na comunidade onde vive o rapaz, a natureza, a coletividade e a liberdade ganham destaque.

Raphael é um rapaz que foi abandonado pelo pai na comunidade *hippie* de Campos. A vida que ele leva em Campos aguça a curiosidade do protagonista, pois eles vivem de uma maneira totalmente distinta das demais pessoas da região. Campos é um lugar utópico, idealizado por Anthony Martin, conhecido também como Jadi. A educação na comunidade, por exemplo, não é nada convencional:

___ Vida, nós ensinamos vida. Em Campos, não ensinamos nada além da vida. [...]

O ensino não ocorre em uma sala fechada, como em Rivière-du-Loup. Tampouco há um professor de pé em uma plataforma falando em latim ou escrevendo números em um quadro negro. Aqui, as pessoas ensinam conversando, ouvindo histórias ou até mesmo sonhando, vendo as nuvens passarem (Le Clézio, 2006, p. 113).³⁴

A economia em Campos é sustentável. Eles produzem o que comem, não comem carne e não há posses demarcadas dentro do território:

Em Campos, nunca comemos carne, apenas ovos. Os habitantes locais dizem que a carne não é um bom alimento. Eles usam o leite das vacas para fazer queijo fresco, que embrulham em palha de milho. Quando há um excedente, o queijo fresco é vendido para a

³³ No original: « Au Mexique, la particularité est que, lorsque vous êtes un étranger – c'est-à-dire quelqu'un qui, même s'il est habillé comme tout le monde, circule en bus, et se conduit de façon à ne pas se faire remarquer, est foncièrement différent –, vous ne voyez personne, et tous vous voient. »

³⁴ No original: « ___ La vie, on y enseigne la vie. À Campos on n'enseigne rien d'autre que la vie. » (...) “L'enseignement ne se fait pas dans une maison fermée, comme à Rivière-du-Loup. Il n'y a pas non plus un maître d'école debout sur une estrade qui parle en latin, ou qui écrit des chiffres sur un tableau noir. Ici, on enseigne en conversant, en écoutant des histoires, ou même en rêvant, en regardant passer les nuages. »

aldeia vizinha, para padarias e para o mercado. O dinheiro é usado para comprar óleo para as lâmpadas, sabão e ferramentas. Uma plantação de cogumelos brancos está instalada no alto do terreno, perto dos estábulos. Ela é administrada pelas mulheres, Marikua, Adhara e outras. Não é permitida a presença de crianças na fazenda, por medo dos micróbios que elas possam trazer. (Le Clézio, 2006, p. 115)³⁵.

Ao contrário da vida de Campos, em que a coletividade e a sustentabilidade se fazem presentes, Daniel, ao chegar em Emporio, se depara com outra realidade. Seus colegas de trabalho, antropólogos em sua maioria, estão mais preocupados com suas próprias individualidades e, apesar de ser geógrafo e ter como missão estudar o solo da região, Daniel é o único que se simpatiza com os marginalizados que vivem no local. O estrangeiro recém-chegado logo percebe as mazelas daquele lugar.

Viviam, por exemplo, próximo à sede do centro de pesquisas, os “Paraquedistas, cerca de cinquenta famílias reagrupadas pela necessidade que advogados corruptos tinham de ocupar os terrenos vazios com o propósito de exploração dos proprietários legítimos” (Le Clézio, 2006, p. 43).³⁶ Os antropólogos, ao contrário, não se interessavam por essa vizinhança. Eles estavam mais preocupados com a especulação imobiliária e em construir suas casas naquele território que lhes era de fácil acesso (Le Clézio, 2006, p. 43).

Além de não se mostrarem preocupados com a população marginalizada que vivia nos arredores de Emporio, Daniel percebe também um certo descaso dos antropólogos com a população marginalizada, estudada em Emporio. Numa festa que acontecia no centro de pesquisa, o geógrafo ouviu Gaci Lazaro falar de Lili de la laguna nos seguintes termos: “Uma prostituta, você ouviu bem. Uma das garotas da zona vermelha” (Le Clézio, 2006, p.56).³⁷

³⁵ No original: « À Campos on ne mange jamais de viande, seulement des oeufs. Les habitants disent que la viande n'est pas une bonne nourriture. Avec le lait des vaches, ils préparent du fromage frais qu'ils enveloppent dans des feuilles de maïs. Quand il y a un surplus, le fromage frais est vendu au village voisin, aux boulangeries et au marché. L'argent sert à acheter l'huile pour les lampes, du savon, des outils. Une ferme de champignons blancs est installée en haut du terrain, près des étables. Ce sont les femmes qui s'en occupent, Marikua, Adhara, et d'autres femmes. Les enfants ne peuvent pas entrer dans la ferme, de crainte des microbes qu'ils pourraient apporter. »

“Le soir, au coucher du soleil, chacun a choisi sa Maison pour dormir.

³⁶ No original: « Parachutistes, une cinquantaine de familles regroupées par nécessité que les avocats corrompus utilisaient pour occuper les terrains vacants en vue de l'exploration des propriétaires légitimes. »

³⁷ No original: « Une pute, vous l'avez entendu. Une des filles de la zone rouge. »

Lili é uma moça indígena recém-chegada da região de Oaxaca. Daniel fica consternado diante do desdém dos pesquisadores em relação à ela que se defendem dizendo:

“Sabe, ainda somos capazes de separar nossos sentimentos de nossas observações”. Ele falou comigo em um tom confidencial. “É um 'campo', hombre! Não entenda mal nossas intenções, só porque rimos não significa que não seja sério.” (Le Clézio, 2006, p. 57).³⁸

Mas para o geógrafo, não se tratava só de um trabalho de campo, mas sim de uma vida humana:

“Não é verdade, não se trata de um campo. Trata-se de um ser humano, uma garota que leva uma vida horrível, uma vida que você não desejaria para seus piores inimigos, escrava desse Terrível, em sua fossa, uma garota por quem metade da população masculina do Vale já passou, todos os morangueiros, os abacateiros, os notáveis, os banqueiros e até mesmo os professores e pesquisadores do Emporio, e você chama isso de “campo”, ou talvez esteja falando metaforicamente, os campos de terra preta cobertos de flora microbiana, secos, nos quais os supostos filhos de Lili e dos outros labutam para fornecer a matéria-prima para o Strawberry Lake ou para as geleias Mac Cormick, talvez você esteja falando da haste de escavação e das mãos que replantam as mudas, ou dos dedinhos que colhem as frutas todas as manhãs ao amanhecer, na hora em que a pobre garota drogada, atordoada, bêbada, adormece em seu quarto, na prisão da Zona!” (Le Clézio, 2006, p. 57-58)³⁹

Nota-se que o sermão dado por Daniel para os pesquisadores vai além do caso de Lili; ele aproveita também para denunciar o trabalho quase que análogo à escravidão de mulheres e crianças nas plantações de morango, que também nada consternava os professores e pesquisadores de Emporio.

³⁸ No original: « Tu sais, nous sommes encore capables de dissocier nos sentiments de nos observations. » Il m'a parlé d'un ton confidentiel. « Il s'agit d'un « terrain », hombre ! Ne te méprends pas sur nos intentions, ce n'est pas parce que nous avons rigolé que ça n'est pas sérieux. »

³⁹ No original: « Ce n'est pas vrai, il ne s'agit pas d'un terrain. Il s'agit d'un être humain, une fille que mène une vie horrible, une vie qu'on ne voudrait pas souhaiter à ses pires ennemis, l'esclave de ce Terrible, dans son cloaque, une fille sur laquelle est passée la moitié de la population masculine de la Vallée, tous les fraisiers, les avocatiers, les notables, les banquiers et même les professeurs et les chercheurs de l'Emporio, et tu appelles ça du « terrain », ou peut-être que tu parles par métaphore, les champs de terre noire envahis par la flore microbienne, asséchés, sur lesquels triment les enfant putatifs de Lili et des autres, pour fournir la matière première de la Strawberry Lake, ou par les confitures Mac Cormick, peut-être que tu parles du bâton à fouir et des mains qui repiquent, ou bien des petits doigts qui cueillent les fruits chaque matin à l'aube, à l'heure ou la pauvre fille qui, droguée, hébétée, alcoolisée, s'endort dans sa chambre, dans la prison de la Zone ! »

Daniel, depois de tomar conhecimento da história de Lili, decide procurá-la. No encontro, o geógrafo gostaria somente de lhe pedir perdão.

Gostaria de lhe pedir perdão, perdão pelas humilhações, pelas risadas de desprezo. Perdão por tê-la arrancado de seu país natal, por tê-la entregue aos carrascos. Pelo incesto, pelo estupro, pela destruição. Por fazer de seu corpo um objeto de venda. E perdão por torná-la um objeto de estudo, por ser cúmplice do olhar indecente de estudantes e pesquisadores, antropólogos. As mãos deles que tiram o caderninho do bolso e o lapisinho, ativando furtivamente o gravador escondido em suas bolsas a tiracolo. As risadas na sala de plantão enquanto ouviam a gravação de sua voz clara, levemente nasalada, levemente suave, a voz de uma garota da montanha. A sua voz respondendo às perguntas-armadilhas deles com palavras simples e inocentes. Perdão por Trigo, o tabelião, a alma maldita do advogado Aranzas, que domina a vizinhança dos paraquedistas e que os ameaça com a expulsão, com a prisão de sua avó. E perdão pelo Terrível, talvez o menos terrível de todos, porque ele não mente, não esconde o que é, sua verdadeira natureza, e fala sobre dinheiro sem fazer falsas promessas (Le Clézio, 2006, p. 127-128)⁴⁰.

Daniel, estrangeiro recém-chegado ao Centro de pesquisa, é o outro, e por isso se identifica com os marginalizados daquele território. Ele também é um outro e deve amar. Assim, percebe-se, que a perspectiva de aproximação do outro em Le Clézio se efetiva a partir de uma alteridade radical, pois, embora ele conheça as diferenças, estabelece uma relação de irmandade em que o outro permanece desconhecido, uma vez que o que está em jogo não é somente o encontro, mas também a maneira como se efetiva essa abordagem. Jean-Marie Kouakou, em *Accéder en vrai à l'autre culturel*, explica esse processo:

A partir daí, compreende-se que, em Le Clézio, a perspectiva da alteridade, desses outros lugares [*ailleurs*] e outras culturas é certamente radical (pois ela tem a consciência da diferença), mas ela está aberta a esse outro que permanece desconhecido num ímpeto de fraternidade antes de tudo e sobretudo numa preocupação com a

⁴⁰ No original: Je voudrais lui demander pardon, pardon pour les humiliations, les rires de mépris. Pardon pour l'avoir arrachée à son pays natal, pour l'avoir livrée aux bourreaux. Pour l'inceste, le viol, la destruction. Pour avoir fait de son corps un objet à vendre. Et pardon pour en avoir fait un objet d'étude, d'avoir été complice du regard indécent des étudiants et des chercheurs, des anthropologues. Leurs mains qui sortent de leur poche le petit carnet, le petit crayon, qui déclenchent furtivement le magnétophone dissimulé dans leur sac à bandoulière. Les rires qui fusent dans la salle de garde, quand ils écoutent l'enregistrement de sa voix claire, un peu nasillarde, un peu chantante, une voix de fille de la montagne. Sa voix qui répond à leurs questions piégées, avec des mots simples, des mots innocents. Pardon pour Trigo le notaire, l'âme damnée de l'avocat Aranzas, qui tient le quartier des Parachutistes à la gorge, et qui les menace d'expulsion, de les jeter en prison, elle sa grand-mère. Et pardon pour le Terrible, peut-être le moins terrible de tous, parce que lui ne ment pas, ne cache pas ce qu'il est, sa vraie nature, et parle d'argent sans faire de fausses promesses.

verdade, ou seja, numa autenticidade em sua entrega. A vontade de abertura se materializa através da imagem do caminho ou através da estrada constantemente utilizada para indicar como encontrar o outro aqui. Pois não se trata somente de encontrar; trata-se, sobretudo, de fazê-lo através de uma abordagem cuidadosa que se preocupa em se aproximar bem do outro. (Kouakou, 2013, p. 141)⁴¹

A aproximação radical do outro em Le Clézio está em conformidade com o pensamento de Emmanuel Lévinas que pressupõe que a abertura ao Outro deve ser efetivada sem objetivação, sem intenção, sem decisão. Para Lévinas, a consciência da aproximação com o Outro não é intencional, mas é despertada de uma maneira altruísta. Para o filósofo, a relação com o Outro está no mesmo patamar da relação do humano com o divino e, por isso, excede a compreensão, pois não é uma simples relação de curiosidade, simpatia ou amor, é uma entrega. Assim, de acordo com Nelio Melo, no humanismo levinasiano,

A ética e a religião confluem para um humanismo no qual o outro é o libertador de toda tentação que conduz ao individualismo e ao totalitarismo, em nível de racionalidade e de sociedade. No humanismo levinasiano, o amor pelo outro, o amor entre as pessoas, é o amor que se vive entre o homem e Deus (Melo, 2003, p. 204).

Apesar de não ter uma relação religiosa em Le Clézio, nota-se que quando se entra em contato com o Outro é o infinito que é invocado e, dessa forma, deve-se haver responsabilidade. Em *Ensaaios sobre a alteridade*, Lévinas afirma:

O que chamo de responsabilidade por outrem, ou amor sem concupiscência, o eu só pode encontrar sua exigência em si próprio; ela está no seu “eis-me aqui” do *eu*, em sua unicidade não intercambiável de eleito. Ela é originalmente sem reciprocidade, pois traria o risco de comprometer sua gratuidade ou graça, caridade incondicional (Lévinas, 1997, p. 294).

⁴¹ No original: « À partir de là, on comprend que, chez Le Clézio, la perspective de l'altérité de ces ailleurs et autres cultures est certes radicale (car elle a conscience de la différence) mais elle est ouverture vers cet autre qui reste à connaître dans un élan de fraternité avant tout et surtout dans un souci de vérité, c'est-à-dire dans l'authenticité même de son rendu. La volonté d'ouverture se matérialise à travers l'image du chemin ou celle de la route constamment utilisée pour indiquer comment rencontrer l'autre ici. Car il ne s'y agit pas que de rencontrer ; il s'agit surtout de le faire à travers une démarche soucieuse de bien approcher ledit autre. »

A alteridade é, portanto, uma transcendência que interrompe o ser. E por isso, para Lévinas, essa relação com o Outro deve se dar a partir de uma relação de responsabilidade ética. Deve-se haver uma relação absoluta em que a sociabilidade é independente de todo reconhecimento prévio e de toda formação de totalidades, deve-se haver, antes de tudo, uma solidariedade humana pautada numa aproximação ética.

Ainda segundo Melo, no humanismo levinasiano, a alteridade no contexto de uma sociedade em que os marginalizados são invisibilizados deve ser crítica, desconstrucionista, acusativa e ousada:

No contexto de uma sociedade onde a lei e a justiça fazem violência aos fracos, aos desempregados, aos trabalhadores, aos deficientes, aos negros, aos asiáticos, aos latino-americanos, às mulheres e a todos os empobrecidos, o estatuto da alteridade é uma retórica que fere os ouvidos castos da justiça surda e cega. A alteridade como estatuto é um modo de ser da ética que não se conforma com a “boa consciência” da justiça e do direito, mas que torna incômoda a razão adequada, mensurada e guiada por princípios que são puro “interesse” (Melo, 2003, p. 207).

Assim, uma relação pautada na responsabilidade ética é antes de tudo a destruição do eu egoísta. Para Nelio Melo, a relação do Eu com o Outro levinasiano é uma relação passiva, sem contratos, sem autoridade, em que dois diferentes estão frente a frente e o Eu deve responder ao Outro:

O estatuto levinasiano, como força que vem de fora do sujeito, como heteronomia absoluta, difere do estatuto totalitarista do contratualismo. O que caracteriza a ação violenta do estatuto da alteridade é essa injunção do Outro no Mesmo, o fato de a relação face a face ser uma realidade de iguais separados, assimétricos que se opõem. Essa oposição se dá concretamente no encontro entre o Eu e o Outro, no fato de sentir o seu olhar, de escutar o seu apelo e de ter que lhe dar uma resposta. Essa violência não é nunca uma hostilidade, é uma oposição pacífica, é a oposição do rosto à possibilidade de uma apreensão conceitual (Melo, 2003, p. 206).

Melo argumenta que há nessa relação ética proposta por Lévinas a preocupação em não anular o outro, “não se pode ‘matar o outro’. O interdito de matar não significa matar realmente, mas significa negar o outro na sua integridade, que se oferece a mim, revelando-se. [...] o *tu não matarás* se inscreve no rosto e constitui sua própria alteridade” (Melo, 2003, p. 208).

Essa relação ética apreendida com o Outro torna o sujeito receptivo a novas perspectivas, conforme acontece em *Ourania*, em que o protagonista Daniel se preocupa com a população que vive invisibilizada, à margem da sociedade e despertando em si a responsabilidade pelo outro homem e a dignidade do eleito, como diz Lévinas (1997, p. 239). A partir de sua condição de estrangeiro, exilado, que foge do centro – ou do eurocentrismo –, Le Clézio enxerga o Outro e se aproxima até à margem.

2.3 – O intelectual e a cultura

Embora exista em português uma diferenciação entre as palavras “escritor” e “intelectual”, sendo o escritor aquele que escreve obras, em especial, romances, poesias e peças de teatro, e o intelectual aquele que se interessa por assuntos de cultura em geral, nesta tese, consideramos Le Clézio um intelectual, no sentido de um escritor crítico.

Edward Said, ao escrever sobre o papel do intelectual na sociedade afirma que, antes de tudo, ele é um *outsider* e um perturbador do *status quo* (Said, 2005, p. 10). Para o crítico palestino, “a tarefa do intelectual é universalizar de forma explícita os conflitos e crises, dar maior alcance humano à dor de um determinado povo ou nação, associar essa experiência ao sofrimento dos outros” (Said, 2005, p. 53). Ainda segundo Said, uma outra tarefa do intelectual “reside no esforço em derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação [...]” (Said, 2005, p. 10). Assim, o que deve ser padrão no discurso de um intelectual é a verdade sobre a miséria humana e a opressão e, para isso, seu desempenho público não pode estar previsto, nem se enquadrar num *slogan* ou numa linha partidária. Essa posição também é defendida por J. M. G. Le Clézio que afirma que o escritor, enquanto indivíduo, não deve propor intencionalmente um sentido moral ao seu leitor. A ética e a moral devem ser percebidas pelo interlocutor. Assim, ele diz:

O papel do escritor não consiste, me parece, em propor intencionalmente um sentido moral aplicável ao mundo que ele descreve. Mas, (...) sua criação em si, enquanto ato, está carregada de um certo valor moral. Além disso, o escritor não estando situado fora do mundo ou acima dele, ele se refere, ao menos implicitamente,

a uma experiência já filtrada no plano da apreciação ética. Meus livros refletem deste modo o que o indivíduo aceita ou recusa ao redor dele; é uma abordagem que se deve sem dúvida à relação que tenho com o mundo ameríndio, cuja visão fundada numa cultura da experiência distingue com grande nitidez o que se revela “bom” – entendido como o que não causa danos aos outros e vai no sentido de uma liberdade real – e o que é “mal” – que permanece, portanto, condenável. Há para mim, mais que uma missão – ou uma resignação – uma linha na qual eu tento encontrar meu equilíbrio avançando na escrita. (Le Clézio, *apud* Suzuki, 2009, p. 37)⁴²

Assim, para Le Clézio sua escrita está carregada de um valor moral e ético que não causa danos aos outros, e o leitor, em seu processo de leitura, deve interpretar seus pressupostos e fazer correlações sobre seus significados. Ao tratar do ato da recepção, Edward Said afirma:

[...] o que torna possível a leitura é um ato necessariamente pessoal de comprometimento com a leitura e a interpretação, o gesto de recepção que inclui abrir-se ao texto e, o que é igualmente importante, estar disposto a fazer declarações sobre o seu significado e aquilo a que esse significado possa estar ligado (Said, 2007, p. 90).

No caso da obra de Le Clézio, esse significado está ligado ao que o indivíduo pode aceitar e recusar. Lembrando que essa recusa está ligada ao que causa danos, e a aceitação, ao contrário, ao que proporciona o bem e a liberdade. Liberdade que, segundo Jean-Paul Sartre, “não é uma pura consciência abstrata de ser livre. A liberdade *não é*, propriamente falando; ela se conquista numa situação histórica; cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular (Sartre, 2004, p. 57). A respeito de sua própria obra, Le Clézio afirma que:

O ponto comum de todos os meus livros é a referência, a designação de um ponto obscuro situado no imediato pós-guerra, um ponto que não posso ver, mas que sinto no fundo de mim e que me conduz até o século XIX, à época da escravidão, ao tempo em que o Ocidente

⁴² No original: « Le rôle de l'écrivain ne consiste pas, me semble-t-il, à proposer intentionnellement un sens moral applicable au monde qu'il décrit. Mais encore une fois, sa création elle-même, en tant qu'acte, se charge d'une certaine valeur morale. Par ailleurs, l'écrivain n'étant pas situé hors du monde ou au-dessus du monde, il se réfère au moins implicitement à un vécu déjà filtré sur le plan de l'appréciation éthique. Mes livres reflètent par là ce que l'individu accepte ou bien refuse autour de lui ; c'est une approche qui doit sans doute au rapport que j'entretiens avec le monde amérindien, dont la vision fondée sur une culture d'expérience distingue avec une grande netteté entre ce qui s'avère « bien » - entendu comme ce qui ne nuit pas aux autres et va dans le sens d'une liberté réelle – et ce qui est « mal » - qui reste donc condamnable. Il y a là pour moi, plutôt qu'une mission – ou qu'une démission – une ligne sur laquelle je tente de trouver mon équilibre en avançant dans l'écriture. »

afirmava tranquilamente sua dominação sobre o resto do mundo. Se o romance é um isolamento, ele deve nos permitir melhor compreender, ele deve nos ajudar a melhor assimilar a gênese da nossa própria História (Le Clézio, 2009, p. 38).⁴³

A “gênese da nossa própria História” é assimilada na obra de Le Clézio a partir da experiência da margem. As guerras (seja na Europa ou em outros continentes), a colonização, a imigração e o convívio com a natureza são temas comuns na obra do escritor que são mostrados a partir do ponto de vista das minorias. Assim, consideramos Le Clézio um intelectual, no sentido atribuído por Said, porque apresenta “narrativas alternativas e outras perspectivas da história que não aquelas fornecidas pelos combatentes em nome da memória oficial, da identidade nacional e da missão” (Said, 2007, p. 170-171).

Dessa forma, em suas obras, Le Clézio propõe uma perspectiva histórica muito próxima da defendida por Walter Benjamin, como pode ser percebido em sua tese VI sobre o conceito de História:

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Eninnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. [...] Cada época deve sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la. [...] Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver aprendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer (Benjamin, 2018, p. 11-12).

Ao se posicionar à margem, Le Clézio se coloca também como o historiador benjaminiano, que arranca a tradição de sua posição de conformismo e “atiza no passado uma centelha de esperança”, enfatizando em suas obras as memórias e as vivências dos vencidos. Segundo Michel Lowy, em *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de história*:

⁴³ No original : « Le point commun de tous mes livres, c’est la référence, la désignation d’un point obscur situé dans l’immédiat après-guerre, un point que je ne peux pas voir, mais que je sens au fond de moi, et qui me conduit jusqu’au XIXe siècle, à l’époque de l’esclavage, au temps où l’Occident affirmait en toute quiétude sa domination sur le reste du monde. Si le roman est un isoloir, il doit nous permettre de mieux comprendre, il doit nous aider à mieux assimiler la genèse de notre propre Histoire.

Extirpar a tradição ao conformismo que se quer dominar é restituir à história [...] sua dimensão de subversão da ordem estabelecida, edulcorada, obliterada ou negada pelos historiadores “oficiais”. Somente assim o adepto do materialismo histórico pode “atear ao passado a centelha da esperança” – uma centelha que pode incendiar a pólvora *no presente* (Lowy, 2005, p. 66).

Le Clézio é, portanto, um escritor que extirpa a história de seu conformismo, pois os oprimidos ganham destaque em seus livros, uma vez que “[...] do ponto de vista dos oprimidos, o passado não é uma acumulação gradual de conquistas, como na historiografia ‘progressista’, mas sobretudo uma série interminável de derrotas catastróficas [...]” (Lowy, 2005, p. 66). Sendo assim, ele é também um intelectual humanista que, segundo Said, é aquele que usa de suas “faculdades linguísticas [...] para compreender, reinterpretar e lutar corpo a corpo com os produtos da linguagem na história, em outras línguas e outras histórias” (Said, 2007, p. 49). A linguagem para Le Clézio possui extrema importância; o escritor é o seu guardião:

A linguagem é a invenção mais extraordinária da humanidade, a que precede tudo, compartilha tudo. Sem a linguagem não há ciência, técnica, leis, arte, amor. Mas essa invenção, sem a contribuição dos locutores, torna-se virtual. Ela pode se fragilizar, se reduzir, desaparecer. Os escritores, numa certa medida, são os seus guardiões. Quando eles escrevem seus romances, seus poemas, seu teatro, fazem viver a linguagem. Eles não utilizam as palavras, mas ao contrário eles estão a serviço da linguagem. Eles a celebram, a aguçam, a transformam, porque a linguagem vive por meio deles, através deles e acompanha as transformações sociais ou econômicas de sua época (Le Clézio, 2008, p. 06).⁴⁴

É por isso que a literatura, para o escritor franco-mauriciano, além de apresentar narrativas alternativas, deve também deixar de ser um bem somente para as classes dominantes e estar ao alcance das minorias, que devem ser chamadas para participar do que Le Clézio denomina “banquete da cultura”:

⁴⁴ No original: « Le langage est l'invention la plus extraordinaire de l'humanité, celle qui précède tout, partage tout. Sans le langage, pas de sciences, pas de technique, pas de lois, pas d'art, pas d'amour. Mais cette invention, sans l'apport des locuteurs, devient virtuelle. Elle peut s'anémier, se réduire, disparaître. Les écrivains, dans une certaine mesure, en sont les gardiens. Quand ils écrivent leurs romans, leurs poèmes, leur théâtre, ils font vivre le langage. Ils n'utilisent pas les mots, mais au contraire ils sont au service du langage. Ils le célèbrent, l'aiguisent, le transforment, parce que le langage est vivant par eux, à travers eux et accompagne les transformations sociales ou économiques de leur époque. »

Que a literatura seja um luxo de uma classe dominante, que ela se nutra de ideias e de imagens desconhecidas para maioria das pessoas, isso é a origem do mal estar que cada um de nós experencia – eu me dirijo àqueles que leem e escrevem. Deveríamos tentar levar essa palavra àqueles que são dela excluídos, convidá-los generosamente para o banquete da cultura. (Le Clézio, 2008, p. 03)⁴⁵

Assim, para Le Clézio, a literatura “hoje, depois da descolonização, [...] é um dos meios para os homens e as mulheres de nosso tempo expressarem sua identidade, reivindicarem seu direito à fala, serem ouvidos em sua diversidade. Sem a voz e o apelo deles, nós viveríamos em um mundo silencioso” (Le Clézio, 2008, p. 07).⁴⁶ No entanto, a literatura deve também se democratizar e deixar de ser um bem essencialmente burguês.

Para Sartre, a literatura possuiu por muito tempo um público essencialmente burguês e por isso cumpriu

uma função conservadora e purificadora de uma sociedade integrada, [por isso o escritor deve tomar] consciência, nele e por ele, da sua autonomia. Colocada [a literatura], por um acaso extremo, entre aspirações confusas e uma ideologia em ruínas, tal como o escritor entre a burguesia, a Igreja e a Corte, ela afirma de repente a sua independência: não refletirá mais os lugares-comuns da coletividade, pois agora se identifica com o Espírito, ou seja, com o poder permanente de formar e criticar ideias (Sartre, 2004, p. 81).

Michel Lowy nos lembra que “evidentemente, o termo ‘vencedor’ não se refere, aqui, às batalhas ou às guerras comuns, mas à ‘guerra das classes’, em que um dos campos, a classe dirigente, não cessou de vencer os oprimidos – desde Spartacus, o gladiador rebelde, até o Spartakusbund (Liga Espartaquista) de Rosa Luxemburgo, e desde o *Imperium* romano até o *Tertium Imperium* hitlerista” (Lowy, 2005, p. 71). Walter Benjamin, em sua tese VII sobre o conceito de história, defende que o historiador deve se afastar o “quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a

⁴⁵ No original: « Que la littérature soit le luxe d'une classe dominante, qu'elle se nourrisse d'idées et d'images étrangères au plus grand nombre, cela est à l'origine du malaise que chacun de nous éprouve – je m'adresse à ceux qui lisent et écrivent. L'on pourrait être tenté de porter cette parole à ceux qui en sont exclus, les inviter généreusement au banquet de la culture. »

⁴⁶ No original: « Aujourd'hui, au lendemain de la décolonisation, la littérature est un des moyens pour les hommes et les femmes de notre temps d'exprimer leur identité, de revendiquer leur droit à la parole, et d'être entendus dans leur diversité. Sans leur voix, sans leur appel, nous vivrions dans un monde silencieux. »

missão de escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 2018, p. 13). Retomando o argumento de Benjamin, Michel Lowy, afirma que:

Escovar a história a contrapelo – expressão de um formidável alcance histórico e político – significa, então, em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra. Pensa-se nessas alegorias barrocas do triunfo, que representam os príncipes no alto de uma magnífica carruagem imperial, às vezes seguidos por prisioneiros e arcas transbordando de ouro e de joias; ou nesta outra imagem, que aparece em Marx para descrever o capital: *Juggernaut*, a divindade hindu instalada em uma imensa carruagem, sob as rodas da qual são lançadas crianças destinadas ao sacrifício. Mas o antigo modelo, presente no espírito de todos os judeus, é o Arco de Tito em Roma, que representa o cortejo triunfal dos vencedores romanos contra a sublevação dos hebreus, portando os tesouros pilhados no Templo de Jerusalém (Lowy, 2005, p. 73).

No nível da cultura, implica antes de tudo “examinar os ‘tesouros culturais’ com um ‘olhar distanciado’, situando-se do lado dos vencidos, judeus, párias, escravos, camponeses, mulheres, proletários” (Lowy, 2011, p. 24). Nas obras de Le Clézio analisadas nesta tese, a história é escovada a contrapelo, pois o escritor aborda a colonização a partir da vivência dos indígenas, refletindo, inclusive, sobre suas consequências na contemporaneidade. Le Clézio lembra que apesar de estarmos vivendo conforme os preceitos dos vencedores, há uma história dos vencidos e valores para serem conhecidos.

Benjamin ainda afirma que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (Benjamin, 2018, p. 13). Assim, Lowy esclarece:

Os bens culturais passaram da Grécia para Roma e, em seguida, para a Igreja, depois caíram nas mãos da burguesia, desde o Renascimento até hoje. Em cada caso, a elite dominante se apropria – pela conquista, ou por outros meios bárbaros – da cultura anterior e a integra a seu sistema de dominação social e ideológico. A cultura e a tradição tornam-se, assim, como salienta Benjamin em sua tese VI, “um instrumento das classes dominantes” (Lowy, 2005, p. 79).

Manter culturas silenciadas, que no decorrer da historiografia clássica permaneceram à margem, é contribuir para a continuidade da barbárie. Na dialética entre cultura e barbárie, o papel e a importância dos oprimidos nunca são destacados. Na historiografia colonial pouco se fala da importância dos

povos originários ou dos escravizados na edificação cultural do continente americano. Nada é feito sem o trabalho das classes oprimidas.

É por isso que o intelectual não pode ceder às pressões e deve falar a verdade ao poder. Le Clézio compartilha desse posicionamento ao dizer que: “Se há uma virtude indispensável à sua pluma [do escritor], é que ela não deve jamais servir ao elogio dos poderosos, ainda que muito ligeiramente.” (Le Clézio, 2008, p. 04).⁴⁷ O intelectual é, para Said, um ser colocado à parte, um indivíduo ríspido, eloquente, fantasticamente corajoso e revoltado, para quem nenhum poder do mundo é demasiado grande e imponente a ponto de não ser criticado ou questionado de forma incisiva. Le Clézio é um escritor eloquente, pois é expressivo e convincente, é corajoso, pois, como vimos, foi um dos precursores a falar de imigração na França e, por isso, é revoltado, à sua maneira, pois está sempre atento às desordens do mundo e as problematiza em suas obras. Assim, o intelectual tem uma “vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma filosofia, uma opinião para (e também por) um público” (Said, 2005, p. 25). Seu principal objetivo é promover a liberdade e o conhecimento, por isso está preparado para lutar contra estereótipos de visão e de intelecto que, por vezes, perduram na sociedade:

No fundo, o intelectual, no sentido que dou à palavra, não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer isso em público (Said, 2005, p. 36).

Um clichê e uma fórmula fácil que Le Clézio recusa é a da identidade nacional. Conforme já dito, ele não se identifica com os imperativos da França enquanto nação. Mais uma vez, o escritor franco-mauriciano está em conformidade com o crítico palestino que defende que o intelectual não deve pertencer a uma identidade de grupo nacional e deve mostrar que tal unidade é construída, fabricada e, até mesmo, inventada.

⁴⁷ No original: « S'il y a une vertu indispensable à sa plume, c'est qu'elle ne doive jamais servir à la louange des puissants, fût-ce du plus léger chatouillis. »

Quanto ao consenso de uma identidade de grupo nacional, o dever do intelectual é mostrar que o grupo não é uma entidade natural ou divina, e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado, com uma história de lutas e conquistas em seu passado, e que algumas vezes é importante representar (Said, 2005, p. 44).

No entanto, “[...] o intelectual é obrigado a usar uma língua nacional não apenas por razões óbvias de conveniência e familiaridade, mas também porque ele espera imprimir-lhe um som particular, uma entonação especial e, finalmente, uma perspectiva que é própria dele” (Said, 2005, p. 39). Le Clézio, inclusive afirma que sua pátria é a língua francesa. Ao se interessar por outras culturas e levar esse conhecimento à França, ele imprime na cultura francesa uma entonação que lhe é própria e muito enriquecedora, pois como afirma Said, as culturas estão demasiadamente entrelaçadas, seus conteúdos são interdependentes e híbridos para que se faça uma separação ideológica. Sendo assim, Le Clézio é um intelectual exilado e o exílio assume para ele não um deslocamento geográfico, mas, sobretudo metafísico, “[...] o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros (Said, 2005, p. 60). Apesar de não ter nascido nas Ilhas Maurício, Le Clézio se sente também mauriciano. Ele se exila nessa identidade não eurocêntrica e produz, a partir daí, sua obra, trazendo sempre inquietações para o centro, ou seja, para a França.

Le Clézio não se identifica apenas com suas raízes francesas e, por isso, segundo Edward Said, está pronto para observar

as situações como contingentes e não como inevitáveis, encará-las enquanto resultado de uma série de escolhas históricas feitas por homens e mulheres, como fatos da sociedade construída por seres humanos e não como naturais ou ditadas por Deus e, por consequência, imutáveis, permanentes, irreversíveis (Said, 2005, p. 68).

Assim, segundo Said, “o exílio significa que vamos estar sempre à margem, e o que fazemos enquanto intelectuais tem de ser inventado porque não podemos seguir um caminho prescrito” (Said, 2005, p. 69). É por isso que Le Clézio afirma possuir um grande desejo em ouvir outras vozes, que são geralmente silenciadas, mas que nos têm muito a dizer. Ele explica:

Eu não acho que estou fugindo de nada. Se estivesse fugindo, teria o sentimento de que seria preciso primeiramente denunciar do que estou fugindo. Durante muito tempo, quando estava imóvel, eu tinha vontade de fugir. Agora, tenho simplesmente o sentimento da imperiosa necessidade de ouvir outras vozes, de escutar outras vozes que deixamos de lado porque foram desdenhadas por muito tempo, ou porque foram esquecidas, ou porque o número delas é ínfimo, mas que tem tantas coisas a nos ensinar (Le Clézio *apud* Kouakou, 2013, p. 176-177).⁴⁸

O exilado é então o indivíduo que vê o mundo de modo distanciado através de uma dupla perspectiva: pelo que deixou para trás e pelo que acontece aqui e agora. Ele nunca consegue ver as coisas de maneira isolada. Por isso, ele dá atenção às soluções de vida diferentes e aos ângulos de visão excêntricos. Said explica essa visão original do exilado:

A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística (Said, 2003, p. 59).

O intelectual exilado vê as coisas não apenas como elas são, mas como se tornaram o que são, ou seja, enquanto resultado de uma série de escolhas históricas feitas por homens e mulheres, como fatos da sociedade construída por seres humanos e não como naturais ou ditadas por Deus e, por consequência, imutáveis, permanentes, irreversíveis (Said, 2005, p. 68). Le Clézio, na condição de intelectual exilado, na condição de observador, vê com mais facilidade o processo histórico e leva a margem ao centro, corrompendo, assim, com uma linearidade histórica e cultural. Assume, então, sua herança diaspórica pós-colonial e se identifica com as questões dos marginalizados, pois sua identidade está fundada em sua herança familiar colonial.⁴⁹ A imigração, o exílio, a aproximação de culturas são temas comuns nas obras de

⁴⁸ No original: « Je ne pense pas que je fuis quoi que ce soit. Si je fuyais, j'aurais le sentiment qu'il me faudrait d'abord dénoncer ce que je fuis. Pendant longtemps, quand j'étais immobile, j'avais envie de fuite. Maintenant, j'ai simplement le sentiment de l'impérieuse nécessité d'entendre d'autres voix, d'écouter d'autres voix qu'on ne laisse pas parce qu'ils ont été dédaignés trop longtemps, ou parce qu'ils ont été oubliés, ou parce que leur nombre est infime, mais qui ont tellement de choses à nous apprendre. »

⁴⁹ Conforme já dito, Le Clézio defende que possui uma diáspora familiar. Apesar de sua família não ter vivido uma dispersão em consequência de preconceitos, perseguição política, religiosa ou étnica, ela sempre esteve em trânsito e, portanto, ele viveu em contato com diversas culturas, notadamente a cultura mauriciana e a africana, onde seu pai trabalhou como médico.

Le Clézio. É, portanto, um intelectual de identidade diaspórica, ou seja, uma identidade que não se identifica com seu local de nascimento, pois viveu num contexto de um mundo migratório. Assim afirma Stuart Hall:

De uma forma curiosa, o pós-colonial prepara o indivíduo para viver uma relação “pós-moderna” ou diaspórica com a identidade. Trata-se, paradigmaticamente, de uma experiência diaspórica. Desde que a migração se tornou o grande evento histórico-mundial da modernidade tardia, a experiência diaspórica se tornou a experiência pós-moderna clássica (Hall, 2018, p. 461).

Le Clézio possui uma identidade cultural que está, segundo a noção de diáspora de Hall,

primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. É, claro, um mito – com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história (Hall, 2018, p. 32).

A identidade franco-mauriciana assumida por Le Clézio não se resume somente a uma identidade geográfica; ela é, antes de tudo, o primeiro passo para entender esse escritor que se propõe a viajar e encontrar em cada lugar uma conexão/explicação de suas origens, justamente por não ter sua origem definida. É francês, mas tem também conexão com seu passado mauriciano. Para Said, o intelectual exilado sabe que as pátrias são sempre provisórias. Ele atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência e é por isso que “[...] discursos ufanistas sobre as glórias da “nossa” cultura ou os triunfos da ‘nossa’ história não são dignos da energia do intelectual, especialmente nos dias de hoje, quando tantas sociedades são compostas de diferentes raças e histórias, de modo a resistirem a qualquer fórmula reducionista” (Said, 2005, p. 97). Sendo assim, as culturas coexistem, sobretudo na contemporaneidade, e o intelectual deve assumir uma postura humanista que, para Said,

não é um meio de consolidar e afirmar que “nós” sempre conhecemos e sentimos, mas antes um meio de questionar, agitar e reformular muito do que nos é apresentado como certezas transformadas em

produtos de mercado, empacotadas, incontroversas e codificadas de modo acrítico, inclusive aquelas contidas nas obras-primas agrupadas sob a rubrica de “os clássicos” (Said, 2007, p. 49).

Le Clézio, inclusive, como será visto no decorrer desta tese, traduz textos fundamentais da cultura ameríndia mexicana e escreve ensaios sobre a cultura indígena, justamente para levar ao centro outros textos clássicos desses povos, a fim de questionar, reformular e agitar o Ocidente. Ele defende que é responsabilidade dos editores divulgar esses discursos muitas vezes silenciados e, por isso, esses textos devem ser traduzidos – ainda que, infelizmente, para a língua dos colonizadores:

A cultura em escala mundial é um assunto de todos. Mas ela é sobretudo a responsabilidade dos leitores, ou seja, dos editores. É verdade que é injusto que um indígena do grande Norte canadense, para poder ser ouvido, tenha que escrever na língua dos conquistadores – em francês ou em inglês. É verdade que é ilusório acreditar que a língua crioula de Maurício ou das Antilhas poderá ser ouvida com a mesma facilidade de escuta que as cinco línguas que reinam hoje em absoluto nas mídias. Mas se, pela tradução, o mundo pode escutá-las, algo de novo e de otimista está se produzindo. A cultura, eu diria, é o nosso bem comum de toda a humanidade. (Le Clézio, 2008, p. 07)⁵⁰

É, portanto, um intelectual humanista na concepção de Edward Said.

O humanismo, acredito firmemente, deve desenterrar os silêncios, o mundo da memória, de grupos itinerantes que mal sobrevivem, os lugares de exclusão e invisibilidade, o tipo de testemunho que não chega às reportagens, mas que cada vez mais questiona se um meio ambiente exageradamente explorado, pequenas economias sustentáveis e pequenas nações, além de povos marginalizados tanto fora como dentro da goela do centro metropolitano que são características tão proeminentes da globalização (Said, 2007, p. 107).

Assumindo uma posição de intelectual exilado, na definição de Edward Said, Le Clézio compreende a prática humanista como um aspecto integrante e operante do mundo, sobretudo do mundo globalizado. Ele sabe que o eurocentrismo, muitas vezes, domina a visão historiográfica com seu caráter

⁵⁰ No original: « La culture à l'échelle mondiale est notre affaire à tous. Mais elle est surtout la responsabilité des lecteurs, c'est-à-dire celle des éditeurs. Il est vrai qu'il est injuste qu'un Indien du grand Nord Canadien, pour pouvoir être entendu, ait à écrire dans la langue des conquérants – en Français, ou en Anglais. Il est vrai qu'il est illusoire de croire que la langue créole de Maurice ou des Antilles pourra atteindre la même facilité d'écoute que les cinq ou six langues qui règnent aujourd'hui en maîtresses absolues sur les médias. Mais si, par la traduction, le monde peut les entendre, quelque chose de nouveau et d'optimisme est en train de se produire. La culture, je le disais, est notre bien commun, à toute l'humanité. »

universalista e, dessa forma, deixa de ser uma perspectiva cosmopolita em que as margens são sempre silenciadas. Said explica a tarefa desse humanista:

É especialmente apropriado que o humanista contemporâneo cultive essa percepção de mundos em que cada um de nós reside. É especialmente apropriado que o humanista contemporâneo cultive essa percepção de mundos múltiplos e tradições complexas que interagem umas com as outras, essa inevitável combinação que mencionei de participação e distanciamento, recepção e resistência. A tarefa do humanista não é apenas ocupar uma posição ou um lugar, nem simplesmente pertencer a algum local, mas antes estar ao mesmo tempo por dentro e por fora das ideias e valores circulantes que estão em debate na nossa sociedade, na sociedade de alguma outra pessoa ou na sociedade do outro (Said, 2007, p. 101).

Assim, as culturas podem ser zonas de controle ou de abandono, de lembrança ou de esquecimento, de força ou de dependência. Dessa maneira, os Outros não devem ser percebidos como ontologicamente dados, mas socialmente criados. Por isso, o “exílio, a imigração e o cruzamento de fronteiras são experiências que podem, portanto, nos proporcionar novas formas narrativas ou, [...] *outras* maneiras de contar” (Said, 2003, p. 136). Le Clézio explora isso em sua obra.

2.4 – A escrita ensaística e os ensaios sobre os ameríndios de J. M. G. Le Clézio

Edward Said, ao abordar o poder do intelectual, e citando Jean Genet – considerado por ele um dos grandes escritores do século XX –, afirma que “no momento em que alguém publica ensaios numa sociedade, significa que ingressou na vida política; portanto, quem não quiser ser político não deve escrever ensaios [...]” (Said, 2005, p. 111). Para Adorno (2003, p. 38), o ensaio é a forma crítica *par excellence*. Max Bense, por sua vez, afirma que

o intelectual é ou bem um criador ou bem um educador. Ou bem cria uma obra ou bem defende uma convicção. Para a obra, o tempo é indiferente; para a convicção, não. [Ou seja,] o escritor, por obra de suas convicções, tenta manipular a essência do ser, tenta fazer valer o espírito concreto que ele representa. [É por isso] que só o escritor movido por uma convicção pode igualmente ser cientista, filósofo, crítico político ou religioso. (Bense, 2018, p. 112).

Nos ensaios estudados nesta tese, Le Clézio se mostra político, crítico e se aventura por outras áreas do saber, sobretudo a antropologia.

Até o momento, o escritor publicou quinze ensaios, sobre os mais variados temas, dos quais quatro deles, objetos de estudo desta tese, abordam de maneira distinta o universo indígena: *Haï* (1971), *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988), *Diego e Frida* (1993) e *La fête chantée et autres essais de thème amérindien* (1997). Percebe-se que mesmo não tendo nenhuma formação antropológica, em seus textos ensaísticos, Le Clézio escreve sobre a questão indígena, especialmente sobre indígenas mexicanos.

Em *Haï*, Le Clézio descreve a experiência vivida junto ao povo Embera no Panamá e as diferenças entre o modo de pensar e viver ocidental e ameríndio. Em *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* é evidenciado o processo da colonização espanhola no México, no qual o autor questiona o brutal desaparecimento das civilizações indígenas mexicanas no século XVI. Neste ensaio, Le Clézio analisa personagens como Hernán Cortés, la Malinche, Moctezuma II, Cuauhtémoc, nomes importantes da história da colonização mexicana. Em *La fête chantée et autres essais de thème amérindien*, ele escreve sobre diversos aspectos da cultura dos ameríndios, sobretudo a dos Purépecha. Em *Diego e Frida* é evidenciada a relação dos pintores mexicanos e a cultura indígena mexicana. Le Clézio se filia, portanto, a um grupo de escritores das Américas, cuja característica é escrever sobre o continente utilizando-se do gênero ensaio. Segundo Germán Arciniegas, ensaísta, diplomata e historiador colombiano, a América com todas as suas novidades e particularidades é um ensaio em si:

A América surge no mundo, com sua geografia e seus homens, como um problema. É uma novidade insuspeitada que rompe com as ideias tradicionais. A América, em si mesma, já é um problema, um ensaio de novo mundo, algo que aguça, provoca, desafia a inteligência (Arciniegas, 2018, p. 129).

Dessa forma,

O ensaio, que é a arena natural para discutir essas coisas, com tudo o que há no gênero de estimulante, breve, audaz, polêmico, paradoxal, problemático, vigilante, pareceu desde o começo ser feito sob medida para que pudéssemos nos expressar. Ou para que os europeus se expressassem sobre nós. (Arciniegas, 2018, p. 130).

Em seus ensaios sobre os ameríndios, Le Clézio apresenta sua opinião sobre a colonização europeia no continente americano, colocando em evidência a cultura indígena de ontem e hoje.

Para escrever os ensaios estudados nesta tese, Le Clézio se utiliza de duas técnicas: vive nos locais, observa os nativos e também se torna um grande pesquisador sobre o tema dos ameríndios. Em *Haï*, é a experiência individual observadora de Le Clézio que ganha as páginas do ensaio. Adorno afirma que uma característica do ensaio é, justamente, a experiência. Dessa forma, o gênero ensaio

confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias – é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica; é um mero autoengano da sociedade e da ideologia individualistas conceber a experiência da humanidade histórica como sendo mediada, enquanto o imediato, por sua vez, seria a experiência própria a cada um (Adorno, 2003, p. 26).

No entanto, Jean Starobinski, crítico literário e historiador suíço, nos alerta, ao analisar a questão da experiência na escrita ensaística de Montaigne:

Mas é importante observar que Montaigne não nos oferece nem um diário íntimo nem uma autobiografia. Ele se pinta olhando-se no espelho, decerto; mas, ainda mais amiúde, define-se indiretamente, como que se esquecendo – exprimindo sua opinião: ele se pinta espalhando pinceladas quando trata de questões de interesse geral: a presunção, a vaidade, o arrependimento, a experiência (Starobinski, 2018, p. 20).

Dessa forma, em *Haï*, o ponto de partida de Le Clézio é a sua experiência observadora vivida junto ao povo Embera, mas não se trata puramente de uma escrita de si, mas de suas percepções sobre o povo observado. Le Clézio, a partir de sua observação, escreve sobre os costumes dos Emberas, muito distintos dos povos ocidentais, sobretudo quando se trata da relação com a natureza.

Relation de Michoacan, livro gênese do povo Purepécha, é uma importante fonte para a escrita dos ensaios de Le Clézio. Em *La fête chantée et autres essais de thème amérindien*, mais especificamente no texto “La

conquête divine du Michoacan”, que primeiramente foi publicado em espanhol pelo *Fondo de Cultura Económica* em 1982. Le Clézio narra a história de formação do povo Purépecha que se estabelece na região de Michoacan em nome do deus Caricaueri, a partir da chegada de diferentes migrações de povos nômades conhecidos como Chichimecas. O reino começa a se estabelecer sob o comando de Ticatame, que domina os ocupantes anteriores do local, mas é sob o comando do Cazonci Tariacuri que se inicia “a ‘idade de ouro’ do Michoacan. Essa época é marcada pelo advento do maior dos reis purépecha, Tariacuri” (Le Clézio, 1997, p. 57).⁵¹ No decorrer do primeiro capítulo de *La fête chantée*, Le Clézio se utiliza das informações existentes na *Relation de Michoacan* para relatar a história divina da sucessão familiar desse reino que acaba sendo extinguido com a chegada dos espanhóis. O reino, um dos mais poderosos e harmoniosos da América ameríndia, que se estabelece em nome da fé, não sobrevive à queda de seus deuses.

A formação do império divino no Michoacan, que se inicia no século XIII e se estabelece antes da chegada dos espanhóis, fascina Le Clézio. E, sendo a *Relation* o livro gênese da região e fonte do ensaio principal de *La fête chantée*, Le Clézio traz também, nos outros ensaios do livro, os ritos documentados também na *Relation* e escreve sobre a conquista baseada na exploração do ouro na América Latina.

Em *Le Rêve Mexicain, ou la pensée interrompue*, o foco continua sendo a cultura indígena, no qual Le Clézio também se utiliza de outras fontes para escrevê-lo. Em *Le Rêve Mexicain* tem-se um profundo estudo sobre a história da colonização mexicana e o autor se preocupa, sobretudo, em não deixar a cultura indígena silenciada. Nesse processo de escrita da História, muitas vezes é contada a história do invasor e poucas vezes é contada a história dos invadidos, conforme já mencionado neste capítulo. Nesse ensaio, portanto, é problematizado o brutal desaparecimento das culturas e civilizações ameríndias, e Le Clézio faz um estudo sobre os sonhos que marcaram a história do México. No capítulo, “Le rêve du conquérant”, o personagem histórico analisado por Le Clézio é Hernan Cortés e a obra referência é a *História verídica da conquista da Nova Espanha* de Bernal Díaz del Castillo.

⁵¹ No original : « l' 'âge d'or' du Michoacan. Cette époque est marquée par l'avènement du plus grand des rois purepecha, Tariacuri. »

Diferentemente dos outros cronistas da época, na obra escrita por del Castillo, Cortés não é apenas o conquistador, ele é também o responsável pela liderança de um exército de homens que dizimou outras culturas.

No capítulo “Le rêve des origines”, o foco é a cultura ameríndia, sobretudo a cultura religiosa, que após a conquista liderada por Cortés, praticamente desapareceu. A fonte de Le Clézio é a obra *História Geral das coisas da Nova-Espanha* de Bernardino de Sahagún.

Em outro capítulo de *Le Rêve Mexicain*, “Le rêve barbare”, Le Clézio escreve sobre os povos bárbaros e principalmente sobre a cultura desses povos que também foram massacrados com a chegada dos espanhóis. São utilizadas para escrever esse capítulo várias fontes, principalmente a *Relation de Michoacan*, importante fonte para os estudos da cultura dos Chichimecas.

Le Clézio anexa também ao seu livro um capítulo sobre a experiência etnográfica de Antonin Artaud no México. No capítulo “Antonin Artaud ou le rêve mexicain”, traduzido do espanhol por Anne-Marie Meunier, é destacado o sonho do poeta francês em retornar às origens mexicanas. O texto trata da experiência iniciatória de Artaud, vivida a partir de 1936.

Le Clézio, portanto, parte de documentos já escritos e imprime a sua contribuição. Além de escrever sobre os conquistadores já conhecidos pela historiografia, o autor franco-mauriciano traz nos dois livros, *La fête chantée* e *Le rêve mexicain*, o caráter místico e religioso que foi brutalmente silenciado na narração da história do país e onde se encontra, segundo ele, as bases da cultura indígena.

Adorno afirma que o ensaio é um gênero que

[...] não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. [...] Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último (Adorno, 2003, p. 16-17).

Lukács também afirma que “[...] o ensaio sempre fala de algo já formado, ou, no melhor dos casos, de algo já existente; é próprio de sua natureza não extrair coisas novas do vazio, mas simplesmente reordenar coisas que, em algum momento, aconteceram” (Lukács, 2018, p. 99).

Dessa forma, a característica individual que Le Clézio usou para escrever *Haï* não é aplicada para escrever *La fête chantée et autres essais de thème amérindien*, nem *Le Rêve Mexicain ou la pensée interrompue*. O que prevalece nos dois últimos ensaios é o resultado da extensa pesquisa que o autor faz, problematizando a interrupção de culturas e o que de majestoso ainda há e havia nelas. Em *Le Rêve Mexicain* e em *La fête chantée*, a principal questão é: houve uma colonização nesse território, vozes foram silenciadas, e precisamos compreender como se deu esse silenciamento, para ter um maior entendimento do processo histórico e, conseqüentemente, também do presente.

Em *Diego e Frida*, biografia ensaística de Le Clézio sobre os dois pintores mexicanos, destaca-se o caráter político das obras de Diego Rivera e Frida Kahlo, que influenciados pela Revolução Mexicana de 1910 – a primeira revolução de caráter popular do mundo moderno –, também se interessaram pelo passado indígena, trazendo-o para o centro de suas obras e propondo uma reescrita à contrapelo da história mexicana a partir da arte. Sobretudo Diego, integrante do Movimento Muralista Mexicano, que reivindica a alteridade indígena no processo de formação do país e pinta murais de temática da cultura indígena em edifícios públicos mexicanos.

O que se lê na biografia *Diego e Frida* de Le Clézio são aspectos que vão além da vida pessoal e dos percalços amorosos. A vida política do casal ganha destaque no texto do autor franco-mauriciano. Tanto Diego, quanto Frida, militaram no Partido Comunista Mexicano e, por isso, são personagens marcantes da intelectualidade do início do século XX no México. Além disso, a vida deles já estava marcada pela influência camponesa e indígena mesmo antes da revolução liderada por esses dois segmentos. Portanto, *Diego e Frida* de Le Clézio é um texto que traz ao leitor a essência indígena no projeto artístico de Diego Rivera e Frida Kahlo. Projeto com o qual Le Clézio se identifica, como pôde ser observado pelos livros sobre a cultura mexicana escritos pelo autor. Um outro ponto a se considerar é que Le Clézio não é biógrafo de Diego nem de Frida; para escrever a obra, ele se utiliza também de fontes já existentes sobre os artistas. O que é pessoal no livro do autor é a forma como ele conta a história, exaltando, sobretudo, o caráter político revolucionário de seus personagens e a estreita relação com o mundo

indígena. Para Le Clézio, a “história de Diego e Frida – essa história de amor inseparável da fé na revolução – ainda hoje vive porque se mescla à luz particular do México” (Le Clézio, 2010, p. 18).

O que há de novo e original nos ensaios de Le Clézio sobre o tema indígena é o trabalho com a linguagem e as correlações que ele faz ao agrupar diversas fontes. O ensaio “não insiste caprichosamente em alcançar para além das mediações – e estas são mediações históricas, nas quais está sedimentada a sociedade como um todo –, mas busca o teor de verdade como algo histórico por si mesmo (Adorno, 2003, p. 27). Sendo assim, o ensaio é a

[...] compreensão da linguagem do outro e invenção de uma linguagem própria; escuta de um sentido comunicado e criação de relações inesperadas no âmago do presente. O ensaio, que lê o mundo e se dá a ler, exige a instauração simultânea de uma hermenêutica e de uma audácia aventureira (Lukács, 2018, p. 26).

Nos ensaios estudados nesta tese, há a compreensão da linguagem do outro a partir da observação e a partir do comentário de outras obras já escritas. Livre, o ensaísta traz temas já abordados anteriormente e os impulsiona para o presente.

Obrigatoriamente expositivo, o ensaio tem essa característica próxima à arte, que, para Adorno, é a única que os aproxima, pois “ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos” (Adorno, 2003, p. 37). No entanto, há um trabalho artístico na escrita do ensaísta que utiliza conceitos num texto onde há também uma preocupação com a linguagem. Como enfatiza Max Bense:

Escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita (Bense, 2018, p. 115).

É por essa razão que, preocupado com a linguagem do texto,

[...] em todo ensaio ocorrem belas frases, que são como que seu germe, sua origem. É por essas frases que se sabe que essa prosa não tem fronteira fixa em relação à poesia. Essas frases elementares

pertencem tanto à poesia como à prosa, são momentos de “discurso sensível levado à perfeição”, momentos de um corpo linguístico que nos comove como se fosse a própria natureza, ao mesmo tempo que são momentos de um raciocínio aguçado, de uma dedução rematada que nos comove como uma ideia platônica (Bense, 2018, p. 117).

Apesar das diferenças metodológicas entre os ensaios de Le Clézio, há pontos comuns entre os textos, tais como: a intenção literária, por meio do trabalho da linguagem, a pretensão de simplicidade para tratar de temas complexos e os questionamentos culturais, trazendo ao centro, culturas que permanecem à margem. Segundo Adorno, “[...] o ensaio pretende abalar a pretensão de cultura, levando-a a meditar sobre a sua própria inverdade, essa aparência ideológica na qual a cultura se manifesta como natureza decaída.” (Adorno, 2003, p. 40). Expressando sua opinião, levando a história de povos que foram silenciados, questionando a colonização europeia e evidenciando o trabalho artístico e revolucionário de Diego Rivera e Frida Kahlo, Le Clézio demonstra que há muito o que se falar e conhecer sobre as culturas ameríndias.

Le Clézio utiliza sua capacidade de manipular a linguagem, sendo ele um escritor e seu guardião, para levar à Europa suas percepções da América Latina, bem como revela fontes documentais que até então eram praticamente desconhecidas. Ele cumpre o seu papel de intelectual na organização da cultura rompendo com o fluxo historiográfico no qual só as histórias dos vencedores ganham evidência. Em seus ensaios, Le Clézio leva ao Ocidente outras narrativas, outras perspectivas, novos personagens e dialoga com outras áreas do conhecimento.

3 – *HAÏ*: UMA NOVA POSSIBILIDADE DE ESTAR NO MUNDO

Publicado em 1971, *Haï* é o primeiro ensaio de J. M. G. Le Clézio que aborda a temática indígena. O escritor conviveu durante quatro anos com os Emberas, povo indígena panamenho, cujos costumes e hábitos ele relata nessa obra. Trata-se, portanto, de um ensaio de cunho poético-etnográfico, uma vez que podemos dizer que o autor fez um verdadeiro “trabalho de campo”. Neste capítulo, serão evidenciadas a relação entre literatura e etnografia, baseada nos estudos do antropólogo estadunidense James Clifford e do filósofo Tzvetan Todorov, bem como a cultura dos Emberas, sobretudo questões relacionadas às linguagens artísticas, que possuem para eles forças curativas.

Publicado inicialmente pela coleção Les sentiers de la création (éditions Skira), coleção idealizada por Albert Skira com a colaboração de Gaëtan Picon, que tem como objetivo apresentar artistas e escritores cuja obra combinam palavras e imagens, *Haï* foi reeditado posteriormente pela Flammarion em formato de bolso, edição utilizada pelo autor desta tese. O livro está dividido em três partes intituladas: Tahu Sa, Beka, Kakwahaï, que, segundo Le Clézio, são as etapas do cerimonial de cura dos Emberas. O autor também afirma que o livro seguiu por acaso o processo do cerimonial que, tem como objetivo arrancar os indígenas da doença e da morte. Na obra há 45 fotos, que no sumário de ilustrações estão divididas entre: “indígenas” e “nós”. As fotos que ele classifica como “indígenas” mostram objetos de sua propriedade fotografados por Maurice Barbey e as demais fotos, classificadas como “nós”, são de fontes diversas, fotos de publicidade ou fotografias tiradas por diferentes fotógrafos. Neste capítulo, estão reproduzidas algumas dessas imagens.

3.1 – A tarefa do etnógrafo: observação e textualização da experiência

Le Clézio afirma, em *Haï*, que a principal característica das culturas ameríndias, sobretudo aquelas com as quais conviveu, é o silêncio, recurso necessário para compreender o mundo ao seu redor. Segundo o autor, a

linguagem tal como é utilizada pelos ocidentais não tem nenhuma importância para os indígenas:

A língua indígena é mágica. Sua gramática, sua sintaxe, têm uma lógica mágica. O silêncio, ao contrário, é natural. Há nos indígenas esse sentimento, para nós incompreensível, mas certamente admirável, da culpabilidade da linguagem. O indígena sabe qual é esse terrível privilégio, ele o teme tanto quanto se orgulha dele. Os animais, as coisas não falam. Antigamente, eles falavam. Todo mundo falava, até mesmo as pedras. Depois alguma coisa rompeu o equilíbrio, uma catástrofe destruiu a ordem da compreensão. Desde esse momento, o homem não compreende mais os animais, não ouve mais a linguagem das pedras (Le Clézio, 1971, p. 30-31).⁵²

É esta magia contida na linguagem indígena, que busca compreender todo o universo, incluindo na vivência humana a natureza, que Le Clézio quer “traduzir” em *Haï*, mesmo sabendo que “a linguagem é uma expressão do universo modificada pela boca dos homens, uma linguagem interpretada de certa maneira, cujo original ficará sempre sem tradução.” (Le Clézio, 1971, p. 13).⁵³ No entanto, ele não deixa de lançar na cultura ocidental uma outra percepção de mundo.

James Clifford, ao se referir à escrita etnográfica, também utiliza o verbo “traduzir” e afirma que a experiência é fundamental para a etnografia. Para ele, “a etnografia está, do começo ao fim, imersa na escrita. Esta escrita inclui, no mínimo, uma tradução da experiência para a forma textual”. (Clifford, 2014, p. 21) Para Clifford, o trabalho de campo é expresso da seguinte maneira: “Você está lá... porque eu estava lá”. (Clifford, 2014, p. 18) O etnógrafo é um observador que, refém das vicissitudes da tradução, produz um texto que contém interpretações culturais. Alguns autores entendem a etnografia como a reconstituição tão fiel quanto possível da vida do grupo observado. É o caso de Lévi Strauss que defende “a observação e a análise de grupos humanos

⁵² No original: « La langue indienne est magique. Sa grammaire, sa syntaxe, sont une logique magique. Le silence, au contraire, est naturel. Il y a chez tous les Indiens ce sentiment, pour nous incompréhensible, mais certainement admirable, de la culpabilité du langage. L'Indien sait quel est ce terrible privilège, il le redoute autant qu'il en est fier. Les animaux, les choses ne parlent pas. Autrefois, ils parlaient. Tout le monde parlait, même les pierres. Puis quelque chose a rompu l'équilibre, une catastrophe a détruit l'ordre de la compréhension. Depuis ce moment, l'homme ne comprend plus les animaux, il n'entend plus le langage des pierres. »

⁵³ No original: « le langage est une expression de l'univers modifiée par la bouche des hommes, un langage interprété en quelque sorte, dont l'original restera toujours sans traduction. »

considerados em sua particularidade [...] e visando a sua reconstituição, tão fiel quanto possível à vida de cada um deles” (Lévi-Strauss, p. 14). Já Clifford Geertz afirma que, a etnografia é “uma atividade eminentemente “interpretativa”, uma descrição densa”, voltada para a busca de “estruturas de significação” (Lévi-Strauss, 1973, p. 15-20). Essas estruturas de significação se realizam sempre no texto, pois a experiência etnográfica é sempre textualizada, sendo assim, os temas da etnografia se dão concomitante dentro e fora do texto, ou seja, a experiência vivida no trabalho de campo é manifestada no texto.

Assim, a textualização é uma das etapas da interpretação do etnógrafo. Clifford, citando Wilhelm Dilthey, afirma que o texto é um pré-requisito da interpretação, é na textualização que o corpus ganha significado e esse significado assume uma relação mais ou menos estável com o contexto, resultando, portanto, numa descrição etnográfica densa. Sobre a textualização, ele afirma:

Trata-se do processo pelo qual o comportamento, a fala, as crenças, a tradição oral e o ritual não escritos vêm a ser marcados como um *corpus*, um conjunto potencialmente significativo, separado de uma situação imediata discursiva ou performativa. No momento da textualização, este *corpus* significativo assume uma relação mais ou menos estável com um contexto; e já conhecemos o resultado final desse processo em muito do que é considerado como uma descrição etnográfica densa (Clifford, 2014, p. 36-37).

Ele acrescenta que esse trabalho é fruto de um trabalho de campo denso, no qual “[...] o pesquisador de campo deveria viver na aldeia nativa, ficar lá por um período de tempo suficiente (mas raramente especificado), usar a língua nativa, investigar certos temas clássicos, e assim por diante.” (Clifford, 2014, p. 27)

Mesmo não sendo antropólogo, nem etnógrafo, é exatamente isso que Le Clézio faz. Vive quatro anos junto aos Emberas, usa a língua nativa e investiga temas clássicos daquele povo. No entanto, mesmo sendo denso, mesmo quando escrito *in loco*, mesmo quando o pesquisador aprende a língua nativa do povo, a experiência etnográfica é textualizada e esse texto está intimamente ligado à interpretação. Sendo assim, o trabalho de campo é

composto somente de eventos de linguagem, e a linguagem etnográfica é dialógica, nos termos de Bakhtin, como aponta Clifford:

O crítico russo propõe que se repense a linguagem em termos de situações discursivas específicas: “Não há”, escreve ele, “nenhuma palavra ou forma ‘neutra’ – palavras e formas que podem não pertencer a ‘ninguém’; a linguagem é completamente tomada, atravessada por intenções e sotaques (Bakhtin, 1981b, p. 293). As palavras da escrita etnográfica, portanto, não podem ser pensadas como monológicas, como a legítima declaração sobre, ou a interpretação de uma realidade abstraída e textualizada. A linguagem da etnografia é atravessada por outras subjetividades e nuances contextuais específicas, pois toda linguagem, na visão de Bakhtin, é uma “concreta concepção heteroglota do mundo” (ibid., p. 293) (Clifford, 2014, p. 40-41).

Dessa forma, qualquer evento de linguagem é contextualizado, ou seja, possui sotaques e intenções. No texto etnográfico há no mínimo dois sotaques e duas intenções: do povo observado e do observador. E por mais que não se tenha todas as nuances, há no texto etnográfico uma heteroglossia, ou seja, uma linguagem diversa. É, portanto, um texto repleto de inferências, pois,

Um mundo não pode ser apreendido diretamente; ele é sempre inferido a partir de suas partes, e as partes devem ser separadas conceitual e percentualmente do fluxo da experiência. Desse modo, a textualização gera sentido por meio de um movimento circular que isola e depois contextualiza um fato ou evento em sua realidade englobante. Um modo familiar de autoridade é gerado a partir da afirmação de que se estão representando mundos diferentes e significativos. A etnografia é a interpretação das culturas (Clifford, 2014, p. 37).

É devido a esse movimento circular englobante que James Clifford afirma que um texto etnográfico não pode ser lido fora de um debate sobre a alteridade, pois, sim, é verdade que esse texto está repleto de inferências, mas é também um texto em que o “eu” e, sobretudo, o “outro” são temas. “O desenvolvimento da ciência etnográfica não pode, em última análise, ser compreendido separado de um debate político-epistemológico mais geral sobre a escrita e a representação da alteridade.” (Clifford, 2014, p. 20). O etnógrafo coloca-se no lugar do outro, não possui apenas um olhar distanciado, mas sobretudo um olhar aproximado.

Todorov, seguindo os preceitos de Rousseau, defende que é preciso olhar as diferenças para descobrir as propriedades, ou seja, “é preciso

aprender a dirigir o olhar para longe” (Todorov, 1993, p. 30) O observador precisa se distanciar. Ele sabe, antes de tudo, que “eu é um outro”. “Sendo assim, o objetivo da descrição etnológica é encontrar o universalmente humano, até nos representantes da humanidade mais distanciados de nós, mas só se pode alcançar este fim vivendo uma separação em relação a sua própria cultura.” (Todorov, 1993 p. 97)

E mesmo que num nível ético não há como garantir a verdade total das imagens de um texto etnográfico, pois textos são elaborados a partir de relações históricas específicas de dominação e diálogo,

É mais do que nunca crucial para os diferentes povos formar imagens complexas e concretas uns dos outros, assim como das relações de poder e de conhecimento que os conectam; mas nenhum método científico soberano ou instância ética pode garantir a verdade de tais imagens (Clifford, 2014, p. 19).

Sabe-se também, no entanto, conforme aponta Todorov, que as interações entre culturas são possíveis e inevitáveis, pois “as culturas não são trens lançados no caos por um maquinista louco; as interações, as próprias confluências são possíveis, ou mesmo inevitáveis” (Todorov, 1993, p. 89).

Dessa forma, mesmo cheios de inferências, mesmo sem a garantia da verdade das imagens verbais, é importante que sejam elaborados textos etnográficos, pois o seu grande objetivo é viajar, ou seja, conectar culturas diferentes.

O texto, diferentemente do discurso pode viajar. Se muito da escrita etnográfica é produzido no campo, a real elaboração de uma etnografia é feita em outro lugar. Os dados constituídos em condições discursivas, dialógicas, são aproximadamente apenas por meio de formas textualizadas. Os eventos e os encontros da pesquisa se tornam anotações de campo. As experiências tornam-se narrativas, ocorrências significativas, ou exemplos (Clifford, 1993, p. 38).

Portanto, o texto etnográfico é um texto alegórico, pois apresenta uma interpretação de pensamentos e ideias de um outro povo, ou seja, descobre as concepções filosóficas de uma outra cultura. “A alegoria (do grego *allos*, “outro”, e *agoreuein*, “falar”) normalmente denota uma prática na qual uma ficção narrativa continuamente se refere a outro padrão de ideias ou eventos” (Clifford, 2014, p. 61). O fator alegórico está inescapavelmente embutido nos

textos etnográficos “e uma aceitação séria desse fato modifica as formas com que eles podem ser escritos e lidos.” (Clifford, 2014, p. 60) O texto etnográfico é, assim, alegórico, interpretativo, ou seja, está bem próximo do texto ficcional, pois por mais que sua escrita seja feita a partir de um trabalho de campo, não se pode esquecer que a sensação de pertencimento é temporária, ou seja, insegura e incompleta e mesmo que o pesquisador, o etnógrafo tente manter as realidades sociais mais amplas e complexas em seus textos, há uma pressão ética sociológica que o faz negar isso.

No entanto, “é a expressão textual da ficção dramatizada de comunidade que tornou possível a pesquisa. Assim, e com graus variados de explicitação, as etnografias são ficções tanto de uma outra realidade cultural quanto de seu próprio modo de construção” (Clifford, 2014, p. 193) E apesar de não se ter efetivamente a verdade de um povo, conforme já mencionado, a grande magnitude de qualquer texto escrito está em sua “viagem”. E nesse processo vale mais a recepção do leitor que as intenções do autor.

A recente teoria literária sugere que a eficácia de um texto em fazer sentido de uma forma coerente depende menos das intenções pretendidas do autor do que da atividade criativa de um leitor. Para citar Roland Barthes, se um texto é “a trama de citações retiradas de inumeráveis centros de cultura”, então, “a unidade de um texto repousa não em sua origem, mas em seu destino” (1977, p. 146,148 *apud* Clifford, 2014, p. 52-53).

Não por acaso, Le Clézio denomina de ensaio o seu texto, pois conforme já visto, é um texto focado na recepção do leitor. E por mais que a experiência seja de suma importância para a escrita do ensaio, ela não é o centro, pois o que ganha destaque no texto, sobretudo no ensaístico, são as questões culturais do povo observado. Sendo assim, Le Clézio está mais preocupado em mostrar a cultura ameríndia em contraposição à cultura europeia do que falar de sua experiência no meio da floresta, de sua estadia na comunidade Embera. O foco do ensaio não é necessariamente o “eu”, mas sim o “outro”. Mesmo sendo o acesso pleno ao outro, como vimos, através da linguagem, quase impossível, a escrita etnográfica cumpre a função de estabelecer um diálogo. O trabalho etnográfico “no fim assume uma posição executiva, editorial. A estratégia de autoridade de “dar voz” ao outro não é plenamente transcendida.” (Clifford, 2002, p. 45) Pois, escrever sempre é uma

tarefa individual e solitária. No entanto, como vimos, a escrita etnográfica é uma escrita observadora, é uma escrita que tem como norte um olhar aproximado, em que o “eu” torna-se “outro”. O etnógrafo, e no caso desta tese, o escritor e intelectual, prioriza o diálogo e a voz predominante é a voz da cultura observada, uma vez que, no caso do texto de *Haï*, o que se tem é uma valorização da cultura dos Emberas que Le Clézio leva à França, para mostrar que outras vivências na natureza são possíveis.

3.2 – Racionalidade ocidental x pensamento indígena: a questão do silêncio

Le Clézio se identifica plenamente com povos com os quais conviveu, prova disso é que já nas primeiras páginas de *Haï*, ele alerta o leitor que o texto de cunho poético-etnográfico que se lerá, foi escrito a partir de sua experiência individual, na qual, o “eu” e o “outro” se confundem:

Eu não sei muito como isso é possível, mas é assim: eu sou indígena. Eu não sabia antes de ter me encontrado com os indígenas, no México, no Panamá. Agora eu sei. Talvez eu não seja um bom indígena. Eu não sei cultivar o milho, nem esculpir uma canoa. O peiote, o mescal, a chicha mastigados não causam muito efeito em mim. Mas todo o resto, a maneira de andar, de falar, de amar ou de ter medo, eu posso dizer: quando eu encontrei esses povos, eu que acreditava não ter uma família, é como se de repente, eu tivesse conhecido milhares de pais, de irmãos, de esposas. (Le Clézio, 1971, p. 05)⁵⁴

Le Clézio se identifica e se modifica. Segundo Bruno Thibault, essa afirmação é reveladora e gerou muita discussão, levando o próprio escritor a esclarecê-la, como relata o crítico:

É possível, no espaço de algumas semanas, esquecer seu passado e se converter ao modo de vida e ao modo de pensar dos ameríndios? É concebível hoje, escapar da marca do mundo ocidental, mesmo

⁵⁴ No original: « Je ne sais pas trop comment cela est possible, mais c'est ainsi : je suis un Indien. Je ne le savais pas avant d'avoir rencontré les Indiens, au Mexique, au Panama. Maintenant, je le sais. Je ne suis peut-être pas un très bon Indien. Je ne sais pas cultiver le maïs, ni tailler une pirogue. Le peyotl, le mescal, la chicha mastiquée n'ont pas beaucoup d'effet sur moi. Mais pour tout le reste, la façon de marcher, de parler, d'aimer ou d'avoir peur, je peux le dire ainsi : quand j'ai rencontré ces peuples indiens, moi que ne croyais pas avoir spécialement de famille, c'est comme si tout à coup j'avais connu des milliers de pères, de frères et d'épouses. »

nos lugares mais afastados do planeta? Enfim, essa identidade indígena é credível em um escritor que continua escrevendo e se dirigindo a um público europeu? Le Clézio voltou recentemente a essa declaração para precisar o seu sentido. Ele explica a François Armanet: “Eu estive como que no limiar de um mundo novo. Eu me lembro dessa impressão que quase me dava vertigem, de estar nesse **limiar** e de me dar conta que eu nunca poderia cruzá-lo, e do outro lado se estendia esse mundo às vezes familiar e tão completamente diferente, como uma outra maneira de harmonia [...]. O mergulho no universo ameríndio [...] foi um choque muito violento, que me deixou mudo durante anos. Tudo era tão diferente, tão cheio de graça. Eu tinha que aprender tudo, isto é, como ver, ouvir, mas também os gestos da vida cotidiana, como interpretá-los. Como me desfazer do meu ego, respeitar o silêncio, praticar essa espécie de retiro permanente...” (Thibault, 2009, p. 118)⁵⁵

Yvonne Cansigno Gutiérrez, autora da tese: *L’Indien et l’indianité dans l’œuvre de J. M. G. Le Clézio*, também publicada no livro *El índio e la indianidad em la obra de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, defende que, depois da experiência com os indígenas, Le Clézio tem uma revelação. Segundo ela, sua hipótese é válida

pelo fato de que, antes da revelação do escritor, suas obras juvenis mostram claramente uma falta e, ao mesmo tempo, uma busca existencial. Essa falta leva o escritor a falar, em seus primeiros livros, de algumas preocupações que respondem claramente à sua busca interior, uma ausência refletida principalmente em *La Fièvre* (1965), *Le Diluvio* (1966), *Le Livre de fuites* (1969) e *La Guerre* (1970). Textos que mostram personagens angustiados por não encontrarem significado ou valor em sua existência (Cansigno Gutiérrez, 2002, p. 15).⁵⁶

⁵⁵ No original: « Est-il possible, en l’espace de quelques semaines, d’oublier son passé et de se convertir au mode de vie et au mode de pensée amérindiens ? Est-il concevable aujourd’hui, d’échapper à l’emprise du monde occidental, même dans les lieux les plus reculés de la planète ? Enfin cette identité indienne est-elle crédible chez un écrivain qui continue d’écrire et de s’adresser à un public européen ? Le Clézio est revenu récemment sur cette déclaration pour en préciser le sens. Il explique à François Armanet : « J’ai été comme sur le seuil d’un monde nouveau. Je me souviens de cette impression qui donnait quasiment le vertige, d’être sur ce seuil et de me rendre compte que je ne pourrais jamais le franchir, et de l’autre côté s’étendait ce monde à la fois familier et si complètement différent, comme une autre manière d’harmonie [...]. La plongée dans l’univers amérindien [...] a été un choc très violent, qui m’a laissé muet pendant des années. Tout était si différent, si emplí de grâce. J’avais tout à apprendre, c’est-à-dire à réapprendre comment voir, entendre, comprendre mais aussi les gestes de la vie quotidienne de la façon de les interpréter. Comment me défaire de mon ego, respecter le silence, pratiquer cette sorte de retrait permanent... » »

⁵⁶ No original: “por el hecho de que antes de la revelación del escritor, sus obras de juventud muestran claramente una carencia y a la vez una búsqueda existencial. Esta carencia conduce al escritor a hablar en sus primeros libros de algunas inquietudes que responden claramente a su búsqueda interior, ausencia reflejada sobre todo en *La Fiebre* (1965), *El Diluvio* (1966), *El libro de la fugas* (1969) y *La Guerra* (1970). Textos que muestran a personajes angustiados por no encontrar sentido ni valor a su existencia.” Todas as traduções para o português dos textos em espanhol são minhas, salvo menção contrária.

Após as experiências com os ameríndios latino-americanos, especificamente do Panamá e do México, Le Clézio procura se afastar de uma racionalidade etnocêntrica⁵⁷ para se aproximar do modo de pensar indígena, passando a considerar o homem como um dos elementos constitutivos da natureza. Conforme vimos, Le Clézio deixa de ser, depois do encontro com o mundo indígena, puramente cerebral e intelectual e nutre seus livros dessa não-cerebralidade, ou seja, o homem deixa de ser o centro e passa a estar em harmonia com o ambiente que o rodeia.

Para Isabelle Roussel-Gillet e Marina Salles,

Ao contrário das teses de Hegel, J. M. G. Le Clézio rejeita o preconceito etnocentrista que afirma a superioridade da arte ocidental e exclui da Estética as criações das sociedades nômades ou sem escrita. Toda cultura tem seus códigos complexos que exigem uma iniciação. Estando com os Emberas, a cultura livresca não foi nada útil a Le Clézio que teve que, pacientemente, desaprender e aprender saberes fundamentais para sobreviver na floresta (Roussel-Gillet e Salles, 2010, p. 08).⁵⁸

É por isso que, para Le Clézio,

O encontro com o mundo indígena não é mais um luxo hoje. Tornou-se uma necessidade para aquele que quer compreender o que se passa no mundo moderno. Compreender não é nada: mas tentar ir até o fim de todos os corredores obscuros, tentar abrir algumas portas: ou seja, no fundo tentar sobreviver. Nosso universo de concreto e de redes elétricas não é simples. Quanto mais queremos explicá-lo, mais ele nos escapa. Viver no interior hermeticamente fechado, seguindo os impulsos mecânicos, sem procurar perfurar essas muralhas e esses tetos, é mais que inconsciência, é se expor ao perigo de ser pervertido, morto, engolido (Le Clézio, 1971, p. 11).⁵⁹

⁵⁷ O etnocêntrico, segundo Todorov é um universalista que, no entanto, não se esforça e acredita que somente ele possui valores. “O etnocêntrico é, por assim dizer, a caricatura natural do universalista: este, em sua aspiração ao universal, parte de um particular que se empenha em generalizar; e tal particular deve forçosamente lhe ser familiar, quer dizer, na prática, encontrar-se em sua cultura. A única diferença – mas, evidentemente, decisiva – é que o etnocêntrico segue a linha do menor esforço e procede de maneira não crítica: crê que seus valores são os valores e isso lhe basta; nunca busca verdadeiramente prová-lo.” (21-22)

⁵⁸ No original: « À rebours des thèses de Hegel, J. M. G. Le Clézio rejette le préjugé ethnocentriste qui affirme la supériorité de l'art occidental et exclut de l'Esthétique les créations des sociétés nomades ou sans écriture. Toute culture a ses codes complexes qui exigent une initiation. Chez les Emberas, la culture livresque n'a guère été utile à Le Clézio qui a dû patiemment désapprendre et apprendre des savoirs fondamentaux pour la survie dans la forêt. »

⁵⁹ No original: « La rencontre avec le monde indien n'est plus un luxe aujourd'hui. C'est devenu une nécessité pour qui veut comprendre ce qui se passe dans le monde moderne. Comprendre n'est rien : mais tenter d'aller au bout de tous les corridors obscurs, essayer d'ouvrir quelques portes : c'est-à-dire, au fond tenter de survivre. Notre univers de béton et de réseaux électriques n'est pas simple. Plus on veut l'expliquer, plus il nous échappe. Vivre au-dedans,

Deve-se lembrar que a frase de Le Clézio dizendo que é indígena é de um escritor, no início de sua carreira. Não, ele não é um indígena, mas o que o autor franco-mauriciano pretende a partir de sua experiência com os povos indígenas é se “desfazer de seu ego” e abrir os horizontes de seu leitor e alertá-lo para os perigos do modo de vida ocidental moderna. *Haï*, palavra que na língua Embera significa: atividade e energia, é um convite para o leitor eurocêntrico atravessar as fronteiras do mundo ocidental e conhecer um outro modo de vida em que o homem não está no centro, mas está em harmonia com o que existe ao seu redor. A atividade diária do modo de viver indígena leva em consideração a energia que o circunda. É um alerta para o leitor, pois, a obra, ao colocar duas culturas lado a lado, coloca em dúvida a exploração técnica ocidental que muitas vezes não é questionada. “As dúvidas vão rápido, elas vão muito mais rápido do que os feitos técnicos.” (Le Clézio, 1971, p. 12)⁶⁰

Conforme já mencionado, todo texto que propõe falar de uma cultura que não é a sua, é interpretativo. Le Clézio está consciente dos riscos que tem ao escrever *Haï*, pois “[...] quando um indivíduo quer falar de um povo, quando está envolvido em adivinhar as paixões e os propósitos de uma comunidade que não é a sua, mesmo se ele não acredita necessariamente na ciência, ele corre grande riscos” (Le Clézio, 1971, p. 05).⁶¹ A ciência à qual Le Clézio se refere é a ciência pautada somente no conhecimento ocidental. Le Clézio coloca em dúvida, então, o conhecimento do homem ocidental, sobretudo a linguagem artística ocidental, que centralizada no humano, desconsidera o ambiente que o rodeia. O homem ocidental crê-se ser o dono de tudo, inclusive do meio ambiente. O autor franco-mauriciano alerta que isso é impossível.

A linguagem e os desenhos dos homens gostariam de atravessar as muralhas de ervas e de flores, eles gostariam de possuir todo o céu, e em seguida toda a água e em seguida toda a terra, e também todo o espaço, o sol, as estrelas. Mas, isso é impossível: o ar, a terra, a

hermétiquement clos, en suivant les impulsions mécaniques, sans chercher à transpercer ces murailles et ces plafonds, c'est plus que de l'inconscience ; c'est s'exposer au danger d'être perversi, tué, englouti. »

⁶⁰ No original: « Les doutes vont, ils vont beaucoup plus vite que les exploits techniques. »

⁶¹ No original: « (...) lorsqu'un individu veut parler d'un peuple, lorsqu'il se mêle de deviner les passions et les desseins d'une communauté qui n'est pas la sienne, même s'il ne croit pas forcément à la science, il court de grands risques. »

água, o espaço fecham suas esferas perfeitas, inacessíveis, semelhantes a gotas que se secam (Le Clézio, 1971, p. 19).⁶²

Ao contrário da linguagem do homem ocidental, que quer possuir tudo, a linguagem dos indígenas prevê primeiro uma compreensão do seu entorno a partir do silêncio. “A grande invenção dos Indígenas é o silêncio. Eles são por isso obcecados. Não um silêncio passivo, triste, meditativo, mas uma ausência de barulho, assim, em todos os atos da vida cotidiana, que é ao mesmo tempo uma defesa e um ataque” (Le Clézio, 1971, p.29).⁶³

A partir do silêncio, o indígena compreende o ambiente ao seu redor e o integra. “Se ele deve absolutamente gritar, será disfarçando sua voz, imitando o grito do pássaro, ou do macaco, pois a voz do homem é carregada de perigos e de morte. Ela já mata” (Le Clézio, 1971, p. 32).⁶⁴ O indígena sabe da força da voz humana, ele tem consciência da sua força e ao contrário do homem ocidental, não quer impô-la, mas agregá-la à natureza.

Pelo silêncio, o Indígena sabe outras línguas. Ele sabe falar pássaro, planta, árvore; ele sabe falar terra, e rio, e sol. Quando ele não diz nada com sua boca, talvez ele esteja dizendo outra coisa com suas mãos, com suas costas, com suas narinas. Para ele, o mundo não é um espetáculo, e o homem não é um público. Com seu olhar, seus gestos, ele age. Ele se movimenta ao mesmo tempo, é isso que é exemplar (Le Clézio, 1971, p. 34).⁶⁵

Assim, o indígena é parte integrante da floresta e o que “surpreende na floresta, o que é rapidamente insustentável, é o silêncio espesso, profundo, ameaçador, o silêncio que reina em toda parte” (Le Clézio, 1971, p. 29).⁶⁶ É por isso que a floresta para ele não é um espetáculo e o homem não é público.

⁶² No original: Le langage et les dessins des hommes voudraient traverser les murailles d'herbes et des fleurs, ils voudraient posséder tout le ciel, et puis toute l'eau, et puis toute la terre, et aussi tout l'espace, le soleil, les étoiles. Mais impossible : l'air, la terre, l'eau, l'espace ferment leurs sphères parfaites, inaccessibles, semblables à des gouttes en train de sécher.

⁶³ No original: « La grande invention des Indiens, c'est le silence. Ils en sont obsédés. Non pas un silence passif, triste, méditatif, mais une absence de bruit, comme cela, dans tous les actes de la vie quotidienne, qui est à la fois une défense et une attaque. »

⁶⁴ No original: « S'il doit absolument crier, ce sera en déguisant sa voix, en imitant le cri de l'oiseau, ou du singe, car la voix de l'homme est chargée de dangers et de mort. Elle tue déjà. »

⁶⁵ No original: « Par le silence, l'Indien sait d'autres langues. Il sait parler oiseau, plante, arbre ; il sait parler terre, et rivière, et soleil. Lorsqu'il ne dit rien avec sa bouche, peut-être qu'il dit autre chose avec ses mains, avec son dos, avec ses narines. Pour lui, le monde n'est pas un spectacle, et l'homme n'est pas un public. Avec son regard, ses gestes, il agit. Il bouge au même moment, c'est cela qui est exemplaire. »

⁶⁶ No original: « Ce qui étonne dans la jungle, ce qui est vite insoutenable, c'est le silence épais, profond, menaçant, le silence qui règne partout. »

O indígena adota o silêncio e, assim como os animais que vivem na floresta age a partir do silêncio. O silêncio indígena não é contemplativo, ao contrário do homem branco que geralmente se silencia para observar a natureza, o silêncio indígena “[...] é interpretação possível de muitas linguagens, escuta de muitas vozes. Eu quero tentar aprendê-las. Para isso, será preciso remover palavras de mim, remover” (Le Clézio, 1971, p. 34).⁶⁷

O silêncio impera na floresta, pois “[...] permite tudo. O silêncio não é mágico. É animal, vegetal, elementar. É terrestre. O silêncio desintegra as ameaças, dissolve os malefícios. É a defesa primeira contra as agressões dos outros, dos estrangeiros, dos não-humanos.” (Le Clézio, 1971, p. 31)⁶⁸ O silêncio é parte integrante da vida na floresta. “Ele é de certa maneira uma linguagem ao contrário, como a dos sonhos, ou das embriaguezes. Uma linguagem que está além das acusações e das responsabilidades” (Le Clézio, 1971. P. 31).⁶⁹

Essa linguagem, baseada no silêncio, não é possível encontrar nas cidades. Le Clézio interroga:

Como encontrar tal silêncio? Nossas cidades estão plenas de barulho, de gritos, de gritarias, de estrondos ensurdecedores. Nos cruzamentos, os alto-falantes gritam sem parar palavras, ordens, slogans. Nas adegas de concreto, as guitarras gritam, o tempo todo, e os saxofones rasgam o ar. Há tantas explosões, tantos estrondos que se instalam rapidamente enviando ao espaço suas ondas esmagadas, lançando seus ângulos duros, rachando os muros, os vidros e a pele dos homens. Como ser silencioso? (Le Clézio, 1971, p. 32-33)⁷⁰

⁶⁷ No original: « (...) est interprétation possible de plusieurs langages, écoute de plusieurs voix. Je veux essayer de l'apprendre. Pour cela, il va falloir ôter des mots de moi, ôter. »

⁶⁸ No original: « (...) permet tout. Le silence n'est pas magique. Il est animal, végétal, élémentaire. Il est terrien. Le silence désintègre les menaces, dissout les maléfices. Il est la défense première contre les agressions des autres, des étrangers, des non-humains. »

⁶⁹ No original: « Il est en quelque sorte un langage à l'envers, comme celui des rêves, ou des ivresses. Un langage qui est au-delà des accusations et des responsabilités. »

⁷⁰ No original: « Comment rencontrer un tel silence ? Nos cités sont pleines de bruit, de cris, de hurlements, de fracas assourdissants. Aux carrefours, les haut-parleurs gueulent sans cesse tous les mots, les ordres, les slogans. Dans les caves de béton, les guitares électriques hurlent, tout le temps, et les saxophones déchirent l'air. Il y a de telles explosions, de tels fracas qui se déploient à toute vitesse en envoyant dans l'espace leurs ondes concassées, en jetant leurs angles durs, en fissurant les murs, les vitres et la peau des hommes. Comment être silencieux ? »

Figura 1 - A cidade. Vista aérea de Nova York. Foto Swissair



Fonte: Le Clézio, *Haï*, p. 15

Conforme já mencionado, há em *Haï* fotos que estão dispostas entre o texto, sem legendas – somente no fim, no sumário, é possível encontrar as legendas, que nesta tese foram traduzidas e incluídas junto às fotos selecionadas, dentre as quais muitas não têm uma estrita relação com o que está escrito em sua volta, mas que fazem sentido com o que é narrado no livro como um todo. Por exemplo, a Figura 1, na obra, está sem legenda no corpo do texto, que pode ser recuperada no final do volume, na lista de ilustrações.

A cidade é a nova floresta do homem branco e nela ele está exilado. O homem inventou uma floresta da qual ele não é morador e onde pode, até mesmo, morrer asfixiado, como mostra a vista aérea de Nova York:

Criando cidades, inventando o concreto, o asfalto e o vidro, os homens inventaram uma nova floresta da qual eles não são ainda os moradores. Talvez eles morrerão antes de reconhecer isso. Os indígenas têm milhões de anos de conhecimento, e é por isso que o silêncio deles é tão perfeito. O mundo deles não é diferente do nosso, simplesmente, eles o vivem, enquanto nós estamos ainda em exílio. Que eles nos ensinem rápido, o que são as cidades, o que são as

outras linguagens, senão talvez vamos morrer asfixiados (Le Clézio, 1971, p. 36).⁷¹

Ailton Krenak, em *Futuro ancestral*, no mesmo sentido que Le Clézio, afirma que a arquitetura moderna tem a máxima de que a civilização precisa de cimento e ferro.

Se você faz um projeto que precisa de cimento, pedra, ferro, vidro e o escambau, isso é a mesma coisa que usar combustível fóssil. Eu não conheço nenhuma montanha que volte a produzir cimento e pedra depois de extraídos do corpo dela. Se a gente devora montanhas e engole o subsolo da Terra para erguer cidades, o que estamos fazendo, como diria Drummond, é animar a maquinaria do mundo. (Krenak, 2022, p. 59)

A solução, segundo Krenak, seria reflorestar nosso imaginário.

Temos que reflorestar o nosso imaginário e, assim, quem sabe, a gente consiga se reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência de vida, em vez de ficarmos repetindo os gregos e os romanos. Vamos erguer um bosque, jardins suspensos de urbanidade, onde possa existir um pouco mais de desejo, alegria, vida e prazer, ao invés de lajotas tapando córregos e ribeirões. Afinal, a vida é selvagem e também eclode nas cidades (Krenak, 2022, p. 70-71).

No livro *Haï*, logo após a imagem que mostra a vista aérea de Nova York (Figura 1), há um contraponto com a imagem da floresta (Figura 2) que mostra a Vista do Alto-Amazonas brasileiro.

⁷¹ No original: « En créant les villes, en inventant le béton, le goudron et le verre, les hommes ont inventé une nouvelle jungle dont ils ne sont pas encore les habitants. Peut-être qu'ils mourront avant de l'avoir reconnue. Les indiens ont en eux des milliers d'années de connaissance, et c'est pour cela que leur science est si parfaite. Leur monde n'est pas différent du nôtre, simplement ils l'habitent, tandis que nous sommes encore en exil. Qu'ils nous apprennent vite, ce que sont les villes, ce que sont les autres langages, sinon nous allons peut-être mourir d'asphyxie. »

Figura 2 – A floresta. Vista do Alto-Amazonas brasileiro, região dos rios Juruá e Purus. Foto René Fuerst, Genebra



Fonte: Le Clézio, *Haï*, p. 18

Ao criar as cidades, o homem faz acreditar que elas são eternas e que são elas a civilização; no entanto para Le Clézio quem a conhece a verdadeira civilização são os indígenas:

É uma das armadilhas das cidades que nos fazem acreditar que elas são eternas. Elas nos deixam pensar que elas são o resultado das civilizações naturais, que elas as explicam. Mas a realidade é muito diferente. São as civilizações primordiais dos Indígenas que contêm essa ciência, são elas que conhecem as explicações. Simplesmente, como elas não têm paredes nem trancas, não aprisionam os homens, não os mantêm. (Le Clézio, 1971, p. 14)⁷²

⁷² No original: « C'est une de ruses de villes que de nous faire croire qu'elles sont éternelles. Elles nous laisser penser qu'elles sont l'aboutissement des civilisations naturelles, qu'elles les expliquent. Mais la réalité est bien différente. Ce sont les civilisations primordiales des Indiens qui recèlent cette science, ce sont elles qui connaissent les explications. Simplement, comme elles n'ont pas de murs ni de verrous, elles ne prennent pas les hommes au piège, elles ne les gardent pas. »

A linguagem indígena que tem como princípio o silêncio, não busca, portanto, representar e analisar nada. Ela segue as pistas deixadas ao seu redor, ela vive as representações do mistério do mundo. A linguagem indígena vive segundo as indicações deixadas pela magia da natureza, que Le Clézio considera “realmente arte, pela primeira vez, arte e não mais miseráveis interrogações do indivíduo diante do mundo” (Le Clézio, 1971, p. 37).⁷³ É nas “cidades” indígenas que Le Clézio acredita estar atualmente o domínio da linguagem:

Mas não são mais as vilas isoladas, as aldeias, as cidades santas e as cidades proibidas. Tombuctu, Meca, Pequim, para que servem? Não, eis talvez o tempo das novas cidades, onde a força da vida domina de novo a linguagem, onde os homens reencontram a experiência terrestre, onde os pensamentos, os destinos e as palavras não estão mais solitários, semelhantes a excrementos secos e sujos, mas como os sinais dos Indígenas: uma encantação, uma música, uma dança, às quais cada um obedece e que cada um inventa (Le Clézio, 1971, p. 16).⁷⁴

Para Le Clézio, nas “cidades” indígenas encontra-se a força da vida e lembrando que essa força só é possível a partir do silêncio, pois o indígena compreende o que está em sua volta, ele compreende o todo e pode assim se comunicar melhor.

3.3 – A arte e a beleza indígenas

Sendo a linguagem indígena uma integração com a natureza, a arte, a vida e a magia possuem a mesma importância na cultura deles. Dessa forma, a arte indígena não é representativa. Eles possuem uma arte mágica. “Os Indígenas não representam a vida, eles não precisam analisar os eventos. Ao contrário, eles vivem as representações dos mistérios, eles seguem os traços

⁷³ No original: « art réellement, pour la première fois, art et non plus misérables interrogations de l'individu devant le monde. »

⁷⁴ No original: « Mais ce ne sont plus les bourgs isolés, les hameaux, les villes saintes et les villes interdites. Tombouctou, La Mecque, Pékin, à quoi bon ? Non, voici peut-être le temps de villes nouvelles, où la force de la vie domine à nouveau le langage, où les hommes retrouvent l'expérience terrestre, où les pensées, les destins et les mots ne sont plus solitaires, semblables à de sales excréments séchés, mais comme les signes des Indiens : une incantation, une musique, une danse, auxquelles chacun obéit et que chacun invente. »

pintados, eles falam, comem, se amam, se unem segundo as indicações que a magia dá” (Le Clézio, 1971, p. 37).⁷⁵

Várias imagens que mostram a arte indígena ilustram o livro: são objetos usados em rituais, como na Figura 3, instrumentos musicais, cestos artesanais, desenhos, ornamentos, entre outros.

Figura 3 – Os cinturões. Bastões mágicos (Embera e Waunan, Panamá) em madeira de chocobollo e de bidokera: altura 77 cm



Fonte: Le Clézio, *Haï*, p. 73

Le Clézio afirma: “Um dia, saberemos talvez que não há arte, mas somente *medicina*” (Le Clézio, 1971, p. 07).⁷⁶ A arte indígena, em especial a

⁷⁵ No original: « Les Indiens ne représentent pas la vie, ils n'ont pas besoin d'analyser les événements. Au contraire, ils vivent les représentations des mystères, ils suivent les traces peintes, ils parlent, mangent, s'aiment et s'unissent selon les indications que donne la magie. Art enfin, art réellement, pour la première fois, art et non plus misérables interrogations de l'individu devant le monde. »

⁷⁶ No original: « Un jour, on saura peut-être qu'il n'y a pas d'art, mais seulement de la *médecine*. »

arte dos Emberas, povo observado por Le Clézio, proporciona cura, segue, portanto, rituais que proporcionam uma cura mágica.

A linguagem não é feita para divertir, o Indígena sabe disso desde sempre. A arte: para curar, para salvar os homens, para restituir às forças terrestres e cósmicas, as únicas formas comoventes, as únicas silhuetas que sejam realmente compreensíveis: as do homem. (Le Clézio, 1971, p. 44)⁷⁷

As doenças, a loucura, os perigos aparecem de tempos em tempos e não são acidentais. Quando aparecem, eles são sinais da necessidade de expressão dos povos indígenas, sendo assim, os indígenas compreenderam que quando reconhecidos os sinais, a linguagem, a pintura e a música devem estar a serviço das crises.

Não se trata de inventar palavras ou formas. Não se trata de se distrair (de qual tédio?), ou de exteriorizar seus estados da alma. Mas quando aparece um desses sinais ao acaso, no corpo de um homem, de uma criança, ou de uma mulher, é que toda a sociedade está ameaçada. É preciso que a linguagem – a que tinha se integrado ao corpo, a potência da mão traçando círculos, triângulos e cruzes, o poder da voz que modula o grito dos animais, tudo o que se tinha mantido, contrariado, é preciso que ela fale, enfim, que ela se libere, que ela lance suas vibrações e que ela escave os sulcos no mundo. Lenta explosão da *arte*. (Le Clézio, 1971, p. 42-43)⁷⁸

A arte indígena não é individual, é coletiva, é ritualista. A arte é o instrumento para que o indivíduo chegue à cura, por meio da linguagem, da pintura e das músicas utilizadas nesses rituais. “Arte sem descanso, que trabalha, corta, incisa, escreve ao redor dela as formas necessárias para a realização da festa mágica” (Le Clézio, 1971, p. 45).⁷⁹

Tudo é arte, e nessa festa mágica,

⁷⁷ No original: « Le langage n'est pas fait pour divertir, l'Indien le sait depuis toujours. L'*art* : pour guérir, pour sauver les hommes, pour restituer aux forces terrestres et cosmiques les seules formes émouvantes, les seules silhouettes qui soient réellement compréhensibles : celles de l'homme. »

⁷⁸ No original: « Il ne s'agit pas d'inventer des mots, ou des formes. Il ne s'agit pas de se distraire (de quel ennui ?), ou d'extérioriser ses états d'âme. Mais quand apparaît un de ces signes au hasard, dans le corps d'un homme, d'un enfant, ou d'une femme, c'est que toute la société est menacée. Il faut que le langage – ce qu'on avait rentré dans le corps, cette puissance de la main à tracer des cercles, des triangles et des croix, cette puissance de la voix à moduler le cri des animaux, tout cela qu'on avait maintenu, contrarié –, il faut qu'il parle, enfin, qu'il se libère, qu'il lance ses vibrations et qu'il creuse ses sillons sur le monde. Lente explosion de l'*art*. »

⁷⁹ No original: « Art sans relâche, qui travaille, découpe, incise, écrit autour de lui les formes nécessaires en vue de l'accomplissement de la fête magique. »

Todas essas insígnias, todos esses traços marcados na pele, todas essas escritas pretas em pedaços de madeira de balsa, [Figura 4] todas essas falas pronunciadas, todos esses gestos cotidianos, gestos da caça e da agricultura, gestos da beleza das mulheres, gestos da cólera, do medo, do sofrimento: eles não estão separados, eles não são esquecidos. Eis que eles se unem, se misturam, forças de tempestade talvez, forças vindas das fontes das águas, do fundo do ar, do fundo das muralhas vegetais, eles se levantam como uma nuvem, eles caminham, eles denunciam, eles procuram demolir o silêncio, a morte, a dor, muitas coisas desse tipo, e a vontade deles não enfraquece, é única, contínua, ADIANTE! (LE CLÉZIO, 1971, p. 40)⁸⁰

Figura 4 - Para salvar os homens, é preciso mudar os rostos deles invertendo a silhueta. Signos mágicos (Waunan, Panamá), madeira de balsa pintada com kemassosso e com suco de pimenta, altura 19 cm.



Fonte: Le Clézio, *Haï*, p. 128-129

Há uma comunhão entre o ambiente, a natureza e os gestos cotidianos, pois na natureza, nada está em segredo, tudo está às claras. Tudo está numa perfeita comunhão, numa festa mágica onde todos se respeitam. “Os animais, as plantas, os homens, os deuses, tudo é trespassado, tudo é posto a nu. A

⁸⁰ No original: « (...) Tous ces insignes, tous ces traits marqués sur la peau, toutes ces écritures noires sur les morceaux de balsa, toutes ces paroles prononcées, tous ces gestes quotidiens, gestes de la chasse et de l'agriculture, gestes de la beauté des femmes, gestes de la colère, de la peur, de la souffrance : ils ne sont pas séparés, ils ne sont pas oubliés. Voilà qu'ils unissent, se mêlent, forces d'orage peut-être, forces venues du fond des eaux, du fond de l'air, du fond des murailles végétales, ils se soulèvent tel un nuage, ils marchent, ils dénoncent, ils cherchent à démolir le silence, la mort, la douleur, beaucoup de choses de ce genre, et leur volonté ne faiblit pas, elle est unique, continuelle, EN AVANT ! »

linguagem é tão potente que o que estava obscuro, o que era segredo do universo, assim na noite se ilumina e fica todo percorrido por raios." (Le Clézio, 1971, p. 43)⁸¹

A linguagem artística indígena está em comunhão com a natureza. É uma linguagem diária e ritualística e, portanto, a noção de beleza está em conformidade com essa linguagem, que em comunhão com o que está em volta, não se ocupa dos interesses individuais.

Ela cumpre a sua ciência, sua linguagem, ela é permeabilidade, doçura com o mundo. Ela não domina, não mina. Para que lhe serviria o sobrevoo, ou a destruição dos elementos? A beleza não quer destruir os homens. Para que lhe serviria estar mascarado, usar uma pele de metal, olhos de acrílico? A certeza está viva, desliza e move no meio do real, ela é a única realidade. (Le Clézio, 1971, p. 26)⁸²

A beleza feminina indígena, por exemplo, busca uma beleza natural, não se destaca, não é provocativa, "é luminosa, ela vem, não do interior, mas de toda a profundidade do corpo". É comparada com "a beleza da casca de um fruto é iluminada por toda a sua polpa e por toda a árvore que a carrega" (Le Clézio, 1971, p. 21)⁸³.

Figura 5 – Publicidades para a coloração Effé (produto Wella), e produtos Elsève e Imédia de L'Oréal



Fonte: Le Clézio, *Haï*, p. 22-23.

⁸¹ No original: « Les animaux, les plantes, les hommes, les dieux, tout est transpercé, tout est mis à nu. Telle est la puissance du langage que ce qui était obscur, ce qui était le secret de l'univers, ainsi dans la nuit s'illumine et se parcourt d'éclairs. »

⁸² No original: « Elle accomplit sa science, son langage, elle est perméabilité, douceur avec le monde. Elle ne domine pas, ne mine pas. A quoi lui servirait le survol, ou la destruction des éléments ? La beauté ne veut pas détruire les hommes. A quoi lui servirait d'être masquée de porter une peau de métal, des yeux de plexiglas ? La certitude est vivante, elle glisse et bouge au milieu du réel, elle est la seule réalité. »

⁸³ No original: « La beauté des femmes indiennes est lumineuse, elle vient, non pas de l'intérieur, mais de toute la profondeur du corps, comme la beauté de la peau d'un fruit est éclairée par toute sa pulpe et par toute la chair de l'arbre qui le porte. La beauté indienne ne se remarque pas, elle ne cherche pas à être remarquée. Elle n'est ni dédain, ni provocation. »

Ao contrário da beleza da mulher ocidental, que para estar bela tem que se submeter sempre a procedimentos estéticos, como mostram as publicidades que ilustram o livro (Figura 5). Essas são, inclusive, as únicas fotos de pessoas presente no livro. Le Clézio não inclui nenhuma foto de homem ou mulher em sua obra. A beleza feminina indígena está na pele, nos rostos, nos cabelos, no que é humano. “Ilustração da natureza em si, como são os pássaros, as flores, as folhas, os insetos.” (Le Clézio, 1971, p. 24).⁸⁴ A beleza cessa, então, de ser um espetáculo:

[...] Ela é uma atividade, um movimento, um desejo. Ela arranca sem cessar elementos da superfície inerte do desconhecido, ela abre suas rotas, suas portas, suas moradas. Há na mulher indígena um tal poder de beleza que é como uma rajada de ar que acende, que anima o fogo. (Le Clézio, 1971, p. 24)⁸⁵

A beleza da mulher indígena é um efeito de sua própria liberdade. Não só a liberdade de ser natural, mas também a liberdade perante à sua sociedade. Numa sociedade onde tudo está em comunhão com a natureza, onde cada gesto cotidiano faz parte da linguagem artística ritualista, a mulher não poderia ser prisioneira. E por isso ela tem a

Liberdade de escapar do homem que ela cessou de amar, de procurar o homem que ela deseja, de beber as decocções de plantas abortivas ou de envenenar seu filho em seu nascimento se ela não o quiser, de viver na casa que lhe agrada, de possuir o que ela dará ao seu rosto. Liberdade de ser sem rival, de não estar em competição com nenhuma outra imagem que a sua. Liberdade para seus excessos e suas razões. (LE CLÉZIO, 1971, p. 25)⁸⁶

⁸⁴ No original: « Illustration de la nature même, comme le sont les oiseaux, les fleurs, les feuilles, les insectes. »

⁸⁵ No original: « (...) Elle est une activité, un mouvement, un désir. Elle arrache sans cesse des éléments à la surface inerte de l'inconnu, elle ouvre ses routes, ses portes, ses demeures. Il y a dans la femme indienne une telle puissance de beauté que c'est comme un appel d'air qui embrase, qui anime le feu. »

⁸⁶ No original: « Liberté de fuir l'homme qu'elle a cessé d'aimer, de chercher un homme qui lui plaît, de boire les décoctions de plantes abortives ou d'empoisonner son enfant à la naissance si elle n'en veut pas, de vivre dans la maison qui lui plaît, de posséder ce qu'elle donnera à son visage. Liberté d'être sans rivale, de n'être en compétition avec aucune autre image que la sienne. Liberté de ses excès et de ses raisons. »

A arte indígena proporciona cura e a beleza indígena tem que estar em comunhão com a natureza. Nada é feito para distrair, tudo proporciona cura. Livres, a arte e a mulher são uma perfeita ilustração da natureza.

3.4 – A música e o canto indígenas

Assim como a linguagem artística dos indígenas e a beleza feminina estão inseridas na natureza, ou seja, recebem influências do ambiente exterior, a música indígena também. É uma música coletiva que está a serviço da comunidade, pois “[...] essa música não é um privilégio. É dada a todos, é o trabalho de todos. Todo homem é músico” (Le Clézio, 1971, p. 56).⁸⁷ Assim como a linguagem do indígena é ritualística, sua música também o é. “Música que não está para compreensão, mas frenesi duro e superconsciente, e de uma só vez, se vê, se ouve, se sente, se conhece o desenho do universo.” (Le Clézio, 1971, p. 58)⁸⁸ É, dessa forma, uma “linguagem total enfim, uma vez que não exprime nada, somente um chamado, um desejo, a vida transformada em barulho” (Le Clézio, 1971, p. 60).

A música, para os indígenas,

(...) é uma necessidade, a única forma de ver, de ouvir e de sentir na anestesia da noite. Música para recriar o mundo, para lutar contra o invisível, o perigoso. Música demoníaca, voz de deuses, para matar, enfeitiçar, para chamar. Grito dos sapos, grito dos cachorros, assim, durante horas, sem se cansar. (Le Clézio, 1971, p. 53)⁸⁹

A música indígena não procura ser bela. Ela não usa instrumentos no sentido comum do termo, mas “pedaços de madeira” (Figura 6). Está em comunhão com a natureza, é feita para esquecer. É uma anestesia que recria o mundo, tem uma utilidade imediata e é dada a todos.

⁸⁷ No original: « (...) cette musique n'est pas un privilège. Elle est donnée à tous, elle est le travail de tous. Tout homme est un musicien. »

⁸⁸ No original: « Musique qui n'est pas pour comprendre, mais frénésie dure et sur-consciente, et d'un seul coup, on voit, on entend, on sent, on connaît le dessin de l'univers. »

⁸⁹ No original: « (...) est une nécessité, la seule façon de voir, d'entendre et de sentir dans l'anesthésie de la nuit. Musique pour recréer le monde, pour lutter contre l'invisible, le dangereux. Musique démoniaque, voix de dieux, pour tuer, envoûter, pour appeler. Cris des crapauds, cris des chiens, comme cela, pendant des heures, sans fatigue. »

Os Indígenas não conhecem os instrumentos de música, eles não os querem. O acordeão, a flauta transversal, a harpa são importações. Mas os verdadeiros instrumentos indígenas não são musicais: tubos de bambu, monofônicos, píforo de dois buracos, tambor, guizo. Conchas, chocalhos. Não se faz música com isso. A melodia é uma armadilha, é narcisista. A música indígena não procura ser bela. Ela é somente um ruído no concerto de outras vozes: gritos dos pássaros, gritos de bugios, gritos do cachorro, cutia, onça. (Le Clézio, 1971, p. 50-51)⁹⁰

Figura 6 - Um pedaço de madeira, nada mais que um pedaço de madeira, mas aqueles que ouvem seu barulho tem a sorte de ser salvos. Flauta monofônica em bambu (Waunan, Panama), altura 53 cm.



Fonte: Le Clézio, *Haï*, p. 48

O mesmo acontece com o canto que, não é somente um prolongamento da linguagem. “Cantar não é fazer música. É entrar em comunicação com o mundo invisível, por intermédio de uma linguagem não-inteligível. Força misteriosa que une as vozes assim, sem que elas precisem se ouvir” (Le

⁹⁰ No original: « Les Indiens ne connaissent pas les instruments de musique, ils n'en veulent pas. L'accordéon, la flûte traversière, la harpe, ce sont des importations. Mais les vrais instruments indiens, eux, ne sont pas musicaux : tubes de bambou, monophoniques, pipeau à deux trous, tambour, grattoir. Conques, grelots. On ne fait pas de la musique avec ça. La mélodie est un piège, elle est narcissique. La musique indienne ne cherche pas à être belle. Elle est seulement un bruit dans le concert des autres voix : cris des oiseaux, cris de singes hurleurs, cris du chien, de l'agouti, du jaguar. »

Clézio, 1971, p. 82).⁹¹ A utilidade do canto indígena é imediata e é uma ação comunitária. “Existe apenas uma única voz: talvez seja isso, o mais misterioso do canto do indígena. Quando o Indígena canta, ela abandona sua própria voz e emprega uma nova voz, estrangeira.” (Le Clézio, 1971, p. 66)⁹² Essa voz estrangeira é muitas vezes adquirida em rituais que, em harmonia com a natureza, não prevê nenhuma comunicação humana, mas sim uma comunicação mais profunda e mais complexa; é uma linguagem mágica que comunica o interior humano com o exterior.

O canto indígena é outra forma de silêncio. Não tem melodia, é desnaturado, incompreensível, não quer ser belo.

É uma linguagem desnaturada, tornada incompreensível pela distorção das palavras, o timbre, a intensidade e a altura da voz, pela síncope, o ritmo, o gesto vocal. Assim como ele desconhece a música harmônica, o Indígena não conhece a melodia. Ela não o interessa no canto. Ele não tem nenhum interesse por isso. Suas canções, ele não as quer belas. Ele não quer saber do “ar”. Impossível assobiar esses cantos, eles são os mesmos, não têm memória. (Le Clézio, 1971, p. 65)⁹³

O canto indígena é misterioso, pois o cantor abandona a sua voz, toma emprestado uma outra voz que chega ao seu limite e produz uma voz desconhecida:

Ele faz isso muito facilmente, aumentando simplesmente a sua voz até o limite do possível, ou seja, no *falseto*. O espasmo da garganta que produz esse tom superagudo, frágil murmúrio ao invés de uma voz, é em si o sinal do canto (*trianbi*), mas na fala (*phedda*); além, encontra-se no grito (*biavi*). Homens, mulheres, crianças cantam com a mesma voz, sem que seja possível distingui-las. O canto não tem a mesma veiculação que a fala. Ele utiliza a voz partida, a voz desconhecida. (Le Clézio, 1971, p. 66)⁹⁴

⁹¹ No original: « Chanter, ce n'est pas faire de la musique. C'est entrer en communication avec le monde invisible, par le moyen d'un langage inintelligible. Force mystérieuse qui unit les voix ainsi, sans qu'elles aient besoin de s'entendre. »

⁹² No original: « Il n'existe qu'une seule voix : c'est peut-être cela, le plus mystérieux du chant indien. Lorsque l'Indien chante, il abandonne sa voix propre et emprunte une voix nouvelle, étrangère. »

⁹³ No original: « C'est un langage dénaturé, rendu incompréhensible par la distorsion des mots, le timbre, l'intensité et la hauteur de la voix, par la syncope, le rythme, le geste vocal. De même qu'il ignore la musique harmonique, l'Indien ne connaît pas la mélodie. Elle ne l'intéresse pas dans le chant. Il n'a pas de goût pour cela. Ses chansons, il ne les veut pas belles, il se moque bien de l'« air ». Impossible de siffler sur ces chants-là, ils sont tous les mêmes, ils n'ont pas de mémoire. »

⁹⁴ No original: « Il fait cela très facilement, haussant simplement sa voix jusqu'à la limite du possible, c'est-à-dire dans le *falseto*. Le spasme de la gorge qui produit ce ton suraigu, frêle

O canto indígena não fala a língua dos homens. É um canto que ultrapassa os limites humanos. “O canto indígena só existe fora desses limites. Canto de ultrassons, pode-se dizer. Canto de morcegos, de pássaros estridentes, de pássaros mágicos. O Indígena rompeu definitivamente a ligação entre linguagem e canto” (Le Clézio, 1971, p. 68).⁹⁵ É um canto ritualístico que fala a linguagem dos deuses. “O canto indígena também não fala realmente com os homens ou com as mulheres; é uma outra linguagem que se endereça a outras orelhas, as dos homens que não vemos: os deuses” (Le Clézio, 1971, p. 68).⁹⁶

Assim, o canto indígena, como a música e a linguagem, é uma defesa. É a partir do canto que o indígena deixa a realidade terrestre e se aproxima de outra realidade.

Pelo canto, os Indígenas são, talvez, os únicos a ter realizado o ideal zen. A inutilidade, a temeridade da criação, eles a praticam, eles a vivem até o fim, ou seja, até a ausência de filosofia e de moral. O canto indígena não tem outro objetivo que o de ser cantado, e é por essa razão que isso não tem muita importância que ele seja ouvido (Le Clézio, 1971, p. 78).⁹⁷

A voz cantada toma conta da pessoa que canta que chega na profundidade do ser. Le Clézio descreve esse momento:

Não é o homem que domina o canto, é a voz cantada que possui o homem. Com o filete superagudo sai de sua garganta a alma, o nome, a profundidade do ser. E ao mesmo tempo que ele exala essa estridência, o Indígena espera receber seu eco, bebe ao mesmo tempo que expira, e o fluido da voz cantada, igual a uma corrente elétrica, é agitado por um duplo movimento. Um vai do interior até o

murmure plutôt que voix, est le signe même du chant (*trianbi*), mais dans la parole (*phedda*) ; au-delà, on est dans le cri (*biavi*). Hommes, femmes, enfants chantent avec la même voix, sans qu'il soit possible de les distinguer. Le chant n'a pas le même véhicule que la parole. Il utilise la voix brisée, la voix méconnaissable. »

⁹⁵ No original: « Le chant indien, lui, n'existe qu'en dehors de ces limites. Chant d'ultra-sons, voudrait-on dire. Chant de chauves-souris, d'oiseaux stridents, d'oiseaux magiques. L'Indien a définitivement rompu le lien entre le langage et le chant. »

⁹⁶ No original: « Le chant indien aussi ne parle pas vraiment aux hommes ou aux femmes ; il est un autre langage, qui s'adresse à d'autres oreilles, celles des hommes qu'on ne voit pas : les dieux. »

⁹⁷ No original: « Par le chant, les Indiens sont peut-être les seuls à avoir réalisé l'idéal zen. L'inutilité, la témérité de la création, ils la pratiquent, ils la vivent jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à l'absence de philosophie et de morale. Le chant indien n'a pas d'autre but que d'être chanté, et c'est pourquoi cela n'a pas beaucoup d'importance qu'il soit entendu. »

exterior, o outro faz penetrar as forças exteriores até o interior. (Le Clézio, 1971, p. 79)⁹⁸

Dessa forma, cantar não é fazer música, é entrar em comunicação com o mundo invisível, por meio de uma linguagem ininteligível:

O grito se enlaça, fora da boca do Indígena que canta. Ele atravessa o mundo cego e surdo, tão rápido e tão duramente que muitas coisas se invertem. Ele avança, absolutamente sozinho, sem nada que o prenda à terra, e de repente sabe-se isso: é o grito do pensamento, o canto do pensamento. O cérebro é um pássaro na gaiola de ossos do crânio que lança seus pios estridentes. Grito de alegria, grito de raiva, o que importa? Pela primeira vez o homem fala. Ele fala não mais com seus músculos, não mais com os hábitos de sua tribo, com seus alimentos, seus desejos, seus terrores, suas doenças de olhos ou suas úlceras, não mais com sua casa e seus utensílios, mas assim, claramente: ele fala. Ele fala com sua consciência. Ele anima suas palavras, as transforma em projéteis, ele perfura a tela de nimbos, a barreira da crosta terrestre. A explosão superaguda irradia através dos muros e dos obstáculos de pedra, da água e do ar, e o pensamento é repentinamente parecido ao desenho do raio. (Le Clézio, 1971, p. 87-88)⁹⁹

Por meio de seu canto, o indígena avança, vai além da realidade, vai além de si, se transforma, se cura e alcança seu ponto mais alto, o ponto mais alto de sua vida.

A noção de realidade para o indígena é, portanto, outra. Só se alcança a verdadeira realidade quando é deixado esse mundo sufocante, violento e cruel e se chega a um mundo paralelo:

De que adianta o realismo? O Indígena não está nada preocupado com o problema da realidade, essa realidade que, ao contrário, nos

⁹⁸ No original: « Ce n'est pas l'homme qui maîtrise le chant, c'est la voix chantée qui possède l'homme. Avec le filet suraigu sortent de sa gorge l'âme, le nom, la profondeur de l'être. Et en même temps qu'il exhale cette stridence, l'Indien attend de recevoir son écho, il boit en même temps qu'il expire, et le fluide de la voix chantée, pareil à un courant électrique, est agité d'un double mouvement. L'un va de l'intérieur vers l'extérieur, l'autre fait pénétrer les forces extérieures vers l'interne. »

⁹⁹ No original: « Le cri s'élance, hors de la bouche de l'Indien qui chante. Il traverse le monde aveugle et sourd, si vite et si durement que beaucoup de choses se renversent. Il avance, absolument seul, sans rien qui le rattache à la terre, et tout à coup l'on sait cela : il est le cri de la pensée, le chant de la pensée. Le cerveau est un oiseau dans la cage d'os du crâne, qui jette ses pialements stridents. Cri de joie, cri de haine, qu'importe ? Pour la première fois l'homme parle. Il parle, non plus avec ses muscles, non plus avec les habitudes de sa tribu, avec ses aliments, ses désirs, ses terreurs, ses maladies d'yeux ou ses ulcères, non plus avec sa maison et ses ustensiles, mais comme cela, nettement : il parle. Il parle avec sa conscience. Il anime les mots, il les transforme en projectiles, il transperce l'écran des nimbos, la barrière de l'écorce terrestre. L'explosion suraigüe rayonne à travers les murs et les obstacles des pierres, de l'eau, de l'air, et la pensée est tout à coup pareille au dessin de la foudre. »

sufoca. Não há realidade. Há o mundo vivo, comestível, prazeroso, violento, esse mundo cruel e rápido ao qual o homem pertence, e que não precisa de ser inventado. Depois há o outro mundo, o mundo paralelo, presente na vida, mas mal duplicado, semelhante às sombras ligeiras que faz nascer a luz da lua (Le Clézio, 1971, p. 98).¹⁰⁰

Portanto, assim como a arte, a música e o canto para os indígenas têm outra função, possuem também a função de cura, pois é também uma linguagem ritualística.

3.5 – A pintura indígena

A pintura, linguagem artística também manifestada pelos indígenas, não tem nenhuma relação com a pintura ocidental.

Nada mais estranho para os povos indígenas que a ideia do quadro. A superfície plana não chama a pintura. Pintar por pintar, depois exibir essa pintura, como se ela estivesse realmente acabada, como se ela fosse uma “obra”. (Le Clézio, 1971, p. 103-104).¹⁰¹

A pintura indígena é um instrumento, é um signo presente na madeira, na pele ou outro suporte (Figura 7), que não busca nada e não procura ocupar um lugar de superioridade:

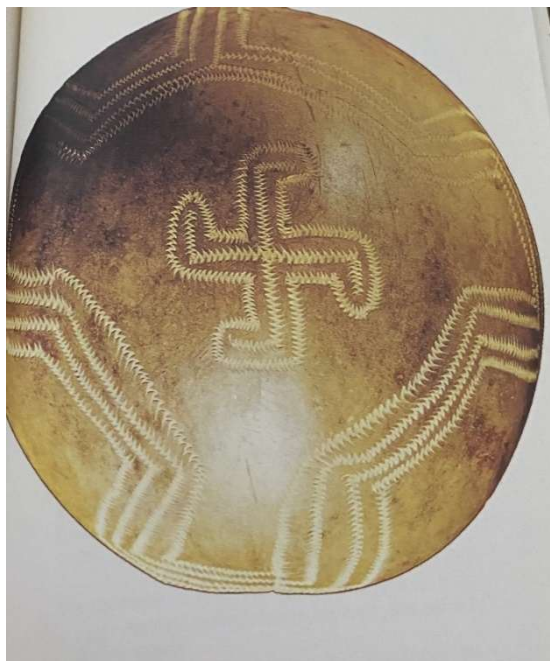
A pintura indígena não é uma obra. Ela é apenas uma ferramenta, como o canto, a música dos *chiru*, como a linguagem. Ela não está à procura de nenhum absoluto. Ela atinge imediatamente esse absoluto, e é por isso que ela não muda, ela não se destrói nem se reinventa. Sinais marcados eternamente na madeira e na pele, ela transmite sua ordem, como uma mensagem cromossômica. Pintura hereditária, que não procura afirmar a superioridade de um indivíduo sobre todo o resto da tribo. Homens, mulheres, crianças, todas são pinturas, todos “artistas” (Le Clézio, 1971, p. 104).¹⁰²

¹⁰⁰ No original: « Il y a le monde vivant, comestible, jouissable, violent, ce monde cruel et rapide auquel l'homme appartient, et qui n'a pas besoin d'être inventé. Puis il y a l'autre monde, le monde parallèle, présent dans la vie, mais à peine dédoublé, semblable à ces ombres légères qui fait naître la lumière de la lune. »

¹⁰¹ No original: « Rien de plus étranger aux peuples indiens que l'idée du tableau. La surface plane n'appelle pas la peinture. Peindre pour peindre, puis exhiber cette peinture, comme si elle était vraiment achevée, comme si elle était une « œuvre ». »

¹⁰² No original: « La peinture indienne n'est pas une œuvre. Elle n'est qu'un outil, comme le chant, la musique des *chiru*, comme le langage. Elle n'est à la recherche d'aucun absolu. Elle a atteint d'emblée cet absolu, et c'est pourquoi elle ne change pas, elle ne se détruit ni ne se réinvente. Signes marqués éternellement dans le bois et sur la peau, elle transmet son ordre, pareil au message chromosomique. Peinture héréditaire, qui ne cherche pas à affirmer la

Figura 7 – O sol - Cabaça incisada (Panamá, Embera)



Fonte: Le Clézio, *Haï*, p. 143.

A pintura é só mais um adorno que transmite uma mensagem e a pele é o suporte mais importante. Nessa linguagem, a pele passa a ser um suporte ritualístico. Os outros suportes – “Crostas, telas, placas de balsa, flancos de jarras, cabaças, as cestas trançadas, podem ser pintadas, esculpidas, cobertas com escritas” (Le Clézio, 1971, p. 121)¹⁰³ – são prolongamentos da pele humana.

A pintura indígena é mágica; “é feita para defender, para atacar, para conduzir a guerra com o mundo”. Não cria beleza, nem harmonia “terrestre”, não necessita de cores, “como a voz não precisa de cores, como a voz não precisa de melodia. Ela se apropriou de três cores e elas lhe são suficientes: preto, vermelho e branco. (Le Clézio, 1971, p. 111)¹⁰⁴(Figura 4).

supériorité d'un individu sur tout le reste de la tribu. Hommes, femmes, enfants, tous sont peintures, tous « artistes ».

¹⁰³ No original: « Le premier et le dernier support de la peinture, c'est la peau. Les écorces, les toiles, les plaques de balsa, les flancs de jarres, lesalebasses, les paniers tressés, on peut les peindre, les sculpter, les couvrir d'écriture. Mais ils ne sont que des prolongements de la peau humaine, ils n'appartiennent jamais tout à fait au corps des hommes. »

¹⁰⁴ No original: « Comme la musique et le chant, comme l'incantation des chamans, l'art pictural indien est une pratique magique. Il ne crée pas de beauté, il ne recherche pas une harmonie terrestre. Il est fait pour défendre, pour attaquer, pour conduire la guerre avec le monde. Il n'a pas besoin des couleurs, comme la voix n'a pas besoin des couleurs, comme la

A partir da pintura na pele, o pensamento age no fundo do corpo. A pele deixa de ser o ponto de parada das forças exteriores, ou seja, nada da realidade terrena age sobre ela. A pele torna-se uma superfície transparente e começa, então, um novo mundo que proporciona cura.

Lentamente, hora após hora, a superfície morna e flexível se povoa. Ela cresce. Emblemas do pensamento que age no fundo do corpo emergem como através de uma névoa, hesitantes, embriagados, nascidos de uma mão invisível que os escreve de *dedans*. De repente a pele cessa de ser o ponto de parada das forças exteriores, das forças da matéria, das árvores, dos rios, dos seres vivos. Os animais profundos se contorcem e rugem, e as marcas de suas pelagens fazem brilhar estranhos raios negros. De repente a pele se tornou transparente, superfície de água metálica, como ela nunca havia sido: aqui começa outra paisagem, o mundo novo. (Le Clézio, 1971, p. 125)¹⁰⁵

Não há na pintura indígena a importância que a tela tem para a maioria das pinturas ocidentais. “A pintura ocidental criou essa placa, porque ela não tinha mais outro suporte. Todo o resto veio a seguir: a composição, a perspectiva, o equilíbrio. Tudo foi contaminado por essa superfície plana.” (Le Clézio, 1971, p. 105)¹⁰⁶ Sendo assim, telas onde são reproduzidas, por exemplo, as publicidades são para Le Clézio uma forma de prisão, são armadilhas repetitivas, como nas ruas de Londres (Figura 8): “Cartazes gigantes, que repetem mil, cem mil vezes, a cada segundo, suas ordens breves, das quais ninguém escapa. Prisão enfeitadas, cada nova forma esconde uma nova armadilha, esconde uma nova arma” (Le Clézio, 1971, p. 109).¹⁰⁷

voix n'a pas besoin de la mélodie. Il s'est approprié trois couleurs, et elles lui suffisent : noir, rouge, blanc. »

¹⁰⁵ No original: « Lentement, heure après heure, la surface tiède et souple se peuple. Elle grandit. Emblèmes de la pensée qui agit au fond du corps, ils surgissent comme à travers une brume, hésitants, ivres, nés d'une main invisible qui les écrirait du *dedans*. Tout à coup la peau cesse d'être le point d'arrêt des forces extérieures, des forces de la matière, des arbres, des fleuves, des êtres vivants. Les animaux profonds se tordent et rugissent, et les marques de leurs pelages font scintiller d'étranges éclairs noirs. Tout à coup la peau est devenue transparente, surface d'eau métallique, comme elle n'avait jamais été: ici commence l'autre paysage, le nouveau monde. »

¹⁰⁶ No original: « (...) La peinture occidentale a créé ce panneau, parce qu'elle n'avait plus d'autre support. Tout le reste a suivi : la composition, la perspective, l'équilibre. Tout a été contaminé par cette surface plane. »

¹⁰⁷ No original: [...] Affiches géantes, qui répètent mille, cent mille fois, à chaque seconde, leurs ordres brefs, auxquels nul n'échappe. Prison chamarrée, chaque forme nouvelle cache un nouveau piège, cache une nouvelle arme.

Figura 8 - Londres, Piccadilly by night. Foto E. Ludwig. John Hinde Studios, Cabinteely, Dublin, Ireland. (Copyright John Hinde, Distributors, Ltd., Londres)



Fonte: Le Clézio, *Haï*, p. 39.

O que Le Clézio destaca após ter vivido com povos ameríndios é a capacidade que eles têm de produzir tudo, inclusive sua linguagem artística, de maneira coletiva. Uma coletividade que não se dá somente entre humanos, mas prevê, principalmente, a união entre humano e natureza e proporciona o alcance de uma outra realidade. A respeito da linguagem artística ocidental, Le Clézio afirma: “Que elas enfim desapareçam, essas obras individuais! Elas não têm nada para nos ensinar. As formas que elas nos mostram, assim, em três dimensões, não nos libertam. Elas nos acorrentam ainda mais.” (Le Clézio, 1971, p. 106)¹⁰⁸ Para Le Clézio, o que seu leitor deve aprender com os povos indígenas é que “O INTERIOR É O EXTERIOR” (Le Clézio, 1971, p. 130)¹⁰⁹, e isso não deve ser dissociado. O leitor eurocêntrico deveria assim como os indígenas, integrar à sua linguagem, à sua arte, a natureza, pois ela é o caminho que proporciona chegar à uma outra realidade, ou seja, à interioridade e consequentemente alcançar a cura.

¹⁰⁸ No original: « Qu'elles disparaissent enfin, ces œuvres individuelles ! Elles n'ont rien à nous apprendre. Les formes qu'elles nous montrent, ainsi, en trois dimensions, ne nous libèrent pas. Elles nous enchaînent davantage. »

¹⁰⁹ No original: « L'INTÉRIEUR EST L'EXTÉRIEUR »

Em *Haï*, Le Clézio está preocupado em levar o conhecimento de uma outra cultura, para que essa nova concepção de cultura contamine o ocidente. Ao afirmar ser um indígena, Le Clézio enfatiza a experiência de ter vivido e experimentado o modo de viver indígena, que lhe foi tão transformador. A afirmação choca num primeiro momento porque é inconcebível um autor branco, que escreve em francês e que é lido e publicado na França ser um indígena. Mas o que Le Clézio quer alertar é que o homem vivendo da maneira que se vive no mundo ocidental é só mais uma gota d'água que desliza sobre superfícies metálicas (Le Clézio, 1971, p. 140). E mesmo que os homens queiram “roer as paredes como gotas de ácido, [...] isso não é possível: eles são somente gotas de água” (Le Clézio, 1971, p. 140).¹¹⁰ Le Clézio faz, portanto, um movimento que só a literatura lhe é capaz de oferecer: em *Haï*, ele se torna um indígena e está disposto a mostrar um outro caminho ao seu leitor eurocêntrico. A partir da cultura ameríndia, as mazelas, a individualidade e os perigos do Ocidente ficam evidenciados na obra do autor.

¹¹⁰ No original: « ronger les parois comme des gouttes d'acide, (...) cela ne se peut pas : ils sont que des gouttes d'eau. »

**PARTE 2 – OS POVOS AMERÍNDIOS MEXICANOS EM ENSAIOS
DE LE CLÉZIO**

4 – DA ASCENSÃO À QUEDA: OS IMPÉRIOS DOS ASTECAS E DOS PURÉPECHAS

Nos ensaios *Le Rêve Mexicain ou la pensée interrompue* (1988) e *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien* (1997), Le Clézio deixa de escrever sobre sua experiência individual com os povos indígenas e passa a escrever sobre a experiência histórica dos povos indígenas do México, sobretudo a história dos Astecas, também conhecidos como mexicas, e a história dos Purépechas, também conhecidos como tarascos.

Para recuperar a cultura indígena silenciada no México e para escrever *Le Rêve mexicain*, Le Clézio torna-se um pesquisador que utiliza fontes históricas, tais como: *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo, *Historia General de las cosas de la Nueva España* (1540-1585) de Bernardino de Sahagún e *La Relation de Michoacan* (1540).

Le Rêve Mexicain é um profundo estudo sobre a história da colonização mexicana, no qual o autor se preocupa, sobretudo, em não deixar a cultura indígena silenciada. No processo de escrita da História, muitas vezes é contada a história do invasor e poucas vezes é contada a história dos invadidos. Nesse ensaio de Le Clézio, além de problematizado o brutal desaparecimento das culturas e civilizações ameríndias, o autor faz um estudo sobre os sonhos que marcaram a história do México.

Em *La Fête chantée*, Le Clézio recorre às informações existentes na *Relation de Michoacan* e traz, nesse ensaio, mais especificamente no texto “La conquête divine du Michoacan”, que primeiramente foi publicado em espanhol pelo *Fondo de Cultura Económica* em 1982, a história divina da sucessão familiar do reino Purépecha, também conhecido como tarasco, que acaba sendo extinguido com a chegada dos espanhóis. O reino, um dos mais poderosos e harmoniosos da América ameríndia, que se estabelece em nome da fé, não sobrevive à queda de seus deuses.

Le Clézio, portanto, parte de documentos já escritos e imprime a sua contribuição. Além de escrever sobre os conquistadores já conhecidos pela historiografia, Le Clézio traz nos dois livros, *La Fête chantée* e *Le Rêve*

mexicain, o caráter místico e religioso que foi brutalmente silenciado na narração da história do país, que é onde se encontra, segundo ele, as bases da cultura indígena.

4.1 – O encontro de sonhos: o fim de um mundo mágico e o início da exploração: o relato de Bernal Díaz de Castillo

Le Rêve Mexicain, ou la pensée interrompue é o segundo ensaio de temática indígena de J. M. G. Le Clézio; diferentemente de *Haï* em que Le Clézio escreve a partir de suas observações e de seu próprio ponto de vista, em *Le Rêve Mexicain*, o autor franco-mauriciano se utiliza de outras fontes para escrevê-lo, ou seja, tem-se um estudo sobre a história da colonização mexicana.

O livro está dividido em sete capítulos: 1) “Le rêve du Conquérant”, 2) “Le rêve des origines”, 3) “Mythes mexicains”, 4) “Nezahualcoyotl, ou la fête de la parole”, 5) “Le rêve barbare”, 6) “Antonin Artaud ou le rêve mexicain” e 7) “La pensée interrompue de l’Amérique indienne”. Serão estudados neste capítulo da tese, o primeiro, o segundo, o quinto, o sexto e o sétimo capítulos. Com exceção do sétimo capítulo, todos os outros tratam de maneira distintas dos sonhos mexicanos, seja do conquistador ou dos conquistados.

No primeiro capítulo, “Le rêve du conquérant” [O sonho do conquistador], o personagem histórico analisado por Le Clézio é Hernan Cortés. A obra de referência é a *História verídica da conquista da Nova Espanha* de Bernal Díaz del Castillo. Le Clézio justifica sua escolha:

Pois o livro do Bernal Díaz del Castillo [diz] a verdade sobre as guerras da Conquista, sem esconder o mínimo detalhe, sem tentar a mínima bajulação. Esse é o acerto de contas de Bernal Díaz, o soldado inculto – “os idiotas iletrados como eu”, ele diz (p. 164) – com os historiadores da corte como Gomara que bajularam Hernán Cortés. (Le Clézio, 1988, p. 12)¹¹¹

¹¹¹ No original: Car le livre de Bernal Díaz del Castillo est fait de ce double élan : d’une part, dire la vérité des guerres de la Conquête, sans cacher le moindre détail, sans essayer la moindre flatterie. Cela, c’est le règlement de comptes de Bernal Díaz, le soldat inculte – « les idiots illetrés comme moi » dit-il (p. 164) – avec les historiens de cour comme Gomarra qui ont encensé Hernán Cortés.

Pode-se dizer que Bernal Díaz del Castillo é um historiador no sentido benjaminiano, que não se filia à tradição historiográfica e não se preocupa em contar a história somente pelo ponto de vista do vencedor. Usando a expressão de Walter Benjamin, ele escova a história a contrapelo.

Bernal Díaz del Castillo nasceu em Medina del Campo em 1496. Aventureiro, prestes a completar 20 anos, del Castillo parte rumo à América junto com a primeira expedição de Pedro Arias Dávila. Depois, participou também das expedições lideradas por Francisco Hernández de Córdoba e Juan de Grijalva. Mas foi sua terceira expedição ao Novo Mundo a mais importante. Em 1519, embarca na terceira expedição rumo à América, liderada por Hernán Cortés. Essa expedição culminou na conquista do México e na queda do Império Asteca, tema de seu livro.

Publicado pela primeira vez em 1632, a *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, é um contraponto à história contada por outros historiadores da época. Ele queria se diferenciar de Gomara, Cortés e Oviedo, que haviam escrito sobre a conquista. Guillermo Serés, em *Vida y escritura de Bernal Díaz del Castillo*, destaca:

[...] depois de ver a crônica de Gomara, que dá destaque quase exclusivo a Cortés, subestimando os “capitães resistentes e corajosos e soldados valentes como ele teve” (CXXIX) e apontando que a história de Gomara é para “sublimar Cortés e nos rebaixar”, [Bernardino] inaugura um processo de desmistificação (Serés, 2004, p. 24).¹¹²

Diferentemente dos outros cronistas da época, na obra escrita por Bernal Díaz de Castillo, Cortés não é apenas o conquistador, ele é também o responsável pela liderança de um exército de homens que destruiu outras culturas. Le Clézio aponta o quanto esse livro tem o compromisso com a verdade ao desmistificar o “glorioso” Cortés, descrito pela história “oficial”:

Bernal Díaz sabe, apesar do recuo do tempo, que ele não pode deixar de mostrar às vezes sua amargura, ou seu horror diante do que foi destruído. A “Conquista” tem, às vezes, o caráter de uma epopeia, mas, na maior parte do tempo, Bernal Díaz diz o que ela foi

¹¹² No original: [...] después de ver la crónica de Gómara, que da un protagonismo casi exclusivo a Cortés, infravalorando a los “esforzados y valerosos capitanes y esforzados soldados como tenía” (CXXIX) y señalando que el relato de Gómara es para “sublimar a Cortés y abatir a nosotros”, inaugura un proceso de desmitificación.

realmente: a lenta, difícil e irresistível progressão da destruição, o saque do império mexicano, o fim de um mundo. Não é de se estranhar que *A História verdadera de la Conquista de la Nueva España* tem sido, por muito tempo um livro maldito, e considerado infamante pela glória do conquistador Hernán Cortés (Le Clézio, 1988, p. 12).¹¹³

Quando os espanhóis chegam ao que hoje é o território mexicano, o Império dos Astecas já estava formado, tendo como verdadeiro fundador Moctezuma I, que governou até 1469. Moctezuma é descrito por Ignacio Bernal da seguinte forma:

Ele era um homem de talento real. Suas campanhas vitoriosas o levaram até a atual região central de Veracruz e a região mixteca de Oaxaca. Mas Montezuma não foi apenas um grande conquistador, ele foi o organizador do novo estado, um construtor e um patrono das artes. Ele trouxe arquitetos notáveis de Chalco para construir sua cidade e os famosos ourives mixtecas para esculpir joias esplêndidas que surpreenderam a Europa no século XVI. As antigas cabanas foram substituídas por edifícios de pedra construídos de acordo com um plano geral (Bernal, 2022, p. 38).¹¹⁴

O Império Asteca se ampliou enormemente e chegou até a fronteira do que hoje é a Guatemala. Em 1502, Moctezuma II é eleito imperador. É ele quem enfrentará Hernán Cortés, o conquistador do México. Seu império era do tamanho do que hoje é a Itália, formado de várias regiões, climas e habitado por pessoas que falavam inúmeras línguas. O imperador tinha também uma corte suntuosa e um grande domínio comercial. Segundo Ignacio Bernal, ele podia

[...] sentir-se orgulhoso dos sucessos alcançados por sua família e seu povo. Em 15 gerações, aquela tribo miserável e renegada havia se tornado o líder de Anahuac, "o círculo do mundo entre os mares".

¹¹³ No original: « Bernal Díaz le sait, malgré le recul du temps, il ne peut s'empêcher parfois de montrer son amertume, ou son horreur devant ce qui a été détruit. La « Conquête » a parfois l'accent d'une épopée, mais, le plus souvent, Bernal Díaz dit ce qu'elle fut réellement : la lente, difficile et irrésistible progression d'une destruction, la mise à sac de l'empire mexicain, la fin d'un monde. Il n'est pas étonnant que *l'Histoire véridique de la Conquête de la Nouvelle Espagne* ait été pendant si longtemps un livre maudit, et jugé infamant pour la gloire du Conquérant Hernán Cortés. »

¹¹⁴ No original: "Era hombre de verdadero talento. Sus campañas victoriosas lo habían llevado hasta donde es hoy el centro de Veracruz y la región mixteca de Oaxaca. Pero Moctezuma no sólo fue un gran conquistador, sino el organizador del nuevo Estado, un constructor y un patrono de las artes. Trajo notables arquitectos de Chalco para edificar su ciudad y a los famosos orfebres de la mixteca para labrar espléndidas joyas que en el siglo XVI asombraron a Europa. Las antiguas chozas fueron remplazadas por edificios de piedra construidos según un plan general."

Montezuma sabia que tudo isso era uma dádiva do grande deus Huitzilopochtli e que a antiga, mas não esquecida, profecia havia sido cumprida quando o deus disse: "Farei de vocês senhores, reis de tudo o que existe em todo o mundo e, quando forem reis, terão inúmeros e infinitos vassallos que lhes pagarão tributos [...] e vocês verão tudo, pois essa é realmente a minha tarefa e é por isso que fui enviado para cá (Bernal, 2022, p. 39).¹¹⁵

Só a capital, em 1512, podia ter mais de 80.000 habitantes. No mesmo período, apenas quatro cidades europeias: Paris, Nápoles, Veneza e Milão passavam de pouco mais de 100.000 habitantes. Sevilha, a maior cidade espanhola da época, tinha 45.000 habitantes, segundo o censo de 1530. "Não é de surpreender, portanto, que Tenochtitlan parecesse enorme para os conquistadores espanhóis" (Bernal, 2022, p. 40)¹¹⁶

A capital Tenochtitlan também impressionou pela sua organização. Estava dividida política e socialmente em quatro bairros e cada um desses bairros continha subdivisões. Muitas de suas ruas eram canais que só podiam ser transitados em canoas. Dessa forma, a cidade tinha um complexo sistema hidráulico.

Tenochtitlan tinha algumas fontes de água potável, mas eram insuficientes; para aumentar o fluxo, foram construídos aquedutos para trazer água da margem da lagoa. Um deles, encomendado por Moctezuma I, vinha de Chapultepec, e o outro, construído por Ahuizótl, de Coyoacán. Essa, por sinal, era uma obra mais ambiciosa: consistia em dois canais paralelos para que, em caso de reparos em um deles, o outro continuasse funcionando e o fluxo de água pura para a cidade nunca fosse interrompido. De fato, enquanto Tenochtitlan mantivesse as fontes em sua posse, teria a garantia de água potável necessária para sua população (Bernal, 2022, p. 43).¹¹⁷

¹¹⁵ No original: "sentirse orgulloso de los éxitos obtenidos por su familia y por su pueblo. En 15 generaciones esa miserable tribu repudiada se había convertido en la cabeza de Anáhuac, "el círculo del mundo entre los mares". Moctezuma sabía que todo era el don del gran dios Huitzilopochtli, y que se había cumplido la antigua, pero no olvidada profecía cuando el dios dijo: "Los haré señores, reyes de cuanto hay por doquiera en el mundo, y cuando seáis reyes, tendréis allá innumerables e infinitos vasallos que os pagarán tributo [...] y todo lo veréis, puesto que ésta es en verdad mi tarea y para eso se me envió aquí".

¹¹⁶ No original: "No es, por lo tanto, extraño que Tenochtitlan les pareciera enorme a los conquistadores españoles."

¹¹⁷ No original: "Tenochtitlan tenía algún manantial de agua potable, pero insuficiente; para aumentar el caudal construyeron acueductos que traían el agua de la orilla de la laguna. Uno, ordenado por Moctezuma I, venía de Chapultepec, y el otro, edificado por Ahuizotl, de Coyoacán. Ésta, por cierto, era una obra más ambiciosa: constaba de dos canales paralelos para que en caso de tener que haber reparaciones en uno de ellos, el otro siguiera funcionando y nunca se interrumpiera la entrada de agua pura para la ciudad. De hecho, mientras Tenochtitlan conservara en su poder los manantiales, tenía asegurada el agua potable necesaria para su población."

A cidade impressiona também pelo esforço artístico que foi dado aos templos. “Havia muitos em Tenochtitlan; os principais eram o de Tlatelolco e especialmente o Templo Mayor, no centro da cidade”. (Bernal, 2022, p. 43).¹¹⁸

A batalha do grande imperador mexicano Moctezuma II contra Hernán Cortés é o principal tema do livro de Bernal Díaz del Castillo, que escreve sobre o brutal desaparecimento do Império Asteca.

O encontro dos nativos mexicanos com Cortés não ocorreu na capital do império. Eles chegaram primeiramente na região maia do império. Do navio, os espanhóis avistaram a grande cidade branca maia que eles chamaram de “Grande Cairo”. Essa nomeação demonstra o sentimento de superioridade dos europeus em relação aos nativos, pois, desde o início, estes foram comparados com árabes. Lembremos que os espanhóis, que já haviam guerreado contra os mouros séculos antes, conseguiram expulsá-los do território europeu. Os nativos latino-americanos foram colocados no mesmo lugar de inferioridade.

O estranhamento veio dos dois lados. Os primeiros espanhóis que ali chegaram se surpreenderam com a grandeza das cidades, a beleza dos templos e com as estátuas sagradas maias, que Bernal Díaz de Castillo descreve como:

[...] amontoados de grandes serpentes pequenos pedaços de serpentes de grande tamanho, e outras pinturas de ídolos de aparência maléfica e, em volta uma espécie de altar, coberto de sangue, e em outras partes dos ídolos, eles tinham espécies de cruzes, pintadas, ficamos maravilhados com isso como com coisas que nunca tínhamos visto, ou ouvido.” (Díaz, p. 32 *apud* Le Clézio, 1988, p. 09-10)¹¹⁹

Para os indígenas, ao contrário, o estranhamento veio pelo viés do divino, pois diversos povos da época acreditavam na profecia “que lhes tinham dito seus ancestrais, e segundo a qual deviam vir pessoas de lá onde nasce o sol, para reinar sobre eles” (Díaz, p. 64 *apud* Le Clézio, 1988, p. 10).¹²⁰

¹¹⁸ No original: “Había muchísimos en Tenochtitlan; los principales eran el de Tlatelolco y sobre todo el Templo Mayor en el centro de la ciudad.”

¹¹⁹ No original: « monceaux de serpents de grande taille, et autres peintures d'idoles d'apparence maléfique et, tout autour d'une sorte d'autel, couvert de sang, et en d'autres parties des idoles, ils avaient comme des sortes de croix, toutes peintes, et nous émerveillâmes de cela comme de choses qu'on n'avait encore jamais vues ni entendues... »

¹²⁰ No original: « que leur avaient dite leurs ancêtres, et selon laquelle devaient venir des gens de là où naît le soleil, pour régner sur eux. »

A história da conquista do México se dá, dessa forma, a partir de dois sonhos. De um lado, o sonho ganancioso e violento do colonizador, que Le Clézio descreve como:

o sonho de ouro dos espanhóis, sonho devorador, impiedoso, que atinge, às vezes, a extrema crueldade; sonho absoluto, como se tratasse, talvez, de algo além de possuir a riqueza e o poder, mas antes de se regenerar na violência e no sangue, para atingir o mito do Eldorado, onde tudo deve ser eternamente novo.” (Le Clézio, 1988, p. 11)¹²¹

De outro lado, o sonho antigo e místico dos mexicanos, “sonho tão esperado, quando vêm do leste, do outro lado do mar, esses homens barbudos guiados pela Serpente de plumas Quetzalcoatl, para reinar de novo sobre eles” (Le Clézio, 1988, p. 11).¹²² Le Clézio insiste sobre a profecia que, de certo modo, preparou a chegada dos colonizadores.

Antes mesmo de tê-los encontrado, antes de ter sido mortos pelas suas armas, os indígenas sabem que os estrangeiros vieram para reinar sobre eles. Os Maias, os Tarascos, os Astecas escutaram as profecias deles, de seus divinos. Eles foram provocados por presságios, por sonhos: eclipses, cometas, quedas de aerólitos, e pesadelos recorrentes anunciam a chegada de terríveis eventos (Le Clézio, 1988, p. 26).¹²³

Esse confronto de expectativas se dá inteiramente a partir do desequilíbrio. O sonho mexicano é totalmente exterminado pelo delírio do sonho europeu, que culminou na destruição de diversas culturas. A ganância pela riqueza fácil e imediata e o pensamento “racional” europeu de superioridade, sobretudo, no plano religioso, silenciou a cultura dos nativos. Como explica Le Clézio, os espanhóis souberam tirar proveito desse “sonho mexicano”:

¹²¹ No original: « le rêve d'or des Espagnols, rêve dévorant, impitoyable, qui atteint parfois l'extrême de la cruauté ; rêve absolu, comme s'il s'agissait peut-être de tout autre chose que de posséder la richesse et la puissance, mais plutôt de se régénérer dans la violence et le sang, pour atteindre le mythe de l'Eldorado, où tout doit être éternellement nouveau. »

¹²² No original: « rêve tant attendu, quand viennent de l'est, de l'autre côté de la mer, ces hommes barbus guidés par le Serpent à plumes Quetzalcoatl, pour régner à nouveau sur eux. »

¹²³ No original : « Avant même de les avoir rencontrés, avant d'avoir été meurtris par leurs armes, les Indiens savent que les étrangers sont venus régner sur eux. Les Mayas, les Tarasques, les Aztèques ont écouté leurs prophètes, leurs devins. Ils ont été troublés par des présages, par des songes : éclipses, comètes, chutes d'aérolithes, et cauchemars récurrents annoncent l'arrivée des terribles événements. »

Os Maias, os Totonagues, os Mexicas são povos profundamente religiosos, totalmente submissos à ordem dos deuses e ao reinado dos sacerdotes-reis. São povos que praticam uma guerra ritual, feita tanto de magia que de estratégia, e pelas quais o resultado de um combate, decidido antecipadamente segundo os acordos misteriosos das forças celestes, não visa a posse de terras, nem de riquezas, mas o triunfo dos deuses, recebem como oferenda o coração e o sangue dos vencidos. Perturbados pelo mito do retorno de seus ancestrais e da divindade Serpente de plumas Quetzalcoatl-Kukulcan, os indígenas estão cegos, incapazes de perceber os verdadeiros desígnios daqueles que eles já nomearam os *teules*, os deuses. E quando eles compreenderão que o retorno desses homens barbudos vindos de “lá onde nasce o sol” é uma matança sem precedente da qual ninguém sairá ileso, é tarde demais. O espanhol aproveitou dessa hesitação para penetrar até o mais profundo do império, para semear a discórdia, conquistar terras e escravos. (Le Clézio, 1988, p. 20)¹²⁴

Os espanhóis souberam ainda tirar proveito da subserviência dos mexicanos, pois não estavam apenas sendo recebidos como deuses, estavam sendo recebidos com presentes preciosos. Para Le Clézio, a “era colonial” teria começado com a troca desequilibrada de presentes:

Os caciques maias e totonacas, depois Cacamatzin, rei de Tezcoco, e Moctezuma, rei de México, dão aos estrangeiros o que eles tinham de mais precioso, de mais sagrado: ouro, jade, turquesas. Eles dão também tecidos, alimentos, escravos. Eles dão até mesmo as mulheres mais belas, mais nobres, suas próprias filhas. O que eles recebem em troca? “Pedras verdes”, vidrarias, pedras *margaritas* (vidros manipulados). Quando, diante de México, Cortés encontra Moctezuma pela primeira vez, ele coloca no pescoço dele um colar dessas famosas margaritas; Moctezuma, coloca no pescoço de Cortés um colar de joias de ouro esculpidas em forma de camarões “absolutamente maravilhoso”, diz Bernal Díaz. Não podemos deixar de pensar que Cortés e seus homens devem ter rido discretamente da troca; vidro por ouro, a era colonial podia começar. (Le Clézio, 1988, p. 26)¹²⁵

¹²⁴ No original: « Les Mayas, les Totonagues, les Mexicas sont des peuples profondément religieux, totalement soumis à l'ordre des dieux et au règne des prêtres-rois. Ce sont des peuples qui pratiquent une guerre rituelle, faite autant de magie que de stratégie, et pour lesquels l'issue d'un combat, décidée d'avance selon les accords mystérieux des puissances célestes, n'est pas pour la possession des terres ni des richesses, mais pour le triomphe des dieux, reçoivent en pâture le cœur et le sang des vaincus. Troublés par le mythe du retour de leurs ancêtres et du divin Serpent à plumes Quetzalcoatl-Kukulcan, les Indiens sont aveuglés, incapables de percevoir les véritables desseins de ceux qu'ils ont déjà nommés les *teules*, les dieux. Et quand ils comprendront que le retour de ces hommes barbus venus de « là où naît le soleil » est une tuerie sans précédent dont nul ne sortira indemne, il est trop tard. L'Espanjol a mis à profit cette hésitation pour pénétrer jusqu'au plus profond de l'empire, pour semer la discorde gagner les terres et les esclaves. »

¹²⁵ No original: « Les caciques mayas et totonagues, puis Cacamatzin, roi de Tezcoco, et Moctezuma, roi de Mexico, donnent aux étrangers ce qu'ils ont de plus précieux, de plus sacrés : l'or, le jade, les turquoises. Ils donnent aussi les étoffes, les vivres, les esclaves. Ils donnent même les femmes les plus belles, les plus nobles, leurs propres filles. Que reçoivent-ils en échange ? Des « pierres vertes » de la verroterie, des pierres *margaritas* (du verre filé).

Hernán Cortés personifica o sonho da conquista do Novo Mundo. Ele foi mais que um soldado, foi o líder que representava a coroa espanhola, a Igreja Católica, logo, ele é também a representação dos anseios do Ocidente no Novo Mundo. Segundo Le Clézio,

Este homem, que Bernal Díaz nos ajuda a descobrir pouco a pouco, é verdadeiramente o começo e o fim deste sonho. Sem ele, não teria tido talvez a Conquista, no sentido primitivo e violento que ele deu a esta palavra. Como a maioria dos homens que estão com ele, Bernal Díaz, admira Cortés. Ele o teme e o detesta ao mesmo tempo. Este homem astucioso como Ulisses, cruel e implacável como Atila, e seguro de si como César, é quem criou o sonho do ouro e do novo poder que embriaga todos aqueles que o seguem. Quem é ele realmente? Mais tarde, no fim da narrativa, Bernal Díaz, faz um retrato dele frio, que não esconde uma certa antipatia – estamos longe da amizade emocionada que ele testemunha pelo rei destituído Moctezuma, ou da admiração pelo jovem herói Cuauhtemoc [...] (Le Clézio, 1988, p. 17).¹²⁶

A admiração, o medo e o ódio que Bernal Díaz del Castillo tinha a respeito de Cortés não eram gratuitos. Cortés era um típico homem valente e culto do século XVI. O cronista espanhol, em seu livro, afirma: “ele era latino, e ouvi dizer que era bacharel em direito e que, quando falava com letrados ou com homens latinos, ele respondia em latim. Era um pouco poeta, escrevia versos e prosa...” (Díaz, p. 579 *apud* Le Clézio, p. 18).¹²⁷

Por detrás de tanta elegância e inteligência também existia um homem de sangue frio, que inspirava a temeridade, pois Cortés também estava pronto para as mais audaciosas guerras. Segundo Le Clézio,

Quand, devant Mexico, Cortés rencontre Moctezuma pour la première fois, il lui met autour du cou un collier de ces fameuses margaritas ; Moctezuma, lui, met autour du cou de Cortés un collier bijoux d'or sculptés en forme de crevettes, « tout à fait merveilleux », dit Bernal Díaz. L'on ne peut s'empêcher de penser que Cortés et ses hommes durent rire sous cape de la bonne affaire. De la verroterie contre de l'or, l'ère coloniale pouvait commencer. »

¹²⁶ No original: « Cet homme, que Bernal Díaz nous fait découvrir peu à peu, est véritablement le commencement et l'aboutissement de ce songe. Sans lui, il n'y aurait peut-être pas eu de Conquête, dans le sens primitif et violent qu'il a donné à ce mot. Comme la plupart des hommes qui sont avec lui, Bernal Díaz admire Cortés, il le craint, et il le déteste tout à la fois. Cet homme astucieux comme Ulysse, cruel et acharné comme Attila, et sûr de lui comme César, est celui qui crée le rêve d'or et de puissance nouvelle qui enivre tous ceux qui le suivent. Qui est-il vraiment ? Plus tard, à la fin de son récit, Bernal Díaz fait de lui un portrait froid, qui ne cache pas une certaine antipathie – l'on est loin de l'amitié émue qu'il témoigne pour le roi déchu Moctezuma, ou de l'admiration pour le jeune héros Cuauhtemoc (...) »

¹²⁷ No original: « il était latin, et j'ai entendu dire qu'il était bachelier en droit et que, lorsqu'il parlait avec des lettrés ou des hommes latins, il répondait à ce qu'on lui disait en latin. Il était un peu poète, il faisait des couplets en vers et en prose... »

Podemos imaginar como Hernán Cortés prefigura o herói da era romântica: hábil, rápido, sem escrúpulos, lidando bem com a intriga tanto quanto com a espada, ele está apto para conquistar o mundo. Ele sabe que não está somente à frente de quinhentos soldados, mas também na ponta do mundo ocidental e cristão, como a língua mais avançada da hidra que vai devorar o mundo. E quando sua conquista concluída, ele é enobrecido sob o nome de Marquês do Vale, será um acaso que ele tenha escolhido para ornar o seu brasão uma fênix que já anuncia a águia napoleônica? Hernán Cortés, com seu olhar sombrio e seu ar famélico, com a audácia inacreditável de seus golpes, sua crueldade fria e os choros que ele sabe derramar às vezes sob os corpos daqueles que ele sacrificou, evoca já, antes da hora, a figura legendária de um outro chefe de guerra [Napoleão] que conquistará o mundo (Le Clézio, 1988, p. 19).¹²⁸

A perspicácia de Cortés é tamanha que ele conquista, primeiro, em solo mexicano, um grande amor, Malinche, aquela que será para ele a sua maior aliada. Hernán Cortés se casa com ela, “[...] uma jovem indígena cativa, de grande beleza, que os espanhóis batizarão de dona Mariña, e que se tornará a companheira e intérprete de Hernán Cortés ao longo de toda a sua Conquista” (Le Clézio, 1988, p. 23).¹²⁹ Tendo Malinche como aliada e intérprete, Cortés conquista uma força que de início não tinha: a língua, e pode assim travar guerras diplomáticas, fazer acordos. Assim, “o essencial da Conquista, Cortés o deve menos a sua espada que à sua fala – e aquela que Díaz nomeia “nossa língua”, dona Mariña, *la Malinche*” (Le Clézio, 1988, p. 29).¹³⁰ Com a esposa, “Cortés poderá utilizar, durante a sua progressão [...], sua arma mais temível, a mais eficaz: a fala” (Le Clézio, 1988, p. 23).¹³¹

As figuras de Hernán Cortés e Malinche ainda ecoam no imaginário mexicano de maneira negativa. Cortés, evidentemente, por ser o conquistador

¹²⁸ No original: « On devine comment Hernán Cortés préfigure le héros de l'ère romantique : habile, rapide, sans scrupule, maniant aussi bien l'intrigue que l'épée, il est apte à conquérir un monde. Il sait qu'il n'est pas seulement à la tête de cinq cents soldats, mais aussi à la pointe du monde occidental et chrétien, comme la langue plus avancée de l'hydre qui va dévorer le monde. Et lorsque, sa conquête achevée, il est anobli sous le nom de Marquis de la Vallée, est-ce un hasard s'il choisit pour orner son blason l'oiseau phénix, qui annonce déjà l'aigle napoléonienne ? Hernán Cortés, avec son regard sombre et son air famélique, avec l'audace inouïe de ses coups de main, sa cruauté froide et les pleurs qu'il sait verser parfois sur les corps de ceux qu'il a sacrifiés, évoque déjà, avant l'heure, la figure légendaire d'un autre chef de guerre qui conquerra le monde. »

¹²⁹ No original: « (...) une jeune Indienne captive, d'une grande beauté, que les Espagnols baptiseront le jour même du nom de doña Marina, et qui deviendra la compagne et l'interprète de Hernán Cortés tout au long de sa Conquête. »

¹³⁰ No original: « l'essentiel de la Conquête, Cortés le doit moins à son épée qu'à sa parole – et celle que Bernal Díaz nomme « notre langue », doña Marina, *la Malinche*. »

¹³¹ No original: « Cortés pourra utiliser, durant sa progression (...), son arme la plus redoutable, la plus efficace : la parole. »

e, por consequência, o responsável pela destruição da cultura pré-colombiana mexicana; Malinche, por sua vez, por ser considerada uma traidora. Octávio Paz mostra a aporia que constitui a figura de Malinche para os mexicanos:

A estranha permanência de Cortés e da Malinche na imaginação e na sensibilidade dos mexicanos de hoje mostra que eles são mais que figuras históricas: são símbolos de um conflito secreto, que ainda não resolvemos. Ao repudiar a Malinche – Eva mexicana, como a representa José Clemente Orozco em seu mural na Escola Nacional Preparatória –, o mexicano rompe suas ligações com o passado, renega sua origem e entra sozinho na vida histórica (Paz, 2014, p. 85).

Malinche é considerada traidora, mas é ao mesmo tempo o símbolo que rompe o país com o passado subserviente. Cuauhtémoc, ao contrário, como veremos, simboliza a resistência mexicana no período colonial.

A estratégia de Cortés começa pela divisão dos povos. Segundo Octávio Paz, quando Cortés chegou ao México, em 1519, o mundo indígena era dividido em uma pluralidade de cidades e culturas que, à época, estavam em constante conflito entre si:

A diversidade dos núcleos indígenas e as rivalidades que os dividiam indicam que a Mesoamérica era constituída por um conjunto de povos, nações e culturas autônomos, com tradições próprias, exatamente como o Mediterrâneo e outras áreas culturais. A Mesoamérica era um mundo histórico em si mesmo (Paz, 2014, p. 91-92).

Cortés logo percebe que havia um povo mais forte, que dominava os outros povos, cujo centro do poder estava em México-Tenochtitlan. Le Clézio mostra a estratégia de Cortés para desestabilizar esse poder:

Cortés sabe que ele tem que dividir. Contemporâneo de Maquiavel, Hernán Cortés percebe rapidamente o defeito de seu inimigo, o gigante mexicano: por querer reinar demais, o império se tornou frágil. Toda nação é inimiga de seu vizinho, mas sobretudo, ela é de México-Tenochtitlan. Cortés não terá nenhum mal em erguer os povos, um após o outro, contra o tirano Moctezuma, prometendo-lhes sua ajuda e uma parte do despojo final. Ele faz a mesma coisa com seus próprios homens (Le Clézio, 1988, p. 29).¹³²

¹³² No original: « Cortés sait qu'il doit diviser. En contemporain de Machiavel, Hernán Cortés aperçoit vite le défaut de son ennemi, le géant mexicain : pour vouloir trop régner, l'empire est devenu fragile. Chaque nation est ennemie de son voisin, mais surtout, elle l'est de Mexico-Tenochtitlan. Cortés n'aura aucun mal à dresser les peuples les un après les autres contre le

Segundo Octávio Paz, “a chegada dos espanhóis parece uma libertação para os povos submetidos pelos astecas. Diversos Estados-cidades se aliam aos conquistadores ou observam com indiferença, quando não com alegria, a queda de cada um dos seus rivais, em particular o mais poderoso: Tenochtitlán” (Paz, 2014, p. 94). Assim, Cortés, com a ajuda de Malinche, se alia aos inimigos dos Astecas e parte para a conquista de México-Tenochtitlan. O Império Asteca era regido, nesta época, por Moctezuma, o chefe do exército, o representante de deus na terra. Tal era a sua importância para seus súditos que ninguém podia se aproximar dele, mas uma exceção foi aberta a Cortés, que foi recebido frente a frente pelo líder máximo de México-Tenochtitlan, momento em que o destino da América foi posto em jogo. Le Clézio conta como ocorreu esse encontro decisivo:

Sobre o imenso passadiço que atravessa o lago, vem enfim ao encontro de Cortés o grande rei Moctezuma em pessoa, tal como um deus da lenda: transportado sob um dossel de penas e de ouro, vestido com roupas bordadas com pedras preciosas, calçado com seus coturnos de solas de ouro. Ninguém podia olhá-lo de frente, e quando ele caminha, estende-se sobre o solo, diante dele, tapetes. É este rei, este deus vivo, que avança em direção de Hernán Cortés, que o acolhe às portas de México-Tenochtitlan. Há mais de um ano que eles se procuravam por palavras, e a angústia de Moctezuma aumentava cada dia. Este instante é fabuloso, trágico. É o instante supremo do encontro entre os dois mundos, entre as duas civilizações, de um lado o poder divino, de outro o poder do ouro e das armas. Há algo de vertiginoso nesse encontro, pois é dele, sem dúvida, que depende o futuro do mundo ocidental. (Le Clézio, 1988, p. 38-39).¹³³

Pouco se pode compreender sobre o motivo pelo qual o líder máximo dos Astecas, o chefe do exército mais poderoso do Novo Mundo, o

tyran Moctezuma, en leur promettant son aide, et une part du butin final. Il ne fait pas autrement avec ses propres hommes. »

¹³³ No original: « Sur la chaussée immense qui traverse le lac, vient enfin à la rencontre de Cortés le grand roi Moctezuma en personne, tel un dieu de légende : porté sous un dais de plumes et d'or, vêtu de ses habits où sont serties les pierres précieuses chaussé de ses cothurnes à semelle d'or. Nul ne peut le regarder en face, et quand il marche, l'on étend sur le sol, devant lui, des étoffes. C'est ce roi, ce dieu vivant, qui s'avance maintenant vers Hernán Cortés, qui l'accueille aux portes de Mexico-Tenochtitlan. Il y a maintenant plus d'un an qu'ils se cherchent par les paroles, et que l'angoisse de Moctezuma grandit chaque jour. Cet instant est fabuleux, tragique. C'est l'instant suprême de la rencontre entre les deux mondes, entre les deux civilisations, d'un côté la puissance divine, de l'autre la puissance de l'or et des armes. Il y a quelque chose de vertigineux dans cette rencontre, car c'est d'elle, sans doute, que dépend l'avenir du monde occidental. »

representante de deus na terra, em seu palácio, no centro da cidade que na época devia ter mais de um milhão de habitantes, se entrega aos espanhóis. Mesmo assim, Moctezuma se entrega facilmente. O líder máximo dos astecas é capturado, preso e em seguida morto em seu próprio palácio. Se, num primeiro momento, os povos nativos mexicanos acharam que os espanhóis eram os deuses da profecia, logo perceberam que eles só queriam conquistá-los para destruí-los.

Para Octávio Paz, “quando Moctezuma abre as portas de Tenochtitlán para os espanhóis e recebe Cortés com presentes, os astecas estão derrotados. Sua luta final é um suicídio e assim dão a entender todos os textos que conhecemos sobre esse acontecimento grandioso e sombrio” (Paz, 2014, p. 94).

Com a morte de Moctezuma, seu irmão, Cuilahuac, deveria assumir o poder. No entanto, ele foi vítima da varíola que dizimou milhares de pessoas na capital do Império Asteca. A varíola foi, também, uma grande aliada para a conquista de Cortés, na capital do Império e também em outras regiões.

Mais tarde, é ela, sob o nome de *cocoliztli* (doença infernal) que finaliza a obra de destruição da colonização, sobretudo durante o ano 1545 em que, segundo as estimações dos historiadores, provocou aproximadamente oitocentos mil mortes. É ela que finaliza a Conquista de Yucatán e da América Central, muitas vezes disseminada deliberadamente por soldados espanhóis através de panos contaminados (Le Clézio, 1988, p. 51).¹³⁴

Com a morte de Cuilahuac, quem assume o comando asteca é Cuauhtémoc, sobrinho de Moctezuma, cujo nome significa “águia que cai”, segundo Octávio Paz: “O chefe mexicano sobe ao poder no início do sítio de México-Tenochtitlan, quando os astecas foram abandonados sucessivamente por seus deuses, por seus vassalos e por seus aliados. Sobe para cair logo depois, como um herói mítico” (Paz, 2014, p. 83). Diferentemente de Moctezuma e Malinche, que são figuras renegadas pelos mexicanos,

¹³⁴ No original: « En quelques heures, elle décime la population de la capitale, emportant les hommes le plus vaillants, comme Cuilahuac, le nouveau roi de Mexico. Plus tard, c'est elle, sous le nom de *cocoliztli* (maladie infernale) qui achèvera l'œuvre de destruction de la colonisation, surtout durant l'année 1545 où, selon les estimations des historiens, elle dut faire près de huit cent mille morts. C'est elle qui achèvera la Conquête de Yucatan et de l'Amérique centrale, souvent répandue volontairement par les soldats espagnols au moyen de chiffons contaminés. »

Cuauhtémoc é hoje umas das mais importantes figuras históricas mexicanas, que lutou bravamente contra a entrega aos espanhóis. Octávio Paz, a respeito do líder asteca ainda afirma o caráter mítico desse personagem histórico:

López Velarde diz que Cuauhtémoc vai ao encontro de Cortés, ou seja, do sacrifício final, “retirado do peito curvo da Imperatriz”. É um guerreiro, mas também uma criança. Porém o ciclo heroico não se fecha: herói caído, ele ainda espera a ressurreição. Não surpreende que, para a maioria dos mexicanos, Cuauhtémoc seja o “jovem avô”, a origem do México: o túmulo do herói é o berço do povo. Essa é a dialética dos mitos, e Cuauhtémoc, mais que uma figura histórica, é um mito. E aqui intervém outro elemento decisivo, analogia que faz dessa história um verdadeiro poema em busca de desenlace: não se conhece a localização do túmulo de Cuauhtémoc. O mistério do paradeiro de seus restos é uma de nossas obsessões. Encontrá-lo significa nada menos que voltar à origem, reatar nossa filiação, romper a solidão. Ressuscitar (Paz, 2014, p. 83).

No entanto, o novo líder pouco pôde fazer, pois seu exército já estava comprometidamente doente e faminto:

São a fome, a sede e a doença que venceram a última resistência do povo mexicano. Sob a pressão de Cortés e de homens de Tlaxcala, Cuauhtémoc abandona o centro da cidade, os palácios, os templos. Os espanhóis queimaram as estátuas sagradas. Tentando fugir a bordo de uma piroga, o jovem rei é capturado por um dos bergantins espanhóis que fecharam uma via do lago, pilotado por um certo Garci Holguin (Le Clézio, 1988, p. 56).¹³⁵

Capturado, o novo líder asteca diz as seguintes palavras ao ser levado diante de Cortés, como relata Bernal Díaz del Castillo:

“Senhor Malinche: eu fiz o que eu tinha que fazer para defender minha cidade, e eu não posso mais nada. E como eu venho diante de ti forçadamente e prisioneiro, tira esse punhal que tu carregas na cintura e mata-me” (Díaz, p. 387 *apud* Le Clézio, 1988, p. 56).¹³⁶

¹³⁵ No original: « C’est la faim, la soif et la maladie qui viennent à bout des dernières résistances du peuple mexicain. Sous la poussée de Cortés et des hommes de Tlaxcala, Cuauhtémoc abandonne le centre de la ville, les palais, les temples. Les Espagnols brûlent les idoles. En tentant de s’enfuir à bord d’une pirogue, le jeune roi est capturé par un des brigantins espagnols qui ont coupé la voie du lac, piloté par un certain Garci Holguin. »

¹³⁶ No original: « Emmené devant Cortés, Cuauhtémoc dit seulement ces paroles héroïques rapportées par Bernal Díaz ; « Seigneur Malinche : j’ai fait ce que je devais faire pour défendre ma ville, et je ne puis plus rien. Et comme je viens devant toi de force et prisonnier, prends ce poignard que tu portes à ta ceinture et tue-moi. »

No entanto, Cortés não o mata, mas o mantém refém, a fim de saber onde está guardado o tesouro de seu tio Moctezuma, tanto quanto para manter a autoridade de Cuauhtémoc perante o seu povo. Não se sabe quando Cuauhtémoc morreu e onde se encontra seu corpo, mas sabe-se que foi morto por Hernán Cortés, na volta de sua viagem à Honduras, pondo fim, assim, à dinastia asteca.

4.2 – A cultura indígena documentada: Sahagún e seu livro mestiço

No segundo capítulo de *Le Rêve mexicain*: “Le rêve des origines” [O sonho das origens], o foco são as culturas ameríndias, sobretudo aquelas que, após a conquista liderada por Cortés, praticamente desapareceram. A fonte do capítulo é a obra *Historia General de las cosas de la Nueva España* (1540-1585), de Bernardino de Sahagún, que, segundo Le Clézio, é o grande livro do povo mexicano, comparável às antigas pirâmides e aos mitos de errância dos Chichimecas.

O mistério, o sonho das origens superam o criador desse livro, pois ele não pode apreender todo o sentido. Detentor de um segredo que ele não pôde mensurar, Sahagún não é um historiador no sentido moderno dessa palavra. Ele é semelhante a um homem que, procurando os traços do filão, teria descoberto sem mesmo se dar conta disso, um tesouro imenso e inesgotável (Le Clézio, 1988, p. 61).¹³⁷

O livro de Sahagún, assim como o de Bernal Díaz del Castillo, não se preocupa em contar somente a história dos vencedores, mas importa também a dos vencidos. Ele pode ser comparado, dessa forma, a um historiador que toma a história a contrapelo, que mantém documentadas culturas ameríndias silenciadas pelo processo de colonização.

Bernardino de Sahagún chega à América em 1529, ou seja, após a Conquista, com o objetivo de evangelizar os povos nativos, no entanto, encontra dois empecilhos: a língua e as religiões locais. Por isso, decide estudar o *náhuatl* e também os costumes dos nativos. Esses estudos são

¹³⁷ No original: « Le mystère, le rêve des origines dépassent le créateur de ce livre, car il ne peut saisir tout le sens. Détenteur d'un secret qu'il ne peut mesurer, Sahagun n'est pas un historien au sens moderne de ce mot. Il est semblable à un homme qui, cherchant les traces d'un filon, aurait découvert sans même s'en rendre compte un trésor immense et inépuisable. »

encontrados em sua obra *Historia General de las cosas de la Nueva España* que está dividida em 12 livros, cujos temas são: os deuses, as crenças e rituais, a vida cotidiana, científica e moral, a organização militar e econômica, a história política e a conquista militar pelos espanhóis.

Nos livros I, II e III, encontramos temas ligados à religião. Nos livros IV, V e VII são relatadas a cosmologia e a cosmovisão dos nativos pré-colombianos. No livro V, Sahagún escreve sobre os presságios dos nahuas. O calendário mesoamericano é descrito nos livros IV e VII. No livro VII encontra-se também assuntos ligados à retórica e à filosofia dos nahuas. No livro VIII Sahagún escreve sobre os governantes das cidades de Texcoco, Tlacuba e México-Tenochtitlán. O livro IX apresenta os principais ofícios da época e no livro X encontramos o relato das “virtudes” e dos “vícios” dos nahuas, além dos conhecimentos medicinais e fármacos desse povo. O livro XI relata os conhecimentos sobre os minerais, animais e plantas e no livro XII encontramos uma narração sobre a conquista espanhola. São tratados por Le Clézio em seu ensaio os temas: religião, cosmovisão, sociedade e conquista espanhola. Temas comuns nos livros I a VII e XII de Sahagún.

Após a Conquista, uma catástrofe assola o mundo indígena. Ele é silenciado, “este silêncio, é o silêncio da morte, ou da barbárie, comparável ao destino de Roma no século IV, mas ele é mais surpreendente ainda, uma vez que a civilização foi destruída em pleno desenvolvimento, por uma Conquista que só dura alguns meses (Le Clézio, 1988, p. 60).¹³⁸ É neste contexto que Sahagún escreve seu livro, um livro ambíguo, escrito por um franciscano que vem ao Novo Mundo após a Conquista, seguindo os propósitos da vontade divina, e se depara horrorizado com o aniquilamento de culturas. Segundo Le Clézio,

Para este homem religioso, o mistério assustador da Conquista – de vontade divina – é a aniquilação de um mundo com todas as suas crueldades e seus cultos demoníacos, mas também com sua beleza, sua harmonia, sua grandeza. Compreender isso, para Sahagún é tocar no mistério do destino humano. Há nestas páginas pesadas de realidade, alguma coisa vertiginosa, como se na medida em que ele

¹³⁸ No original: « Ce silence, c'est celui de la mort, ou de la barbarie, comparable au sort de Rome au IV^e siècle, mais plus étonnant encore, puisque cette civilisation est détruite en plein essor, au terme d'une Conquête qui ne dure que quelques mois. »

descobria, Bernardino de Sahagún era atraído mais profundamente pelo passado fabuloso do povo destruído (Le Clézio, 1988, p. 62).¹³⁹

Sendo assim, Sahagún escreve o livro para manter o "sonho de imortalidade", reconhecendo a beleza e a harmonia dessa civilização amordaçada pela violência da Conquista. No entanto, ele era um frade franciscano, que estuda a cultura dos nativos pré-colombianos para entender as culturas deles, mas com o intuito de evangelização. Como é dito no Prólogo de seu livro:

Se ele encara a conquista dos indígenas como o "castigo da guerra que eles tinham feito aos cristãos enviados por Deus para esta viagem" (p. 721) ele sabe também que ele deve escrever esta obra "para conhecer a qualidade (ele diz: o *quilate*) desse povo mexicano, que ainda não foi reconhecido (Le Clézio, 1988, p. 64).¹⁴⁰

Bernardino de Sahagún não escreve o seu livro sozinho. Ele tem a ajuda da nobreza mexicana da época, formada pelos religiosos e pelo exército. Bernal Ignacio explica como ela era constituída:

O nobre tinha duas carreiras principais que não se excluíam mutuamente: o exército ou o sacerdócio. O próprio imperador era pontífice e líder militar. Essa dupla ocupação da nobreza era a tônica do estado asteca, o militarismo teocrático. O soldado é o braço, talvez a cabeça, mas o sacerdote é a alma. Os militares, quando chegavam aos grandes postos, tinham a glória, compartilhavam os despojos das vitórias, aproveitavam-se dos povos conquistadores para cultivar suas terras, bem como para obter uma grande quantidade de produtos e eram imbuídos de grande prestígio. Eles eram realmente aqueles homens de coração de pedra idealizados pelo mundo asteca (Bernal, 2022, p. 47).¹⁴¹

¹³⁹ No original: « Pour cet homme de religion, l'effrayant mystère de la Conquête – de volonté divine – c'est l'anéantissement d'un monde avec toutes ses cruautés et ses cultes démoniaques mais aussi avec sa beauté, son harmonie, sa grandeur. Comprendre cela, pour Sahagun, c'est toucher au mystère de la destinée humaine. Il y a, dans ces pages lourdes de réel, quelque chose du vertige, comme si, au fur et à mesure qu'il le découvrait Bernardino de Sahagun était attiré plus profondément par le passé fabuleux du peuple détruit. »

¹⁴⁰ No original: S'il perçoit la conquête des Indiens comme le « châtiment de la guerre qu'ils avaient faite aux chrétiens envoyés par Dieu pour ce voyage » (p. 721) il sait aussi qu'il doit écrire cette somme « pour connaître la qualité (il dit : le *carat*) de ce peuple mexicain, qu'on n'a pas encore reconnue. (Prologue, p. 18)

¹⁴¹ No original: El noble tenía dos carreras principales que no se excluían mutuamente: el ejército o el sacerdocio. El propio emperador era pontífice y jefe militar. Esta doble ocupación de la nobleza de la tónica del Estado azteca, el militarismo teocrático. El soldado es el brazo, tal vez la cabeza, pero el sacerdote es el alma. Los militares, al llegar a los grandes puestos, tenían la gloria, compartían el botín de las victorias, aprovechaban a pueblos conquistadores para labrarles sus tierras, así como para obtener una gran cantidad de productos y estaban imbuídos de un gran prestigio. Eran realmente esos hombres de corazón de piedra que idealizó el mundo azteca.

A nobreza percebe que, para manter a história de seu povo viva, precisa escrevê-la. Segundo Serge Gruzinski, em “O Renascimento ameríndio”, a nobreza mexicana tinha uma formação notável. “Antes da conquista espanhola, [a nobreza] era formada em colégios de ensino superior, os *calmecac*, onde aprendia os saberes, os mitos, os rituais e as artes do mundo pré-colombiano. Essa sólida tradição educativa explica, aliás, a facilidade com que os jovens nobres vão se amoldar à educação franciscana” (Gruzinski, 1999, p. 285). Assim, os franciscanos aproveitam dessa organização escolar para evangelizar a elite mexicana da época.

Membros da elite mexicana, dedicaram-se, então, a manter viva a história de seu passado. Serge Gruzinski afirma que eles

Utilizaram a língua *nahuatl* e a escrita alfabética para consignar suas informações, já que antes da Conquista as sociedades indígenas não dispunham de meios de fixar a palavra, como podemos fazer com nosso alfabeto. Em outros termos, foram esses índios ocidentalizados que construíram a memória indígena ao recolher as lembranças dos antepassados, ao reunir as tradições orais e ao fazer uso das informações contidas nos preciosos códices pictográficos. É a esse formidável empreendimento atual do passado pré-colombiano. As elites indígenas compreenderam, portanto, o que fazia a força de seus vencedores, a escrita, e a usaram para exprimir seu próprio ponto de vista sobre acontecimentos capitais, transmitindo-o através dos séculos. O fenômeno não é importante apenas para nosso conhecimento do mundo indígena. Ele permite ao povo mexicano ter hoje uma história e um passado que não estejam irremediavelmente truncados e mutilados (Gruzinski, 1999, p. 288-289).

Dessa maneira, *História geral das coisas da Nova Espanha* é também a oportunidade de os sobreviventes dessas culturas silenciadas deixarem por escrito, para as gerações futuras, as memórias de seus povos. Todo relato em língua *náhuatl*, no livro, é fruto da colaboração indígena. Sahagún recolhe relatos dos anciãos e os insere em seu livro na língua dos nativos. É, dessa maneira, um livro mestiço, ou seja, bilíngue, que permite reviver a Conquista espanhola a partir do ponto de vista dos astecas e pelo olhar dos astecas, e não apenas dos europeus:

Antes de desaparecer, estes homens se exprimiram acima de sua própria ruína. Não há nem ilusão, nem vaidade em sua última mensagem. Ao contrário, há a mesma força mágica que animou o povo mexicano, e que parece se prolongar num sonho de eternidade. É este, sem sombra de dúvida, o sentido mais profundo desta

memória. Pela voz do Conquistador que a destruiu, esta civilização exprime para os homens de todos os tempos o que eram a sua vida, sua fala, suas leis e seus deuses. Todas essas orações, esses cantos, essas esperanças, esses sofrimentos podiam desaparecer com os homens que tinham vivido e carregado? (Le Clézio, 1988, p. 62)¹⁴²

Dessa forma, o que se tem no livro de Sahagún é um mundo recriado pelo olhar de um franciscano, mas também a vontade dos últimos herdeiros astecas de eternizar, por meio da escrita, sua cultura que foi arruinada. Um sonho alimenta o outro. De acordo com Le Clézio, sem o trabalho de Sahagún os documentos escritos em língua *náhuatl* nunca teriam chegado até nós:

Mas sem a vontade de sobrevivência das informações, sem a sua força criadora, sem a genialidade de sua língua, sem sua poesia, não há nenhuma dúvida que o trabalho de Sahagún teria fracassado e só teria conseguido um inventário falso e moralizador. Aqui, neste grande livro, pela primeira vez – na história do mundo, duas culturas inimigas, totalmente estrangeiras uma à outra, puderam se encontrar (Le Clézio, 1988, p. 63).¹⁴³

História General de las cosas de la Nueva España, é, portanto, um livro importantíssimo que agita o antigo mundo e anuncia a era moderna do México; é uma memória que não é só um documento científico, é também a voz de um povo que insiste em sobreviver. Ainda segundo Gruzinski, “os letrados indígenas introduzem interpretações que modificam o sentido ocidental, dando-lhe uma dimensão indígena. Esses arranjos podem provir de más interpretações, de incompreensões e de mal-entendidos. Mas, na maioria das vezes, decorrem de cálculos políticos e ideológicos” (Gruzinski, 1999, p. 294).

O livro de Sahagún não deixa de ter um julgamento cristão, pois seu autor é um evangelizador e, para ele, há um perigo na sobrevivência desse

¹⁴² No original: « Avant de disparaître, ces hommes s'expriment au-dessus de leur propre ruine. Il n'y a ni illusion ni vanité dans leur ultime message. Au contraire, il y a la même force magique qui a animé le peuple mexicain, et qui semble se prolonger dans un rêve d'éternité. Voici sans doute le sens le plus profond de la mémoire. Par la voix du Conquérant qui l'a détruite, cette civilisation exprime pour les hommes de tous les temps ce qu'étaient sa vie, sa parole, ses lois et ses dieux. Toutes ces prières, tous ces chants, ces espérances, ces souffrances prouvaient-ils disparaître avec les hommes qui les avaient vécus et portés ? »

¹⁴³ No original: « Mais sans la volonté de survie des informateurs, sans leur puissance créatrice, sans le génie de leur langue, sans leur poésie, il ne fait aucun doute que l'entreprise de Sahagun aurait échoué, et n'aurait abouti qu'à un inventaire falsifié et moralisateur. Ici, dans ce livre majeur, pour la première fois – dans l'histoire du monde, deux cultures ennemies, totalement étrangères l'une à l'autre, ont pu se rencontrer. »

mundo mágico indígena, mostrando, assim, o caráter ambíguo da obra. Ele reprova, por exemplo, o fato de os indígenas terem como deuses “o universo, o fogo, o espírito, ou o vento, ou o ciclo das estrelas, ou a inundação, ou o sol e a lua,” já que a “Escrita Sagrada só reconhece um único Deus”. Para ele, os deuses indígenas são “todos demônios”. A idolatria é o “princípio da fornicação” e o “culto abominável dos ídolos é o começo e o fim do todo mal” (Sahagún, p. 54 *apud* Le Clézio, p. 67).¹⁴⁴

Para Bernardino de Sahagún, a magia negra foi a causa da destruição dos impérios indígenas e, por isso, os cristãos foram enviados para salvar essas civilizações do mal. Assim, a fascinação de Sahagún se dá pelo viés do julgamento. A magia e a fé indígena “o emocionam também, o cativam, pelo o que elas têm de sobre-humano. Sahagún justifica seu livro pela necessidade de prevenir o mal e de evangelizar os pagãos” (Le Clézio, 1988, p. 68).¹⁴⁵ Sendo assim, ele nunca deixou de lado os propósitos da evangelização franciscana. Sahagún estuda a religiosidade indígena para evangelizar os indígenas a partir das referências que eles já conheciam.

4.2.1 – A sociedade e a religiosidade indígenas

Quando os europeus chegam ao México, percebem que a religião dos antigos mexicanos é, antes de tudo, uma paixão. É isso que fascina, incomoda e revolta os evangelizadores. Os povos da América antiga eram devotos aos seus deuses e todo o gesto de vida, todos os pensamentos eram dirigidos aos deuses. Os deuses indígenas não eram inacessíveis, mais próximos aos fiéis, estavam ligados à terra e aos seres por um pacto de sangue. Eles se alimentavam de oferendas, fumaça, corpos e corações de vítimas. Os deuses eram como os homens, cheios de qualidades e defeitos.

Assim como na Europa, a sociedade na América antiga era teocrática e o rei era o representante de Deus na terra. “O mundo terrestre, com todas as

¹⁴⁴ No original: « [...] gouvernant l'univers, le feu, ou l'esprit, ou le vent, ou le cycle des étoiles, ou l'inondation, ou le soleil et la lune ». L'Écriture Sainte ne reconnaissant qu'un seul Dieu, les dieux indigènes sont « tous des démons ». L'idolâtrie est le « principe de la fornication » et le « culte abominable des idoles est le commencement et la fin de tout mal ».

¹⁴⁵ No original: « (...) l'émeuvent aussi, le captivent, par ce qu'elles ont de surhumain. Sahagun justifie son livre par la nécessité de prévenir le mal et d'évangéliser les païens.»

suas imperfeições e todas as suas injustiças, com o seu esplendor e suas paixões era a imagem momentânea da eternidade” (Le Clézio, 1988, p. 112).¹⁴⁶

A sociedade antiga mexicana era dividida em castas: os reis ocupavam a parte superior da pirâmide; abaixo deles estavam os senhores e os sacerdotes, e em seguida os guerreiros, escolhidos na nobreza e criados no *calmecac*, espécie de colégio religioso, e nos *telpochcalli* (casa de jovens). Havia uma subdivisão na casta dos guerreiros, segundo Le Clézio:

Os mais corajosos dentre eles recebiam as insígnias da nobreza, “grandes labrets e brincos de couro.” Eles se tornavam *quauhyacatl*, ou seja, a “Águia que guia” (p. 479). Eles podiam enfim fazer parte desses corpos de elite que Sahagun compara aos “cavaleiros” e que carregavam o nome das Águias, das Onças, das Jaguatiricas (Le Clézio, 1988, p. 118).¹⁴⁷

Os comerciantes tinham muita influência na sociedade do antigo México. Eles eram considerados como os guerreiros e, reporta Sahagún, “aqueles que morriam no caminho se juntavam aos heróis na Casa do Sol” (Le Clézio, 1988, p. 500).¹⁴⁸ Os artesãos, por sua vez, formavam a grande parte da classe média e eram divididos em corporações, cada uma com seus mestres, seus heróis, seus deuses e seus ritos. No Michoacán, por exemplo,

a nação tarasca soube colocar em prática um sistema de representação das corporações que já evoca os sindicatos. Reunidos em torno do rei (o *cazonci*), os *uriecha* exprimiam os desejos e os problemas das principais corporações: pescadores, fabricantes de arcos ou de cerâmica, pintores, pedreiros, carpinteiros, ourives, plumistas e caçadores (Le Clézio, 1988, p. 120).¹⁴⁹

O sol estava no centro da religião de vários povos indígenas, para os Toltecas, para os Astecas e para os Maias, é ele que reina na Casa do Sol

¹⁴⁶ No original: « Le monde terrestre, avec toutes ses imperfections et toutes ses injustices, avec sa splendeur et ses passions, était l'image momentanée de l'éternité. »

¹⁴⁷ No original: « Les plus braves d'entre eux recevaient les insignes de la noblesse, "des labrets de grande taille et des boucles d'oreilles en cuir". Ils devenaient quauhyacatl, c'est-à-dire "l'Aigle qui guide" (p. 479). Ils pouvaient enfin faire partie de ces corps d'élite que Sahagun compare aux "chevaliers" et qui portaient le nom des Aigles, des Jaguars, des Ocelots. »

¹⁴⁸ No original: « Ils étaient considérés à l'égal des guerriers et, rapporte Sahagun, ceux qui mourraient sur le chemin rejoignaient les héros dans la Maison du Soleil. »

¹⁴⁹ No original: « la nation tarasque avait même su mettre en place un système de représentation des corporations qui évoque déjà les syndicats. Réunis autour du roi (le *cazonci*), les *uriecha* exprimaient les vœux et les problèmes des principales corporations : pêcheurs, fabricants d'arcs ou de poteries, peintres, tailleurs de pierre, charpentiers, orfèvres, plumassiers ou chasseurs. »

para onde são levados os guerreiros mortos em combate, “apresentados ao sol muito limpos e lisos e resplandecentes como pedras preciosas” (Le Clézio, 1988, p. 318)¹⁵⁰ A ele era consagrada a criança do sexo masculino. No momento de seu nascimento, o sacerdote elevava a criança em direção ao céu e dirigia sua fala a ele. Ao sol também eram consagrados o jovem homem e o rei que, em caso de morte, era levado para “lá onde estão os homens valentes e corajosos como as águias e onças, aqueles que se juntavam e ofereciam um festim ao Sol, que chamamos de *tiacauh in quauhtleuanitl*” (Le Clézio, 1988, p. 328).¹⁵¹

O senhor do fogo é Xiuhtecuhtli, considerado um dos mais antigos deuses mexicanos, o pai de todos os deuses. Como o deus do sol, ele é associado ao mestre do céu, Tezcatlipoca. Segundo Le Clézio,

É esta divindade arcaica que aparece em numerosas cerimônias venerada sob diferentes formas, como aquela das “pedras de fogo” ou aquela de fogueiras sagradas que o penitente devia alimentar antes de confessar seus pecados ao sacerdote de Tezcatlipoca. É ele que reconhecido, sem dúvida, na figura do Kinich Kakmo, o Ara do fogo com a face do sol, venerado pelos Maias no templo de Izamal, ou até no deus dos Tarascos, Curicaueri, o Fogo antigo, a quem os indígenas do Michoacan ofereciam fogueiras sagradas onde eles queimavam incensos e panos. Há nestes ritos do fogo, como reporta Bernardino de Sahagún, uma fascinação antiga, mesmo se o cronista refuta as crenças idólatras (Le Clézio, 1988, p. 74).¹⁵²

O sangue também ocupa um espaço muito importante na religiosidade indígena, é símbolo do fervor religioso, da humilhação do homem diante de seus mestres celestes e infernais.

Para os indígenas, o sangue e o sofrimento selam o comum destino dos homens e sua total submissão aos deuses. As guerras para eles são sagradas, pois antes de determinar o poder de um povo sobre outro, servem para o

¹⁵⁰ No original: « présentés au soleil très propres et lisses et resplendissants comme des pierres précieuses »

¹⁵¹ No original: « là où sont les hommes vaillants et courageux comme les aigles et les jaguars, ceux qui réjouissent et offrent un festin au Soleil, qu'on appelle tiacauh in quauhtleuanitl »

¹⁵² No original: « C'est cette divinité archaïque qui apparaît dans nombre de cérémonies vénérée sous des formes différentes, comme celle des « pierres à feu » ou celle des bûchers sacrés que le pénitent devait alimenter avant de confesser ses péchés au prêtre de Tezcatlipoca. C'est lui qu'il faut voir sans doute dans la figure du Kinich Kakmo, l'Ara de feu au visage de soleil, vénéré par les Mayas dans le temple d'Izamal, ou bien dans le dieu des Tarasques, Curicaueri, le Feu ancien, auquel les Indiens du Michoacan offraient des bûchers sacrés où ils brûlaient de l'encens et des étoffes. Il y a dans ces rites du feu, tels que les rapporte Bernardino de Sahagun, une fascination ancienne, bien que le chroniqueur réfute par ailleurs ces croyances idolâtres. »

prazer de seus deuses e os guerreiros “mortos em combate, os cativos sacrificados são alimentos do sol ‘que se regozija bastante e recebe com imenso prazer ao experimentar o sangue daqueles que o difundiram com valentia’”(Sahagún, 1975, p. 328) (Le Clézio, 1988, p. 89).¹⁵³

A vida para os indígenas era somente uma breve passagem e o nada é o que carrega o mundo, por isso, eles viviam totalmente para os seus deuses, esperando o instante supremo que os levaria de novo aos seus ancestrais, no além intemporal.

É contra esse sistema societário e religioso que os espanhóis lutam, dizendo que eles são os novos deuses e que vieram para instalar uma nova ordem.

4.3 – O sonho dos povos nômades do México e a *Relation de Michoacan*

No quinto capítulo de *Le Rêve Mexicain, ou la pensée interrompue*, “Le rêve barbare” [O sonho bárbaro], Le Clézio escreve sobre os povos nômades e principalmente sobre a cultura desses inúmeros povos que também foram massacrados com a chegada dos espanhóis: os Guachichiles ou os Pames, os Coras de la Mesa del Nayar, ou frações guerreiras às quais os Espanhóis deram nomes fantasiosos: Cueros Quemados, Coje Piedras de Chihuahua, Bocas Negras ou Corne Perros de Jimenez (Le Clézio, 1988, p. 154):

População inumerável à chegada dos Conquistadores, verdadeira poeira de nações que testemunham talvez a explosão das antigas sociedades rurais do Leste, se tornaram predadoras pela força das coisas e pela sequência do desenvolvimento das armas. Poeira de nações de nomes estranhos, hoje quase todas apagadas [...] (Le Clézio, 1988, p. 154).¹⁵⁴

¹⁵³ No original: « tués au combat, et les captifs sacrifiés sont les aliments du soleil « qui se réjouit beaucoup et reçoit grand plaisir à goûter le sang de ceux qui l'ont répandu avec vaillance. »

¹⁵⁴ No original: « Population innombrable à l'arrivée des Conquistadors, véritable poussière de nations qui témoigne peut-être de l'éclatement des anciennes sociétés rurales de l'Est, devenues prédatrices par la force des choses et par suite du développement des armes. Poussière de nations aux noms étranges, aujourd'hui presque toutes effacées [...]. »

Le Clézio tem como principal fonte para a sua escrita sobre os “povos bárbaros” a *Relation de Michoacan*¹⁵⁵, “crônica da fundação do império fundado pelos Uacusecha (nomeados ao longo da narrativa de “Chichimecas”)” (Le Clézio, 1988, p. 160). A *Relation de Michoacan* é um documento de origem indígena que consagra os valores dos bárbaros e a aliança entre os povos nômades e sedentários, escrito por volta de 1540, provavelmente pelo frade franciscano Jerónimo de Alcalá, a partir das informações que lhe foram fornecidas pelos antigos padres indígenas da região. O livro é uma importante fonte de estudos sobre os tarascos e os primeiros anos da Michoacan colonial.

Os nômades são também conhecidos como bárbaros, por serem povos livres que não estão presos a nenhum trabalho; estão sempre em errância e encontram a sua subsistência na caça, na pilhagem e na guerra. Não possuem terra nem pátria, vivem sempre na incerteza e tem como principais valores a amizade e a fidelidade. Le Clézio os descreve da seguinte maneira:

Nesta sociedade bárbara idealizada, cada homem é seu próprio mestre, sem responsabilidade de pagar nenhum imposto, nem nenhum dízimo, é autossuficiente. Ele tem que ser ao mesmo tempo homem de guerra, médico e sacerdote, e chefe de família. Ele tem que ignorar as fraquezas e os vícios dos homens civilizados, e seu corpo tem que estar à altura da paisagem impiedosa que o rodeia: resistente ao cansaço e às intempéries, hábil no combate e rápido para a fuga, dotado de uma audição, de uma vista e de um olfato comparáveis aos dos animais selvagens, guiados por um instinto infalível. A inteligência do homem civilizado lhe parece uma fraqueza. Para ele, ao contrário, a rapidez e a exatidão dos reflexos, a percepção imediata do perigo são as garantias da sobrevivência. A razão e a consciência não podem ser seus guias. Sua noção do bem e do mal é instintiva, sem hesitação nem ambiguidade. O bárbaro não é imoral; está aquém de toda moral, nesta espécie de pureza original que está nas fontes lendárias da vida (Le Clézio, 1988, p. 153).¹⁵⁶

¹⁵⁵ Esta seção trata essencialmente da religiosidade dos chichimecas, pois veremos com mais detalhes as informações contidas na *Relation de Michoacan*, no decorrer deste capítulo, uma vez que ela é também a principal fonte para a escrita do ensaio *La fête chantée et autres essais de thèmes amérindiens*, que será também estudado na próxima seção.

¹⁵⁶ No original: « Dans cette société barbare rêvée, chaque homme est son propre maître, redevable d'aucun impôt ni d'aucune dîme, capable de se suffire à lui-même. Il doit être tout à la fois homme de guerre, médecin et prêtre, et chef de famille. Il doit ignorer les faiblesses et les vices des hommes policés, et son corps doit être à la mesure du paysage impitoyable qui l'entoure : résistant à la fatigue et aux intempéries, habile au combat et prompt à la fuite, doué d'une ouïe, d'une vue et d'un odorat comparables à ceux des animaux sauvages, guidé par un instinct infallible. L'intelligence de l'homme civilisé lui semble alors une faiblesse. Pour lui, au contraire, la rapidité et l'exactitude des réflexes, la perception immédiate du danger sont les garanties de la survie. La raison et la conscience ne peuvent être ses guides. Sa notion du bien et du mal est instinctive, sans hésitation ni ambiguïté. Le barbare n'est pas immoral ; il est en deçà de toute morale, dans cette sorte de pureté originelle qui est aux sources légendaires de la vie. »

De acordo com Le Clézio:

Esses homens, de língua puré, cuja origem é misteriosa, se assemelham, na verdade, pelos costumes, religião e técnicas de guerra às outras tribos nômades que povoaram o centro e o oeste do México. Nômades, vivendo essencialmente de colheita e de caça, os Uacusecha chegam ao território do Michoacan pelos meados do século XIII, sob o comando do rei Ticatame. O primeiro rei é, então, o verdadeiro chefe de um povo bárbaro, que ignora a agricultura. Sua força militar, apoiado pela superioridade das armas chichimecas – arcos e flechas aperfeiçoados, sem dúvida conhecedoras de venenos – assim como pelas técnicas de combate, intimidação, fintas, agressividade, permite a esse chefe de uma tribo mínima se apropriar dos senhorios dos sedentários da região do Zacapu (Le Clézio, 1988, p. 160).¹⁵⁷

O sol é também a principal divindade desses povos nômades. Na região do Acambaro, os Chichimecas (Pames, Guamares) compartilhavam com os Otomis, o culto ao deus-sol. Mais ao norte, os Tepehuanes, os Cohuilas, os Apaches e os Comanches praticam o culto ao deus-pai, o sol, a quem era oferecido sangue, incenso e tabaco. O povo Cora de Mesa del Nayar é dirigido por um sacerdote, nomeado Tonati, guardião da imagem Toyoppa, pai dos vivos, venerado sob a forma de uma pedra branca dada antes para o sol e depositada num lugar chamado Toacamota.

Na Média América e na América setentrional, os cultos solares parecem frequentemente associados ao culto da águia. Para os indígenas do Nayarit, do Sonora, no Novo México, e do Arizona, são as plumas da águia que servem de ornamento aos dançarinos dos ritos solares ou que enfeitam as flechas sagradas. A águia é um animal predador, o símbolo dos povos nômades que viviam da caça, da guerra e moravam nas regiões mais áridas do continente.

Depois da conquista dos povos sedentários, os espanhóis acabam com os povos nômades mexicanos, os últimos a serem conquistados no México. As

¹⁵⁷ No original: « Ces hommes, de langue puré, dont l'origine est mystérieuse, s'apparentent en effet, par les mœurs, la religion et les techniques de guerre aux autres tribus nomades qui ont peuplé le centre et l'ouest du Mexique. Nomades, vivant essentiellement de collecte et de chasse, les Uacusecha parviennent dans le territoire du Michoacan vers la moitié du XIIIe siècle, sous le commandement du roi Ticatame. Le premier roi est alors véritablement le chef d'un peuple barbare, ignorant l'agriculture. Sa puissance militaire, appuyée par la supériorité des armes chichimèques – arcs et flèches perfectionnés, sans doute connaissance des poisons – ainsi que par les tactiques de combat, intimidation, feintes, agressivité, permet à ce chef d'une tribu minime de s'approprier les seigneuries des sédentaires de la région du Zacapu. »

rebeliões bárbaras são ceifadas pelas forças do exército espanhol e os chefes religiosos são executados sem nenhum julgamento, culminando na exterminação e no fim dos Indígenas *bravos*. Assim, povos que viviam para guerra e pela guerra, que valorizavam a força física acabaram sendo aniquilados pelos espanhóis, pois, como vimos, estes visavam somente o ouro e a conquista.

4.4 – De povos nômades ao império: a formação do Império Purépecha

Publicado em 1997, *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien* [A festa cantada e outros ensaios de tema ameríndio] é o terceiro ensaio de Le Clézio de temática indígena. O livro está dividido em 16 capítulos: 1) La fête chantée, 2) Trois livres indiens, 3) La conquête divine du Michoacan, 4) De la fête à la guerre, 5) Le rêve d'or de l'Amérique indienne, 6) Les chichimèques, 7) Indigénisme et révolution, 8) Mythes amérindiens et littérature, 9) La corne d'abondance, 10) Jacobo Daciano à Tercuato, 11) Trois célébrations du Mexique, 12) Peuple des oiseaux, 13) Dzibilnoac, Écrit de nuit, 14) La voix indienne : Rigoberta Menchú, 15) Toutes choses sont liées, 16) La danse contre le déluge.

Neste capítulo da tese, serão trabalhados o terceiro, o quarto, o quinto, o sexto, o sétimo e o nono capítulos, nos quais Le Clézio escreve sobre o mito de formação do povo Purépecha, suas festas e rituais, bem como sobre a condição indígena no México no decorrer da história do país.

A grande fonte para escrita da maioria dos ensaios presentes em *La Fête chantée* é a *Relation de Michoacan*, livro que foi traduzido para o francês por Le Clézio. (A *Relação de Michoacan* também foi fonte para o quinto capítulo de *Le Rêve Mexicain*, como visto no item 3.3.) Não se sabe ao certo quem são os autores do livro, mas sabe-se que foi escrito por volta do ano de 1540. Acredita-se que o franciscano Jerónimo de Alcalá tenha sido o intérprete dos Petamuti e dos antigos Purépechas. O religioso tinha, na época, uma popularidade entre os indígenas, por isso, acredita-se que tenha sido ele o responsável pela escrita do documento em espanhol.

A *Relation de Michoacan* é a maior fonte de informação sobre as festas e os ritos dos antigos Purépechas antes da chegada dos espanhóis. É possível

ler, hoje, somente as duas últimas partes do livro escrito no século XVI. A primeira parte, que trata da cosmovisão dos Purépechas, escrito, provavelmente pelo herdeiro do império, o filho caçula do Cazonci Tangaxoan, Antonio Uitzimengari, se perdeu. Segundo Le Clézio, na *Relation de Michoacan* temos dois pontos de vista: o “da fração guerreira dos Uacusecha, herdeiros dos invasores chichimecas do século XIII e o plano moral e intelectual dos espanhóis [...]” (Le Clézio, 1997, p.117)¹⁵⁸, e por isso a narrativa não está isenta de suspeitas.

No terceiro capítulo de *La Fête chantée*, “La conquête divine du Michoacan” [A conquista divina do Michoacan], Le Clézio escreve sobre a formação do Império Purépecha, o único povo da América pré-colombiana que não sucumbiu ao poder dos astecas, baseando-se na *Relation de Michoacan*, o livro gênese do povo Purépecha, como foi dito. Como toda narrativa histórica, o livro conta a história da criação desse povo como se o mundo fosse somente esse território. A aparição do império, da língua, da religião e do governo está ligada, portanto, a esse mito fundador. Para Le Clézio, a *Relation de Michoacan* é, assim, como outros mitos fundadores, um texto raro em que podemos ler “[...] a magia verbal do passado fabuloso do povo michoacano, quando, depois de séculos de errância, por meio de guerras tribais, começou a emergir o destino de uma nação que desempenhou um papel importante nas civilizações da América” (Le Clézio, 1997, p. 42).¹⁵⁹

A história do povo do Michoacan começa, como já mencionado, com a chegada dos povos nômades, conhecidos como chichimecas, por volta do século XIII, guiados pelo deus Curicaueri.

O Império Purépecha começa com a chegada desse povo nômade, guiado pelo deus Caricaueri e comandado pelo rei Hire Ticatame. Eles chegam e se instalam no lago de Patzcuaro. Sob o comando do filho de Ticatame, o jovem Sicuirancha, que está chefiando os guerreiros do pai, o exército percorre a região do lago e vai conquistando territórios: Pichataro, Pumeo (que está perto do que hoje é Puerto Pomeo), Hiramuco (à sudeste de Zirahuen).

¹⁵⁸ No original: « de la fraction guerrière des Uacusecha, héritiers des envahisseurs chichimèques du XIIIe siècle, et le plan moral et intellectuel des Espagnols. »

¹⁵⁹ No original: « [...] la magie verbale du passé fabuleux du peuple du Michoacan, quand, après des siècles d'errance, au milieu des guerres tribales commença à apparaître la destinée d'une nation qui joua un rôle important dans les civilisations de l'Amérique moyenne. » (42)

Conquistam também o território que simbolizará o coração do império: o monte Pareo, que não está longe de Patzcuaro e a leste de Tzintzuntzan. Eles conquistam também Uayameo (a sudoeste da atual Santa Fe de la Laguna).

Com a morte do rei Ticatame, seus filhos Sicuirancha, Uapeani e Pauacume continuam a errância e conquistam outras terras na região. Além das novas conquistas, os filhos têm também um papel importante, eles são os primeiros servos do deus Curicaueri e os primeiros a construir seus templos. A formação do império está intimamente ligada à fé e assim a conquista religiosa foi facilitada, pois os povos que viviam na região do lago de Patzcuaro reconheciam Curicaueri como deus, um deus grandioso que eles chamavam de “Águia”. Le Clézio descreve o encontro:

Quando os dois irmãos, Uapeani e Pauacume, chegaram às margens do lago Patzcuaro, dirigiram-se primeiro a um pescador que ali se encontrava na sua piroga: “Homem da ilha, o que está fazendo aqui? Ele respondeu: Hendi, Tare? Que significa: O que há, Senhores? Os habitantes deste lago falavam a mesma língua que os Chichimecas, [...]” (p. 72). [...] Enquanto os Chichimecas se espantam ao saber que os deuses que adoram aqui, nas margens do lago, são os mesmos que criaram a sua raça: “São também os nossos antepassados do caminho. Como é que isso é possível? Somos parentes? Nós achávamos que não tínhamos parentes, e agora temos parentes. Como é que isso é possível? Somos parentes, e do mesmo sangue! O pescador respondeu: “Sim, Senhores, somos seus parentes” (p. 75) (Le Clézio, 1997, p. 45-46).¹⁶⁰

É na região de Patzcuaro que os guerreiros descobrem, enfim, o lugar divino que eles tanto procuravam. Nessa região, como conta Le Clézio, havia quatro rochas gigantes, parecidas com estátuas que correspondem aos “deuses tutelares de Patzcuaro, Tingarata, Tzirita Cherengue, Mieque Axeua e o deus-águia, Uacus Acha (Senhor Águia), capitão da tribo Chichimeca”. Assim, o “reconhecimento dos antigos deuses da terra e essa aliança dos

¹⁶⁰ No original: « Lorsque les deux frères Uapeani et Pauacume parviennent sur les rives du lac de Patzcuaro, ils adressent d’abord la parole à un pêcheur qui était là dans sa pirogue « Homme de l’île, que fais-tu là ? et il répondit : Hendi, Tare ? Ce qui signifie : Qu’y a-t-il, Seigneurs ? Les gens de ce lac parlaient la même langue que les Chichimèques, mais ils avaient beaucoup de mots déformés comme les montagnards » (p. 72). [...] Alors que le Chichimèques s’émerveillent d’apprendre que les dieux qu’on vénère ici, sur les rives du lac, sont ceux-là mêmes qui ont engendré leur race : « Ce sont aussi nos ancêtres du chemin. Comment est-ce possible ? Nous sommes parents ? Nous autres pensions que nous n’avions pas de parents, et voilà que nous avons des parents. Comment est-ce possible ? Nous sommes parents, et du même sang ! Le pêcheur répondit : Oui, Seigneurs, nous sommes vos parents ».

deuses guerreiros com as forças mágicas locais são o símbolo do retorno dos Chichimecas” (Le Clézio, 1997, p. 52).¹⁶¹

A fundação dessa região divina é o ato decisivo da guerra tribal. Os guerreiros, guiados pela inspiração de seus chefes Uapeani e Pauacume, deixam a região do lago e se aventuram pela floresta. Lá, eles encontram o lugar sonhado que lhes parece um templo, um lugar misterioso, onde se encontravam pedras gigantes que evocam Zacapu Tacanendam, lugar onde chegou pela primeira vez seu ancestral Ticatame, e também a rocha de Uayameo. Dessa maneira, o lugar “é para eles o sinal de proximidade de seus deuses, pois, 'segundo as suas lendas [...] o deus dos infernos tinha colocado pedras como alicerce para os templos dos deuses maiores’” (Relation, p. 80 *apud* Le Clézio, 1997, p. 53).¹⁶²

Patzcuaro passa a ser o símbolo da aliança com os deuses e é dessa região que partirão todos os esforços para construir e manter a força do império. Os guerreiros chichimecas, descendentes dos Uacusecha, deixam de ser aventureiros errantes e se tornam o povo escolhido; seus chefes recebem dos deuses do céu e do inferno a posse real. Os chichimecas alcançam, portanto, seu objetivo e deixam de ser nômades para se instalarem definitivamente na região: “Porque toda esta terra por onde caminhamos caçando é boa, e aqui devemos fazer as nossas casas” (Le Clézio, 1997, p. 49).¹⁶³

Com a morte dos sobrinhos de Ticatame, começa o período conhecido como “idade de ouro” do Império Purépecha. Essa época é marcada pelo advento do maior de seus reis, Tariacuri. Segundo Le Clézio, o novo governante

[...] está imbuído de uma espécie de graça sobrenatural que guiará todas as suas ações ao longo da sua vida. Tariacuri foi educado para a seriedade e a religiosidade, e particularmente para a devoção ao deus Curicaueri, graças aos ensinamentos de seus três irmãos, os sacerdotes Chupitani, Nuriuan e Zetaco, que serão seus conselheiros

¹⁶¹ No original: « Cette reconnaissance des dieux anciens de la terre et cette alliance des dieux guerriers avec les forces magiques locales sont le symbole du retour des Chichimèques. »

¹⁶² No original: « est pour eux le signe même de la proximité de leurs dieux, car « selon ce que disaient leurs légendes [...] le dieu des enfers avait mis des rochers comme fondation pour les temples des dieux majeurs » (p. 80). »

¹⁶³ No original: « Car toute cette terre où nous avons marché en chassant est bonne, et c'est ici que nous devons faire nos maisons. »

durante a maior parte de seu reinado. Ele compreendeu o fardo que lhe cabia: antes de tudo, devia vingar a morte de seu pai, de seu tio e de seus antepassados, mortos traiçoeiramente pelo povo das ilhas e pelos inimigos de Curinguaro. Mas ele também deveria procurar derrotar esses inimigos e colocar as terras sob o poder do deus Curicaueri (Le Clézio, 1997, p. 57-58).¹⁶⁴

O reinado de Tariacuri é o mais longo da história dos Purépecha. Durante seu reinado o império faz grandes conquistas, através das guerras incessantes com as tribos inimigas. As cidades vão reconhecendo a sua suserania e se submetem às leis do deus Curicaueri. Os senhores das outras cidades tornam-se seus vassallos e participam da construção do governo central, estabelecendo uma sociedade feudal que prepara a unidade do Império Purépecha. A obediência desses senhores não é conquistada facilmente, pois a conquista do Michoacan está baseada na crença do deus Caricaueri e nem todos os Senhores acreditavam nesse deus. O Senhor Zurumban, por exemplo, era protegido da deusa Xaratanga, que o tinha tirado da escravidão. No entanto, todos acabam sucumbindo às ordens do novo rei, pois, segundo Le Clézio, “Tariacuri conhece os deuses do céu, e a mãe Cuerauaperi, e os deuses das quatro partes do mundo, e o deus dos infernos; ele já é conhecido de todos eles” (Relation p. 95 apud Le Clézio, 1997, p. 61).¹⁶⁵ E assim como o herói da epopeia grega, Tariacuri “é um ser de sonho e mistério que, mesmo nos seus atos mais insanos e injustos, goza do apoio incompreensível dos deuses” (Le Clézio, 1997, p. 61-62).¹⁶⁶

A errância de Tariacuri tem um aspecto de peregrinação. Ele busca a aliança de todos os Senhores das outras cidades ao redor de Patzcuaro e quer submetê-los à força de seu deus Curicaueri. É sob as ordens divinas do deus, o mestre da “Casa da Águia”, pássaro símbolo do deus da guerra e do fogo,

¹⁶⁴ No original: « [...] est nimbé d'une sorte de grâce surnaturelle qui guidera chacun de ses actes au long de sa vie. Élevé dans la gravité et la soumission à la religion, et particulièrement dévoué au dieu Curiaueri, grâce à l'enseignement des trois frères, les prêtres Chupitani, Nuriuan et Zetaco, qui resteront ses conseillers durant la plus grande partie de son règne, Tariacuri comprend la charge qui lui incombe : il doit avant tout venger la mort de son père, de son oncle et de ses aïeux, tués traîtreusement par les gens des îles et par les ennemis de Curinguaro. Mais il doit aussi chercher à vaincre ces ennemis et à soumettre les terres au pouvoir du dieu Curicaueri. »

¹⁶⁵ No original: « Tariacuri connaît les dieux du ciel, et la mère Cuerauaperi et les dieux des quatre parties du monde, et le dieu des enfers, il est déjà connu d'eux tous. »

¹⁶⁶ No original: « Comme dans l'épopée grecque, le héros est un être de songe et de mystère qui, jusque dans ses actes le plus fous et le plus injustes, bénéficie de l'appui incompréhensible des dieux. »

que o rei domina toda a região de Patzcuaro. “Ele sabe que, como uma sombra, a sua lenda o precede e assegura a sua vitória sobre os grupos e tribos rivais, mesmo antes do combate acontecer” (Le Clézio, 1997, p. 64).¹⁶⁷

Tariacuri torna-se, assim, uma lenda viva. Ele é o primeiro rei de Michoacan e torna-se o representante de Curicaueri na terra.

Mas o verdadeiro herói da “idade de ouro” dos Purépechas são os irmãos órfãos Hiripan e Tangaxoan, os sobrinhos de Tariacuri, que graças aos deuses vão conhecer um destino glorioso. Quando Tariacuri conquista a região de Patzcuaro, as duas crianças reais são capturadas pelos inimigos do rei e obrigadas a mendigar junto com sua mãe. Os dois sobrinhos de Tariacuri passam por essa humilhação e por esse sofrimento para serem reconhecidos pelos deuses e pelo seu povo. Apesar dessa provação, Tangaxoan e Hiripan continuam fieis aos ensinamentos que receberam dos sacerdotes purépechas:

[...] virtuosos, sóbrios e castos, iam todos os dias buscar lenha na floresta para os templos; todo o dia e toda a noite, subiam e desciam a montanha para ir buscar lenha. Os seus ombros nus eram esfolados pelos nós da madeira, os seus estômagos apertavam-se “por causa da fome que suportavam”. Para cortar a madeira, só tinham “uma simples pedra sem cabo” (p. 136) (Le Clézio, 1997, p. 67).¹⁶⁸

Para Le Clézio, o retorno dos dois irmãos Hiripan e Tangaxoan ao reino de seu tio Tariacuri é mais que uma simples anedota. É o símbolo da errância do povo chichimeca e a certeza da continuação do reino de Tariacuri: “[...] só os homens escolhidos pelos deuses têm o direito de ser Senhores. O reinado dos Uacusecha (figura 9) entrou verdadeiramente na sua idade de ouro: a aliança de homens e deuses para a conquista da terra” (Le Clézio, 1997, p. 67).¹⁶⁹

¹⁶⁷ No original: « Il sait que, comme une ombre, sa légende le précède et assure sa victoire sur les fractions et les tribus rivales, avant même que le combat n’ait eu lieu. »

¹⁶⁸ No original: « [...] vertueux, sobres et chastes, ils allaient chaque jour chercher du bois dans la forêt pour les temples, tout le jour et toute la nuit, ils parcouraient la montagne pour chercher du bois. Leurs épaules nues sont écorchées par les nœuds des bois, leur ventre est serré « à cause de la faim qu’ils enduraient ». Pour couper le bois, ils n’ont « qu’une simple pierre sans manche »

¹⁶⁹ No original: « [...] seuls des hommes choisis par les dieux ont le droit d’être Seigneurs. Le règne des Uacusecha est vraiment entré dans son âge d’or : l’alliance des hommes et des dieux pour la conquête de la terre. »

montanhas vizinhas” (Le Clézio, 1997, p. 71).¹⁷¹ Sua lenda foi, dessa forma, “levada pela fumaça das fogueiras” e “suficiente para assustar as aldeias vassalas de Curinguaro e despertar o ciúme de seu primo Curatame, o filho mais velho de Tariacuri, que então reinava em Patzcuaro” (Le Clézio, 1997, p. 71-72).¹⁷²

Assim, é consolidada de fato a vitória sobre Michoacan. Tariacuri se beneficia da aliança da maioria das cidades da região e se torna o homem mais poderoso da região, não sem antes organizar seu novo reinado:

Para “agradar aos deuses”, Hiripan, Tangaxoan e Hiquingare interromperam a pilhagem das aldeias inimigas e procuraram estabelecer a paz chichimeca, criando uma nova forma de governo em todas as suas possessões que lhes permitisse serem melhor governadas. Com a ajuda dos seus conselheiros, nomearam caciques e dividiram os territórios (Le Clézio, 1997, p. 81).¹⁷³

O novo reino é formado, após um grande período de guerras e conquistas, e a paz é estabelecida no território.

4.4.1 – A organização da sociedade purépecha

A unidade do Império Purépecha se dá em torno da figura do Cazonci, ou Irecha, termo usado na cultura Purépecha para nomear seus governantes. É no tempo de Tzitzispandaquare que se tem a passagem de um estado feudal, dividido em múltiplas senhorias, para a passagem de uma monarquia teocrática regida pelo Cazonci. A vida dos purépechas, passa, então, a ser em torno do palácio do rei, em Tzintzuntzan, a capital do império. Os antigos domínios independentes cederam ao reino e caciques foram designados pelo Cazonci para governar as cidades. O Cazonci é o representante do deus supremo Curiacaueri na terra, "um rei de essência divina", de modo que "esta sociedade

¹⁷¹ No original: « assauts rapides, imprévus, intimidation des villages ennemis au moyen des fumées d'incendie sur les montagnes avoisinantes. »

¹⁷² No original: « [...] Portée par la fumée des incendies, la légende des deux frères chichimèques, neveux de Tariacuri, suffit à effrayer les villages vassaux de Curinguaro, et à éveiller la jalousie de leur cousin Curatame, le fils aîné de Tariacuri, qui règne alors dans Patzcuaro. »

¹⁷³ No original: « Pour "plaire aux dieux", Hiripan, Tangaxoan et Hiquingare interrompent le pillage des villages ennemis et cherchent à établir la paix chichimèque en créant dans toutes leurs possessions une nouvelle forme de gouvernement qui permet de mieux les commander. Aidés de leurs conseillers, ils nomment des caciques et répartissent les territoires. »

unida pelos deuses está ainda mais unida pela monarquia” (Le Clézio, 1997, p.102).¹⁷⁴

É por ser um governante de natureza divina que o Cazonci não é contestado pelos seus vassallos. Ainda, de acordo com Le Clézio, na *Relation de Michoacan* é possível ler que ele

[...] Era também um chefe amado pelo seu povo e respeitado pelos seus vassallos, de tal modo que, muito depois da tomada do poder pelos conquistadores espanhóis, diz-nos a *Relation*, “os senhores das cidades ainda o reconheciam como seu senhor e obedeciam-lhe em segredo” (p. 299) (Le Clézio, 1997, p.103).¹⁷⁵

O governo do Império Purépecha era, em certa medida, também democrático. Como observa Le Clézio, era dado poder de fala a diversos setores da sociedade:

Durante as consultas, o nomarca reúne-se com os representantes das diferentes corporações do povo, os uriecha: *cacacha* (pedreiros), *uarucha* (pescadores), *uzquarecucha* (canalizadores), *cuzucha* (curtidores), *quanicocha* (pintores), *tecacha* (carpinteiros), *pirugua uandari* (fiandeiros e tecelões). Cada delegado é também um *uandari*, um intérprete que fala em nome do seu povo (Le Clézio, 1997, p. 102).¹⁷⁶

A sociedade purépecha é, como já mencionado, fundada a partir de guerras e pela crença em seu deus guiador. O monarca incorpora, então, o espírito divino e guerreiro, traduzido em sua indumentária:

Ele colocava uma guirlanda de pele de jaguar na cabeça, uma aljava de pele de jaguar com flechas, ou feita com a pele de outros animais coloridos, uma pele de quatro dedos de largura nos pulsos, e braceletes de pele de veado com pelagem, e tamancos de pele de

¹⁷⁴ No original: « Ainsi, cette société unie par les dieux l'est encore davantage par la monarchie. Le Cazonci est un roi d'essence divine [...]. La nature divine du commandement est liée à la culture chichimèque. »

¹⁷⁵ No original: « [...] il est aussi un chef aimé de son peuple, respecté de ses vassaux, à tel point que longtemps après la prise du pouvoir par les conquérants espagnols, nous dit la *Relation*, « les Seigneurs des villes le reconnaissaient toujours pour leur Seigneur, et ils lui obéissaient en secret ».

¹⁷⁶ No original: « Le nomarque, au cours des consultations, rencontre en effet les représentants des différentes corporations du peuple, les uriecha : *cacacha* (tailleurs de pierre), *uarucha* (pêcheurs), *uzquarecucha* (plumassiers), *cuzucha* (tanneurs), *quanicocha* (peintres), *tecacha* (charpentiers), *pirugua uandari* (fileurs et tisserands). Chaque délégué est également un *uandari*, un interprète, qui parle au nom des siens. »

veado nas pernas, pois essas eram as insígnias do Senhor (p. 252) (Le Clézio, 1997, p. 104).¹⁷⁷

A guerra é um elemento constitutivo da sociedade purépecha. É mais que um afrontamento de homens por posses, é a ocasião de dar de comer aos deuses. As armas fazem parte do corpo dos deuses: facas de sílex ou obsidiana, machados, paus, pontas de flechas com as cores das quatro partes do mundo (Le Clézio, 1997, p. 87). O Cazonci é também um chefe de guerra cruel:

[...] sabia que era preciso espalhar o terror: velhos, criancinhas e feridos eram sacrificados sem piedade no campo de batalha. Não hesita em utilizar táticas desleais, ou em cometer um verdadeiro assassinato, quando, traiçoeiramente, mandou matar o seu próprio filho Curatame, depois de o ter embebedado. O assassinato de Cando, senhor de Curinguaro, morto durante o sono pela própria filha de Tariacuri, é outro exemplo desta crueldade bárbara, que faz lembrar a história bíblica do assassinato de Holofernes por Judite (Le Clézio, 1997, p. 90).¹⁷⁸

Mas existe outra razão para cerimônias sangrentas. A sociedade tal qual é descrita na *Relation de Michoacan* é altamente hierarquizada, como explica Le Clézio:

A nobreza baseava-se na linhagem - "os de nome Eneani, Zacapu Hireti, Uanacaze e Aparicha". Eles se distinguiam das pessoas comuns por seus trajes e seus labrets, mas também por suas características físicas: penteados, crânios esculpidos, deformação craniana. A única maneira de um homem do povo escapar de sua condição era por meio da valentia militar, pertencendo à classe guerreira e ganhando o título de Quengua, Homem Valente, por sua bravura (Le Clézio, 1997, p. 131).¹⁷⁹

¹⁷⁷ No original: « Il mettait une guirlande de peau de jaguar sur sa tête, un carquois de peau de jaguar garni de flèches, ou bien fait avec la peau d'autres animaux bariolés, une peau de quatre doigts de largeur aux poignets, et des bracelets en peau de cerf avec la fourrure, et des sabots de cerf aux jambes, car c'étaient les insignes de Seigneur » (p. 252).

¹⁷⁸ No original: [...] il sait qu'il faut répandre la terreur : les vieillards, les enfants en bas âge, les blessés sont sacrifiés sans pitié sur le champ de bataille. Il n'hésite pas à utiliser des procédés déloyaux, ni à commettre de véritables assassinats, lorsqu'il fait tuer par trahison son propre fils Curatame, après l'avoir enivré. Le meurtre de Cando, Seigneur de Curinguaro, assassiné dans son sommeil par la propre fille de Tariacuri, est un autre exemple de cette cruauté barbare, qui fait penser au récit biblique du meurtre d'Holoferne par Judith.

¹⁷⁹ No original: La noblesse est fondée sur le lignage – « ceux du nom d'Eneani, Zacapu Hireti, Uanacaze, et les Aparicha ». Ils se distinguent du commun par leurs costumes et leurs labrets, mais aussi par leurs traits physiques : coiffure, dans sculptées, déformation crânienne. Le seul moyen par un homme du peuple de sortir de sa condition est dans la valeur militaire, en appartenant à la classe des guerriers, et en gagnant par sa bravoure le titre de Quengua, Homme vaillant.

A guerra além de ter um caráter ritualístico, tem também um caráter social. Através da guerra, podia-se ascender socialmente.

4.4.2 – A queda do Império Purépecha

Foi por volta de 1470 que chega ao Michoacan o rumor da chegada de estrangeiros misteriosos na terra. Com esse rumor, os presságios e os pesadelos se multiplicam e parecem anunciar uma catástrofe: a queda dos deuses dos Purépechas. Le Clézio afirma que o império, conquistado em nome do deus da guerra, não consegue se manter com a queda de seus deuses:

Esse reino, um dos mais poderosos e harmoniosos da América Indígena, inteiramente devoto às forças sobrenaturais que o criaram, não pode sobreviver à queda de seus deuses. Nessa sociedade religiosa e hierárquica, apenas os representantes de Curicaueri e Xaratanga são importantes na terra. Mas essa fé, que foi a força dos Chichimecas nos primeiros dias da conquista, quando os dois irmãos Uapeani e Pauacume vagavam com seus guerreiros em busca de uma terra prometida, essa fé que animou Tariacuri e seus sobrinhos quando eles conquistaram aldeia após aldeia no domínio de seu deus Curicaueri, é essa mesma fé que agora os paralisa no medo supersticioso de presságios e os condena à destruição (Le Clézio, 1997, p. 111).¹⁸⁰

Assim como os astecas, os Purépechas já esperavam a chegada de estrangeiros no território (figura 10). Os espanhóis foram considerados, num primeiro momento, deuses vindos do céu, mas logo perceberam que esses “mensageiros aterrorizantes do outro mundo, [...] não vieram para responder às suas orações e oferendas, mas para cumprir as palavras fatídicas dos oráculos” (Le Clézio, 1997, p. 112).¹⁸¹

¹⁸⁰ No original: Ce royaume, l'un des plus puissants et des plus harmonieux de l'Amérique indienne, tout entier dévoué aux forces surnaturelles qui l'ont engendré, ne peut survivre à la chute de ses dieux. Dans cette société religieuse et hiérarchisée, seuls comptent les représentants de Curicaueri et de Xaratanga sur la terre. Mais cette foi qui a été la force des Chichimèques aux premiers temps de la conquête, lorsque les deux frères Uapeani et Pauacume erraient avec leurs guerriers à la recherche d'une terre promise, cette foi qui animait Tariacuri et ses neveux lorsqu'ils gagnaient village après village le domaine de leur dieu Curicaueri, c'est cette même foi qui maintenant les paralyse dans la crainte superstitieuse des présages et les voue à la destruction.

¹⁸¹ No original: « messagers terrifiants de l'autre monde, [...] ne viennent pas apporter la réponse à leurs prières e à leurs offrandes, mais accomplir la parole funeste des oracles. »

Figura 10 - De onde eles podem vir, aqueles que chegam, se não do céu? Onde o céu encontra o mar, é de onde esses cervos devem vir, como dizem. Os primeiros espanhóis entraram em Michoacan. Entre eles, sem dúvida, estava Montañó, enviado por Cristobal de Olid. Em sua residência em Tzintzuntzan, às margens do Lago Patzcuaro, Cazonci Tangaxoan deu a ordem de enviar presentes aos estrangeiros, que diziam ser deuses: alimentos, machados de cobre, jarras de vinho e peles com as cores dos quatro lados do mundo. Já aos pés do rei estão os anéis de ouro e as meias-luas de prata que serão o motivo do saque do



reino.

Fonte: Relation de Michoacan

No entanto, os Purépechas não conseguem se livrar da invasão dos espanhóis, que seguindo a estratégia de destruição do Império dos Astecas, destroem templos, obras e ídolos também do império de Michoacan e aprisionam a encarnação do deus Curicaueri, o Cazonci Tangaxoan, que se torna escravo de Nuño Guzmán. E assim, o Império Purépecha acaba não resistindo.

Assim como aconteceu no Império Asteca, os espanhóis que chegaram em Michoacan queriam ouro, que era um símbolo sagrado para os Purépechas. O Cazonci acaba entregando-lhes o tesouro, mas os espanhóis queriam mais, estavam insatisfeitos e saquearam os templos, roupas, as

esculturas do rei e assim aconteceu a queda dos deuses Purépechas, o que marca o fim do império.

Como em Cempoalha ou Tlaxcala, como no México-Tenochtitillan, os recém-chegados primeiro destruíram seus inimigos mais formidáveis: as estátuas foram derrubadas dos templos e reduzidas a pó, diante dos olhos dos indígenas. “Por que nossos deuses não ficam com raiva? Por que eles não os amaldiçoam? (p. 285). Mas os deuses permanecem em silêncio (Le Clézio, 1997, p. 114).¹⁸²

Em 1530, o último Cazonci é torturado e morto pelo conquistador Nuño de Guzmán. Com a morte de Tangaxoan, o último representante de Curicaueri, chega ao fim o domínio dos Uacuseha, as águia. Uma outra conquista começa, a que inicia o silenciamento indígena na região.

A figura abaixo é uma ilustração das cerimônias do sepultamento do Cazonci.



Figura 11 - Como morreu o Cazonci e as cerimônias que ele foi enterrado.

Fonte: Relation de Michoacan

4.4.3 – Os ritos purépechas

¹⁸² No original: « Comme à Cempoalha ou à Tlaxcala, comme à Mexico-Tenochtitillan, les nouveaux venus détruisent d'abord leurs ennemis les plus redoutables : les statues sont jetées au bas des temples et réduites en poussière, sous les yeux des Indiens. « Pourquoi nos dieux ne se mettent-ils pas en colère ? Pourquoi ne les maudissent-ils pas ? (p. 285). Mais les dieux restent silencieux. »

No quarto capítulo de *La fête chantée*, “De la fête à la guerre” [Da festa à guerra], Le Clézio descreve as festas e os ritos dos Purépechas. A *Relation de Michoacan* menciona oito festas principais: Equata Consquaro/Cuingo, Uapansquaro, Hiquandiro, Purecutaquaro, Sicuindiro, Unisperansquaro e Hantziunansquaro. Com exceção de Uapansquaro, que é uma celebração do milho, todas as festas eram relacionadas à guerra.

Equata Consquaro significa: fazer flechas. O nome já descreve bem a finalidade da festa: uma preparação para a guerra. Mas também é uma festa de celebração da justiça. A preparação da festa se dá da seguinte maneira:

Durante um ano, os prisioneiros foram selecionados para o sacrifício. Eles são os *hazcata*, os culpados, os que serão espancados. Durante os vinte dias (um mês no calendário ameríndio) que antecediam o festival, o tribunal presidido pelo sacerdote Petamuti e pelo Cazonci ouviu os queixosos, tomava depoimentos e examinou as provas. As sentenças de morte eram proferidas para aqueles cuja culpa era indubitável (Le Clézio, 1997, p. 124).¹⁸³

Os *hazcata* são divididos em três classes de delitos: delitos contra a religião, delitos contra a moral e delitos militares.

São considerados delinquentes contra a religião aqueles que abandonam os templos ou que não trazem lenha para as fogueiras sagradas; aqueles que blasfemam contra a autoridade do Cazonci e que roubam as reservas de milho para a guerra. Os delinquentes contra a moral são os vagabundos, os médicos que deixam morrer seus pacientes, os feiticeiros e os homens afeminados. Por fim, os delinquentes militares são os espiões, os desertores ou os que fogem do combate.

¹⁸³ No original: « Pendant un an, les prisonniers ont été sélectionnés pour le sacrifice. Ils sont les *hazcata*, les coupables, ceux que l'on frappe. Durant les vingt jours (un mois du calendrier amérindien) qui ont précédé la fête, le tribunal présidé par le prêtre Petamuti et le Cazonci a écouté les plaignants, a recueilli les témoignages, examiné les preuves. Les sentences de mort ont été prononcées contre ceux dont la culpabilité ne fait aucun doute. »



Figura 12 - Ritual Equata Consquaro

Fonte: Relation de Michoacan

O ritual (figura 12) se dá da seguinte maneira:

Na frente deles, os culpados estão agachados, amarrados por uma corda; alguns foram despojados de seus labrets e seus cabelos foram raspados na testa como os das pessoas comuns. As ilustrações retratam uma atmosfera de terror misturada com submissão religiosa. Pode-se pensar em uma cerimônia expiatória, talvez seguida de confissões públicas, como entre os Astecas. Os prisioneiros mostram sinais de contrição, com os rostos cobertos de lágrimas (Le Clézio, 1997, p. 126).¹⁸⁴

¹⁸⁴ No original: « Devant eux, les coupables sont accroupis, attachés par une corde ; certains ont été dépouillés de leurs labrets, leurs cheveux ont été rasés sur le front comme ceux des gens du peuple. Les illustrations dépeignent une atmosphère de terreur mêlée de soumission religieuse. L'on peut penser à une cérémonie expiatoire, peut-être suivie de confessions publiques, comme chez les Aztèques. Les prisonniers montrent des signes de contrition, leurs visages couverts de larmes. »

A festa de Huantziuansquaro começa pela colheita do copal, também conhecido como incenso americano, feita pelos jovens e pela preparação da fogueira sagrada do deus do fogo. “E os sacerdotes que carregavam os deuses em suas costas iam todos juntos, e tocavam seus búzios no topo dos templos, e à meia-noite observavam uma estrela no céu, e faziam fogueiras nas casas dos Sumos Sacerdotes” (Le Clézio, 1997, p.128).¹⁸⁵ O sacerdote nomeado hiripati (aquele que revela os segredos) se dirige ao fogo e ao planeta Vênus e faz uma oração. Essa festa era uma afirmação da supremacia da etnia dos Uacusecha.

Unisperansquaro é uma das cerimônias mais importantes para os Purépechas. Também conhecida como festa dos ossos, os Senhores se reuniam na casa dos Grandes Sacerdotes, velavam, rezavam diante dos ossos dos prisioneiros que estavam nos altares para os deuses e evocavam a história dos combates.

Outra festa dedicada à guerra era Purecutaquaro (do *purecuti*: guerreiro). A festa começava pelo sacrifício de orelhas, quando os participantes derramavam o sangue deles na montanha vizinha de Patzcuaro. Os deuses Curicaueri e outro deus da guerra, chamado de Pugarancha (do *punguari*, penas), saíam do celeiro. A cerimônia era celebrada pelos sacerdotes e pelos conselheiros do rei, vestidos com um manto de penas de pato.

Já a festa de Scuindiro era dedicada à mãe do Cuerauperi. Acontecia provavelmente no fim do período chuvoso. Era oferecido milho grelhado, símbolo da fertilidade. Segundo Le Clézio, o período foi escolhido porque “era o período em que os templos estavam sendo reformados e repintados com cera branca e índigo. Era também a época das danças, cujos nomes são dados na *Relation*: Cesquarecha (de *keskua*, ter asas estendidas), Paracata Uaraqua, dança das borboletas [...]” (Le Clézio, 1997, p. 132).¹⁸⁶

Nesse ritual, os dançarinos representavam nuvens de quatro cores do mundo: branco, amarelo, vermelho e preto, que correspondiam à divisão do

¹⁸⁵ No original: « Et les prêtres qui portaient les dieux sur leur dos allaient tous ensemble, et sonnaient leurs buccins au sommet des temples, et à minuit, ils observaient une étoile dans le ciel, et faisaient des feux dans les maisons des Grands Prêtres. »

¹⁸⁶ No original: « C'était la période de rénovation des temples, qu'on repeignait de blanc de céruse et d'indigo. C'était aussi la période des danses, dont la Relation fournit les noms évocateurs : Cesquarecha (de *keskua*, avoir les ailes eployées), Paracata Uaraqua, danse des papillons [...]. »

calendário cosmogônico usado na época em grande parte da América, que evoca também um ritual asteca, também celebrado no período chuvoso, Etz'alqualiztli. No final dessa festa, os prisioneiros eram sacrificados. O coração deles era oferecido às fontes quentes de Araro de Zinapécuaro. Os participantes da festa, em sinal de devoção, cortavam as tranças deles e as ofereciam aos deuses das fontes.

4.5 – A ganância europeia e a revolução indígena

Esta seção tratará do quinto, sétimo e nono capítulos de *La Fête chantée*. No quinto capítulo “Le rêve d’or de l’Amérique indienne” [O sonho de ouro da América indígena], Le Clézio escreve sobre a fascinação dos europeus em conquistar o ouro no continente. No sétimo capítulo, “Indigénisme et révolution” [Indigenismo e revolução], o tema é a luta indígena no decorrer da história da colonização e, no nono capítulo, “La corne d’abondance” [A corneta da abundância], o autor franco-mauriciano volta a falar da ganância dos europeus ao chegar no Novo Mundo.

O ouro nunca foi utilizado pelos indígenas como uma moeda de troca. O ouro para os indígenas é perfeito, puro, o seu brilho é para eles matéria divina. Ao contrário, para os “aventureiros” espanhóis, a ganância pelo metal é doentia e furiosa, que deve ser conquistado a qualquer custo, como relata Le Clézio:

Hernán Cortés torturou e assassinou Cuauhtemoc, Nuño de Guzmán condenou Tangaxoan a ser arrastado, amarrado à cauda de um cavalo, antes de ser queimado, e teve suas cinzas espalhadas no Rio Lerma. No Peru, Francisco Pizarro e Diego Almagro submeteram o Inca Atahualpa ao suplício do garrote (estrangulamento) depois de saquear seus tesouros, e o vice-rei Francisco de Toledo recusou-se a perdoar Tupac Amaru, que tinha apenas quinze anos de idade (Le Clézio, 1997, p. 136).¹⁸⁷

Os objetos sagrados, símbolos da ordem mágica que rege o mundo indígena antes da Conquista, são transfigurações. A arte de modelar o metal

¹⁸⁷ No original: « Hernán Cortés torture et assassine Cuauhtemoc, Nuño de Guzmán condamne Tangaxoan à être traîné, attaché à la queue d’un cheval, avant d’être brûlé, et fait disperser ses cendres dans le río Lerma. Au Pérou, Francisco Pizarro et Diego Almagro font subir à l’Inca Atahualpa le supplice du garrote (strangulation), après avoir pillé ses trésors, et le vice-roi Francisco de Toledo refuse de faire grâce à Tupac Amaru, seulement âgé de quinze ans. »

divino existe para dar vida às efígies dos deuses, os seus sinais secretos. É uma magia suprema que deixa visível o invisível. Ao perder suas estátuas, seus vasos sagrados, suas joias e o símbolo da aliança com o deus-sol, os indígenas perdem mais que um tesouro, eles perdem, de fato, o elo que os unia com o além.

Além da destruição da religiosidade indígena, houve também, como vimos, uma enorme mortandade de diversos povos em todo o continente:

É impossível estimar exatamente quantos ameríndios foram vítimas da Conquista em todo o Novo Mundo. Mas, para citar um exemplo, sabemos hoje que somente na província de Chiriqui, na parte central do Panamá, o número deve ter chegado a um milhão. Se considerarmos a imensidão do continente norte-americano, esse número pode ser multiplicado por vinte, e sem dúvida teríamos que acrescentar outros vinte milhões para o continente sul-americano. Mais de quarenta milhões de mortes em um espaço de meio século - isso é mais horrível do que qualquer atrocidade cometida nos tempos modernos. E, no entanto, essas mortes deixaram poucos rastros na memória universal (Le Clézio, 1997, p. 155).¹⁸⁸

Sendo assim, a colonização europeia no continente americano destruiu culturas e fé de diversos povos. Os sobreviventes foram privados de sua dignidade e levados para terras distantes, montanhas, desertos áridos, florestas impenetráveis. Muitos se tornaram párias em seus próprios territórios.

Com o passar do tempo a situação dos indígenas no México não melhorou. Segundo Le Clézio (1997, p. 157-158), no começo do século XIX, por exemplo, os indígenas foram divididos em índios mansos (domesticados) e índios bravos (selvagens). A constituição de 1857 do país previa o direito de cada Estado da confederação de iniciar uma guerra de exterminação “a fuego y sangre” contra os indígenas considerados selvagens, sem consultar o governo federal.

Uma das ações do movimento indigenista no México foi levar à compreensão de que o país é essencialmente indígena. Segundo Le Clézio,

¹⁸⁸ No original: « Il est impossible d'évaluer avec exactitude le nombre des Amérindiens victimes de la Conquête pour l'ensemble du Nouveau Monde. Mais, pour prendre un exemple, l'ont sait aujourd'hui que dans la seule province du Chiriqui, dans la partie centrale de l'isthme de Panamá, il dut atteindre le million. Si l'on pense à l'immensité du continent nord-américain, ce nombre peut être multiplié par vingt, et il faudrait sans doute ajouter vingt autres millions pour le continent sud-américain. Plus de quarante millions de morts en l'espace d'un demi-siècle, voilà qui dépasse en horreur toutes les atrocités commises dans l'époque moderne. Et pourtant, ces morts n'ont laissé que peu de traces dans la mémoire universelle. »

graças os estudos do mundo indígena, segundo os critérios das novas ciências: história, sociologia e antropologia, várias culturas mexicanas foram estudadas:

No início do século XIX, surgiram os primeiros estudos sobre a arqueologia, a história e a literatura das nações indígenas nahuatl, purépecha, maia, olmeca e zapoteca. A linguística continuou o trabalho dos primeiros glossários compilados por figuras religiosas como Gilberti e Molina. Muitos dos códices salvos nos séculos XVI e XVII estão finalmente sendo analisados ou publicados. Entre eles estão o Codex Florentinus, coletado por Sahagún, a Relation de Michoacan e o Pop Vuh dos Quiché Maya, compilado e traduzido pelo padre Francisco Jiménez. O estudioso Francisco del Paso y Troncoso empreendeu a publicação de várias “relações geográficas”, que são uma fonte valiosa de informações sobre o estado das nações ameríndias na época da conquista [...] (Le Clézio, 1997, p. 161).¹⁸⁹

Em razão desses estudos e da valorização da história pré-colombiana no país, foi inaugurado, dez anos depois da independência, em 1827, o Museu Nacional,

[...] que reúne todos os artefatos da antiguidade mexicana e, em particular, a famosa roda de pedra do “calendário”, que se tornou o símbolo da perfeição da cultura asteca. Essas antiguidades são o patrimônio de todo o povo mexicano, como afirmam os fundadores do museu, Isidoro Icaza e Isidoro Condra. Elas unem os contemporâneos a uma raça “cuja história foi mergulhada em uma escuridão quase impenetrável pela ignorância e pelo fanatismo” (Anais do Museu, 1827) (Le Clézio, 1997, 161).¹⁹⁰

No entanto, a valorização das culturas indígenas e a inauguração do Museu Nacional não quer dizer que os indígenas foram valorizados no âmbito político no país. Ainda segundo Le Clézio,

¹⁸⁹ No original: « Au début du XIXe siècle apparaissent les premières études sur l'archéologie, l'histoire, la littérature des nations autochtones, nahuatl, purepecha, maya, olmèque, zapotèque. La linguistique continue le travail des premiers glossaires établis par les religieux tels que Gilberti ou Molina. Nombre de codex sauvés au XVIe et au XVII siècle sont enfin analysés ou publiés. C'est le cas du Codex Florentinus recueilli par Sahagún, de la Relation de Michoacan, ou du Pop Vuh des Mayas Quiché compilé et traduit par le père Francisco Jiménez. L'érudit Francisco del Paso y Troncoso entreprend l'édition de nombreuses « relations géographiques » qui sont une précieuse source de renseignements sur l'état des nations amérindiennes au moment de la Conquête [...] »

¹⁹⁰ No original: « [...] qui réunit tous les objets d'art de l'antiquité mexicaine, et particulièrement la fameuse roue de pierre du « calendrier », qui devient le symbole de la perfection de la culture aztèque. Ces antiquités constituent le patrimoine du peuple mexicain tout entier, comme l'affirment les fondateurs du musée, Isidoro Icaza et Isidoro Condra. Elles unissent les contemporains avec une race « dont l'histoire fut plongée dans des ténèbres presque impénétrables par l'ignorance et le fanatisme » (Annales du Musée, année 1827)

Enquanto as ideias promoviam a ressurreição de um passado de prestígio, a realidade continuava a pesar sobre os ameríndios, excluídos da modernidade, incompreendidos pelo resto da população, estrangeiros em sua própria terra. Ao mesmo tempo em que estudiosos como Del Paso y Troncoso e Orozco y Berra inventavam a noção de indigenismo, os soldados do exército federal continuavam a destruir as nações indígenas rebeldes (Le Clézio, 1997, p.163).¹⁹¹

Nos anos de 1880, por exemplo, os Maias Cruzoob, da região de Quintana Roo, se rebelaram. Como forma de conter a rebelião, os indígenas que foram aprisionados foram deportados e vendidos como escravos para as plantações de Cuba por uma quantia de 30.000 dólares. Porfirio Díaz, dez anos mais tarde, se utiliza do mesmo método para acabar com as rebeliões de Sonora. Ao mesmo tempo em que novas ideias de humanismo estavam chegando no âmbito intelectual no país, no âmbito político os indígenas continuavam a ser excluídos.

Outra luta do movimento é impedir o declínio das línguas indígenas, que, após a Conquista do território pelos espanhóis, deixaram de ser faladas de uma maneira surpreendente. Le Clézio relata como se deu esse processo:

Para reconhecer a grandeza e a dignidade das culturas antigas, os defensores do indigenismo tentaram reviver as línguas ameríndias. Um dos principais arquitetos desse renascimento foi um intelectual de Michoacan, Augustín Hunt Cortés, que fundou a primeira Academia Nahuatl em Tezcoco em 1883, com o objetivo de propagar o idioma mexicano. A Academia reuniu pessoas dos vilarejos ao redor da Cidade do México onde o nahuatl ainda era falado: Tezayuca, Tlaxplan, Huexotla, Atenco, Tepetitlan, Chiconcoac e outros. O objetivo da Academia era o ensino bilíngue nas escolas públicas. A ação de Hunt Cortés foi apoiada por Faustino Chimalpopoca, professor da Universidade do México, que afirmou a necessidade desse renascimento: “A história do México é a história de seu idioma” (Le Clézio, 1997, p. 167).¹⁹²

¹⁹¹ No original: « Si les idées favorisent la résurrection d'un passé prestigieux, la réalité, elle, continue de peser sur les Amérindiens, exclus de la modernité, incompris du reste de la population, étrangers sur leur propre terre. Au moment même où les savants tels que Del Paso y Troncoso Et Orozco y Berra inventent la notion d'indigénisme, les soldats de l'armée fédérale poursuivent leur destruction des nations indiennes rebelles. »

¹⁹² No original: « Pour reconnaître la grandeur et la dignité des anciennes cultures, les partisans de l'indigénisme vont tenter de faire renaître les langues amérindiennes. L'un des principaux artisans de ce renouveau fut un intellectuel du Michoacan, Augustín Hunt Cortés, qui fonda en 1883 à Tezcoco la première Académie nahuatl, dont l'objectif était la propagation de la langue mexicaine ». L'Académie réunit les gens des villages circonvoisins de Mexico, où l'on parlait encore le nahuatl : Tezayuca, Tlaxplan, Huexotla, Atenco, Tepetitlan, Chiconcoac, etc. Le programme de l'Académie était l'enseignement bilingue dans les écoles publiques. L'action de Hunt Cortés fut soutenue par Faustino Chimalpopoca, professeur à l'université de Mexico, qui affirma la nécessité de ce renouveau : « L'histoire du Mexique est l'histoire de sa langue. »

Foi somente no século XX que a situação dos indígenas, no país, melhorou. Não há mais castas que dividem a população, no entanto, o desprezo e a incompreensão dos não-indígenas continuam. O movimento indígena, que possui mais de cem anos e ainda tem muito o que fazer para conscientizar o país.

Após a Revolução Mexicana de 1917, a política “fuego y sangre” foi substituída por uma política de assimilação forçada. Pressionados economicamente e culturalmente, os indígenas se convertem ao modo de viver ocidental. Hoje, no entanto, uma nova ideia do mundo indígena está presente. Para Le Clézio, o México, “– como Antonin Artaud tinha proclamado – não pode existir sem essa parte indígena, que se opõe à desumanização da tecnologia e à catástrofe urbana permanente” (Le Clézio, 1997, p. 170).¹⁹³

Não só no México, mas também em outras regiões do continente americano, seja no Brasil, no Peru, na Bolívia, ou na Guatemala, surge um discurso de equilíbrio ecológico, bastante presente nas diversas culturas indígenas¹⁹⁴. Segundo Le Clézio, é imperativo a integração entre o poder tecnológico e as tradições regionais:

Diante do mundo atual, onde predomina a ideia de lucro, o mundo ameríndio está resistindo, com toda a força de sua fragilidade, o poder de seus mitos e sonhos, a complexidade de suas estruturas sociais e sua relação com a natureza. Independentemente de nossas origens, temos a responsabilidade pela sobrevivência desses povos. Os ameríndios não nos são estranhos. Eles são parte de nós mesmos, de nosso próprio destino. (Le Clézio, 1997, p. 170)¹⁹⁵

Ainda segundo Le Clézio, a conquista das Américas e a derrota de várias nações indígenas, desde o início, foi sinônimo de uma série de catástrofes ecológicas cujas consequências sentimos no mundo moderno.

¹⁹³ No original: « – comme l'avait proclamé Antonin Artaud – [le Mexique] ne peut exister sans cette part indigène, qui s'oppose à la déshumanisation de la technique et à la catastrophe urbaine permanente. »

¹⁹⁴ Ailton Krenak, citado neste trabalho, possui é um ativista indígena no Brasil que vem escrevendo sobre as culturas indígenas brasileiras e a relação desses povos com a natureza.

¹⁹⁵ No original: « Face au monde actuel, où prédomine l'idée de profit, le monde amérindien résiste, avec toute force de sa fragilité, le pouvoir de ses mythes et de ses rêves, la complexité de ses structures sociales, sa relation à la nature. Quelles que soit nos origines, notre responsabilité dans la survie de ces peuples est engagée. Les Amérindiens ne nous sont pas étrangers. Ils sont une part de nous-mêmes, de notre propre destinée. »

O objetivo da Conquista (primeiro pelos espanhóis e portugueses, depois pelos franceses e anglo-saxões) era se apropriar dessa virgindade, o que deu aos conquistadores do Velho Mundo oportunista e racional o direito de abusar dela até o limite. Antes de se lançarem à aventura, os “descobridores” buscaram capital para comprar homens, armas e navios. Eles se endividaram, prometeram espólios futuros e assinaram contratos nos quais dividem reinos e riquezas cuja existência ainda desconhecem. Para reembolsar esses investimentos, os conquistadores precisam explorar sem restrições os povos conquistados, a fim de obter em tempo mínimo um lucro considerável. (Le Clézio, 1997, p. 186)¹⁹⁶

É a ganância pelo lucro que mantém os colonizadores até a Independência das colônias. O continente americano se torna o lugar ideal para o mito da cornucópia, que pode ser também sinônimo de morte e destruição, empobrecimento do solo, florestas devastadas, secas, desaparecimento de espécies animais e, sobretudo, um colapso demográfico que reduz consideravelmente a população indígena.

Ao contrário dos europeus, para a maioria das etnias indígenas a terra não é um bem que possuímos. É um bem sagrado, que nos está somente emprestado. Essa ligação carnal e frágil que os indígenas têm com a terra está ainda presente hoje, e para Le Clézio, é “essa antiga relação entre a criação do mundo e o nascimento que dá ao pensamento ameríndio sua força e sua perfeição. O mundo de hoje, após o excesso de racionalismo e tecnologia, precisa redescobrir esse equilíbrio.” (Le Clézio, 1997, p. 188)¹⁹⁷

Os Purépechas, por exemplo, respeitam o ritual da primeira caça dedicada ao deus Curicaueri. Para os Astecas, cortar uma árvore é um ato grave e aquele que se dispõe a fazê-lo, deve suplicar ao deus Queztalcoatl a permissão de cortar a madeira. “A sacralização do cotidiano impregnava a vida dos antigos mexicanos. Isso envolvia uma outra concepção de tempo, do ritmo

¹⁹⁶ No original: Le but de la Conquête (par les Espagnols et les Portugais d’abord, puis par les Français et les Anglo-Saxons) est l’appropriation de cette virginité qui donne aux conquérants venus de l’Ancien Monde opportuniste et rationnel le droit d’en abuser jusqu’aux limites. Avant de se lancer à l’aventure les « découvreurs » cherchent des capitaux pour acheter des hommes, des armes et des navires. Ils s’endettent, s’engagent sur la promesse des butins à venir, ils signent des contrats par lesquels ils se répartissent les royaumes et les richesses dont ils ignorent l’existence. Pour rembourser ces mises de fonds, les conquérants doivent exploiter sans aucun frein les peuples conquis, afin d’en retirer dans le minimum de temps un bénéfice considérable.

¹⁹⁷ No original: « cette ancienne relation entre la création du monde et la naissance qui donnait à la pensée amérindienne sa force et sa perfection. Le monde d’aujourd’hui, après l’excès du rationalisme et de la technologie, doit retrouver cet équilibre. »

da vida e, sobretudo, a ideia de uma destruição ligada ao nascimento." (Le Clézio, 1997, p. 190)¹⁹⁸

Para o colonizador do século XVI e para o colono dos tempos modernos, essa ideia de uma natureza divina é insuportável e perigosa, pois ela se opõe à ideia de exploração. Ela é oposta à ideia judaico-cristã, segundo a qual, Deus dá a natureza para o homem utilizá-la.

4.6 – O sonho mexicano de Antonin Artaud

Le Clézio anexa a *Le Rêve Mexicain* um curto capítulo sobre a experiência etnográfica de Antonin Artaud no México. No capítulo "Antonin Artaud ou le rêve mexicain" [Antonin Artaud ou o sonho mexicano], traduzido do espanhol por Anne-Marie Meunier, é destacado o sonho do poeta francês em retornar às origens mexicanas. Segundo Le Clézio, vários poetas vieram ao México para descobrir o mundo dos sonhos silenciados pelos colonizadores. O México é, no mundo moderno, um lugar onde uma nova terra é possível, onde o antigo e o novo se encontram e onde um retorno às origens é possível. Antonin Artaud é o poeta por excelência que vai ao México descobrir esse mundo:

É esta descoberta da antiga magia dos povos vencidos que revalorizou o mundo indígena atual e que permitiu o sonho mexicano de se perpetuar. [...] Sonho de um paraíso perdido onde a ciência dos astros, e a magia dos deuses se confundiam. Sonhos de um retorno às origens da civilização e do saber. [...] E não é por acaso que esse sonho atraiu para o México um dos mais prestigiados pesquisadores de sonhos, o surrealista André Breton. Mas um dos primeiros a exprimir esse sonho, mistura de violência e misticismo, o primeiro sem dúvida a vivê-lo foi o poeta Antonin Artaud. (Le Clézio, 1988, p. 218)¹⁹⁹

¹⁹⁸ No original: « La sacralisation du quotidien imprégnait la vie des anciens Mexicains. Cela impliquait une autre conception du temps, du rythme de la vie, et surtout l'idée d'une destruction liée à la naissance. »

¹⁹⁹ No original: C'est cette découverte de l'antique magie des peuples vaincus qui a revalorisé le monde indigène actuel et qui a permis au rêve mexicain de se perpétuer. Rêve d'une terre nouvelle où tout est possible ; où tout est, à la fois, très ancien et très nouveau. Rêve d'un paradis perdu où la science des astres, et la magie des dieux étaient confondues. Rêves d'un retour aux origines mêmes de la civilisation et du savoir. Beaucoup de poètes ont fait ce rêve, tant en France qu'au Mexique. Et ce n'est pas par hasard que ce rêve a attiré au Mexique l'un des plus prestigieux chercheurs de rêves, le surréaliste André Breton. Mais l'un des premiers à exprimer ce rêve, mélange de violence et de misticisme, le premier sans doute à le vivre fut le poète Antonin Artaud.

O texto trata, portanto, da experiência iniciática de Artaud, vivida a partir de 1936, quando ele chega ao México à procura de "uma nova ideia de Homem." Essa nova ideia de homem é o que o poeta vai perseguir durante toda a sua estadia no México, multiplicando artigos, cartas, conferências, encontros, em busca de um apaziguamento para sua inquietude (Le Clézio, 1988, p. 219).²⁰⁰ O que se lê nesse capítulo não é mais o sonho do colonizador e do colonizado, mas, sim, a experiência de um homem moderno que acredita na "superioridade absoluta do rito e da magia sobre a arte e a ciência" (Le Clézio, 1988, p. 237).²⁰¹

Para Artaud não há arte puramente mexicana, pois a arte que se conhece como originária do país está influenciada pela Europa, até mesmo a de Diego Rivera, que "lhe parece 'impessoal', influenciada pela Europa e, o que é mais grave para Artaud, 'materialista'. Artaud conclui: "Nós estamos longe da poderosa fulguração solar da arte mexicana original" (Le Clézio, 1988, p. 220-221).²⁰²

A dança do Peiote é para o poeta francês um exemplo puro da arte mexicana, um meio de se afastar de todas as convenções ocidentais:

A dança do Peiote é antes de tudo, para Artaud, um meio de não mais ser "Branco": ou seja, "aquele que abandonou os espíritos". O rito do peiote é a expressão da "Raça Vermelha" da mais antiga possessão pelos deuses. Mas para Artaud é também a revelação de uma poesia em estado puro; de uma criação fora da linguagem: criação dos gestos e dos ritmos da dança; criação pura, semelhante, diz ele, a uma "ebulição". Artaud pensa, assim, encontrar uma arte pura, afastada de todas as convenções sociais; um teatro em estado original (Le Clézio, 1988, p. 226).²⁰³

²⁰⁰ No original: « Je suis venu au Mexique chercher une nouvelle idée de l'Homme. » Cette nouvelle idée de l'homme », c'est ce que le poète va poursuivre durant tout son séjour au Mexique, multipliant les articles, les lettres, les conférences, les rencontres, en quête d'un apaisement à son inquiétude.

²⁰¹ No original: « supériorité absolue du rite et de la magie sur l'art e la science. »

²⁰² No original: lui semble « impersonnelle », influencée par l'Europe et, ce qui est plus grave pour Artaud, « matérialiste ». Artaud conclut : « Nous sommes loin de la puissante fulguration solaire de l'art mexicain originel ».

²⁰³ No original: La danse du Peyotl est avant tout, pour Artaud, un moyen de ne plus être « Blanc » : c'est-à-dire « celui qu'ont abandonné les esprits ». Le rite du peyotl est l'expression même de la « Race Rouge » de la plus antique possession par les dieux. Mais pour Artaud c'est aussi la révélation d'une poésie à l'état pur ; d'une création en dehors du langage : création des gestes et des rythmes de la danse ; création pure, pareille, dit-il, à une « ébullition ». Artaud pense alors trouver un art pur, dégagé de toutes conventions sociales ; un théâtre à l'état originel.

É no México que estão as forças naturais úteis para os seres vivos, segundo Artaud, e é nos ritos que se encontram essas forças. O poeta francês não deseja estudá-los como um arqueólogo, muito menos como um artista. Ele se propõe a ir ao México para vivenciá-las e "ser penetrado pela toda consciência de suas virtudes curativas, para o bem de minha alma". Le Clézio cita Artaud a esse respeito:

Sim, eu creio em uma força que dorme na terra do México. Para mim o único lugar do mundo onde dormem as forças naturais que podem ser úteis aos vivos. Acredito na realidade mágica de suas forças, como podemos acreditar no poder curativo e salutar de certas águas termais. Eu acredito que os ritos indígenas são as manifestações diretas dessas forças. (...). (Artaud, apud Le Clézio, 1988, p. 222)²⁰⁴

Apesar de ser um projeto auspicioso, Artaud não consegue, infelizmente, cumpri-lo. Ele não falava espanhol e muito menos a língua dos povos indígenas. A maioria dos vilarejos Tarahumaras, onde ele viveu²⁰⁵, estava sob a proteção dos jesuítas e, sendo Artaud um entusiasta do paganismo, a relação com os religiosos católicos não deve ter sido amistosa e, além de tudo, o poeta ficou doente, muito em razão das drogas.

Portanto, apesar da vontade do poeta francês de acessar completamente, sem interferências ocidentais, a cultura indígena mexicana, isso não se efetiva, fracassando assim, o seu sonho mexicano.

4.7 – O pensamento interrompido da América indígena

O último capítulo de *Le Rêve Mexicain*, "La pensée interrompue de l'Amérique Indienne" [O pensamento interrompido da América Indígena] é o único capítulo do livro de ensaios de 1988 que o autor franco-mauriciano escreve sem utilizar fontes externas; é, assim, um capítulo conclusivo, ou seja, tem-se a voz e a opinião do autor sobre o tema. Para Le Clézio, um dos traços mais paradoxais do pensamento dos antigos mexicanos é, sem sombra de

²⁰⁴ No original: « Oui, je crois en une force qui dort dans la terre du Mexique. C'est pour moi le seul lieu du monde où dorment les forces naturelles qui peuvent être utiles aux vivants. Je crois à la réalité magique de ces forces, comme on peut croire au pouvoir curatif et salubre de certaines eaux thermales. Je crois que les rites indiens sont les manifestations directes de ces forces. »

²⁰⁵ Ver *Os Tarahumaras* de Antonin Artaud.

dúvidas, a crença em seu próprio fim. As profecias, dessa maneira, têm um papel primordial na queda das civilizações ameríndias com a chegada dos europeus. “A destruição estava prevista, anunciada, poderia até mesmo dizer, esperada para a maioria das culturas indígenas, das mais avançadas como as dos Mexicas ou dos Purépechas, até às mais 'bárbaras' como as dos seminômades do Norte ou do Noroeste.” (Le Clézio, 1988, p. 228)²⁰⁶

A partir dessa crença na inevitável destruição, os conquistadores compreenderam rapidamente que eles poderiam tirar proveito dessa espera angustiante dos povos nativos. Entre 1492 e 1550, o mundo indígena é reduzido a praticamente nada. Assim, “as culturas indígenas, vivas, diversas, herdeiras de saberes e mitos tão antigos quanto a história do homem, no espaço de uma geração são condenadas e reduzidas a poeira, a cinza” (Le Clézio, 1988, p. 231).²⁰⁷

Para Le Clézio, a Conquista do continente americano pelos europeus é o único exemplo de uma cultura que submerge a cultura dos vencidos, a ponto de substituir completamente o pensamento deles. A Conquista, dessa forma, não é somente o controle de povos, de terras e de organizações políticas. Ela é, segundo o autor,

a realização de um projeto concebido desde a origem do Renascimento, com vista à dominação do mundo. Nada do que foi o passado e a glória das nações indígenas não pôde sobreviver: a religião, as lendas, os costumes, a organização familiar ou tribal, as artes, a linguagem, e até a história, tudo desapareceu a fim de deixar lugar para o novo molde imposto pela Europa (Le Clézio, 1988, p. 232).²⁰⁸

Octávio Paz, em consonância com Le Clézio, afirma que “o Descobrimento e a Conquista da América são uma empreitada renascentista.

²⁰⁶ No original: « La destruction était prévue, annoncée, on pourrait même dire attendue dans la plupart des cultures indiennes, des plus achevées comme celles des Mexicas ou des Purepecha, jusqu'aux plus « barbares » comme celles de semi-nomades du Nord et du Nord-Ouest.

²⁰⁷ No original: « cultures indigènes, vivantes, diversifiées, héritières de savoirs et de mythes aussi anciens que l'histoire de l'homme, en l'espace d'une génération sont condamnées et réduites à une poussière, à une cendre. »

²⁰⁸ No original: « la mise en œuvre d'un projet conçu à l'origine même de la Renaissance, en vue de la domination du monde. Rien de ce qui fut le passé et la gloire des nations indigènes ne doit survivre : la religion, les légendes, les coutumes, l'organisation familiale ou tribale, les arts, le langage, et jusqu'à l'histoire, tout doit disparaître afin de laisser la place au moule nouveau imposé par l'Europe. »

Pois, a Espanha também participa do Renascimento, a menos que se pense que suas façanhas ultramarinas, consequência da ciência, da técnica e até dos sonhos e utopias renascentistas, não fazem parte desse movimento histórico (Paz, 2014, p. 98). Assim, para colocar em prática o projeto renascentista no Novo Mundo, são destruídas as estátuas sagradas, são assassinados os sacerdotes, os governantes, as antigas leis são abolidas, os costumes proibidos. A antiga organização social é abandonada, os Conquistadores sabem se aproveitar das rivalidades. Começa a existir uma sociedade mestiça e são criadas multiplicidades de castas em desprezo da raça indígena. Le Clézio evidencia a desapropriação de terras e a instituição de novas regras na América:

A desapropriação de terras e a criação de um novo cacicado favorável aos Conquistadores espanhóis institui os abusos e legaliza a injustiça. Durante duas décadas da Primeira Audiência do México, todos os meios, e particularmente a violência, são utilizadas para realizar o programa de destruição das sociedades indígenas: foram o conjunto de regras que governarão as colônias americanas até a independência. (Le Clézio, 1988, p. 223).²⁰⁹

Walter Mignolo defende que os europeus ocidentalizaram o continente americano. A América não era vista como um território fora do Ocidente, mas uma extensão dele. É por isso que eles batizaram o Novo Mundo como Índias Ocidentais, pois o sistema social-filosófico europeu foi imposto aos nativos americanos:

A América, ao contrário da Ásia e da África, incluía-se como parte da extensão da Europa e não como sua diferença. Eis porque, uma vez mais, sem ocidentalismo não há orientalismo. O ocidentalismo foi uma construção transatlântica precisamente no sentido em que as Américas foram concebidas como a expansão da Europa, a terra ocupada pelos descendentes de Jafé, cujo nome traz inscrito seu próprio destino: “fôlego”, “crescimento”, e, como tal, eles reinarão sobre Sem (localizado na Ásia) e Cam (“forte não em sabedoria mas em determinação, localizado na África”) (Hay, 1957:12). Durante o século 16, quando a América foi concebida como tal não pela coroa espanhola mas por intelectuais do Norte (Itália e França – Mignolo, 1982; 1995a, Capítulo VI), ficava implícito que a América não era nem a terra de Sem (o Oriente) nem a terra de Cam (a África), mas a

²⁰⁹ No original: « La dépossession des terres et la création d'un nouveau caciquat favorable aux Conquistadors espagnols institue les abus et légalise l'injustice. Durant les deux décennies de la Première Audience de Mexico, tous les moyens, et particulièrement la violence, sont utilisés pour réaliser le programme de destruction des sociétés indigènes : ils forment l'ensemble de règles qui gouverneront les colonies américaines jusqu'à l'Indépendance. »

extensão da terra de Jafé. Não havia nenhuma outra razão senão a distribuição geopolítica do planeta implementada pelo mapa T/O cristão para perceber o planeta como sendo dividido em quatro continentes, e o único lugar para a “América” no mapa T/O cristão era o domínio de Jafé, isto é, o Oeste (Ocidente) (Mignolo, 2020, p. 89).

Os indígenas foram, então, segundo Le Clézio, privados de suas terras, mas também privados da parte mais secreta de seu ser: eles tiveram que se abdicar de seu pensamento, sem razão, sem ordem moral, tornam-se uma espécie descerebrada diante do conquistador que lhe inculca os princípios da moral cristã e o respeito às novas leis políticas. Os cultos, os ritos pagãos, as danças, os sacrifícios são abolidos desde o primeiro contato, porque são considerados manifestações diabólicas.

Eles aboliram de uma só vez todas as antigas expressões místicas, o transe, o sonho, os cantos, os presságios. Eles excluíram, desde o início, os indígenas do novo clero, porque, como exprime o padre Sahagún, “eles são reputados indignos e incapazes de ser sacerdotes”. A consequência dessa abolição é a desconfiança que os religiosos espanhóis sentirão por todas as manifestações populares da fé cristã no Novo Mundo, começando pelo culto da virgem de Guadalupe. (LE CLÉZIO, 1988, p. 239)²¹⁰

Os cronistas espanhóis usam o termo idolatria para designar as religiões ameríndias. O uso desse termo demonstra bem como as religiões dos nativos foram compreendidas pelos europeus. Os ritos e os símbolos dessas religiões foram reduzidos a ritos clandestinos e a superstições. Assim, a natureza que estava no centro da religiosidade indígena deixa de ser sagrada. Para os indígenas, como já mencionamos, a atitude de amor e de respeito com a natureza é primordial. O mundo que os rodeia era muito mais que um ambiente, era a expressão da divindade. Sendo assim, a noção de propriedade não existia para a maioria das nações indígenas, porque a terra não tinha limites, assim como o céu, o mar e os rios. A esse respeito, Le Clézio afirma:

O respeito dos povos indígenas pela terra era muito mais que uma ideia, era um elo carnal. Pelos ritos agrários ou funerários, pelas

²¹⁰ No original: « Ils abolissent d'un seul coup toutes les anciennes expressions mystiques, la transe, le rêve, les chants, les présages. Ils excluent d'emblée les indigènes du clergé nouveau, parce que, comme l'exprime le père Sahagun, « ils sont réputés indignes et incapables d'être prêtres ». La conséquence de cette abolition est la défiance que les religieux espagnols éprouveront pour toutes les manifestations populaires de la foi chrétienne dans le Nouveau Monde, à commencer par le culte à la vierge de la Guadalupe. »

cerimônias de guerra ou pelas danças, esta ligação carnal tinha um sentido cósmico. Romper o solo para cultivar, escavar túneis para extrair minerais, e até mesmo remover terra para fabricar cerâmica eram atos graves, que podiam ter consequências (Le Clézio, 1988, p. 237).²¹¹

O equilíbrio entre o homem e a natureza é divino para os indígenas. Todas as civilizações preservavam esse equilíbrio. Para Le Clézio, a grande inovação que os ameríndios poderiam trazer aos ocidentais estava na arte e na religião. Além disso, os ameríndios tinham uma gnose desconhecida pelos europeus:

Pelo transe, pela revelação, era a harmonia entre o real e o sobrenatural que era criada. A concepção de tempo cíclico, a ideia de uma criação fundada sobre a catástrofe podia ser os pontos de partida de um novo pensamento científico e humanista. Enfim, o respeito das forças naturais, a procura pelo equilíbrio entre o homem e o mundo teria sido o freio necessário para o progresso técnico do mundo ocidental. Somente hoje pode-se calcular o que esse equilíbrio poderia ter trazido à medicina e à psicologia. A herança indígena do xamanismo, se ela não tivesse sido combatida pelos extirpadores da feitiçaria, poderia ter integrado o sonho e o êxtase ao cotidiano, e permitir alcançar este equilíbrio (Le Clézio, 1988, p. 273).²¹²

Walter Mignolo, em *Histórias locais / Projetos globais*, afirma que esse conhecimento, ou seja, a filosofia produzida nas margens é uma gnose liminar. Para o semiólogo argentino, a perspectiva subalterna desloca as formas hegemônicas de pensar, num sistema de intersecção conflituoso.

A gnose liminar, enquanto conhecimento em uma perspectiva subalterna, é o conhecimento concebido das margens externas do sistema mundial colonial/moderno; gnosiologia marginal, enquanto discurso sobre o saber colonial, concebe-se na intercessão

²¹¹ No original: « Le respect des peuples indiens pour la terre était beaucoup plus qu'une idée, c'était un lien charnel. Par les rites agraires ou funéraires, par les cérémonies guerrières ou par les danses, cet attachement charnel prenait un sens cosmique. Fendre le sol pour cultiver, creuser des galeries pour extraire les minerais, et même prélever de la terre pour fabriquer des poteries étaient des actes graves, qui pouvaient avoir des conséquences. »

²¹² No original: « Par la transe, par la révélation, c'était l'harmonie entre le réel et le surnaturel qui était apportée. La conception d'un temps cyclique, l'idée d'une création fondée sur la catastrophe pouvait être les points de départ d'une nouvelle pensée scientifique et humaniste. Enfin, le respect des forces naturelles, la recherche de l'équilibre entre l'homme et le monde auraient pu être le frein nécessaire au progrès technique du monde occidental, L'on mesure seulement aujourd'hui ce que cet équilibre aurait pu apporter à la médecine et à la psychologie. L'héritage indien du chamanisme, s'il n'avait pas été combattu par les extirpateurs de sorcellerie, aurait pu intégrer le rêve et l'extase au quotidien, et permettre d'atteindre cet équilibre. »

conflituosa de conhecimento produzido na perspectiva dos colonialismos modernos (retórica, filosofia, ciência) e do conhecimento produzido na perspectiva das modernidades coloniais na Ásia, África, nas Américas e no Caribe. A gnosilogia liminar é uma reflexão crítica sobre a produção do conhecimento, a partir tanto das margens internas do sistema mundial colonial/moderno (conflitos imperiais, línguas hegemônicas, direcionalidade de traduções, etc.), quanto das margens externas (conflitos imperiais com culturas que estão sendo colonizadas, bem como as etapas subsequentes da independência ou descolonização (Mignolo, 2020, p. 33).

No entanto, sabemos que o que aconteceu no decorrer da história americana foi um apagamento do pensamento indígena, que para Le Clézio não foi acidental, pelo contrário, foi uma etapa da colonização, segundo o autor. Os indígenas foram afastados do poder, excluídos do sistema, privados de voz no exercício da justiça, submetidos a um clero de uma outra cultura. Ou seja, tornaram-se estrangeiros em sua própria terra. As afirmações de Le Clézio e Mignolo se completam, pois é justamente por causa do violento silenciamento ocorrido na colonização americana que a perspectiva de “saber subalterno” se dá em um “sangrento campo de batalha na longa história da subalternização colonial do conhecimento e da legitimação da diferença colonial.” (MIGNOLO, 2020, p. 35) Para Mignolo, se valendo do conceito do sociólogo peruano Aníbal Quijano, a Europa institui na América uma colonialidade do poder e nesse sistema o saber local foi assimilado ao saber europeu:

[...] o saber e as histórias locais europeias foram vistos como projetos globais desde o sonho de um *Orbis universalis christianus* até a crença de Hegel em uma história universal, narrada de uma perspectiva que situa a Europa como ponto de referência e de chegada. A história universal contada por Hegel é uma história universal na qual a maioria dos *atores* não teve a oportunidade de ser também narradores (Mignolo, 2020, p. 41).

Para Le Clézio, os sobreviventes deste grande desastre colonizatório, povos que vivem refugiados nas montanhas, florestas, desertos, têm muito a nos dizer, pois continuam a nos ensinar os seus princípios filosóficos. Eles continuam a ser, sobretudo, os “guardiões da ‘Nossa terra-mãe’, os

observadores das leis da natureza e do ciclo do tempo” (Le Clézio, 1988, p. 273).²¹³

Podemos aproximar esse pensamento de Le Clézio ao de Ailton Krenak, líder indígena brasileiro, o qual defende que devemos ter um novo olhar para a natureza. Ele afirma que devemos personalizar a natureza, pois quando a despersonalizamos, nos tornamos órfãos:

Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos, não só aos que em diferente graduação são chamados de índios, indígenas ou povos indígenas, mas a todos (Krenak, 2020, p. 49-50).

Le Clézio, defende, assim, que a gnose liminar dos indígenas seja assimilada e levada em consideração pelo pensamento eurocêntrico. Ou seja, o pensamento indígena não deve ser mais interrompido e as vozes indígenas não devem ser mais silenciadas. O pensamento indígena deve influenciar o pensamento ocidental, hoje, mais do que nunca, pois respeitar a natureza é questão de sobrevivência global.

²¹³ No original: « gardiens de « Notre mère la terre », les observateurs des lois de la nature et du cycle du temps. »

5 – DIEGO E FRIDA: ENTRE AMOR, DOR E POLÍTICA. A MINORIA LEVADA AO CENTRO

Para Le Clézio, a “história de Diego e Frida – essa história de amor inseparável da fé na revolução – ainda hoje vive porque se mescla à luz particular do México” (Le Clézio, 2010, p. 18). Publicado na França em 1993, traduzido para o português em 2010, por Véra Lucia dos Reis, *Diego e Frida* é um ensaio biográfico escrito por J. M. G. Le Clézio que evidencia a relação amorosa e muitas vezes conturbada de Diego Rivera e Frida Kahlo e, sobretudo, o interesse dos pintores na revolução e no regaste da cultura indígena mexicana.

O livro está dividido em 16 capítulos, sendo o primeiro, o prólogo, que confere um tom ensaístico ao livro. Em alguns capítulos, o foco é maior nas informações da vida pessoal dos pintores, em outros, seu projeto artístico, sobretudo a relação deles com a cultura indígena e o contexto político revolucionário mexicano. Dessa forma, o que se lê na biografia de Diego e Frida são aspectos que vão além da vida pessoal e dos percalços amorosos do casal. Há também no livro uma série de fotos que mostram o casal juntos e separados e outras com alguns amigos, dentre eles: Leon Trotski e André Breton. Há também uma foto da única exposição individual de obras de Frida Kahlo, em que ela aparece em uma maca já bastante enferma e uma foto do cortejo de seu enterro, um ano depois. São reproduzidas também algumas obras: detalhe do afresco *Arsenal* do Ministério da Educação Pública da Cidade do México, e detalhe do afresco *Sonho de uma tarde dominical no parque Alameda*, ambos de Diego Rivera, bem como as telas: *A coluna partida* e *Autorretrato com Changuito*, de Frida Kahlo. As páginas onde estão as fotos e as reproduções das obras não estão numeradas. As figuras dos murais de Rivera, das caricaturas de Posada e das telas de Kahlo que estão neste trabalho foram incluídas pelo autor desta tese, uma vez que Le Clézio muitas vezes as cita, ou as analisa, mas não as inclui em seu livro.

Tanto Diego, quanto Frida, militaram no Partido Comunista Mexicano e, por isso, são personagens marcantes da intelectualidade do período posterior à Revolução Mexicana de 1910. Além disso, a vida de ambos já estava marcada

pela influência camponesa e indígena mesmo antes da revolução liderada por esses dois segmentos.

Diego e Frida de Le Clézio é um ensaio biográfico sobre o projeto artístico de Diego Rivera e Frida Kahlo, projeto com o qual Le Clézio se identifica. Deve-se observar que Le Clézio não é biógrafo de Diego nem de Frida. Ele utiliza fontes já existentes para escrever o seu ensaio biográfico sobre os artistas²¹⁴, tais como: *Diego Rivera* de Bertram Wolfe, *My Art, My Life*, do próprio Diego Rivera, *Frida, a Biography* de Hayden Herrera, *Diego de Montparnasse* de Olivier Debrouse, *Diego Rivera et les débuts du muralisme Mexicain* de Claude Fell, *Frida revient à Paris* de Dolores Olmedo, *Frida Kahlo, uma vida aberta* de Raquel Tibol, entre outros. Observa-se que para escrever seu ensaio, mais uma vez, assim como Le Clézio fez para escrever *Le rêve Mexicain* et *La fête chantée*, ele faz uma longa pesquisa sobre o tema a ser escrito. O que é pessoal no livro do autor é a maneira como ele conta a história, exaltando, sobretudo, o caráter político revolucionário de seus personagens e a estreita relação com o mundo indígena. Neste capítulo, evidenciaremos no ensaio biográfico *Diego e Frida* de J. M. G. Le Clézio, os aspectos biográficos da vida do casal destacados por Le Clézio, o movimento muralista mexicano, sobretudo a participação de Diego Rivera, e a importância de Diego e Frida para a arte indigenista do México. Além do ensaio biográfico de Le Clézio, utilizou-se também reflexões de Viviane Gelado, de seu livro *Poéticas da Transgressão*, bem como reflexões sobre representatividade a partir do texto “Rendre Sensible”, do filósofo Didi-Hubermann.

5.1 – A obra representativa de Diego Rivera e Frida Kahlo

Tanto Diego quanto Frida têm uma obra que busca representar a cultura do México. A partir da obra desses pintores é possível se perguntar quem é o povo mexicano, sabendo que o conceito de povo é complexo, pois ao mesmo tempo que designa cidadãos de um determinado lugar, é também usado para se referir aos excluídos, aos invisíveis, aos sem-nome desse mesmo lugar. Agamben nos alerta que essa

²¹⁴ Le Clézio faz várias citações em seu texto e todas as citações estão referenciadas.

ambiguidade semântica tão difundida e tão constante não pode ser casual: deve refletir uma ambiguidade inerente à natureza e à função do conceito de “povo” na política ocidental. Tudo se passa, pois, como se aquilo a que chamamos povo fosse na realidade não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialética entre dois polos opostos, por um lado, o conjunto Povo como corpo político integral, por outro, o subconjunto povo como uma multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos; no primeiro caso, uma inclusão que se pretende sem restos, no segundo, uma exclusão que se sabe sem esperança; num extremo, o Estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro, a coutada do bando – corte dos milagres ou campo – de miseráveis, de oprimidos, de vencidos (Agamben, 2010, p. 32).

O projeto político de Diego Rivera e até mesmo o de Frida Kahlo é educar, dar ao povo – com p minúsculo – todos conhecimentos historiográficos para o desenvolvimento de seu status de cidadão, é incluir a vivência dos vencidos na história do Povo mexicano. “Nele, o encontro [de Diego com o povo] é mais espontâneo, mais sensual e nela [em Frida], sem dúvida, mais pensado, onírico até; mas esse é o encontro que simboliza o amor deles, a vida em comum. [...] Para Diego, bem como para Frida, é o laço carnal com o mundo indígena que dá sentido às suas vidas, que os une à terra mexicana” (Le Clézio, 2010, p. 192).

Na tarefa empreendida de representar um determinado Povo, encontram-se algumas dificuldades, considerando as duas acepções de “representação”, como demonstra Didi-Huberman: de *mandato* – aquele que representa determinados segmentos institucionalmente – e de *figuração* – aquele que quer representar o segmento no nível simbólico. Analisando o projeto artístico de Diego, percebemos que “mandato” e “figuração” se confundem, uma vez que o projeto figurativo muralista é também um projeto de Estado. Diego e os muralistas possuem um mandato institucional para representar a cultura indígena nos muros dos prédios públicos. Já Frida exerce uma representação simbólica, pois ela assume uma identidade indígena, que é o ponto central de sua obra. O que há em ambos os modos de representação, o de Frida e o de Diego, é a inclusão de novas emoções na história oficial do México, a partir do projeto artístico simbólico dos pintores, ou seja, um projeto político artístico que educa, mas também emociona. A classe popular ocupa um lugar de destaque nessas obras e, assim, o povo mexicano pode se ver

representado. Embora nem Diego e nem Frida sejam indígenas e trabalhadores camponeses, ambos, como veremos, são provenientes da classe popular mexicana. Didi-Huberman afirma que

a representação é como o povo: é algo múltiplo, heterogêneo e complexo. A representação - como sabemos um pouco mais precisamente desde Nietzsche e Warburg - é a portadora de efeitos estruturais antagônicos ou paradoxais, o que poderíamos chamar de "síncope" no nível do seu funcionamento semiótico, ou "rupturas" sintomáticas num nível mais metapsicológico ou antropológico. Os povos e as suas *emoções* exigem, portanto, muito mais que esta crítica condescendente, que precisa de revogação: uma revogação filosoficamente acordada - platônica na sua essência - do mundo sensível em geral, das suas próprias moções e, portanto, dos seus possíveis recursos. (Didi-Huberman, 2016, p. 48)²¹⁵

Didi-Huberman defende que para representar é preciso ir além de uma representação platônica e dialetizar a representação, ou seja, tornar sensível o que, para a história, passa despercebido

Dialetizar, para o filósofo francês é:

fazer com que apareça, em cada fragmento de história, esta "imagem" que "passa num instante", que "emerge e desaparece no preciso momento em que é oferecida ao conhecimento", mas que, na sua própria fragilidade, envolve a memória e o desejo dos povos, ou seja, a configuração de um futuro emancipado. Esta é uma forma de admitir que, em tal domínio, o historiador deve saber sintonizar seu olhar com as menores "transitórias" ou fragilidades que, a contrapelo do "sentido da história" - em que a nossa "atualidade" quer tanto acreditar - emergem como se viessem de muito longe e desaparecessem rapidamente, como sinais portadores de uma impensada historicidade (Didi-Huberman, 2016, p. 50).²¹⁶

²¹⁵ No original: « la représentation, c'est comme le peuple, justement : c'est quelque chose de multiple, d'hétérogène et de complexe. La représentation – nous le savons un peu plus précisément depuis Nietzsche et Warburg – est porteuse d'effets structuraux antagoniques ou paradoxaux, ce qu'on pourrait nommer des « syncopes » au niveau de leur fonctionnement sémiotique, ou bien des « déchirures » symptomales à un niveau plus métapsychologique ou anthropologique. Les *peuples* et leurs *émotions* nous demandent donc bien plus que cette critique condescendante qui vaut révocation : une révocation philosophiquement convenue – platonicienne en son fond – du monde sensible en général, de ses *motions* propres donc de ses éventuelles *ressources*. »

²¹⁶ No original: « faire apparaître, dans chaque fragment de l'histoire, cette 'image' qui 'passe en un éclair', qui 'surgit et s'évanouit à l'instant même où elle s'offre à la connaissance' mais qui, dans sa fragilité même, engage la mémoire et le désir des peuples, c'est-à-dire la configuration d'un avenir émancipé. Façon d'admettre que, dans un tel domaine, l'historien doit savoir accorder son regard aux moindres « passagère-tés » ou fragilités qui, à rebrousse-poil du « sens de l'histoire » – auquel notre « actualité » veut tant croire –, surgissent comme si elles venaient de très loin et s'évanouissent bientôt, comme des signaux porteurs d'une historicité impensée jusque-là. »

Sendo assim, as imagens vindas desse projeto de representação são imagens dialéticas que incluem na história não somente os personagens que geralmente são lembrados pela historiografia, mas também os personagens comuns que, despercebidos, são também de grande importância para a história.

Quando a humanidade não esfrega os olhos - quando as suas imagens, emoções e atos políticos não estão divididos por nada - então as imagens não são dialéticas, as emoções são 'pobres em conteúdo' e os próprios atos políticos 'não se comprometem com nenhum futuro'. O que torna os povos 'não identificáveis' encontra-se, portanto, na crise da sua figuração, bem como na crise do seu mandato. Foi isto que Walter Benjamin compreendeu claramente no seu ensaio de 1935 sobre "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica": "A crise das democracias", escreveu, "pode ser entendida como uma crise das condições da exposição do homem". Onde "o campeão, a estrela e o ditador emergem vitoriosos" nos estádios ou nas salas de cinema comercial, será, portanto, necessário dialetizar o visível: fabricar outras imagens, outras montagens, olhar para elas de forma diferente, introduzir a divisão e o movimento associados, a emoção e o pensamento combinados (Didi-Huberman, 2016, p. 49).²¹⁷

Ao dialetizar as imagens, o representante, seja ele mandatário ou simbólico, torna sensível a história. Ao dialetizar o visível, essas imagens ganham um poder de legibilidade, ou seja, facilita a representatividade das minorias, como no caso de Diego e Frida, pois o representante dialético não ganha somente poder na sociedade, mas seu papel principal é destacar os pontos sensíveis da sociedade que muitas vezes passa despercebido.

Para Didi-Huberman, Walter Benjamin construiu a sua abordagem de "legibilidade da história" a partir da noção de imagem dialética, justamente porque a

²¹⁷ No original: « Quand l'humanité ne se frotte pas les yeux – quand ses images, ses émotions et ses actes politiques ne se voient divisés par rien –, alors les images ne sont pas dialectiques, les émotions sont « pauvres en contenu » et les actes politiques eux-mêmes « n'engagent aucun avenir ». Ce qui fait les peuples « introuvables » est donc à chercher dans la crise de leur figuration aussi bien que dans celle de leur mandat. C'est ce que Walter Benjamin avait compris en toute clarté dans son essai de 1935 sur « L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » : « La crise des démocraties, écrivait-il, peut se comprendre comme une crise des conditions d'exposition de l'homme politique. » Là où « le champion, la vedette et le dictateur sortent vainqueurs » dans les stades ou sur les écrans du cinéma commercial, il faudra donc *dialectiser le visible* : fabriquer d'autres images, d'autres montages, les regarder autrement, y introduire la division et le mouvement associés, l'émotion et la pensée conjuguées. »

inteligibilidade histórica e antropológica não pode ser alcançada sem uma dialética de imagens, aparências, aparições, gestos, olhares... tudo aquilo que poderíamos chamar *acontecimentos sensíveis*. Quanto ao *poder de legibilidade* que estes eventos carregam, ele só é eficaz porque faz parte da própria eficácia das imagens tornar acessível, levantar, não só os aspectos das coisas ou estados dos fatos, mas os seus "pontos sensíveis", como tão bem dizemos para significar quando algo funciona em excesso, onde eventualmente há defeitos, onde tudo se divide no desdobramento dialético de memórias, desejos e conflitos (Didi-Huberman, 2016, p. 62).²¹⁸

A força da representação de Diego Rivera e também de Frida Kahlo está justamente na capacidade de esfregar os olhos do povo mexicano e introduzir outras imagens, outras montagens, outras emoções à história oficial. Assim a obra dos pintores “torna acessível através dos sentidos, e mesmo torna acessível o que os nossos sentidos, assim como as nossas inteligências, nem sempre sabem perceber como ‘tendo sentido’: algo que não aparece só como uma falha de sentido, uma pista ou um sintoma”. (Didi-Huberman, 2016, p. 64).²¹⁹ No caso de Diego, em especial, joga-se com um poder institucional, pois inclui nos locais de poder – nas paredes dos prédios – a história que foi por muito tempo apagada nos papéis, confere uma representação digna aos “sem nome” da história.

Esta heterotopia das minorias, vista na obra de Frida e de Diego, fascina Le Clézio. As heterotopias, lembra Didi-Huberman,

introduzem, segundo Foucault, “uma espécie de contestação a um só tempo mítica e real do espaço que vivemos.” Elas têm “o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis, talvez até mesmo várias temporalidades heterogêneas (diríamos, nesse sentido, que os arquivos, os museus ou as bibliotecas são, aos olhos de Michel Foucault, heterotopias escondidas sob seus próprios lambris institucionais). Elas aparecem, assim, como uma “grande reserva de

²¹⁸ No original: « l'intelligibilité historique et anthropologique ne va pas sans une dialectique des images, des apparences, des apparitions, des gestes, des regards... tout ce que l'on pourrait appeler des *événements sensibles*. Quant à la *puissance de lisibilité* dont ces événements sont porteurs, elle n'est efficace que parce qu'il entre dans l'efficacité même des images de rendre accessibles, de faire lever, non pas seulement les aspects des choses ou des états de faits, mais bien leurs « points sensibles », comme on le dit si bien pour signifier où cela fonctionne à l'excès, où cela cloche éventuellement, là où tout se divise dans le déploiement dialectique des mémoires, des désirs, des conflits. »

²¹⁹ No original: « rendre accessible par les sens, et rendre même accessible ce que nos sens, de même que nos intelligences, ne savent pas toujours percevoir comme ‘faisant sens’: quelque chose qui n'apparaît pas que comme faille dans le sens, indice ou symptôme. »

imaginação” de que podemos fazer uso livremente (Didi-Huberman, 2016, p. 54).²²⁰

Ele, que viveu durante muitos anos no México viu a grandiosidade da vida heterotópica desse casal, ao ler as fontes utilizadas para escrever seu ensaio, e além disso, viu a força que tem a obra do casal, muito provavelmente depois de visitar museus ou os prédios onde estão as obras, no caso de Diego. Diego Rivera e Frida Kahlo têm uma obra que nos leva ao México e, sobretudo, nos leva a um México popular. Assim como Le Clézio, Diego e Frida se interessam pelo passado pré-colombiano e sabem que esse passado não foi devidamente contado e tem muito a dizer. O autor franco-mauriciano, então, decide levar a história desse casal aos franceses, evidenciando a representatividade deles para a recuperação histórica indígena do México.

5.2 – Nos tempos de revoluções

A vida artística de Diego Rivera e de Frida Kahlo se confunde com os eventos da Revolução Mexicana e seus desdobramentos. Revolução que, como destaca Le Clézio, eclode em

Em 5 de outubro de 1910, quando Porfirio Díaz prepara a celebração do centenário da Independência em meio à inigualável ostentação da monarquia absoluta, um acontecimento sem precedente na história do mundo transforma o México, onde nada mudou desde a queda dos reinos indígenas nas mãos dos conquistadores espanhóis. À conclamação de Francisco Madero – o “Plano de San Luís” que anula a eleição fraudulenta de Porfirio Díaz e dá o sinal para a insurreição – o povo se subleva e mergulha o país numa guerra breve e furiosa, ao custo de mais de um milhão de mortos, e derruba a ordem estabelecida (Le Clézio, 2010, p. 11).

Octavio Paz em *Labirinto da Solidão*, ensaio em que o autor apresenta um vasto painel histórico e psicológico da sociedade mexicana, afirma que o

²²⁰ No original: « mettent en œuvre, dit Foucault, « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons » Elles ont « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles », voire plusieurs temporalités hétérogènes (on dira en ce sens que les archives, les musées ou les bibliothèques sont, aux yeux de Michel Foucault, des hétérotopies cachées sous leurs propres lambris institutionnels). Elles apparaissent, à ce titre, comme une « grande réserve d'imagination » dont il ne tient qu'à nous de faire librement usage. »

sistema político de Porfírio Díaz²²¹ é herdeiro do feudalismo colonial, pois nele a terra se concentrava nas mãos de poucos, ou seja, pertencia a latifundiários. “Os camponeses mexicanos fazem a Revolução não apenas para ter melhores condições de vida, mas também para recuperar as terras que os *encomenderos* e latifundiários lhes arrebataram no período da Colônia e no decorrer do século XIX” (Paz, 2014, p. 137). Até então, no México, a massa rural estava submissa aos grandes proprietários de terra. Há no México de 1910, como destaca Le Clézio,

Quinze *hacendados* [que] partilham gigantescas propriedades, tais como a *hacienda* de San Blas, em Sinaloa, ou a de Progreso, em Yucatán, que somam mais de um milhão de hectares, sobre os quais os proprietários reinam absolutos, possuindo rios e aldeias indígenas, tão vastas que eles têm que deslocar em suas próprias ferrovias. A riqueza deles é inimaginável, recrutam preceptores na Inglaterra, enviam a roupa para ser lavada em Paris e mandam vir da Áustria gigantescos cofres-fortes (Le Clézio, 2010, p. 11-12).

Além de toda essa desigualdade socioeconômica, há também no México de Porfírio uma primazia da cultura europeia, e um escamoteamento da cultura indígena, sobretudo no campo dos costumes e das artes. Le Clézio destaca o eurocentrismo nesse contexto:

A arte e a cultura se inspiram nos modelos ocidentais. No México, o ditador reproduziu as paisagens parisienses, e em todas as cidades encontram-se quiosques austríacos onde se tocam valsas e quadrilhas. A arte, o folclore, a cultura indígenas são relegados ao mais profundo desespero, com exceção das referências obrigatórias ao prestigioso passado dos astecas que inspira no pintor Saturnino Herrán quadros ao modo antigo nos quais os índios estão vestidos como guerreiros hoplitas, e os tehuanas como matronas romanas (Le Clézio, 2010, p. 12).

Durante o levante liderado por Zapata ao sul e por Villa ao norte, Diego Rivera se encontrava na Europa. “Ele passa 14 anos de sua vida na França e na Espanha, viaja por toda parte, encontra aqueles que estão mudando a arte e criando a pintura moderna” (Le Clézio, 2010, p. 33). A experiência na Europa marca por toda a vida o pintor mexicano. No velho continente, Diego pôde ver

²²¹ Porfírio Díaz (1830-1915) foi um militar e político mexicano, Presidente da República em três períodos políticos. Díaz, veterano da Guerra da Reforma e elevado à patente de general, moveu o Exército contra o Imperador Maximiliano I em 1867, estabelecendo um regime político de mais de três décadas — o chamado *Porfiriato*.

de perto obras de El Greco, Goya, Velásquez, Rafael, Rembrandt, Brueghel, Bosch, Van Eyck ou Michelangelo, mas é o contato com os cubistas em Paris: Picasso, Picabia, Juan Gris, Braque e Modigliani que é decisivo para o pintor. “O movimento, como diz o próprio Diego, é de fato um movimento revolucionário ‘que não respeita nada’” (Le Clézio, 2010, p. 38).

No entanto, como enfatiza Elie Faure, “Diego já sabe: ele não pertence ao Ocidente, e a Paris do pós-guerra não pode mais protegê-lo. Então, ele larga tudo. Embarca para uma volta definitiva ao país natal, habitado por um furor de pintar [...]” (Le Clézio, 2010, p. 40). Em 1921, Rivera volta para o México e se depara com as mudanças do pós-Revolução mexicana. Como enfatiza Le Clézio, foram “necessários dez anos de amadurecimento parisiense para que o pintor compreenda o papel que a Revolução exerceu em seu país, e o papel que ele deve exercer nessa Revolução (Le Clézio, 2010, p. 37). Frida, ao contrário, não precisará desse período de maturação, pois nasce junto com o espírito revolucionário mexicano, ao ponto de escolher o ano de 1910 como o ano de seu nascimento, embora tenha nascido três anos antes (Le Clézio, 2010, p. 36). De volta ao seu país natal, Diego encontra um México em plena ebulição, no momento em que artistas e intelectuais se preocupam com o mundo indígena, com sua cultura popular, com seu folclore.

Após a Revolução, a capital mexicana torna-se uma cidade aberta. Camponeses de todos os cantos do país chegam curiosos, percorrem as ruas da cidade, vão a mercados; os comércios e os restaurantes populares, os hotéis baratos, os transportes populares se multiplicam. As pessoas agrupam-se em monumentos antes reservados às elites, encontram-se, reconhecem-se na nova capital:

Para Diego, como mais tarde para Frida, a atração é a cidade do México. Não a megalópole de hoje, armadilha para os danados da era industrial, mas a cidade deslumbrante, frívola, efervescente, na qual se encontram imediatamente após a revolução os estudantes, os aventureiros, os apaixonados, os formadores de opinião e os políticos ambiciosos, os teóricos da arte e os aprendizes da modernidade (Le Clézio, 2010, p. 14).

Os dois pintores são atraídos pela Cidade do México, que se torna sua residência principal, pois na verdade ambos são, antes de tudo, provincianos e

viveram a realidade rural do país. Le Clézio descreve brevemente esse contexto provinciano:

Ele, de Guanajuato, nascido no ambiente arcaico daquela cidade mineira, onde se pratica uma familiaridade um pouco desdenhosa para com o mundo indígena. Ela, de Coyacán, que sua mãe Matilde chama de “aldeia”, criada no ritmo impregnado de tristeza da cidade do “marquês” Hernán Cortés, onde os únicos acontecimentos são as feiras semanais, e o único movimento, o dos camponeses indígenas vindos das aldeias em torno, Xochimilco, San Jerónimo, Iztapalapa, Milta Alta (Le Clézio, 2010, p. 14).

Para Le Clézio, há “algo de milagroso nessa convivência entre a cidade e o casal de pintores vindos da província, unidos pela mesma fé revolucionária para a glorificação do passado ameríndio do México” (Le Clézio, 2010, p. 17).

5.3 – Diego: o sedutor revolucionário

Diego Rivera é um revolucionário, “ogro”, cativante e encantador. Sua vida é perpassada pela presença de mulheres: Angelina Bellof, Guadalupe Marín e Frida Kahlo foram suas esposas. Anita Brenner, ao apresentar Diego para seus compatriotas nova-iorquinos diz o seguinte:

Ele tem – ela escreve – “a doçura e a corpulência de um italiano, a língua afiada e o ar erudito de um espanhol, a cor da pele e as pequenas mãos quadradas de um índio mexicano, o olhar vivo e inteligente do judeu, os silêncios do russo [...] e a qualidade única nele, um encanto generoso, um espírito untuoso, um modo de captar as ideias que dá a cada interlocutor a impressão de que se dirige exclusivamente a ele”. E acrescenta: “Ele insiste bastante no fato de que não tem nada de anglo-saxão.” (Le Clézio, 2010, p. 23).

Diego é um sedutor e para Le Clézio, para impressionar ele não precisa de beleza, pois o que “impressiona a todos que o conhecem é [...] o aspecto aterrador do gigante e a doçura do rosto, o brilho melancólico do olhar, a pequenez e o nervosismo das mãos. O homem é uma força da natureza, e terrivelmente sedutor apesar da feiura” (Le Clézio, 2010, p. 23).

Apesar de sua capacidade de sedução, é com Frida Kahlo que Diego vive a sua grande história de amor.

Tudo acontece de fato, Diego é atraído por Frida, seduzido pelo amor que ela traz nos olhos, pela admiração que ela lhe oferece. Ela não

se parece com nenhuma outra mulher que Diego conheceu. Não tem o angelismo tranquilo de Angelina, nem a ambição e a neurose de Mariévna. Não demonstra o apetite sexual de Lupe, essa espécie de instinto de posse que dá medo em Diego e lhe lembra a paixão abusiva de sua mãe (Le Clézio, 2010, p. 71).

Diego encontra Frida pela primeira vez em 1923, quando trabalhava nos afrescos da Preparatória, o colégio da Cidade do México. Diego conta para Gladys March, ao seu modo, como foi esse encontro, conforme destaca Le Clézio:

Diego olha com espanto aquela “menina de 10, 12 anos (na verdade, ela estava com 15) usando uniforme das colegiais, e, contudo, tão diferente das outras. ‘Ela possuía um ar de dignidade e de segurança totalmente incomum, um fogo estranho ardia de seu olhar. Sua beleza era de uma criança, mas seus seios já eram desenvolvidos’. Assim se lembra Diego, ao contar a sua vida a Gladys March, entre 1944 e 1957 (Le Clézio, 2010, p. 20).

Cinco anos depois, eles se reencontram. Para Diego, o primeiro encontro foi tão avassalador que a maneira como ele conta o segundo, é uma continuação do primeiro:

Ele não a reconhece de imediato. Desce do andaime, caminha até ela. Não a reconhece de imediato porque aqueles cinco anos, que passaram tão rapidamente para o homem de 42 anos, foram longos e pesados para Frida, transformaram a adolescente em mulher. Em seguida, de repente, enquanto ela lhe fala de sua pintura, de seu desejo de viver uma vida de artista, a lembrança se ilumina: era mesmo ela, a jovem mordaz, insolente, que com o olhar desafiara Lupe Marín, sua companheira de então, já como rival; que a provocara e enfrentara, a ponto de Lupe, apesar de seu caráter irascível, ficar embaraçada e não pode deixar de comentar, com um risinho que significava derrota: “Olhe esta menina! Pequena desse jeito e não tem medo de uma mulher grande e forte como eu” (Le Clézio, 2010, p. 22).

Diego e Frida se casam, pois, ambos têm muitas coisas em comum, além da genialidade para a pintura, ambos são oriundos da classe popular mexicana e, além disso, são também comunistas e compartilhavam a mesma ideologia revolucionária. E mesmo que Diego tenha passado um período na Europa, conforme já mencionado, ele vinha esporadicamente ao país natal e numa dessas visitas, durante o inverno de 1906-1907, o pintor presencia, no estado de Veracruz, uma manifestação de *peones*, que para ele é o verdadeiro povo do México. Essa manifestação foi reprimida pelo exército de Porfirio Díaz.

De acordo com Le Clézio, essa manifestação alimentará a obra pictural de Rivera:

O sangue derramado na terra, nas ruas de Orizaba, não deixará mais de correr, de alimentar sua paixão por aqueles *peones* que são verdadeiramente o povo do México, não deixará mais de selar o pacto que liga, a partir de então, o pintor com a realidade. Nada mais terá importância para ele a não ser exprimir a força e a grandeza dos camponeses e dos operários, e, como Posada, mostrar ao mundo o esgar de morte dos poderosos (Le Clézio, 2010, p. 31).

A obra de Diego é bastante influenciada pelas ilustrações de José Guadalupe Posada (1852-1913), seu verdadeiro mestre. Ilustrador, caricaturista, Posada possuía uma loja de gravuras e um ateliê de desenho no centro da Cidade do México. Le Clézio descreve longamente o trabalho de Posada:

[...] são cenas de rua, caricaturas de políticos, de prelados, de generais, de juizes, de mulheres da sociedade, do *demi-monde*, que se assemelham ao mesmo tempo aos *Caprichos* de Goya e às charges de Damier. Mas também ilustrações ingênuas de canções na moda, baladas, *corridos* que se cantam nos mercados, na Cidade do México, em Toluca, em Pachuca. E sobretudo, gravuras que o tornaram célebre, que fizeram dele o “profeta” da revolução – a palavra é de Anita Brenner –, as danças macabras oriundas do folclore mexicano, imitando os esqueletos e os crânios de açúcar que as crianças comem na festa dos mortos – todas essas imagens por meio das quais Posada caçoa da sociedade corrompida do reino de Porfirio Díaz. Algumas dessa pranchas estão em papéis coloridos, canhestras e simplistas, mas têm o frescor e a força daqueles que as olham, das pessoas do povo que Diego conheceu em Guanajuato, operários das minas ou camponesas que desceram das montanhas, para quem os provedores da cultura não são nem as bibliotecas nem os cimácios dos museus, mas pochtecas, carregadores indígenas que vendem folhas de cores chamativas, e os cantores de corridos que, por algumas moedas, cantam as cantigas da moda (Le Clézio, 2010, p. 29).

As três figuras a seguir mostram alguns aspectos do trabalho de Posada que podem ter marcado Diego: a figura 13 é uma caricatura de uma mulher com trajes típicos de camponeses mexicanos; a figura 14 mostra os camponeses em guerra contra o exército de Porfirio Díaz e a figura 15 é a caricatura de Catrina, personagem criado por Posada, sob influência do folclore mexicano, famosa por criticar o governo de Díaz.

Figura 13 - Caricatura de José Guadalupe Posada – Soldado feminino em pé, 1880



Figura 14 - Caricatura de José Guadalupe Posada – Batalha entre forças federais e seguidores de Zapata. (1910)



Figura 15 - Caricatura de José Guadalupe Posada (3) – A caveira Catrina (1910)



Para Le Clézio, em Posada, Rivera encontra a “mexicanidade”, a alma do povo mexicano, herdada de um passado de vários povos indígenas. Esse caminho norteará sua obra. Como confessa a Gladys March, neste trecho destacado por Le Clézio:

Foi ele [Posada] que me revelou a beleza inerente ao povo mexicano, suas aspirações e seus combates. Foi ele que me ensinou a suprema lição de toda arte – que nada pode se exprimir sem o poder do sentimento, e que a alma de uma obra-prima reside no poder dessa emoção (Le Clézio, 2010, p. 29).

Todas essas influências de Posada se encontram e convivem em *Sonho de uma tarde de domingo na Alameda Central* (figura 16) pintado em 1947-1948. Três fases da história do México e seus personagens estão no famoso mural de Rivera: à esquerda, encontram-se personagens da Conquista até meados do século XIX, na parte central está retratado o período de Porfírio Díaz. A figura principal é La Catrina, personagem criado por Posada para criticar o governo do ditador. Ao lado de La Catrina encontra-se o jovem Diego Rivera e, atrás dele, sua esposa Frida Kahlo. À direita está representado o período revolucionário campesino e popular de 1910, com destaque, montado a cavalo, Emiliano Zapata.

Figura 16 - Sonho de uma tarde de domingo na Alameda Central, Diego Rivera, 1948. Museu Mural Diego Rivera



Além das influências de Posada, Rivera também busca referências indígenas em sua vida pessoal, sobretudo em sua infância. Ele cresceu em Guanajuato, nas montanhas, no meio das florestas, educado por uma índia otomi, chamada Antonia, devido à doença de sua mãe, uma longa neurastenia. Le Clézio descreve essa relação de Diego com Antonia:

Antonia, a índia otomi, [que se vestia] nos trajes da região de Guanajuato – vestido vermelho e xale azul –, foi a verdadeira iniciadora no mundo natural dos índios, prodigiosa fonte da qual Diego alimentará toda a sua obra por vir. Graças a ela, a infância de Diego será a de um semideus (ou de um gigante): ele cresce nos bosques, é iniciado nas práticas ancestrais da feitiçaria e da medicina das plantas. Vive livremente, tendo como companhia e ama uma cabra cujas tetas ele suga diretamente, em contato com os animais da floresta que se tornam seus amigos, “mesmo os mais perigosos e venenosos” – espécie de reencarnação do jovem Hércules ou do monstruoso bebê Pantagruel (Le Clézio, 2010, p. 26).

De volta definitivamente ao México, Diego compreende rapidamente o sentido da revolução pictórica que sustentaria o heroísmo da revolução política de 1910. Sua viagem a Chiapas e a Yucatán, durante a celebração do centenário da Independência e o Congresso Internacional de Estudantes, é decisiva para ele. Ele é convencido da necessidade de pintar nos muros do México de sua época, após conhecer os afrescos dos tempos dos Jaguares em Chichen Itza. “Ele descobre também o áspero enraizamento naquela terra, as pulsões secretas do passado indígena que renasce e, sobretudo, a extraordinária impaciência daquele povo que espera há tanto tempo que está pronto para receber tudo, aprender tudo” (Le Clézio, 2010, p. 65). Ele inicia,

portanto, o que nomeia como *Renascimento mexicano*: afrescos do pintor começam a brotar nas paredes dos prédios públicos, das escolas e de hotéis, encarnando, como afirma Le Clézio (2010, p. 68), “o México da revolução permanente”. Diego se torna, assim, um dos grandes nomes do movimento muralista mexicano.

5.3.1 – O muralismo de Diego Rivera

Diego é o primeiro a levar o espírito da revolução para sua arte, conforme já mencionado, e sustentar o heroísmo da revolução política que se realizara.

O pintor modernista recebe, então, o convite de José de Vasconcelos, Ministro da Educação Pública, para pintar as paredes de edifícios públicos mexicanos. Inicia-se assim o movimento muralista, cuja história revolucionária indígena e camponesa é evidenciada em seus afrescos. Diego chama esse período de *Renascimento mexicano*. Tudo está por reinventar e “a arte dos muralistas [está] a serviço do povo – os únicos verdadeiros ‘romancistas da Revolução’, como os chama Miguel Angel Asturias” (Le Clézio, 2010, p. 63).

Em 1923, David Alfaro Siqueiros, escreve o Manifesto do Muralismo, publicado em 1924 na revista *El Machete*. O manifesto foi assinado também por componentes e fundadores do Sindicato de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores do México, dentre eles, Diego Rivera e José Clemente Orozco. Siqueiros, Rivera e Orozco são considerados os principais pintores do movimento muralista. O movimento muralista tem o objetivo de integrar a arte como criadora de memória política, principalmente por meio da valorização da memória indígena. Siqueiros afirma no Manifesto:

Não apenas o trabalho nobre, senão a mínima expressão espiritual e física de nossa raça, brota do nativo (particularmente dos indígenas). Seu admirável e extraordinário peculiar talento para criar beleza; a arte do povo mexicano é a mais saudável expressão espiritual que há no mundo e sua tradição é nossa maior posse. É grande porque sendo do povo é coletiva, este é o porquê nossa meta estética fundamental é socializar a expressão artística que tende a apagar totalmente o individualismo burguês. Repudiamos a chamada pintura de cavalete e toda arte dos círculos ultra intelectuais, porque é aristocrático, e glorificamos a expressão da “Arte Monumental”, porque é propriedade pública. Proclamamos que o momento atual é a transição entre uma ordem decrépita e uma nova que os criadores de

beleza devem realizar seus maiores esforços para fazer sua produção de valor ideológica para o povo e a meta da arte, que atualmente é uma expressão de masturbação individualista, seja arte para todos, de educação e de batalha (Siqueiros *apud* Gomes, 2019, p. 43).

No entanto, como destaca Viviana Gelado, o movimento indigenista do muralismo mexicano “foi pensado, a partir do âmbito do poder político, como instrumento da propaganda estatal para incentivar a participação dos setores indígenas analfabetos na campanha de alfabetização (que deixava de lado deliberadamente as línguas indígenas) promovida pelo Estado” (Gelado, 2006, p. 83).

O que se percebe no movimento, portanto, é que o passado cultural indígena não é recuperado puramente. Stuart Hall, nos chama atenção para o fato que nas intermediações da cultura popular nada é puro, e, portanto, o que se deve levar em conta é como essas transformações são operadas. Diz ele em *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*:

A transformação é a chave de um longo processo de “moralização” das classes trabalhadoras, de “desmoralização” dos pobres e de “reeducação” do povo. A cultura popular não é, num sentido “puro”, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas (Hall, 2018, p. 275).

Viviana Gelado observa que a campanha de educação indígena idealizada por Vasconcelos não representa a tradição popular indígena, já que a campanha valoriza a língua espanhola em detrimento das línguas nativas; mas o movimento pictural do muralismo, que é também financiado por essa campanha de Vasconcelos, conforme dito acima, é para ela, de grande importância para a história do México, sobretudo para a história da pintura moderna do México.

O outro lado da moeda no período, o da valorização da tradição indígena e popular, não estará representada, obviamente, pela “campaña de educación indígena a la española” proposta por Vasconcelos, mas, antes, pela produção pictórica que ganhou os muros dos edifícios públicos por encomenda oficial. Graças ao mecenato estatal, iniciou-se e se desenvolveu, com efeito, um dos movimentos mais importantes da pintura mexicana, que se, por um lado, dirigiu seu interesse a motivos, temas e personagens dos mitos indígenas, às festas populares, às cenas cotidianas e à história

nacional (ênfatizando a persistência dos anseios de liberdade e dos movimentos de resistência popular), por outra lado, graças às diversas técnicas e estruturas compositivas experimentadas pelos realizadores, produziu uma arte moderna de expressão universal (Gelado, 2006, p. 89-90).

A arte de Rivera, por exemplo, é uma arte de importância mundial, pois está fundamentada num complexo sistema que vai desde a influência da pintura europeia, em particular as vanguardas europeias, técnicas de pinturas indígenas e populares mexicanas e ao trabalho artístico já produzido pelo desenhista José Guadalupe Posada, “o homem que está verdadeiramente na origem da renovação da arte popular” (Le Clézio, 2010, p. 28) e quem Diego considera, conforme já mencionado, seu verdadeiro mestre.

A respeito da riqueza do movimento muralista, Viviana Gelado afirma que esse movimento “significou também uma renovação a partir da aplicação conjunta de técnicas renascentistas e da vanguarda europeia à matéria local”, definindo-o da seguinte forma:

É o movimento artístico no qual confluem as correntes de vanguardas europeias (especialmente o Expressionismo, o Cubismo e o Futurismo) e sua descoberta do primitivismo; a arte bizantina de Ravena e os afrescos renascentistas florentinos e romanos; a imaginária pré-hispânica (seja viva, seja desde os monumentos e ruínas revelados pela arqueologia da década de vinte); a pintura de afrescos dos conventos coloniais mexicanos; a arte popular mexicana (o desenho e a orientação crítica da gravura, e a técnica e motivos dos afrescos *pulquerías* (Gelado, 2006, p. 91).

Sendo assim, o que se vê no movimento muralista mexicano não é uma simples apropriação da arte indígena, mas uma renovação e modernização da cultura indígena. Dessa maneira, o popular transcende o local e, segundo Viviana Gelado,

[...] se transforma em universal; adquire o estatuto de “uma arte ligada à função, ao objeto, [...] uma arte que serve, como a lei moral, como a técnica religiosa”; uma arte de “sobrevivências”, a das “culturas do tempo em câmara lenta”, mas renovada pela experimentação contemporânea; uma arte que exhibe um “poderoso instinto de ordem” (embora se trate de representar o caos, como no caso privilegiado dos murais de Orozco) e um “sentido harmônico da cor” (como se vê notadamente nos trabalhos de Rivera), e que não constitui apenas uma apropriação moderna superficial ou pitoresquista de uma temática indígena ou popular (Gelado, 2006, p. 95).

Para Viviana Gelado, portanto, apesar do movimento muralista criticar a pintura de cavalete, ele não a transcende totalmente,

mesmo quando [...] valorizam a produção coletiva sobre a individual (e, em consequência, advogam pela pintura mural, na qual veem a união da “tradición occidental” e a “contribución estética local”), não desdenham totalmente os aportes da pintura de cavalete nem do pitoresquismo como antecedente de “la observación documental del arte popular”. Assentando o valor local da pintura em sua “naturaleza orgánica” (entendida como “um sentimiento racial [...] de composición, de construcción, de proporciones y de tonalidades”) [eles definem] [...] esse momento da pintura mexicana como um “renacimiento” (Gelado, 2006, p. 96).

Nos afrescos do Ministério, pintados entre 1925 e 1927, Diego valoriza “as pulsões secretas do passado indígena que renasce e, sobretudo, a extraordinária impaciência daquele povo que espera há tanto tempo que está pronto para receber tudo, aprender tudo” (Le Clézio, 2010, p. 65). Para Le Clézio, os murais do Ministério da Educação são os mais belos murais do pintor, que tem um poder de criação que parece ilimitado:

sua energia desconhece interrupção. [...] ele pinta as paredes do Ministério da Educação, atribuindo a cada pátio um tema diferente, a cada andar um grau a mais na hierarquia das culturas, culminando com as artes e as tradições do folclore. Ele pinta sete dias por semana, por vezes até dez horas por dia. [...] Diego pintou o ministério durante quatro anos, realizando 124 afrescos que cobrem mais de 5 mil pés quadrados de paredes (aproximadamente 100 quadros) (Le Clézio, 2010, p. 77).

O prédio do Ministério está dividido em quatro ambientes: o Pátio do Trabalho, o Pátio das Festas, os escritórios e as salas do ministro e a ex-Aduana do México. No Pátio do Trabalho estão as cenas que representam os trabalhadores. No térreo, os trabalhadores braçais, no primeiro andar, os trabalhadores intelectuais e no segundo uma homenagem às artes e aos heróis nacionais.

Abaixo, alguns murais do andar térreo do Pátio do Trabalho que mostram trabalhadores numa fábrica de tecelagem (Figura 17) e três mulheres tehuanas fazendo trabalhos braçais (Figura 18).

Figura 17 - Tecelões, Diego Rivera, 1923 – 1928



Figura 18 - Mulheres Tehuanas, Diego Rivera, 1923-1928



Abaixo, alguns murais do primeiro andar do Pátio do trabalho. Na figura 19 vemos um afresco que evidencia a medicina. Nele vemos uma serpente,

figura comum no símbolo da medicina e algumas plantas. Na figura 20, vemos um homem manipulando algumas substâncias.

Figura 19 - A medicina, Diego Rivera, 1923-1928



Figura 20 - A química, Diego Rivera, 1923-1928



Abaixo, alguns murais do segundo andar do Pátio do Trabalho. Na figura 21, Rivera homenageia Cuauhtémoc, o último imperador asteca e Emiliano Zapata (Figura 22), líder da Revolução mexicana.

Figura 21 - Cuauhtémoc, Diego Rivera, 1923-1928



Figura 22 - Emiliano Zapata, Diego Rivera, 1923-1928



No Pátio das Festas, no andar térreo, estão representadas diversas celebrações mexicanas, como a "Dança dos cervos" (Figura 23) e a "Festa do milho" (Figura 24); no primeiro andar, o escudo das entidades federativas do país, como por exemplo a do estado do México (Figura 25) e a do estado do Michoacán (figura 26), no segundo andar cenas vinculadas às lutas sociais (Figura 27).

Abaixo, alguns murais do andar térreo do Pátio das Festas:

Figura 23 - A dança dos cervos, Diego Rivera, 1923-1928



Figura 24 - A festa do milho, Diego Rivera, 1923-1928



Abaixo, alguns murais do primeiro andar do Pátio das Festas:

Figura 25 - Brasão do México, Diego Rivera, 1923-1928



Figura 26 - Brasão de Michoacán, Diego Rivera, 1923-1928



Abaixo, o mural *O arsenal* do segundo andar do Pátio de Festas:

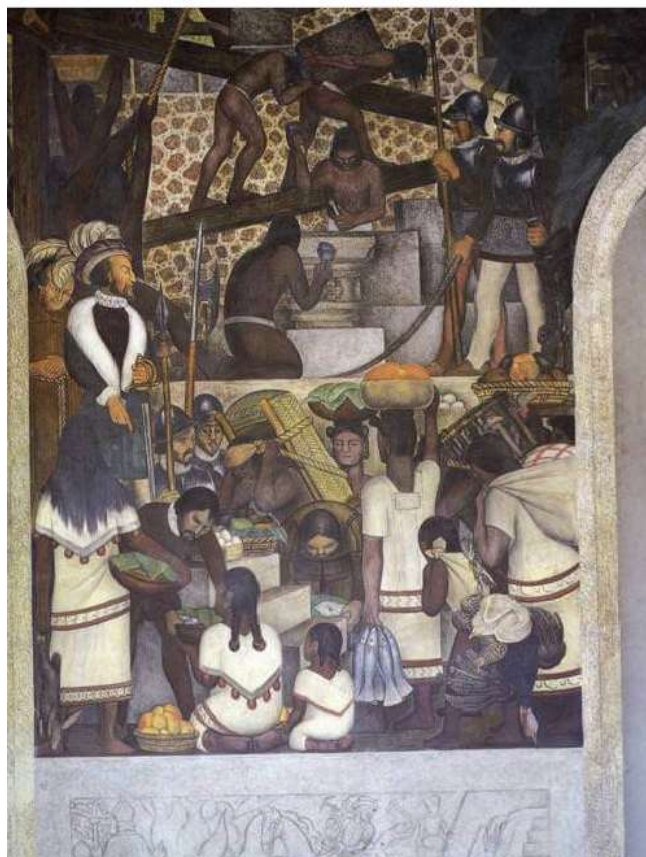
Figura 27 - No Arsenal, Diego Rivera, 1923-1928



Na figura acima (Figura 27), Frida destaca-se no centro do mural. Essa é a primeira vez que Diego pinta aquela que será sua futura esposa.

No mesmo período em que Diego está trabalhando no Ministério da Educação, ele também se dedicará à pintura de afrescos da Escola Nacional de Agricultura de Chapingo e na colaboração da reestruturação do antigo Palácio Hernán Cortés, em Cuernavaca. No projeto desse palácio, Diego representa a construção do próprio palácio pelos índios escravizados, coloca-se, então, em evidencia, a história dos personagens que construíram braçalmente o edifício, aspecto da história que geralmente é relegado ao esquecimento. No detalhe selecionado abaixo (Figura 28), vemos índios sendo escravizados e torturados por soldados europeus e também indígenas servindo homens brancos.

Figura 28 - Detalhe do Mural da Palácio Hernán Cortés, Diego Rivera, 1929-1930



Na Escola de Agricultura, os indígenas também ganham destaque. Num dos afrescos da capela (Figura 29), por exemplo, uma mulher nua, de aparência indígena, simboliza a fertilidade. Os elementos água, terra, sol, ar e fogo ganham também destaque, juntamente com outros personagens, também de fisionomia indígena.

Figura 29 - Detalhe do Mural da capela da Escola Nacional de Agricultura, Diego Rivera, 1926-1927



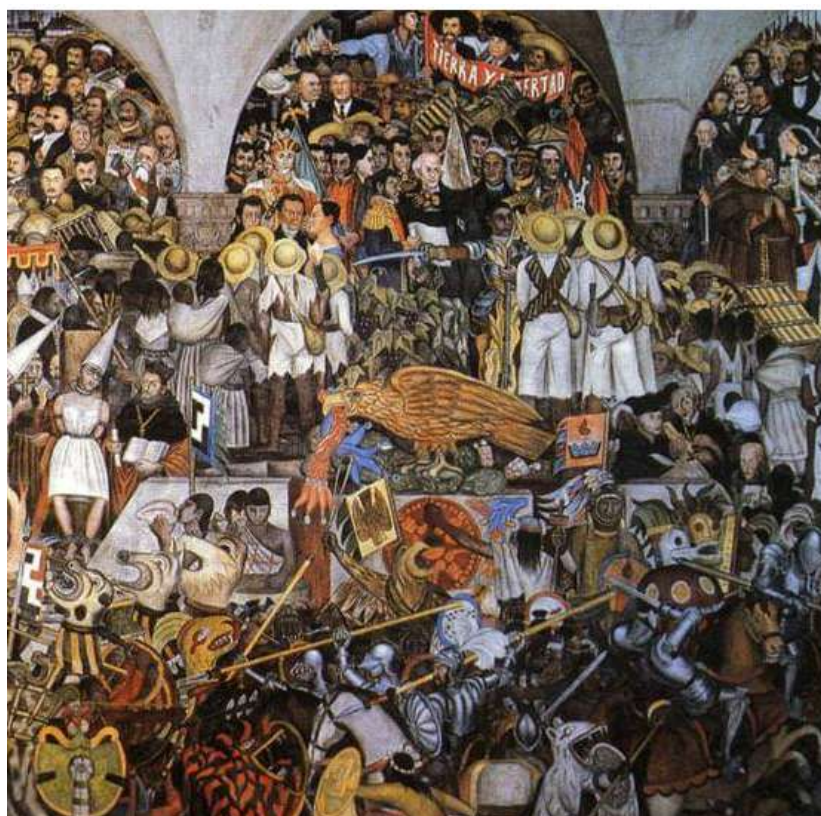
Para Le Clézio, esse afresco de Diego está impregnado de religião “pagã”, a religião da “mulher-terra”:

Não a religião católica romana, aliada do poder dos mercenários e do dinheiro, tal como ele a representa no afresco de Chapingo, sempre disposta a jogar sobre os espinhos dos agaves o corpo nu e tão suave da mulher indígena, produtora dos frutos e dos que cultivam, e cuja pele tem a cor do âmbar. Mas de uma religião pagã, ctoniana, primitiva, a religião da mulher-terra, fecunda e generosa, da qual o ventre dilatado e os seios intumescidos são os eternos símbolos, e que reina, deitada no leito do céu, de braços abertos, acima da terra dos homens. A imagem mais antiga e, contudo, a mais nova do mundo, que Diego escolheu para oferecer na parede do fundo da capela, no lugar em que outrora se erguia o altar onde era celebrado um sacrifício que se tornou paródico (Le Clézio, 2010, p. 80).

O que se vê nos detalhes dos dois afrescos (Figuras 28 e 29), é a colonização e os colonizados, a dor e a luta de um povo, a imposição da fé cristã e a recuperação de divindades indígenas. Essas referências também

estão bastante presentes no monumental projeto do Palácio Nacional. No detalhe selecionado (Figura 30), pode-se ver apenas uma pequena parte do projeto audacioso do afresco de Rivera nas escadarias do Palácio Nacional. Diego se propõe a pintar a história de seu país na sede do governo mexicano. É importante observar que o pintor conta a história com todos os seus personagens. No detalhe selecionado, vê-se guerras, burgueses, religiosos e camponeses e o lugar mais alto da escadaria é ocupado pela figura de Zapata e seu lema “*Tierra y libertad*”.

Figura 30 - Detalhe do mural nas escadarias do Palácio Nacional, Diego Rivera, 1929



De acordo com Le Clézio, Diego “pinta imagens violentas, vivas, fáceis de compreender, que põem em cena a vida cotidiana e a história do povo mexicano. O que explode simultaneamente nessa pintura é a liberdade de expressão e a imensa habilidade de Diego que encena sua pintura como um homem de teatro, um arquiteto, um contador popular” (Le Clézio, 2010, p. 78).

Como foi observado no capítulo 1 desta tese, Diego, assim como Le Clézio, evidencia os personagens históricos que foram explorados que, conforme já mencionado, geralmente são esquecidos pela historiografia. Na

obra de Diego ganha destaque os indígenas, os trabalhadores, os revolucionários, por exemplo. É essa recuperação histórica pictural que ele quer levar ao país vizinho, os Estados Unidos, onde ele também fez carreira. São Francisco, na Califórnia, é a primeira cidade nos Estados Unidos para onde o pintor vai trabalhar. Segundo Le Clézio, a Califórnia é para Diego um campo de experimentação para a sua pintura revolucionária, pois é uma terra que ainda tem lembranças do velho México e é o primeiro contato do pintor com o proletariado americano. Ou seja, é um lugar “onde se encontram os fantasmas do passado e a violência do presente, as raças vindas dos quatro cantos do mundo, o reservatório no qual a América do capital vai buscar sua força de trabalho. É, sobretudo, a fabulosa cornucópia do futuro” (Le Clézio, 2010, p. 95). No mural do City College, *Unidade Pan-Americana* (Figura 31), Diego promove justamente esse encontro do sul com o norte do continente americano. O painel é um caleidoscópio do pensamento de Rivera. Nele, há o encontro do México com os Estados Unidos. Estão representados no mural figuras como Coatlicue, deusa asteca da vida e da morte, artesãos mexicanos, operários americanos, líderes americanos e mexicanos, ele mesmo e sua esposa, Frida Kahlo. Observa-se que, no centro do mural, encontra-se uma máquina, híbrida, pois, é a junção da tecnologia americana com a cultura indígena mexicana, representada ali pela deusa asteca.

Figura 31 - Unidade Pan-Americana, Diego Rivera, 1940



Diego Rivera, como destaca Le Clézio, acreditava na beleza indígena: “A beleza da América indígena não será destruída pela feiura do capitalismo, mas ao contrário, deverá libertar novas forças, novos esplendores” (Le Clézio, 2010, p. 101).

Sobre esse encontro do sul com o norte, Diego enfatiza:

“Americanos, ouçam-me. E quando falo da América, falo do território compreendido entre as barreiras de gelo dos dois polos. Ao diabo com suas barreiras de arame farpado e suas patrulhas de fronteiras!

“[...] Americanos, a América alimentou durante séculos uma arte indígena criativa cujas raízes penetram profundamente neste solo. Se quiser revê-lo ou reverenciar a arte antiga, as antiguidades americanas são autênticas.

“A Antiguidade e a arte clássica da América são encontradas entre o Trópico de Câncer e o Trópico de Capricórnio, a faixa de terra que foi para o Novo Mundo o que a Grécia foi para o Antigo. Vocês não encontrarão suas antiguidades em Roma. Vocês encontrarão no México.

“[...] Peguem seus aspiradores e se livrem das excrescências ornamentais de um estilo fraudulento! Retirem do cérebro as falsas tradições, os medos injustificados, e sejam completamente vocês mesmos. Tenham certeza das imensas possibilidades da América: PROCLAMEM A INDEPENDÊNCIA ESTÉTICA DO CONTINENTE AMERICANO!” (Le Clézio, 2010, p. 101).

Segundo Le Clézio (2010, p. 107), o sonho de Diego não é de um político e muito menos de um partidário. É antes de tudo o sonho de uma revolução do olhar. Para o pintor, há uma grande necessidade da expressão artística no movimento revolucionário, pois a arte tem o caráter universal:

[a arte] tem a vantagem de falar uma linguagem que pode ser facilmente compreendida pelos trabalhadores e camponeses do mundo todo. Um camponês ou um trabalhador chinês pode compreender uma pintura revolucionária mais rápida e facilmente que um livro [...]. O fato de a burguesia se encontrar em estado de decomposição e de sua arte depender da arte europeia indica que não pode haver desenvolvimento de uma arte autenticamente americana sem uma criação oriunda do proletariado. Para que seja uma boa arte, a arte deste país deve ser uma arte revolucionária. (Le Clézio, 2010, p. 108-109).

Depois de São Francisco, Diego vai para Detroit realizar seu trabalho no Instituto de Artes a convite do diretor William R. Valentiner e seu sócio, o arquiteto Edgar P. Richardson, financiado por Henry Ford. Detroit na época era um centro industrial dos Estados Unidos e Diego decide representar essa temática em seus murais, que ficaram conhecidos como Indústria de Detroit (Figuras 32 e 33). Para Le Clézio, esse projeto de Diego é prodigioso:

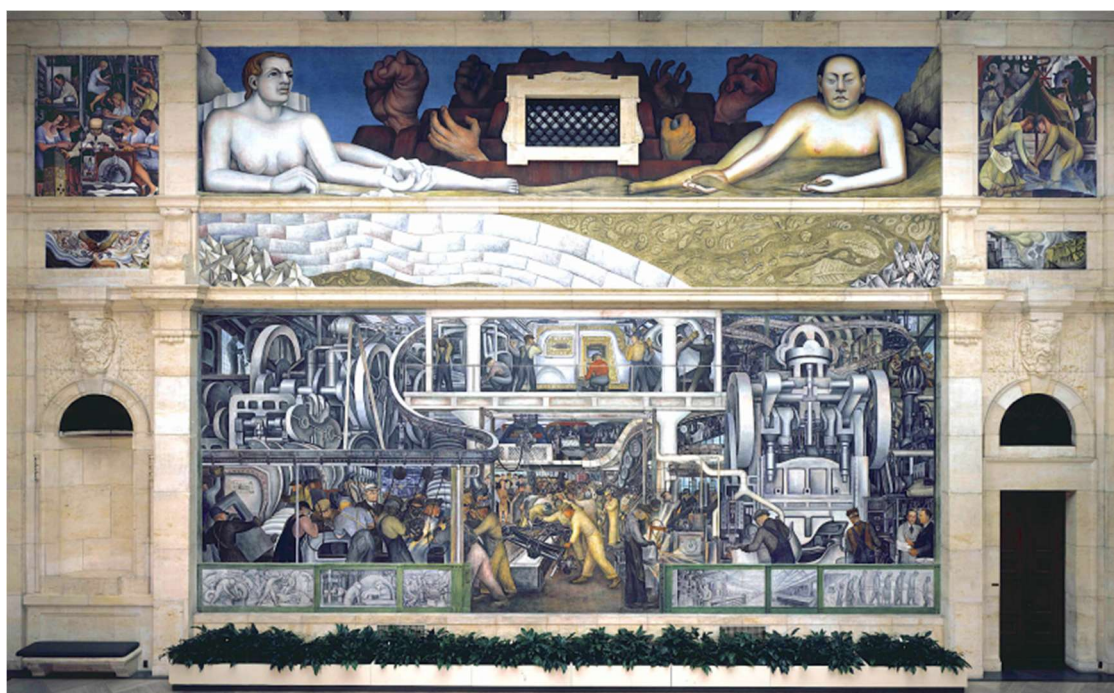
Dia após dia nascem as imagens poderosas que transformam as paredes do Instituto de Arte num hino à criação humana. Cada caixão, cada espaço do velho palácio neoclássico é ocupado por uma forma que se liga à história geral da civilização moderna. À porta oeste, que dá para a escada interna, onde aparece a criança germe

da história humana, em meio às deusas-mulheres da agricultura, corresponde a porta leste, cercada pelas imagens brutais das tubulações e dos mecanismos do mundo operário. As pinturas murais das paredes norte e sul são imensos quadros onde o olhar se perde, e que contam a prodigiosa história da era industrial: ondulação dos rios, dos estratos geológicos, das correntes elétricas que unem todas as etapas da humanidade, mãos gigantesas que arrancam ao mundo real os metais duros para a fabricação do aço rápido (tungstênio, níquel, molibdênio), e a boca devoradora dos altos-fornos semelhantes a um vulcão. As raças humanas representadas pelas matérias elementares – calcário, areia, carvão, cobre e os diferentes níveis de pesquisa industrial, médica, militar – se chocam e se harmonizam nas paredes cuja parte superior é ocupada pelas efígies eternas do ser humano, ao mesmo tempo homens e mulheres, e pelas mãos crispadas dos trabalhadores – aquelas mãos pintadas por Michelangelo, prontas para a vingança, ou divinas como o dedo estendido do Criador (Le Clézio, 2010, p. 124).

Figura 32 - Indústria de Detroit (1), Diego Rivera, 1932-1933



Figura 33 - Indústria de Detroit (2), Diego Rivera, 1932-1933



Apesar da grandiosidade do trabalho de Diego em Detroit, ele não esteve imune às críticas. Conforme destaca Le Clézio, Rivera sofre

Críticas violentas dos carolas, mobilizados pelo reverendo Ralph Higgins e pelo jesuíta Eugene Paulus, ofendidos com determinados detalhes de suas pinturas – a cena da vacinação de uma criança, apresentada como paródia da Natividade na qual o boi e o asno são os provedores do soro –, o levantar dos escudos das organizações femininas – a escola das jovens de Marygrove e os clubes católicos – contra as pinturas de mulheres nuas, “insulto direto à feminilidade americana”, e sobretudo, as condições gerais daquelas pinturas, hinos à revolução operária, que evocava, pelos símbolos dos punhos cerrados e das estrelas vermelhas, o pesadelo da Internacional comunista (Le Clézio, 2010, p. 125-126).

Em resposta às críticas, Diego reage dizendo:

“Se destruíssem meus afrescos de Detroit, sentirei uma dor profunda, porque pus neles um ano da minha vida e o melhor do meu talento. Mas amanhã, estarei ocupado em criar outros, pois não sou simplesmente um ‘artista’, mas antes um homem que realiza sua função biológica de produzir pinturas, como uma árvore produz flores e frutos e não se lamenta por perder o que faz a cada ano, já que ela sabe que, na próxima estação, recomeçará a florescer e a frutificar.” (Le Clézio, 2010 p.126).

É em Nova York que Diego floresce e frutifica depois de Detroit. O magnata John Rockefeller encomenda ao pintor um mural para decorar a Radio

City, o novo centro cultural da família. Le Clézio destaca a importância desse projeto para o artista:

O centro era uma gigantesca arquitetura comum a todos os nova-iorquinos. Na mente de Diego, os 75 trabalhadores empregados na construção eram proprietários daquela obra colossal, à altura da força do proletariado americano. Além disso, ao oferecer Diego as paredes do hall, os Rockefeller lhe davam a oportunidade de escrever uma página da história universal que duraria muito mais que as contradições e as injustiças, assim como os monumentos egípcios ou toltecas tinham sobrevivido às tiranias que os ergueram (Le Clézio, 2010, p. 130-131).

No entanto, o trabalho de Diego não foi bem aceito pela família e mais uma vez ele é criticado e, ainda pior, Diego é censurado e sua obra, ao contrário da de Detroit, é destruída.

Figura 34 - O homem controlador do universo, Diego Rivera, 1934



A família Rockefeller aprova a ideia de Diego de fazer um mural em que capitalismo e comunismo estariam em lados opostos. Em *O homem controlador do universo* (Figura 34), um operário ocupa o centro do mural. Do lado direito, há referências capitalistas e ocidentais, tais como: um deus da mitologia grega com um rosário no pescoço, a figura de Charles Darwin, pessoas sentadas, “alienadas” assistindo a alguma coisa, soldados da Primeira Guerra Mundial, no alto, e, ao lado do homem ao centro, há a representação de burgueses sentados, jogando cartas. Do lado esquerdo, em posição oposta à estátua grega, encontra-se a mesma estátua, mas sem a cabeça; do lado oposto aos soldados, tem-se os trabalhadores em luta, e do lado oposto a

Darwin e às pessoas sentadas, bem vestidas, encontra-se líderes comunistas na luta com trabalhadores e bem ao lado do homem ao centro, em oposição à burguesia, tem-se a representação de Lenin. A figura de Lênio no mural, não agradou à família Rockefeller, que também ficou chocada:

com a violência das alegorias do pintor que mostra o capitalismo sob o aspecto da tirania, da repressão policial, de “tubarões das finanças degenerados e de prostitutas atingidas por sífilis terciária”. O que lhe parece inaceitável é o rosto de Lênio, que Diego Rivera, no último instante, substituiu ao de um trabalhador anônimo que une num aperto fraterno as mãos de um negro americano, de um camponês da América Latina e de um soldado russo, “os aliados do futuro”, como explica o próprio Diego. Assim como a cena paródica da Natividade estava na origem da tempestade de Detroit, o rosto de Lênio é a principal causa do escândalo no Centro Rockefeller, mas dessa vez, Diego Rivera é pego de surpresa e não pode se esquivar (Le Clézio, 2010, p. 134).

Diego, de início, resistiu aos pedidos da família, recebeu apoio de artistas do mundo inteiro e, numa rádio de Nova York, fez a seguinte pergunta:

“Tomemos, por exemplo, o caso de um milionário americano que comprasse a Capela Sistina, onde se encontra a obra de Michelangelo... Teria ele o direito de destruir a Capela Sistina?” E ele afirma este outro direito, realmente reconhecido no México, que é sinônimo de democracia: “Todos nós devemos reconhecer que, na criação humana, alguma coisa pertence à humanidade como um todo, e que nenhum indivíduo tem o direito, sob o pretexto de que é seu proprietário, de destruí-la e guardá-la para seu único prazer...” (Le Clézio, 2010, p. 136-137).

Assim age a família Rockefeller, ao seu bel-prazer, e acabam destruindo o mural de Diego. Para Le Clézio,

Rivera sai, de certo modo, engrandecido pela prova, pois a alegoria revolucionária sai, assim, da abstração: ao desaparecer, as pinturas do hall da RCA entram verdadeiramente para a realidade. Como o próprio pintor diz em seu Retrato da América, “dezenas de milhões de pessoas foram informadas de que o homem mais rico da nação ordenara que fosse obliterado o retrato de um homem chamado Vladimir Ilitch Lênio, porque um pintor o tinha representado num afresco como o líder guiando as massas oprimidas rumo a uma nova ordem social fundada na supressão de classes, a organização da sociedade, o amor e a paz entre os homens, em vez de guerra, do desemprego, da fome e da degenerescência da desordem capitalista” (Le Clézio, 2010, p. 138).

Diego não abandona a ideia do mural destruído (Figura 34) e acaba reproduzindo o painel no Palácio das Belas Artes, no México.

A pintura de Diego é antes de tudo política. A partir de sua arte Diego leva ao centro personagens históricos que são afastados dele. No México, a cultura indígena e camponesa estão presentes nos prédios públicos. Nos Estados Unidos, Diego não abandona a cultura indígena, que para ele é central para as Américas e une à essa recuperação histórica pictural a luta dos trabalhadores, que desde a Revolução Mexicana de 1910, ocupa um lugar de destaque na história do século XX.

5.4 – Frida: uma vida de dor e amor

A vida de Frida é perpassada por dores físicas e sentimentais. Aos 6 anos Frida contrai uma poliomielite que deixa a sua perna esquerda invalidada; “a perna atrofiada será fonte de dores e de complexos que permanecerão por toda a vida. A vida toda ela terá vergonha de sua perna muito magra que, para ela, lembra os desenhos de Posada ou o deus asteca da guerra, Huitzilopochtli, também ele nascido com uma perna esquelética” (Le Clézio, 2010, p. 48). Já adolescente, a pintora é vítima de um acidente de ônibus na Cidade do México que lhe deixa à beira da morte. Le Clézio relata esse acidente com as próprias palavras de Frida:

“Foi exatamente depois que subimos no ônibus que a colisão aconteceu. Antes, tínhamos tomado outro ônibus, mas como eu havia perdido minha sombrinha, descemos para procurá-la e, por isso, subimos naquele ônibus que fez em pedaços. O acidente aconteceu numa esquina, exatamente diante do mercado San Juan. O bonde ia lentamente, mas o motorista de nosso ônibus era jovem e muito impaciente. O bonde ao virar, imprensou o ônibus contra o muro” (Le Clézio *apud* Herrera, 2010, p 52).

A menina, que já era frágil devido à doença que lhe acometeu durante a infância, fica ainda mais fragilizada. Sua coluna vertebral foi fraturada em três pontos da região lombar, o colo do fêmur foi rompido, bem como as costelas; ela sofreu 11 fraturas na perna esquerda, o pé direito foi esmagado e ombro esquerdo deslocado, o osso pélvico quebrado em três. “O corrimão de aço do ônibus transpassou-lhe o ventre, penetrando pelo flanco esquerdo e saindo pela vagina.” (Le Clézio, 2010, p. 54) Após esse acidente, foi por milagre que Frida permaneceu viva. Ela volta praticamente imobilizada para Coyoacán e

fica presa à cama. É a partir desse momento que Frida começa a se autorretratar; seus autorretratos, feitos para representar a sua solidão após o acidente, puderam ser realizados graças a uma estrutura construída pelos pais que lhe proporcionou ver a sua própria imagem a partir de um espelho, tornando-se, assim, sua própria modelo. A pintura torna-se, então, a sua razão de viver, como ela mesma afirma: “Não morri e, além do mais, tenho uma razão para viver. Essa razão é a pintura.” (Le Clézio, 2010, p. 54). A pintura passa a ser sua companhia e sua fuga. Para Le Clézio,

Frida jamais se separará de seu duplo. Num quadro de 1939, intitulado *As duas Frida*, duas irmãs siamesas sentadas lado a lado estão de mãos dadas, seus dois corações aparentes unidos pela mesma artéria. A enfermidade progressiva e o fechamento na solidão da dor transformaram o sonho de criança em fantasma, e deram um valor quase mítico à outra ela mesma que escruta infinitamente no espelho. (Le Clézio, 2010, p. 49)

Figura 35 - As duas Fridas, Frida Kahlo, 1939



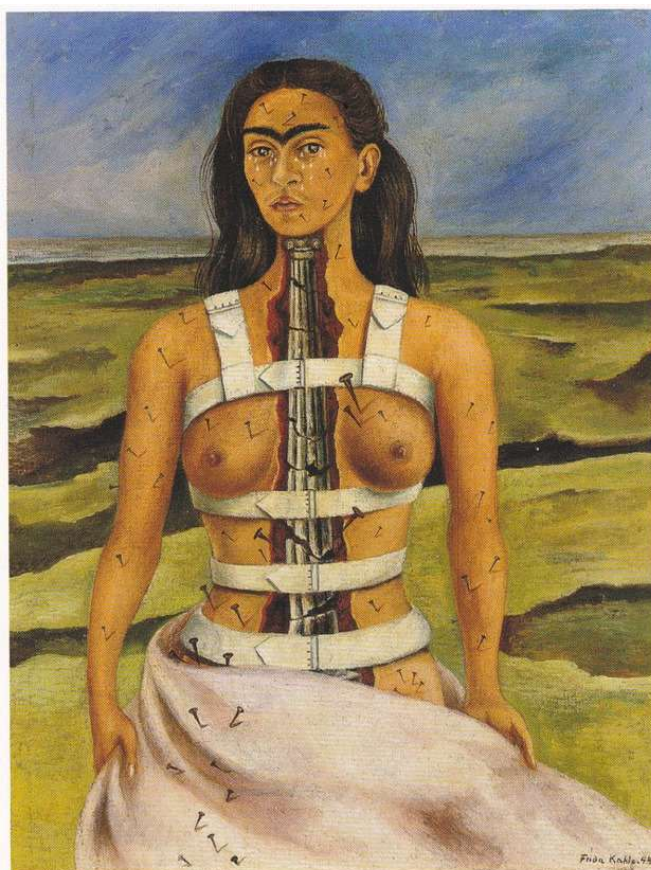
No quadro (Figura 35), percebemos também que a Frida vestida com trajes europeus tem na mão uma tesoura cirúrgica que liga o seu coração,

provavelmente dolorido, à outra Frida vestida em trajes indígenas, cuja mão segura um amuleto, evidenciando que a Frida de influências indígenas é mais forte e protegida.

Esse acidente, conforme destaca Le Clézio, definirá o corpo e a obra de Frida e será para sempre um “ardor semelhante a uma febre que a anima e consome mesmo quando está presa no leito pelo sofrimento, encarcerada nos coletes de aço, submetida aos mais cruéis tratamentos – alongamento da coluna vertebral, punções, cirurgias contínuas que transformaram seu corpo num objeto médico costurado de cicatrizes [...]” (Le Clézio, 2010, p. 211).

No quadro *A coluna partida* (Figura 36), de 1946, por exemplo, vemos uma Frida que expõe seu corpo e sua frágil coluna, com um detalhe, ainda mais martirizante, seu corpo está coberto de pregos.

Figura 36 - A coluna partida, Frida Kahlo, 1944



As dores físicas de Frida são decorrentes da doença que lhe acometeu na infância e do acidente na adolescência. Já as dores sentimentais são por causa de Diego. Frida amou muito o pintor. E como já vimos, ela foi ao

encontro dele duas vezes. Na primeira vez, ela o vê quando pintava os murais na Preparatória e, ao contrário do que conta Diego, a segunda vez foi na casa da fotógrafa italiana Tina Modotti, como a própria Frida contou mais tarde. Nesse segundo encontro, “Diego é um homem que viveu muito. Pesado, gigantesco – Frida caçoa dele falando de ‘elefante’ –, ele tem mais do que o dobro da idade dela (42 anos!), já foi casado duas vezes, teve quatro filhos: um de Angelina; Marieka nascida de sua amante Marievna – que ele jamais quis reconhecer.” (Le Clézio, 2010, p. 22)

Os dois se casam em 1929, segundo Le Clézio, na época Diego tinha 43 anos e Frida 22. Diego não pode evitar ser seduzido por tanta audácia, tanta vontade num corpo frágil, tão leve, e por aquela chama imperiosa no olhar escuro que se fixava nele. Frida também seduz Diego, por ser extremamente talentosa, e ter origens parecidas. Não pertence à Europa, nem à aristocracia mexicana. Le Clézio a descreve comparando com as outras mulheres de Diego:

Frida não se parece com nenhuma das mulheres que ele conheceu. Nela, não existe a palidez eslava de Angelina, a aura azulada e interior, nem a audácia de Marievna, nem a sensualidade e violência de Lupe Marín. Ela não pertence nem à distante Europa, nem à aristocracia *tapatia* que cercou a juventude de Lupe em Guadalajara, e não mesma fria determinação que se lê no rosto de madona de Tina Modotti. Ela é um pouco como o próprio Diego, uma moça de raça cósmica de Vasconcelos, estranha mistura da alegria indolente dos índios e da dor mestiça, tendo ainda a inquietação e a sensualidade judaicas que lhe vêm do pai. Tudo isso, que ele reconhece ao primeiro olhar, e que o atrai, como também o atrai a grande juventude de Frida. (Le Clézio, 2010, p. 45)

Já o que seduz Frida são as contradições de Diego:

[ele] é a imagem mesma do homem, arquétipo dominador e sensual, fraco até a infantilidade diante das mulheres, egoísta e gozador, instável e ciumento, um fabulador, um mitômano, mas também a encarnação da força, do ardor, do poder, da ternura de uma inocência quase sobrenatural. Diego é o primeiro a acreditar nesse personagem meio real, meio fabricado. Ele mesmo confunde precocidade artística e precocidade sexual, e entra na vida decidido a agarrar tudo o que pode ser agarrado: seu lugar no mundo artístico, mas também as mulheres, a glória, o dinheiro, os poderes e bens terrenos. Ele tem um apetite devorador que representava sua ambição. (Le Clézio, 2010, p. 27)

Essas contradições da personalidade de Diego, que se confundem com sua personalidade artística, causa conflitos na relação com Frida e o maior deles é a liberdade sexual mantida pelo pintor, como explica Le Clézio:

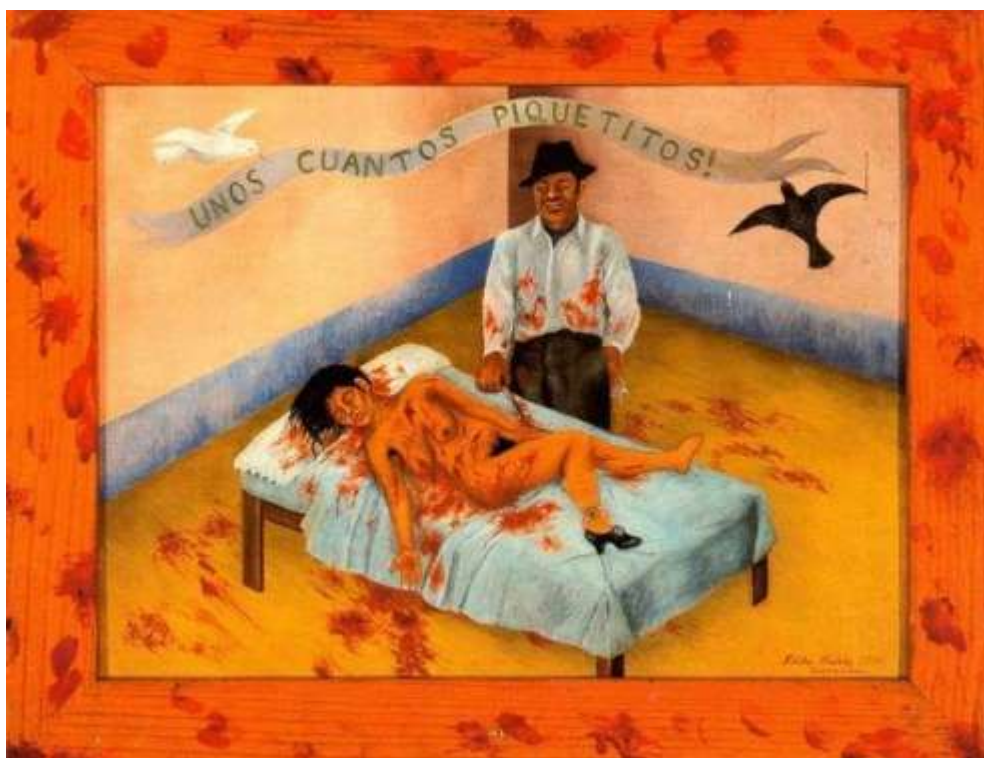
Para Diego, a liberdade sexual é necessária, ela é o alimento de sua arte e uma das expressões da revolução. Trata-se, porém, de algo diferente do imoralismo antiburguês imitado da boêmia parisiense. Para Diego, a procura do corpo das mulheres é essencial. Como para Gauguin ou para Matisse, ele necessita dessa identificação alegre com a mulher, essa permanente proximidade física. A beleza do corpo feminino, a beleza dos modelos, é o símbolo da violência criadora da vida, da realidade da vida diante de todas as ideias e impotências do intelecto. Toda a sua pintura exprime essa confiança absoluta no gozo, na força da vida, na radiância da beleza feminina, oposta aos instintos de morte e de guerra dos homens (Le Clézio, 2010, p. 147).

Já para Frida,

o amor é exclusivo, o amor é como uma religião. Ela não pode aceitar dividir Diego com outra mulher, sobretudo se essa mulher é sua irmã. Não é instinto de posse, é antes a religião do casal que ela formou com Diego, e que não tem complacência. Frida não é nem *doña* Maria nem a pobre Quiela, Angelina Beloff. Ela não pode aceitar a mentira, e ela não quer se apagar. Quando compreende a situação na qual Diego desejaria se manter, ela decide lutar imediatamente, e, para ela, a única maneira de lutar é abandonar o homem que ela ama. (Le Clézio, 2010, p. 148-149).

A traição de Diego com Cristina, a irmã de Frida, causa um grande sofrimento na pintora. Em seu quadro *Unos cuantos piquetitos!* (Umas poucas facadas!) (Figura 37), pintado no mesmo ano da traição, há no centro da imagem uma mulher deitada, ensanguentada, e um homem com uma faca e um lenço na mão. A mulher é Frida, que recebeu a traição como uma facada e o homem é Diego que não controla o seu apetite sexual, nem mesmo com a irmã de sua esposa.

Figura 37 - Umas poucas facadas!, Frida Kahlo, 1935



Para Le Clézio,

O que não pode dizer a Diego com palavras, Frida diz com sua pintura. Naquele ano, o mais sombrio e o mais vazio de sua vida, ela pinta em estilo *naïf* um quadro que, na verdade, é uma carta para Diego, na qual ela lhe fala, com humor e pudor, sobre o sofrimento que ela lhe inflige com a traição: “*Unos cuantos piquetitos*” (Umas poucas facadas). Ela se representa nua numa cama, os cabelos cortados (ela tinha cortado a longa cabeleira de que Diego gostava tanto), o corpo lacerado de punhaladas. Um desenho, conservado no museu Frida Kahlo, explica a origem da cena reproduzindo uma notícia: um homem, de pé diante de uma cama, ao lado do filho que chora, comenta seu crime: “Apenas umas poucas facadas, senhor juiz, não chegaram a vinte.” No quadro final, o homem de pé, a camisa suja de sangue, o rosto de Diego (Le Clézio, 2010, p. 150-151).

Além da solidão causada pelas traições de Diego, Frida sente a solidão de estar longe do México. Diego é convidado várias vezes para pintar murais nos Estados Unidos. Frida o acompanha, no entanto, ao contrário de Diego, que se adapta e trabalha freneticamente no país vizinho, Frida se sente só e com saudades de casa.

A primeira cidade onde o casal vive nos Estados Unidos é São Francisco, cidade que Frida sempre quis conhecer e a qual chamava de

“Cidade mundo”, no entanto, o mundo em que vive Frida em São Francisco não é como ela esperava e, ao invés de viver o presente, a pintora se fecha no passado mexicano e afirma ainda mais a sua mexicanidade, como ressalta Le Clézio:

O turbilhão de atividades e o trabalho que arrastam Diego Rivera não levam Frida a esquecer a solidão, que a barreira da língua aumenta mais. Como ela diz, “late o indispensável, mas não consegue fazer amizade com as mulheres que conhece e, para ela, que não gosta tanto da sociedade e da troca verbal, a vida é triste e difícil. Então, ela se fecha em seu esplêndido isolamento, cobrindo-se com seus longos xales mexicanos, usando suas joias e suas saias indígenas. É ali, em San Francisco, que ela aprende a afirmar sua diferença, que ela pinta no rosto a máscara de afastamento um pouco desdenhoso que contrasta tão fortemente com a expressão viva e zombeteira de seus 16 anos (Le Clézio, 2010, p. 96).

A solidão é tanta que Frida sente saudades desde a comida mexicana até de sua mãe, que está doente e dela não recebe notícias:

Depois de tantos meses longe do México, ela sente uma saudade cada vez maior de seu país, do ambiente provinciano familiar de Coyoacán, do sabor dos “tacos e dos feijões”; sente falta dos encontros com os amigos, e até do ambiente dramático da casa familiar. O estado de saúde de sua mãe se agravou; Frida sabe que ela está morrendo de câncer; e nem Matilde, nem Cristina lhe escrevem. Ela se sente abandonada (Le Clézio, 2010, p. 118).

Frida se sente só e para escapar da solidão, ela decide, mais uma vez, mesmo depois da tentativa frustrada em Cuernavaca, engravidar. A gravidez passa a ocupar os pensamentos de Frida em Detroit, onde o casal vive depois de São Francisco, no entanto, ela perde o bebê e isso, somado à solidão, conforme destaca Le Clézio, conturba ainda mais a vida do casal:

Toda a vida do casal foi perturbada por aquele nascimento abortado. Por causa dele, Frida se fechava cada vez mais na dor, procurando derivativos, em vão. Apenas a pintura conseguirá mantê-la acima d’água, mas à custa de sua felicidade de viver. A partir daquela data, como o próprio Diego observa, “ela começou a trabalhar numa série de obras-primas sem precedente na história da arte – pinturas que exaltavam as qualidades femininas de resistência diante da realidade, da crueldade e do sofrimento. Mulher alguma soube pôr tanta poesia torturada numa tela como Frida o fez naquele momento em Detroit” (Le Clézio, 2010, p. 122-123).

Em seu quadro *Hospital Henry Ford* (1932) (Figura 38), Frida representa toda a sua dor depois do aborto. No quadro, ela está deitada numa cama e seu corpo

jaz nua numa poça de sangue, e acima do leito, como emblemas de pesadelo, flutuam imagens obsedantes: um osso pélvico quebrado, um bidê com instrumentos cirúrgicos, uma orquídea, um caramujo monstruoso, uma flâmula estranha com um feto de três meses de idade [...]. Na cabeceira do leito do hospital está escrita a data fatídica: julho de 1932 (Le Clézio, 2010, p. 121-122).

Diego, quando fala desse acontecimento em sua autobiografia, diz: “a tragédia de Frida”.

Figura 38 - Hospital Henry Ford, Frida Kahlo, 1932



Em Nova York, ainda mergulhada na solidão de viver num país estrangeiro, Frida destaca em seus quadros, além de suas feridas, principalmente a perda de seu filho, sua mexicanidade. Na tela *Allá cuelga mi vestido* (1933) (Meu vestido está pendurado lá) (Figura 39), é um vestido

indígena mexicano que ocupa a centralidade do quadro que representa a paisagem de Nova York. Para Le Clézio, no quadro o vestido faz parte de uma estranha colagem:

onde os mais feios e vis objetos da realidade americana estão expostos, lixeira transbordantes, chaminés envenenando o ar, e o vaso sanitário muito branco posto sobre uma coluna. Nesse quadro, o poeta Salvador Novo verá o emblema do indigenismo de Frida, como um desafio ao mundo industrial: “A camisa da tehuana posta para secar mijou sobre todo o rio Hudson” (Le Clézio, 2010, p. 132).

Figura 39 - Meu vestido pendurado lá, Frida Kahlo, 1933



A arte de Frida é corpo, e o corpo de Frida viveu muitas dores. Ela mesma afirma que não é nenhuma conhecedora de arte, mas é uma moça que precisa trabalhar para viver, que precisa da arte para sobreviver. Ela sabe, como destaca Le Clézio, que “é sua única chance de sobreviver, essa pintura-espelho da qual tira seu alimento, sua substância” (Le Clézio, 2010, p. 72). A arte de Frida é cura, mas é também um meio pelo qual ela afirma as suas origens.

5.4.1 – A transformação indígena de Frida

Para Le Clézio, a transformação indígena de Frida ocorre por influência de Diego. Frida, para agradar o marido, muda sua aparência:

Agora ela exhibe os trajes das mulheres indígenas, longos vestidos de babados das Tehuanas de Tehuantepec – que dizem descender de uma tribo cigana –, blusas bordadas de Oaxaca, da serra huasteca, grandes rebozos de seda do Michoacán ou do Jalisco, camisas de cetim das mulheres otomis do vale de Toluca, ou huipils ornados de flores coloridas do Yucatán (Le Clézio, 2010, p. 85).

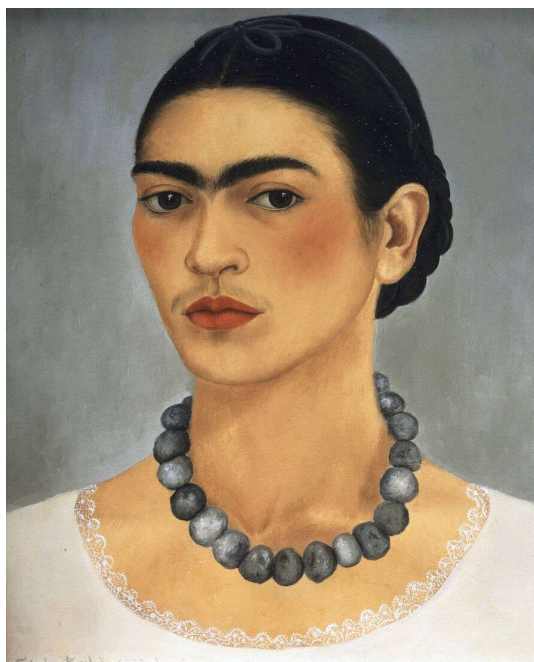
A pintora, que já possuía referências indígenas de sua terra natal, Coyoacán, deixa de lado o figurino militar da luta revolucionária e passa a se vestir como as mulheres indígenas mexicanas, sobretudo vestidos de influência Tehuana de Tehuantepec. Foi durante sua estadia em Cuernavaca, onde Diego trabalhou nos afrescos na Escola de Agricultura de Chapingo, que Frida passa adotar as vestimentas indígenas. Nunca Frida foi tão revolucionária quanto durante aqueles meses passados em Cuernavaca, sob o sol ofuscante do gênio de Diego Rivera. Sobre essa influência de Diego no novo estilo de Frida, Le Clézio ainda afirma:

Embora sua relação com o mundo pré-hispânico seja largamente compartilhada nos anos 1930, Frida não se utiliza dela como de uma moda. Para ela, é um uniforme, uma roupa de gala, uma máscara (atavio). Ao lado de Diego, Frida brilha como se ela mesma saísse das pinturas, brotasse da multidão que cerca Emiliano Zapata em Chapingo, ou, com os braços carregados de lírios brancos, como um ídolo nascido dos desenhos de Rivera para o *Mexiko* de Alfonso Goldschmidt. Frida vive ainda naquele momento o sonho iluminado do casamento, o sonho da vida partilhada da manhã à noite com o homem que mais admira, o homem que lhe insuflou uma fé nova (Le Clézio, 2010, p. 87).

A célebre imagem de Frida, com uma coroa feita com seus cabelos trançados, presente em diversos autorretratos como o da figura 40, é inspirada numa “das raras representações femininas da arte asteca, especialmente assombrada pela guerra e pela morte”. Le Clézio a descreve da seguinte forma:

É uma estatueta de madeira escurecida pelo tempo, com aproximadamente quarenta centímetros de altura. Ela figura uma mulher de pé, os braços dobrados, as mãos abertas em concha sob os seios, o rosto muito alto e o pescoço cingido por um colar. Os traços do rosto, a estatura e, sobretudo, o penteado muito exato, cabelos trançados com fios de algodão, formando uma coroa sobre a cabeça, é Frida inteira, identificada àquela deusa de terra e da fertilidade, a Tlazolteotl dos antigos mexicanos, que traz no corpo a vida e a morte, e se oferece ao olhar dos homens (Le Clézio, 2010, p. 88).

Figura 40 - Autorretrato com colar, Frida Kahlo, 1933



No autorretrato de 1933 (Figura 40), Frida se representa com os cabelos trançados, rosto alto e portando no pescoço um colar, uma clara referência à deusa asteca.

Frida, conforme já dito, é uma pintora que pinta seus duplos. A persona indígena inspirada na obra de Diego insufla nela uma nova fé na vida. Le Clézio destaca que, à “procura de seu duplo, dessa outra Frida que deve viver, brilhar, deslumbrar todos os que se aproximam dela, ela veste essa máscara para fazer de sua vida um ritual do qual a arte de Diego é o centro solar” (Le Clézio, 2010, p. 89).

Mas se Diego desperta em Frida esse duplo indígena, é porque ela também se identifica com o popular. A pintora, como destaca Le Clézio, se identifica com a cultura e a arte indígenas, pois para esses povos, assim como para ela, a pintura é o seu único meio de expressão.

[...] Frida Kahlo sente na arte popular a mesma necessidade, a mesma interrogação angustiada como as que habitam sua própria pintura. Assim como para o mundo indígena que cria essa pintura, trata-se para ela da linguagem última, do único meio de expressão de uma massa destinada ao silêncio pela força opressora da cultura burguesa. Frida Kahlo não podia deixar de se identificar com essa pintura, ela que, por sua condição feminina, pela solidão da dor, e pelo afastamento de Diego, também se encontra destinada ao silêncio, tendo apenas seus pincéis e suas cores para se exprimir e sonhar com uma esperança mais forte e mais verdadeira que o real (Le Clézio, 2010, p. 195-196).

A obra de Frida é uma obra para romper silêncios, o seu silêncio e o silêncio do seu povo. Diego pode até ter influenciado a esposa a se aproximar ainda mais do mundo indígena, mas como tudo em Frida é potência, ela se transforma em indígena e cria sua marca própria que até hoje se destaca, tornando-a um ícone presente em várias telas de pop art.

6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu discurso de recebimento do prêmio Nobel de 2008, *Dans la forêt des paradoxes*, Jean-Marie Gustave Le Clézio denuncia as teorias racistas que surgiram durante o século XX para legitimar o neocolonialismo ou o imperialismo, visando destacar as diferenças fundamentais entre as culturas e, em uma comparação hierarquizante, tais teorias relacionavam o sucesso econômico de potências coloniais a uma superioridade cultural (Le Clézio, 2008, p. 06).

Com esse discurso, Le Clézio se mostra um aliado das culturas ditas “minoritárias”, em especial das culturas ameríndias do México, e confirma sua responsabilidade ética enquanto escritor crítico. Ao escrever sobre os marginalizados, deslocados e silenciados pelas grandes narrativas da história oficial, como os povos indígenas, os migrantes e as vítimas do colonialismo, J. M. G. Le Clézio aproxima-se do que Walter Benjamin chama de “história a contrapelo” – uma forma de narrar que valoriza os vencidos e questiona a visão linear e triunfalista do progresso. Le Clézio não busca glorificar os grandes feitos das potências, mas revelar as dores, culturas e resistências daqueles que foram esquecidos, rompendo com o olhar eurocêntrico e dando espaço à pluralidade de experiências humanas.

Desde muito cedo, Le Clézio tomou consciência da existência de um mundo além do europeu, esteve em contato com a cultura crioula das Ilhas Maurício e, quando criança, viveu com o pai na Nigéria. Essa viagem e esse período em que viveu no país africano definiu seu caráter, lugar onde ele teria adquirido

(...) uma espécie de segunda personalidade, ao mesmo tempo sonhadora e fascinada pelo real, que me acompanhou durante toda a vida – e que foi a dimensão contraditória, a estranheza de mim mesmo que às vezes senti até o ponto de sofrimento. A lentidão da vida é tal que precisei de quase toda essa existência para compreender o que isso significa (Le Clézio, 2008, p. 02).²²²

²²² No original : (...) une sorte de seconde personnalité, à la fois rêveuse et fascinée par le réel, qui m’a accompagné toute ma vie – et qui a été la dimension contradictoire, l’étrangeté moi-même que j’ai ressentie parfois jusqu’à la souffrance. La lenteur de la vie est telle qu’il m’aura fallu la durée de la majeure partie de cette existence pour comprendre ce que cela signifie.

É a partir dessa premissa – de um mundo além do ocidental – que desenvolvemos os capítulos desta tese.

No primeiro capítulo: “J. M. G. Le Clézio: um intelectual na organização da cultura”, procuramos mostrar que, enquanto escritor intelectual, o autor franco-mauriciano demonstra uma responsabilidade ética e uma preocupação em conscientizar a humanidade. J. M. G. Le Clézio pode ser compreendido como um intelectual humanista nos termos de Edward Said, pois sua obra se posiciona contra as formas de dominação cultural e busca visibilizar a alteridade. Na condição de estrangeiro e viajante, Le Clézio não observa o outro com distanciamento ou superioridade, mas com empatia e escuta, aproximando-se de culturas marginalizadas e realidades invisibilizadas pelo discurso ocidental. Como propõe Said, o verdadeiro intelectual humanista desafia narrativas hegemônicas e atua em defesa da justiça e da dignidade humana — valores que atravessam a escrita de Le Clézio, marcada por um profundo compromisso com os povos silenciados pela história oficial e pelo colonialismo. É recorrente em obras do escritor temáticas e personagens marginalizadas que estão permeadas pelo seu olhar estrangeiro, exilado e diaspórico. Nos ensaios estudados nesta tese, as culturas ameríndias com as quais Le Clézio conviveu e que ampliaram seu espaço geográfico-poético ganham destaque.

No segundo capítulo: “*Haï*: uma nova possibilidade de estar no mundo”, foi estudado o ensaio *Haï*, de cunho poético etnográfico, no qual Le Clézio escreve, a partir de suas observações, sobre as diferenças entre o modo de vida ocidental e o modo de vida dos Emberas, sobretudo a relação desse povo com a natureza. A natureza tem grande importância para os Emberas, sobretudo em suas manifestações artísticas que possuem para eles forças curativas. Ao escrever sobre uma cultura em que a natureza ocupa um lugar central em sua vivência, Le Clézio alerta o leitor europeu dos perigos do modo de vida predador e destruidor do mundo ocidental moderno. O ensaio é um convite para o leitor eurocêntrico atravessar as fronteiras do Ocidente e conhecer um outro modo de vida em que o homem não está no centro, mas em harmonia com o que existe ao seu redor.

No terceiro capítulo: “Da ascensão à queda: os impérios dos Astecas e dos Purépechas”, observamos que Le Clézio deixa a experiência observadora

e passa a escrever sobre o processo violento e silenciador da Conquista no México. Em *Le Rêve Mexicain ou la pensée interrompue*, o autor franco-mauriciano escreve sobre a experiência histórica dos Astecas, também conhecidos como mexicas, a partir de fontes históricas que documentaram as culturas indígenas. Em *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1632) de Bernal Díaz de Castillo, a figura de Hernán Cortés e os seus meios de conquista do México são postos à prova. Em *História General de las cosas de la Nueva España* (1540-1585) de Bernardino de Sahagún, temos uma documentação da cultura ameríndia, sobretudo a cultura religiosa dos Astecas, que foi considerada demoníaca durante a Conquista. Le Clézio utiliza também a *Relation de Michoacán* (1540) para escrever sobre os povos nômades, também conhecidos como chichimecas. A *Relation de Michoacan* é também a principal fonte para a escrita do ensaio *La fête chantée e autres essais de thème amérindien*. No texto principal desse ensaio, “La conquête divine du Michoacan”, Le Clézio escreve sobre a sucessão familiar do império dos Purépechas, também conhecido como tarasco, o único a não sucumbir sob o domínio dos astecas. Esse reino estabelecido em nome da fé, um dos mais poderosos da América, não sobrevive à queda de seus deuses e também acaba sendo extinguido pelos espanhóis.

No quarto capítulo: “Diego e Frida: entre amor, dor e política. A minoria levada ao centro”, há um salto histórico para tratar dos anos da Revolução Mexicana e dos movimentos posteriores a ela. No ensaio biográfico *Diego e Frida*, Le Clézio escreve sobre o projeto artístico de Diego Rivera e Frida Kahlo, artistas que são influenciados pelas culturas indígenas mexicanas. Le Clézio não trata somente dos aspectos biográficos da vida do casal, mas sobretudo da relação que Diego e Frida tem com o mundo indígena e a importância deles para a arte indigenista no México.

Le Clézio defende que o escritor não deve servir ao elogio dos poderosos, como mencionado no primeiro capítulo desta tese. Em seus ensaios, denuncia o silenciamento dos indígenas que ocorreu durante o processo de colonização na América e, para isso, utiliza-se de fontes muitas vezes desconhecidas para o seu público europeu. Mas como o próprio escritor alerta, o trabalho de divulgação feito por ele, inclusive por meio de traduções do espanhol para o francês, não está “isento de toda suspeita. Sua revolta, sua

recusa, suas imprecações permanecem, de certa forma, de um lado da barreira, do lado da linguagem dos poderosos.” (Le Clézio, 2008, p. 04)²²³ Le Clézio continua escrevendo em francês, sendo lido por um público francês e editado pelas grandes editoras francesas. Apesar das denúncias que faz em suas obras, deve-se destacar o privilégio que o autor franco-mauriciano tem ao estar escrevendo num país de destaque na Europa. A respeito deste paradoxo em que vive o escritor ou a escritora, Le Clézio diz: “Veja a árvore com espinhos eriçados no coração da floresta habitada pelo escritor: este homem, esta mulher ocupados em escrever, em inventar seus sonhos, não são eles membros de um grupo muito feliz e seleto, uma espécie de *happy few*?” (Le Clézio, 2008, p. 03).²²⁴

Le Clézio tem consciência das limitações de seu discurso e tem consciência de que a escrita literária é fruto da solidão e dos limites do escritor.

A solidão será o seu destino. (...) O escritor é aquele que cultiva da melhor forma essa planta venenosa e necessária, que só cresce no solo de sua própria incapacidade. Ele gostaria de falar para todos, para todos os tempos: e agora lá está ele, ou lá está ela, em seu quarto, diante do espelho demasiado branco da página vazia, sob o abajur que destila uma luz secreta. Diante da tela intensa demais de seu computador, ouvindo o som de seus dedos que clicam e batem nas teclas. Esta é a sua floresta. (Le Clézio, 2008, p. 05).²²⁵

Le Clézio sabe também que é preciso reinventar a cultura e voltar à uma comunicação feita de "cantos e mitos", imediata e direta, embora isso pareça "impossível hoje em nossa sociedade industrializada" (Le Clézio, 2008, p. 04). E para isso, estuda, vive, observa e escreve sobre os povos indígenas, que, apesar do processo de industrialização e urbanização, estão há anos nos mostrando uma nova possibilidade de viver no mundo, uma possibilidade em que homem e natureza estejam em harmonia.

²²³ No original : « l'artiste ne doit pas se sentir lavé de tout soupçon. Sa révolte, son refus, ses imprécations restent d'un certain côté de la barrière, du côté de la langue des puissants. »

²²⁴ No original : « Voyez l'arbre aux épines hérissées au sein de la forêt qu'habite l'écrivain : cet homme, cette femme occupés à écrire, à inventer leurs songes, ne sont-ils pas les membres d'une très heureuse et réduite happy few ? »

²²⁵ No original : « La solitude sera son lot. (...) L'écrivain est l'être qui cultive le mieux cette plante vénéneuse et nécessaire, qui ne croît que sur le sol de sa propre incapacité. Il voulait parler pour tous, pour tous les temps : le voilà, la voici dans sa chambre, devant le miroir trop blanc de la page vide, sous l'abat-jour qui distille une lumière secrète. Devant l'écran trop vif de son ordinateur, à écouter le bruit de ses doigts qui cliquent sur les touches. C'est cela, sa forêt ».

Grande parte desta tese foi pensada durante o confinamento da pandemia de COVID-19. Durante esse período, a pergunta que se fazia era como seria o mundo após essa experiência brutal que dizimou milhares de vidas no mundo inteiro. Perguntava-se se o mundo seria o mesmo após o confinamento e muitos ambientalistas acenavam para o fato de que as ações humanas de depredação do meio ambiente poderiam nos levar a ter outras pandemias com mais frequência. Nesse sentido, pensar numa outra maneira de existência com a natureza é mais que urgente, é questão de sobrevivência.

Apesar de Le Clézio estar tratando do México e do Panamá em suas obras, a temática do silenciamento indígena e a sua luta para manutenção do seu modo de vida é também um tema comum para nós brasileiros. Não pude deixar de pensar no nome de Ailton Krenak e inserir algumas reflexões do ambientalista e filósofo brasileiro no decorrer deste trabalho. Para Krenak a natureza tem que estar inserida na concepção de humanidade:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (Krenak, 2020, p. 17)

Ao contrário dos povos indígenas, que defendem a terra, como vimos, desde a chegada dos europeus no continente, o homem branco explora e destrói a natureza como se ela fosse um recurso inesgotável. A natureza vem sendo depredada continuamente no decorrer da história e continua até os dias de hoje. Daniel Sillitoe, protagonista do romance *Ourania*, geógrafo e alter ego de Le Clézio, faz a seguinte afirmação ao ver a depredação da terra na região onde foi para trabalhar.

Senhoras e senhores, a Terra é a nossa pele. Como nossa pele, ela muda, envelhece, afina ou endurece de acordo com os tratamentos que recebe, racha, se machuca. Esta terra, a terra negra do Jardim do Éden que vocês herdaram, vocês que nasceram no Vale ou os imigrantes que vieram de outros lugares, esta terra na qual vocês pararam, da qual se alimentam, que os envolve, não acreditem que ela seja eterna. A terra preta e o chernozem são efêmeros, sua riqueza dura apenas um momento. Foram necessários milhares de séculos para produzi-los, para reuni-los nas cavidades deste vale. [...] Hoje, quando você olha para este vale, o que vê? A terra negra está

coberta por casas, ruas e shopping centers, e todos os dias os novos bairros da cidade expõem água negra, nitratos e fósforo que esta terra não tem mais tempo de dissolver.

[...]

Protejam sua pele, senhoras e senhores, respeitem-na, arejem-na, drenem-na, proibam o uso de fertilizantes em excesso, construam reservatórios para regá-la, aterros para consolidá-la, plantem árvores de raízes profundas, proibam a construção e o asfaltamento, desviem a água negra para bacias de decantação. (Le Clézio, 2006, p. 95-96)²²⁶

Proteger a natureza é a nova questão de ordem da humanidade do século XXI, já não podemos continuar a explorar a natureza como se ela não reagisse. Ela está reagindo, o clima está mais quente e seco, as chuvas estão mais escassas e, quando chove, são mais violentas. E o mais brutal, animais estão morrendo devido à imprudência do ser humano. É urgente que incorporemos o pensamento ameríndio em nossa vivência. Devemos proteger as lideranças indígenas e não as matar como vem sendo feito no decorrer da história.

As obras de Le Clézio analisadas nesta tese, escritas desde a década de 1970, são atualíssimas na perspectiva da ecocrítica. Ao levar o pensamento ameríndio à França, o autor franco-mauriciano lembrou aos europeus, aqueles que promoveram o silenciamento dos indígenas desde o século XVI, que há outros modos de vida, há outras maneiras de conviver com a natureza que não seja a convivência baseada na exploração e no progresso a todo custo. Assim como Krenak, que, ao refletir sobre como adiar o fim do mundo, afirma que só se adia o fim do mundo se pudermos contar sempre mais uma história. (Krenak, 2020, p. 27) Le Clézio vem a contrapelo escrevendo sobre as histórias

²²⁶ « Mesdames et messieurs, la terre est notre peau. Comme notre peau, elle change, elle vieillit, elle s'affine ou s'endurcit selon les traitements qu'elle reçoit, elle se craquelle, elle se blesse. Cette terre, la terre noire du jardin d'Éden que vous avez reçue en héritage, vous qui êtes nés dans la Vallée, ou les immigrants venus d'ailleurs, cette terre sur laquelle vous êtes arrêtés, dont vous vous nourrissez, qui vous enserre, ne croyez pas qu'elle soit éternelle. La terre noire, le chernozem son éphémères, leur richesse ne dure qu'un instant. Il a fallu des milliers de siècles pour la fabriquer, pour la recueillir aux creux de cette Vallée. [...] Aujourd'hui, quand vous regardez cette Vallée, que voyez-vous ? La terre noire est recouverte par des maisons, des rues, des centres commerciaux, et les nouveaux quartiers de la ville rejettent chaque jour des eaux-vannes, des nitrates, du phosphore que cette terre n'a plus le temps de dissoudre.

(...)

Protégez votre peau, mesdames et messieurs, respectez-la, aérez-la, drainez-la, interdisez l'usage des engrais excessifs, construisez des réservoirs pour l'abreuver, des talus pour la consolider, plantez des arbres aux racines profondes, interdisez de construire et de goudronner, détournez les eaux noires vers des bassins de décantation. »

indígenas. Escutemos suas palavras sobre o pensamento dos ameríndios, pois, se continuarmos assim, silenciando-os, infelizmente, viveremos em um constante apocalipse e gerações futuras viverão constantemente catástrofes ambientais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução e Apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009

AGAMBEN, Giorgio. O que é um povo? In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José (Orgs.). **A política dos muitos: povo, classes e multidão**. Lisboa: Tinta da China, 2010, p. 31-34.

ARCINIEGAS, Germán. Nossa América é um ensaio. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. In: Doze ensaios sobre o ensaio: antologia **serrote**. Organização de Paulo Roberto Pires. São Paulo: IMS, 2018

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. – 2 ed; 2 reimpr. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. In: Doze ensaios sobre o ensaio: antologia **serrote**. Organização de Paulo Roberto Pires. São Paulo: IMS, 2018.

BERNAL, Ignacio. El tiempo prehispánico. In: **Historia mínima de México**. Daniel Cosío Villegas et al. México: FCE, El Colegio de México, 2022

CANSIGNO GUTIÉRREZ, Yvonne. **El indio y la indianidad en la obra de Jean-Marie Gustave Le Clézio**. Zamora, Mich : El Colegio de Michoacán : Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2002

CANSIGNO GUTIÉRREZ, Yvonne. **L'Indien et l'indianité dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio**. 2000. Tese (Doutorado em Literatura Francesa) – Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Université de Limoges, 2000

CORTANZE, Gérard. **J.M.G. Le Clézio: le nomade immobile**. Paris: Editions du Chêne-Hachette Livre, 1999.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 4ª ed. 1 reimpr. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Rendre sensible**. In: BADIOU, Alain; BOURDIEU, Pierre; BUTLER, Judith et al. Qu'est-ce qu'un peuple? Paris: La Fabrique Éditions, 2013, p. 46-68.

GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão – vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina**. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Carlos/SP: EDUFSCAR, 2006

GOMES, Lícia. **O muralismo de Rivera e a memória política**. 2019. 99 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social)- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GRUZINSKI, Serge. O Renascimento ameríndio. In: **A outra margem do ocidente**. Organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

KAHLO, Frida. **As Duas Fridas** [pintura]. 1939. Museu de Arte Moderna, Cidade do México, México. Disponível em: <https://www.fridakahlo.org/the-two-fridas.jsp> Acessado em 07/03/2023

KAHLO, Frida. **A Coluna Partida** [pintura]. 1944. Museu de Arte Moderna, Cidade do México, México. Disponível em: <https://www.fridakahlo.org/the-broken-column.jsp> Acessado em 07/03/2023

KAHLO, Frida. **Umas Poucas Facadas!** [pintura]. 1935. Museu de Arte Moderna, Cidade do México, México. Disponível em: <https://www.fridakahlo.org/a-few-small-nips-passionately-in-love.jsp> Acessado em 07/03/2023

KAHLO, Frida. **Hospital Henry Ford** [pintura]. 1932. Museu de Arte Moderna, Cidade do México, México. Disponível em: <https://www.fridakahlo.org/henry-ford-hospital.jsp> Acessado em 05/03/2023

KAHLO, Frida. **Meu Vestido Pendurado Lá** [pintura]. 1933. Museu de Arte Moderna, Cidade do México, México. Disponível em: <https://www.fridakahlo.org/my-dress-hangs-there.jsp> Acessado em 07/03/2023

KAHLO, Frida. **Autorretrato com colar** [pintura]. 1933. Museu de Arte Moderna, Cidade do México, México. Disponível em: <https://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-necklace.jsp> Acessado em 08/03/2023

KOUAKOU, Jean-Marie. **Accéder en vrai à l'autre culturel**. Paris : L'Harmattan, 2013

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo** — 2a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil** — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral** – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRISTEVA, Júlia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Haï**. Les sentiers de la création. Éditions d'Art Albert Skira S. A. Genève, 1971

LE CLÉZIO, J. M. G. **L'extase matérielle**. Paris: Gallimard, 1967.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Dans la forêt des paradoxes**. La Fondation Nobel, Estocolmo. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/clezio-lecture_fr-3.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2022.

LE CLÉZIO, J. M. G. Les marges et l'origine. Entretien avec J. M. G. Le Clézio. **Europe revue littéraire mensuelle**, Paris, n. 87, p. 29-38, 2009.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Mexique, la magie de la mémoire**. Le Monde, Paris, 12/03/2009. Disponível em : https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/03/12/mexique-la-magie-de-la-memoire-par-j-m-g-le-clezio_1166892_3260.html Acesso em: 20/09/2019

LE CLÉZIO, J. M. G. **Diego e Frida**. Tradução de Véra Lúcia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue**. Paris : Gallimard, 1988

LE CLÉZIO, J. M. G. **La fête chantée et autres essais de thème amérindien**. Paris : Gallimard, « Le Promeneur » 1997

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Relation de Michoacan**, version et présentation de J. M. G. Le Clézio, Gallimard, « Tradition », Paris, 1984

LE CLÉZIO, J. M. G. **Alma**. Paris: Gallimard, 2017.

LE CLÉZIO, J. M. G. **História do pé e outras fantasias**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Raga: uma viagem à Oceania, o continente invisível**. Tradução de Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Refrão da fome**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LE CLÉZIO, J. M. G. **O africano**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Peixe dourado**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Quarentena**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Deserto**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Le Chercheur d'or**. Paris: Gallimard, 1985.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Étoile errante**. Paris: Gallimard, 1992.

LE CLÉZIO, J. M. G. **La Guerre**. Paris: Gallimard, 1970.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Le Procès-verbal**. Paris: Gallimard, 1963.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Révolutions**. Paris: Gallimard, 2003.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Onitsha**. Paris: Gallimard, 1991.

LE CLÉZIO, J. M. G.; LE CLÉZIO, Jémia. **Gens des nuages**. Paris: Stock, 1997.

LE CLÉZIO, J.M. G. **Avers : des nouvelles des indésirables**. Gallimard, 2023.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós. Ensaios sobre a alteridade**. Tradução de: Pergentino Stefano Pivuto (Coordenador). Petrópolis: Vozes, 1997

LOWY, Michel. **Walter Benjamin : aviso de incêndio – Uma leitura das teses sobre o conceito de história**. São Paulo: Boitempo, 2005

LOWY, Michel. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). **Lutas Sociais** n. 25-26, 2011

LUKÁCS, György. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. Tradução de Tradução de Rainer Patriota. In: Doze ensaios sobre o ensaio: antologia **serrote**. Organização de Paulo Roberto Pires. São Paulo: IMS, 2018.

MELO, Nelio Vireira de. A alteridade como religião do outro. In: **A Ética da alteridade em Emmanuel Levinas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo : Cosac Naify, 2014

POSADA, José Guadalupe. **Soldado feminino em pé** [caricatura]. ca. 1880. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Guadalupe_Posada#/media/Ficheiro:A_female_soldier_standing_MET_DP869603.jpg Acesso em: 07/02/2023

POSADA, José Guadalupe. **Batalha entre forças federais e seguidores de Zapata** [caricatura]. ca. 1910. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Guadalupe_Posada#/media/Ficheiro:A_battle_between_Federal_forces_and_Zapata_followers_MET_DP869402.jpg Acesso em 07/03/2023

POSADA, José Guadalupe. **A Caveira Catrina** [caricatura]. ca. 1910. Disponível em: <https://heraldodemexico.com.mx/nacional/2021/1/20/las-obras-mas-macabras-de-jose-guadalupe-posada-247118.html> Acesso 08/03/2023

RIVERA, Diego. **Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central** [mural]. Cidade do México, 1947. Museu Mural Diego Rivera, Cidade do México, México. Disponível em: [https://www.diegorivera.org/diego-rivera-murals.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/22/](https://www.diegorivera.org/diego-rivera-murals.jsp#prettyPhoto[paintings]/22/) Acessado em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **Los Tejedores** [mural]. México, ca. 1936. Antiga Escola Nacional de Artes Plásticas, Cidade do México, México. Disponível em: https://murales.sep.gob.mx/work/models/demo/Resource/77/1/images/a_Los_tejedores_PT_PB.jpg Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **Mujeres Tehuanas** [mural]. México, ca. 1923–1928. Secretaria de Educación Pública, Cidade do México, México. Disponível em: https://murales.sep.gob.mx/work/models/demo/Resource/77/1/images/c_Mujeres_tehuanas_02_PT_PB.jpg Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **La Medicina** [mural]. Cidade do México, 1923–1928. Secretaria de Educación Pública, Cidade do México, México. Disponível em: https://murales.sep.gob.mx/work/models/demo/Resource/76/1/images/b_La_medicina_PT_1N.jpg Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **La Química** [mural]. Cidade do México, 1923–1928. Secretaria de Educación Pública, Cidade do México, México. Disponível em: [https://murales.sep.gob.mx/work/models/demo/Resource/76/1/images/c_La_quimica02_PT_1N\(1\).jpg](https://murales.sep.gob.mx/work/models/demo/Resource/76/1/images/c_La_quimica02_PT_1N(1).jpg) Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **Cuauhtémoc** [mural]. Cidade do México, 1923–1928. Secretaria de Educación Pública, Cidade do México, México. Disponível em: https://murales.sep.gob.mx/work/models/demo/Resource/78/1/images/b_Cuauhtemoc_PT_2N.jpg Acessado em: 07/03/2023

RIVERA, Diego. **Emiliano Zapata** [mural]. Cidade do México, 1923–1928. Secretaria de Educación Pública, Cidade do México, México. Disponível em: https://murales.sep.gob.mx/work/models/demo/Resource/78/1/images/d_Emiliano_Zapata_PT_2N.jpg Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **La danza de los siervos** [mural]. Cidade do México, 1923–1928. Secretaria de Educación Pública, Cidade do México, México. Disponível em:

https://murales.sep.gob.mx/work/models/demo/Resource/72/1/images/01_La_danza_del_venado_PF_PB.jpg Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **La Fiesta del Maíz** [mural]. Cidade do México, 1923–1928. Secretaria de Educación Pública, Cidade do México, México. Disponível em:

https://murales.sep.gob.mx/work/models/demo/Resource/72/1/images/03_La_fiesta_del_maiz_PF_PB.jpg Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **Brasão do México** [mural]. Cidade do México, 1923–1928. Secretaria de Educación Pública, Cidade do México, México. Disponível em:

https://murales.sep.gob.mx/work/models/demo/Resource/73/1/images/15_Mexico_PF_1N.jpg Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **Brasão do Michoacán** [mural]. Cidade do México, 1923–1928. Secretaria de Educación Pública, Cidade do México, México. Disponível em:

https://murales.sep.gob.mx/work/models/demo/Resource/73/1/images/18_Michoacan_PF_1N.jpg Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **En el arsenal** [mural]. Cidade do México, 1923–1928. Secretaria de Educación Pública, Cidade do México, México. Disponível em:

https://murales.sep.gob.mx/work/models/demo/Resource/75/1/images/01_En_el_arsenal_PF_2N.jpg Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **Mural no Palácio de Hernán Cortés** [mural]. Cuernavaca, ca. 1930. Palácio de Hernán Cortés, Cuernavaca, México. Disponível em:

[https://www.diegorivera.org/diego-rivera-murals.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/74/](https://www.diegorivera.org/diego-rivera-murals.jsp#prettyPhoto[paintings]/74/) Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **Murais na Escola Nacional de Agricultura** [murais]. Chapingo, México, 1924–1927. Escola Nacional de Agricultura, Chapingo, México. Disponível em:

[https://www.diegorivera.org/diego-rivera-murals.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/84/](https://www.diegorivera.org/diego-rivera-murals.jsp#prettyPhoto[paintings]/84/) Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **Murais nas escadarias do Palácio Nacional** [murais]. Cidade do México, 1929–1935. Palácio Nacional, Cidade do México, México. Disponível em:

[https://www.diegorivera.org/diego-rivera-murals.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/76/](https://www.diegorivera.org/diego-rivera-murals.jsp#prettyPhoto[paintings]/76/) Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **Unidad Pan-Americana** [mural]. San Francisco, 1940. City College of San Francisco, Estados Unidos. Disponível em:

<https://www.diegorivera.org/pan-american-unity.jsp> Acesso em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **Indústria de Detroit (Parte 1)** [mural]. Detroit, 1932–1933. Detroit Institute of Arts, Estados Unidos. Disponível em:

<https://www.diegorivera.org/detroit-industry-north-wall.jsp> Acessado em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **Indústria de Detroit (Parte 2)** [mural]. Detroit, 1932–1933. Detroit Institute of Arts, Estados Unidos. Disponível em: <https://www.diegorivera.org/detroit-industry-north-wall.jsp> Acessado em 07/03/2023

RIVERA, Diego. **O Homem Controlador do Universo** [mural]. 1934. Versão reconstruída: Palácio de Belas Artes, Cidade do México, México. Disponível em: <https://www.diegorivera.org/man-at-the-crossroads.jsp> Acessado em 07/03/2023

SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SAID, Edward W. **Representações do intelectual: as conferências de Reith de 1993**. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maria Soares, São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SALLES, Marina. Écrire pour témoigner : les avatars de la colonisation In : **Le Clézio : Notre contemporain** [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/34784>>. ISBN : 9782753546455. DOI :<https://doi.org/10.4000/books.pur.34784>. Acesso em: 02 de dezembro de 2021

SALLES, Marina. Conclusion In : **Le Clézio : Notre contemporain** [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. Disponível em :<<http://books.openedition.org/pur/34797>>. ISBN : 9782753546455.DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.34797>. Acesso em: 02 de dezembro de 2021

SALLES, Marina. Introduction In : **Le Clézio : Notre contemporain** [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/34780>>. ISBN : 9782753546455.DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.34780>. Acesso em: 02 de dezembro de 2021

SARTRE, Jean Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004

SERÉS, G. Vida y escritura de Bernal Díaz del Castillo. **Literatura: teoría, historia, crítica**, [S. l.], n. 6, 2004. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/10359>. Acesso em: 2 ago. 2024.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? Tradução de André Telles. In: Doze ensaios sobre o ensaio: antologia **serrote**. Organização de Paulo Roberto Pires. São Paulo: IMS, 2018.

SUZUKI, Masao. De la claustromanie au nomadisme: l'origine du goût de l'ailleurs chez Le Clézio. **Europe revue littéraire mensuelle**, Paris, n. 87, p. 957-958, 2009.

THIBAULT, Bruno. **J. M. G. Le Clézio et la métaphore exotique**. New York : Editions Rodopi B. V. Amsterdam, 2009

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana**. Tradução Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993