

1613.

Măieran întins pe cui
Ca mine cocoană nu-i,
Cui i-i vosa să mă ieie
Margă-n Sighet să mă ceie
La maioru cel domnesc
Că de-acolo-mi poruncesc
Cu cine să mă ibdesc,
Cu Ion, ori cu D'iord'ie,
Ori cu badea Vasalie:
Lui D'eord'e struțu i-oi da,
Cu Ion m-oi cununa,
Lui D'eord'e struțu i-oi pune,
Cu Ion m-oi duce-n lume.

Colecția ION VANCEA, Petrova.
De la Maria Raț, 45 ani, 1974.

1614.

Măi mândrior, mândrior,
Ce vii sara târzior?
De ai alta mai cu dor
Pe uliță te-nconjor,
De ai alta mai cu drag
Pe uliță ț-oi fa' larg.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus.
De la Dumitru Iuga, 72 ani, 1982.

1615.

Eu cu dor, mândru cu dor,
Amândoi din depărcior,
Eu cu dor, mândru așé,
Mare deal ne despărte,
Mare deal și cu pădure,
Cu zmeură și cu mure:
Hai pădurea s-o tăiem,
Murele să le mîncăm
Și noi să ne adunăm,
Să tăiem, mândruț, codru
Să ne adunăm doru.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus.
De la Anuța Iuga, 58 ani, 1969.

1616.

De s-ar urni dealurile
Să rămâie șasurile,
Să rămâie rât cu rât
Să văd și eu ce-am ibdit,
Să rămâie șas cu șas
Să văd și eu ce ibdesc.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus.
De la Anuța Iuga, 58 ani, 1969.

1617.

Doru badii și cu-a meu
De s-ar face sirisău,
Sirisău cu pânza nouă
Să taie dealu în două,
Să taie deluțu bine
Să-mi văd mândruțu când vine.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus.
De la Anuța Iuga, 40 ani, 1979.



Foto: Dumitru Iuga - Participanți la Concursul "Horea în grumaz", Târgu Lăpuș, 2000

FRANCIMAR DUARTE ARRUDA

Le sertão brésilien : le dit et l'interdit

*Le temps est la vie de la mort: imperfection
Car le Diable peut-être vaincu, simplement
parce qu'existe l'homme, la traversée vers
la solitude, qui équivaut l'infini.*

Guimares Rosa

Etonnement est le mot qui traduit le mieux l'impact provoqué par ce thème. Plus on pénètre sa structure et son processus, plus l'étonnement est grand. Il s'agit ici du sentiment de l'incommensurable, de ce qui se dérobe à l'entendement. Pour le philosophe Giambattista Vico, le langage poétique naît d'une ignorance initiale des choses. Il affirme ainsi: « *L'épouvante est fille de l'ignorance, et plus l'effet admiré est grand, plus l'épouvante croît dans ses proportions* » (1984, p. 41). En entendant le grondement du tonnerre, le premier homme était interdit et rempli d'admiration, c'est-à-dire qu'il s'étonnait d'un phénomène qu'il ne comprenait pas, et, parce qu'il ne le comprenait pas, il créait des métaphores, de petites fables visant à expliquer le fait qui le transcendait.

C'est cet étonnement primordial qui a suscité en moi le désir de parcourir cette dimension géographique existentielle qui se nomme *sertão*. Comment une dimension d'une telle complexité peut-elle exister? C'est par son immensité, son étendue, qu'elle nous dépasse. Ce texte est précisément une tentative d'exposer un tel étonnement, et de maîtriser le sentiment qu'il sous-tend, de le partager, de le rendre en mots, de le faire expression humaine.

Parler de l'étonnement que suscite une telle dimension revient aussi à parler de l'admiration qu'elle éveille. Mais comment conduire une analyse qui exige distanciation et objectivité dès lors que son fondement est l'étonnement?

Comment peut-on décrire le *sertão* en tant que dimension existentielle sur un mode passionnel et passionné? A vrai dire, la question est autre: comment est-il possible de mener une analyse qui ne soit pas aussi un abandon amoureux, passionné?

Ce texte doit être lu comme une série de rencontres et comme une non-rencontre fatale; autrement dit, il est l'expression d'une rencontre et à la fois d'une déception, puisque l'union totale, *où la fin n'a pas de fin*, n'est pas possible.

*Două lucruri i greu de scos:
Dinții din gură și datoria veche.*

C'est cela que le mythe nous enseigne: que lorsque Orphée se retourne vers Eurydice, il la perd. Il convient, en ce sens, pour regarder le *sertão*, d'apprendre à le perdre.

Tel est le piège de l'amour (et de l'écriture) – en même temps désir et carence, rencontre et non-rencontre, phallus et faille. Et c'est justement au milieu de cette embûche que, comme si le sens était en suspension, tantôt nous écrivons, tantôt nous nous taisons. Mais personne ne vainc en se taisant ou en répondant, parce que l'unique chose qui demeure et qui vaille la peine est la question. Et le *sertão* est l'espace et le temps de la question. En route donc...

Nous interrogerons le *sertão* et l'homme *sertanejo*, ceci en nous plaçant dans une perspective multiple, s'appuyant en l'occurrence sur la description et le vécu de deux écrivains – Guimarães Rosa et Ariano Suassuna – qui ont fait de leurs textes de véritables voies métisses. Mon dessein est ici de mettre en situation un opérateur cognitif complexe/imaginal qui permette de comprendre et d'approcher les hasards, les dispersions qui font de ces deux auteurs des partenaires virtuels, de véritables promeneurs sur la route incertaine qui nous emmène vers le *Sertão*, échantillon d'un monde à ausculter.

« *Lieu sertão se divulgue là où il manque aux pâturages des verrous, où chacun peut tracer dix, quinze lieues sans buter contre une maison d'habitant, et où l'habitant vit sans Jésus-Christ, à l'écart des tenailles de l'autorité... Le sertão est partout* ». C'est ainsi que le narrateur *sertanejo* d'un roman de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (1958), définit, avec son langage propre, le *sertão* du Nord-est, les vastes étendues planes, le domaine de la *caatinga*, impressionnante, désolée, aride, violente. Je suis née dans cette région, et depuis je me sens comme capturée et immergée dans cet univers sec, fort, poussiéreux et poétique. Là se mêlent démons, littérature, science, mythe et réalité, émotions et raison. C'est le *sertão* mythique, modèleur d'esprits et animateur de rébellions, où la nature se complaît dans un jeu infini d'antithèses sans parvenir à une fin.

Le *sertão* est ainsi: une région de contrastes violents, à la nature rude et au climat d'extrêmes, celle de tous les agents adverses, agissant sur l'organisme, le comportement, la psychologie et le mode de vie du *sertanejo* et qui a fini par former un monde propre, original, distinct. Cet univers de contrastes, complexe, difficile, violent et attirant, qui va de la résignation fataliste à la rébellion non contenue, de l'extrême pauvreté à la plus ostensible opulence, constitue le *sentiment du monde* que l'homme qui y vit élabore, transitant sans cesse dans ce vécu qui, par absence de synthèse, se métamorphose et se réalise dans la tension entre les contraires, où tout est et n'est pas à la fois.

Les affluents qui croisent les sentiers du texte *Grande Sertão: Veredas* sont tant et tant que, indécise, je me suis placée à la marge de la marge, sans savoir exactement le long de laquelle naviguer, car les eaux *roseanas*, apparemment calmes, cachent dans leur profondeur le revers de l'homme. C'est en ce sens que la réflexion philosophique m'est apparue comme un choix permettant de ponctuer et d'exercer une raison contradictoire ou une approche complexe qui puisse rendre compte de la multiplicité de ce monde – d'un *sertão* qui est en même temps intérieur aux gens du lieu, où le silence est ces gens, et où les sentiers, où est ici vécu le drame, sont la terre, lieu où l'homme ne possède pas d'installation durable et où, de cette façon, l'homme et le paysage se complètent.

Entre le visible et l'invisible, *Grande Sertão: Veredas* nous conte une histoire vécue entre *jagunços*, au sein du *sertão*, et dont le thème est l'amour que se vouent Riobaldo et Diadorim, amour qui s'instaure dans un affrontement/conflit. Les histoires d'amour ne deviennent des histoires d'amour que lorsque cet amour se révèle dans la passion, lorsque le sujet à la dérive se met lui-même à l'épreuve jusqu'à la limite de l'absurdité. C'est là que le langage se complexifie, devient intraduisible, parce que les franges de la passion refusent toute limite, parce que la passion poussée à des extrêmes de l'être, c'est l'être dans ses extrêmes. Il est clair que cette passion ne se situe pas dans la fantaisie; elle est dans l'interaction des corps, dans le fluer, le jouir, l'effleurer, dans le glissement des corps, dans les échanges du plaisir.

*Mielul blând suge la două oi,
Cel prost nici pe a lui.*

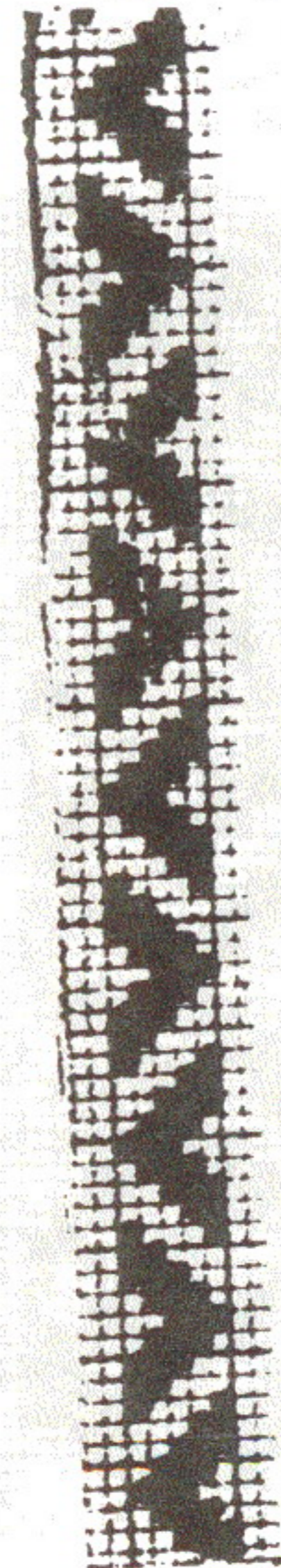
1618.

Mult mă-ntreabă-un sir de iarbă
Care floare mi-i mai dragă;
Eu i spun că viola
Că-acee-o poartă badea
Când vine la noi sara,
Eu i spun că sansiu
Că-acela-l poartă mândru
Când vine de la lucru.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliște de Sus.
De la Anuța Iuga, 58 ani, 1969

1619.

Mândruț, de dragostea noastră
Răsărit-o flori în coastă,
Răsărit-o, n-o-nflorit
C-o gândit că ne-am urât,
Răsărit-o, n-o-nsticat
C-o gândit că ne-am lăsat.
Eu m-am dus, mândruț, la ele
C-am gândit că și tu-i mere
Să le facem străturele,
Străturele, flori adânci -
Unde li-i vedé să plângi.
Poți plânge, mândruț, ori ba



Că ni-i gata dragostea
De duminecă sara,
Poți plânge, mândruț, ori nu
Că ni-i gata doruțu
De duminecă, de-amu.

Colecția DUMITRU IUGA, Sălișteța de Sus.
De la Anuța Iuga, 58 ani, 1969

1620.

Mult mă-ntreabă măieranu
Ce nu-l samăn c-amu-i anu;
Măieran, te-aș semăna
Da' n-am cine te purta
Că frații mi s-o-nurat
Și drăguțu m-o lăsat.
Nu m-o lăsat de urâtă,
M-o lăsat c-am fost pârâtă,
Pârâtă de prietena
Care-o fetit cu mama
Și-amu feté și cu mine -
Tăt gâdesc, nu i-i rușine!

Colecția ION VANCEA, Vadu Izei.
De la Anuța Marina, 50 ani, 1974.

1621.

Spune-i, mândruț, mâne-ta
Să nu mă tăt ocăra
Că eu nu o ocărăsc
Făr' pe tine te iubesc.
Pus-o pari de măieran



Dans un simulacre de dialogue, Riobaldo parle du *sertão* à un narrateur, homme lettré, et à mesure qu'il raconte, il centre sa parole sur le paysage du *sertão*, où il a vécu son hybridité.

Riobaldo conte sa vie écoulée. Il reconnaît qu'il n'a pas su lire les signes qui lui livraient Diadorim; en fin de compte, *le feu qui ne se voit pas, la douleur qui ne se sent pas, le contentement mécontent.*

Dans un second temps, reprenant la ligne traditionnelle du roman, Guimarães Rosa incorpore à son texte des images, des recours et des techniques propres aux grandes épopées et crée un univers où les fausses mesquineries du quotidien et les grandes questions qui habitent à l'intérieur de chaque homme se fondent, s'interpénètrent. «*La vie invente! Les gens font commencer les choses, sans savoir pourquoi, et dès lors perdent le pouvoir de les faire continuer - parce que la vie est un bien commun à tous, que tous remuent et assaisonnent*» (Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, 1958, p. 430).

Le discours s'approprie la vie, la façonne à travers le langage et la vie se fait langage, et la réalité avec elle. Ainsi, nous percevons que la réalité humaine possède son quantum d'imaginaire et, parallèlement, nous percevons qu'elle n'est pas obligatoirement irréelle et menteuse. Habitant la caverne sombre de Platon, Riobaldo se sent prisonnier, interroge le monde humain, veut percer le secret de l'homme, dévoiler son énigme, pénétrer son mystère.

Riobaldo vit entre sentes et fêlures, parmi les brouillards – *Diadorim est ma brume*, dit-il –, au milieu des ambiguïtés et des précarités, des duplicités et des multiplicités qui tissent le texte/contexte. De ce fait, son temps est pensé et vécu, car la trame de son histoire est l'expérience d'un temps signifiant, du *kairós*.

Le présent comme extension du temps passé et futur se referme en une dyade: la douleur de l'énigme Diadorim, Etre et ne pas paraître, paraître et ne pas Etre.

“Un Diadorim seulement pour moi, tout a ses mystères. Je ne savais pas. Mais mentalement, j'embrassais de mon corps ce Diadorim – qui n'était pas pour de vrai. Ou bien l'était-il?” (Rosa, *ibid.*, p. 272).

Riobaldo retourne à son vécu du temps de sa narration, et c'est là qu'il comprend: *le Sertão est à l'intérieur de nous*. Dans quel miroir Riobaldo s'est-il vu *sertão*? Quelles pistes, quels chemins de traverse se sont-ils refermés et quelle clairière a-t-elle obstrué les sentiers, l'obligeant «à être autant *sertão*»? Les questions qu'expérimente Riobaldo se trouvent au-delà de l'histoire, elles sont des pouvoirs permanents introduits sous une forme poético-fictionnelle et son trajet est l'expérience du temps vécu. Ce Riobaldo intemporel, au milieu du *sertão*, centre son récit sur deux plans: l'un horizontal, à travers la chorégraphie qu'exécute sa bande; l'autre vertical, à savoir celui de ses interrogations existentielles: le bien et le mal, être ou ne pas être *jagunço*. Riobaldo n'est donc pas simplement un *Je* de représentation historique; il est une structure mythique/subjective, et le héros de cette narration-poème en vient à être l'Etre de l'homme, le *Dasein*.

Afin d'ordonner le chaos dans lequel il a vécu, contredisant des principes héraclitiens – l'homme ne se baigne jamais deux fois dans les eaux de la même rivière –, Riobaldo fait en sorte que, dans sa narration, reviennent les eaux de sa même rivière et, grappillant des fragments de mémoire, modèle son chaos existentiel et, par le biais de la parole, réélabore son discours et va chercher à comprendre ce qu'il n'a pas su en vivant.

En se racontant, Riobaldo raconte une fable qui est celle de l'être humain, et en filigrane de la fiction, entre recoupements et souvenirs de langage, à l'intérieur d'une imagination imaginante, il va copiant des traits qui rappellent la façon d'être et de penser des gens du lieu et laisse s'écouler entre les fentes les indices; en fin de compte, *quand le petit oiseau se penche, l'envol est déjà prêt.*

La relation Riobaldo/Diadorim est entièrement marquée par le langage du *silenciamento*. Le silence et le *silenciamento*, bien que relevant du même champ sémantique, comportent chacun leurs singularités. Se situant à la frontière de la parole, le silence se fait son complice de telle façon qu'il se trouve à l'intérieur de la polysémie qui la vêt, dans la parole qui fraude avec le langage, là où la parole ne dit pas ou dit plus que ce qu'on attend qu'elle dise.

Le langage du silence a marqué le temps inaugural, le moment où quatre racines – la terre, l'eau, l'air et le feu –, nourries, dans sa tension, tantôt par la *philia*, tantôt



Foto: Iuliu Pop - Covoare din Dragomirești, 1972

par le *nekros*, c'est-à-dire tantôt par l'union, tantôt par la disjonction, ont rompu le prépuce primordial. Le chaos s'est alors défait. Le silence était découvert. C'est un silence inouï qui a condamné Antigone, personnage qui a donné son nom à la pièce de Sophocle, poète célèbre qui a composé plus d'une centaine de pièces, dont seules sept ont survécu. S'insurgeant contre l'édit royal de Créon au nom duquel tout rituel funèbre était prohibé pour son frère Polynice, Antigone, obéissant à une voix que l'on avait fait taire mais inscrite dans le toujours, fait voler en éclats la parole de Créon lorsque, emportée par l'enthousiasme, elle couvre de terre le cadavre de Polynice, qui avait été tué dans un duel fratricide.

La mort, cette limite imposée à la vie terrestre, exige de qui la contemple le geste éthique de l'inhumation, par lequel l'homme retourne au mystère silencieux du jamais plus. Transgressant les lois politiques, défiant les lois terrestres, Antigone rompt avec l'arbitraire et inscrit son acte dans la galerie des désobéissances qui meuvent le monde. C'est la voix du silence ancestral qu'Antigone a entendue. Pour les grecs, l'esprit des corps sans sépulture partait en errance, vaguant par les eaux du Styx, rivière des Enfers, là où le silence du pouvoir religieux se superpose à la parole du pouvoir politique.

Le silence, par conséquent, ne nous renvoie en aucun moment à l'absence de sens ou à la privation de la parole, qui présupposent des *silenciamentos* imposés à l'homme par des censures, ou alors qui sont déjà introjetées ou viennent d'une présence non visible, et pour cette raison redoutée. Etre en silence présuppose une transition, un passage. En transitant, le silence absorbe les images des marges et les recueille pour son propre répertoire. Et, alors, devient indice, parce que le silence n'est décrypté que par le rétroviseur.

Dans le silence, les mots rêvent et, ailés, descendent tels des langues de feu, vêtus d'idées qui se veulent des actes – des pré-actes, parce que non encore élaborés – dont ils sont annonceurs, car l'imaginé contient l'imaginant et l'imaginaire, contient le monde, mais ce sont les mots qui l'annoncent.

En suivant la trace du silence dans *Grande Sertão: Veredas*, nous surprenons le faux silence de Riobaldo et de Diadorim, que l'éthique de la *jagunçagem* a empêché de se faire entendre, les amenant tous deux à lire en tant qu'illusions de l'instant ce que criait la chimie des corps.

"Mon corps aimait Diadorim. J'ai tendu la main vers ses formes, mais, alors que j'allais... bêtement, il m'a regardé – ses yeux ne m'ont pas quitté. Diadorim sérieux, la tête haute. J'ai eu un geste. Seuls les yeux niaient. J'ai vu – lui-même n'a rien perçu. Mais, moi non plus, n'avais-je rien perçu? Est-ce que je me savais? Mon corps aimait son corps, dans la salle de théâtre" (Rosa, *ibid.*, p. 369).

A vrai dire, Riobaldo chiffrait le langage de son corps et, faute de l'ouvrir, l'étouffait comme s'il le craignait ou craignait de le comprendre. La parole qui

Și nuiele de pospan
Să nu ne vedem șohan,
Nuna luni mergând la târg
Și marțea a târgui,
Miercuri acasă venind,
Joia a plezi o floare
Și vinerea-n șezătoare
Și sâmbăta la polog
Și duminica la joc.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus,
De la Anuța Iuga, 58 ani, 1969

1622.

Câte flori pe Iza-n sus
Tăte cu badea le-am pus:
Câte le-am pus până-n prânz
Tăte-s mândre și s-o prins,
Câte le-am pus până-n masă
Tăte-s mândre și frumoasă,
Câte le-am pus până-n cină
S-o uscat din rădăcină -
Tu, bădiță, ești de vină.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus,
De la Anuța Iuga, 58 ani, 1969

1623.

Măieran verde din rât
Ce ești, mândrior, scârdit,
Ori părinții te-o sfădit
Că cu mine ai grăit?
De te-o sfădit oricine
Spune-mi, nu-ți sie rușine
Că cu drag mă lăs de tine,
De te-o sfădit cineva
Spune-mi, nu mă-ncunjura,
Altu drăguț mi-oi afla.
De n-a si, mândruț, ca tine
Las' să sie-a mé rușine,
De n-a si ca dumneata
Pe purtatu de la clop
Și pe trasu de la ochi,
Pe purtatu clopului
Și pe trasu ochiului
Șohan nu m-oi mărita,
Fată pe veci m-oi lăsa.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus,
De la Anuța Iuga, 58 ani, 1969

1624.

Măi mândruț cu ochi negrăi,
Spune-mi p-a cui samă-i ții?
Ține-i p-a cui samă-i vré -
La urâtă nu-i ținé
Că și eu așe am gând
La urât să nu mă vând
Cât oi trăi pe pământ:
Că urātu und' se pune
Întunecă-un corn de lume,
Urātu unde se lasă
Întunecă-un corn de casă.
Cu urât i greu o zi,

Cum i cercelu de aur în nas la porc
Așa-i și femeia frumoasă și fără minte.

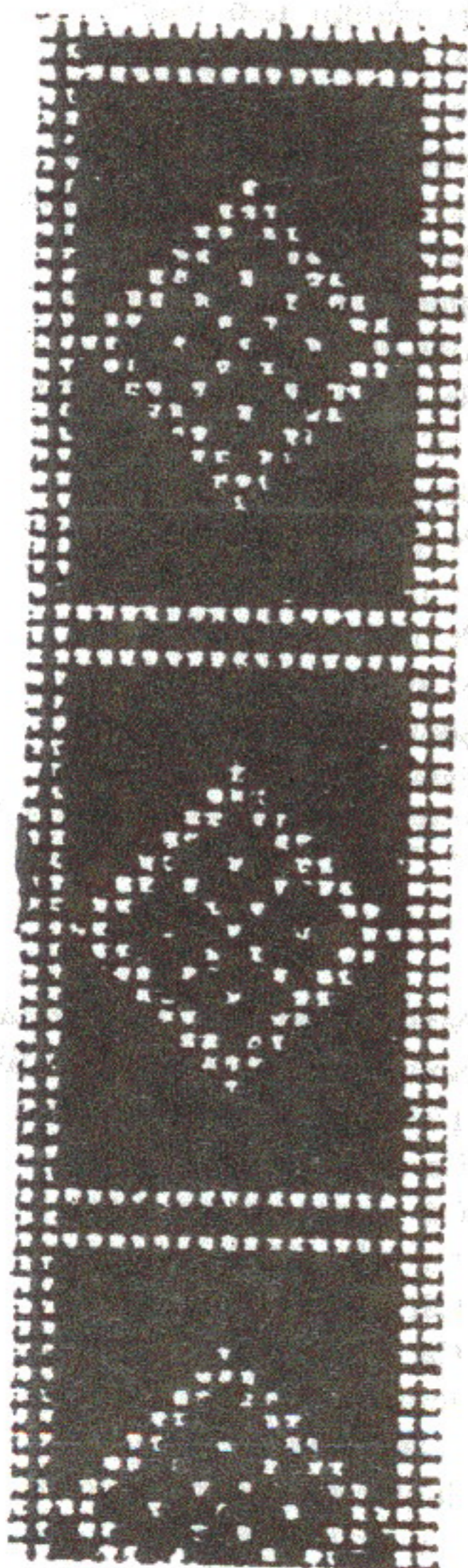
D-apoi eu cât oi trăi,
Cu urātu-i greu o noapte -
D-apoi eu până la moarte.
Colecția DUMITRU IUGA, Sălișteea de Sus.
De la Anuța Iuga, 58 ani, 1969

1625.

Măieran cu tri crănguță
Are badea tri drăguță:
Una-n deal și una-n vale,
Una-n ulița cea mare.
Cea din deal s-o măritat,
Cea din vale l-o lăsat,
Cea din ulița cea mare
L-o lăsat în supărare.
Colecția DUMITRU IUGA, Sălișteea de Sus.
De la Anuța Iuga, 58 ani, 1969

1626.

Știi, mândrule, ce ziceai
Sara când la noi veneai:
Că decât să nu mă iei
Mai bine rămâi holtei
Și decât să îmi duci dor
Mai bine holtei să mori.
Colecția DUMITRU IUGA, Sălișteea de Sus.
De la Anuța Iuga, 58 ani, 1969



aurait pu l'éclairer était tue, car elle était déjà dite dans l'appréhension du désir.
"Je ne pensais pas du tout aller plus loin, poursuivre un pire dessein.
Mais je l'aimais, davantage d'un jour sur l'autre, je l'aimais. Vous dites:
comme par ensorcellement? C'est ça, on ne peut rien contre ça. S'il était là
près de moi, rien ne me manquait. S'il se renfrognait et devenait chagrin,
je perdais ma tranquillité. S'il était au loin, je ne pensais qu'à lui. Et moi-
même, je ne comprenais pas alors ce que c'était que tout ça? Je sais que
si. Mais ce n'était pas ça. Et moi-même, comprendre, je ne voulais pas"
(Rosa, *ibid.*, p. 401).

Comment Riobaldo aurait-il pu camoufler ce sentiment qui, pour se montrer, ne dépendait ni des routes ni des étoiles? Comment occulter que la chair affamée de chair se défaisait en des gestes qui étaient des chemins de traverse, des refuges, des éclats s'éparpillant dans les tarnchées des incertitudes et de la pudeur? A quoi sert l'amour s'il ne peut faire imploser le mystère que révèle la vie? La passion, contraire à l'amour qui aujourd'hui figure dans la liste des objets à acheter ou à vendre, personne ne la contrôle, personne ne la commande. Elle décentralise l'homme et en fait un ex-centrique social: le repousse dans l'exil de l'exil, à la marge de la marge.

Riobaldo et Diadorim se nourrissent *a posteriori* de subtiles intuitions qui rompent les hallucinations et le rituel de la *jagunçagem* et trouvent dans les gestes simples et non contrôlables le retour de leur obsessive fantaisie.

"Mais je me souviens que dans le sentiment d'abandon soudain de Diadorim survenait une étrangeté – quelque chose dont lui-même se gardait, et que je ne pouvais comprendre. Une tristesse douce, très définitive. En ce temps je suis resté en dehors de tout ça. C'est comme ça que ça s'est passé" (Rosa, *ibid.*, p. 353).

Si Riobaldo avait ouvert la *douce tristesse* de Diadorim, il aurait rompu avec la réalité apparente, aurait détruit l'image illusoire de surface, serait sorti des sentiers tortueux. Riobaldo réfléchit, interroge et n'a pas de réponses. Il est aux limites de l'incertitude, voyant des mystères où la réalité ne fait que se complexifier; des intériorisations, des culpabilités marquent en pointillés sa vie.

Que l'art porte un contenu est aussi logique que le fait que sa vérité ne saurait se réduire à celui-ci. *Grande Sertão: Veredas* est entrecoupé de questions de Riobaldo, qui veut traverser les frontières apparentes de l'être et pénétrer de l'autre côté, où, possiblement, se trouvent les réponses. Il veut retourner et remuer l'institué pour connaître le constituant qu'il sait exister, mais qui ne se révèle pas. Riobaldo veut le dialogue, la réponse, la loi claire qui puisse lui parler des chemins, de la certitude/erreur. De Dieu et du démon, du destin et du libre arbitre, mais sur toutes choses plane un *silenciamento* cosmique qui, impassible, crée le mystère, région voilée au regard et à l'oreille de l'humanité.

"Il y a une vérité qu'on se languit d'apprendre, enfouie et que personne n'enseigne: la ruelle par on trouver la liberté. Je suis un homme ignorant. Mais dites-moi donc: la vie n'est-elle pas une chose terrible?" (Rosa, *ibid.*, p. 286).

Riobaldo veut la réponse qu'il croit pouvoir obtenir de l'homme lettré et citadin qui porte des lunettes et rit avec certains rires et rappelle l'homme qui se cache derrière des lunettes et une moustache. Cet homme qui sait le destin des gens de renom, qui vit dans le monde des mots et qui lui cause tant d'envie: « Ce que j'envie le plus, c'est ceux comme monsieur, qui ont lu tant de choses et pleins d'érudition » (Rosa, *ibid.*, p. 13).

Les actes de parole et de silence s'intègrent au contexte, et c'est la capacité réflexive du langage qui permet l'intercompréhension qui est sous-jacente à ces interactions. Il est sans aucun doute des mots qui disent plus que ce qu'ils racontent, que ce qu'ils nomment, mais ce n'est qu'en traversant le territoire du silence que nous découvrons, dans ses souterrains, l'Être, le monde où tout se dédouble et où l'homme se révèle.

Riobaldo chiffrait le langage de son corps et, faute de l'ouvrir, l'étouffait, comme s'il le craignait ou ne désirait pas l'entendre. La parole qui aurait pu l'éclairer était

Pe cine l-o mușcat șarpe
I-i frică și de râmă.

gardée sous silence, et l'appréhension de ce qui était et ne pouvait pas être, de ce qui n'était pas et paraissait être, angoissait les deux *jagunços*:

"Et moi-même, entendre, je ne voulais pas. Cette douceur inégale qu'il savait cacher plus que toujours. Et en moi l'envie de m'approcher tout près, presque une anxiété de sentir l'odeur de son corps, de ses bras, que des fois j'ai devinée de façon insensée – cette tentation je la distraisais, et intraitable avec moi-même, je la reniais" (Rosa, *ibid.*, p.137).

Retraçant des paroles et des silences, des voix de l'œuvre et de la vie, le texte littéraire est traversé de références qui conduisent le lecteur à l'évidente compréhension de ce que les mots sont plus que des dessins sur le papier, qu'ils produisent des pouvoirs hétérogènes, parmi lesquels celui de la révélation. Tandis que le langage exprimé par le *logos* homogénéise les parleurs, car pour être entendu il ouvre ses codes, hiérarchise les segments sociaux, le langage gardé dans le silence voile l'émetteur, couvre le parleur. Pour lire le silence, l'homme doit se rendre compte que le silence est langage, qu'il est présent dans les luttes sociales sous la forme de *silenciamento* et qu'il est espace d'occultation vers lequel les personnes se tournent et où elles se camouflent. Dans le silence habitent de nombreux autres silences qui, s'ils étaient ouverts, révéleraient le visage-gorgone de l'homme.

Les silences qui ont stimulé et déterminé les actes ont été à présent rompus. Ce n'est qu'avec la mort de Diadorim que Riobaldo acquiert la vision globale. C'est quand il sort de la caverne que les brumes du vivre lui avaient imposée, contemplant le corps mort, et défait dans le désabusement, ouvert au silence, dans l'étonnement, que la douleur lui révèle le grand secret: « *Que Diadorim était le corps d'une femme, jeune fille parfaite... Je suis resté glacé d'horreur. La douleur ne peut pas plus que la surprise. Elle était, telle qu'ainsi elle se désenchantait, dans un enchantement si terrible... et j'ai levé la main pour me bénir – mais, avec, j'ai couvert un sanglot, et j'ai essuyé les plus grosses larmes* » (Rosa, *ibid.*, p. 560).

L'analyse de la révélation finale du roman en tant qu'anti-reconnaissance, comme prise de conscience impie d'un exister qui ne conduit pas à son point de propre réhabilitation, qui n'atteint pas son but à temps, sous-tend une distinction entre être et apparaître. La connaissance, en l'occurrence, revient surtout à douter qu'il soit possible de savoir et, aussi, de l'importance inestimable de l'erreur, qui cependant ne peut être évitée: l'errance...

On reste interdit devant les étranges sentiers qui brouillent le cheminement, la traversée, l'étonnement, et qui nous imposent des actions et des décisions. Riobaldo, face à cela, dira: « *Je n'écris pas, je ne parle pas, pour ainsi ne pas être; celui-là n'est pas* ». De nouveau le silence. Diadorim mort, Riobaldo part en quête de quelqu'un qui l'ait connu enfant. Il trouve dans un baptistère le certificat d'une Maria Diadorina da Fé Bettancourt Marins née pour le devoir de guerroyer et de n'avoir jamais peur, et surtout pour beaucoup aimer, sans connaître la jouissance de l'amour. Comment affronter une telle réalité?

« *Le réel n'est ni dans le départ ni dans l'arrivée; c'est au milieu de la traversée qu'il se met à la disposition des gens* ». Cette réflexion de Guimarães Rosa nous montre que la vie est sentiers, traversée, passage, diaspora. L'homme *sertanejo* connaît l'exil vis-à-vis de la réalité; il s'est habitué au nomadisme, à l'éternel retour, à l'errance. L'errant, affirme Maffesoli (1997), peut être solitaire mais jamais isolé, puisqu'il participe réellement et imaginativement d'une vaste communauté, bien que non inscrite dans une spatialité ou une temporalité fixes; il ne perdra donc pas son identification symbolique. Plus qu'un phénomène de nature géographique ou économique, le nomadisme *sertanejo* est désir d'évasion, pulsion imaginaire, vol onirique, goût de reconstruire par le mouvement ce que le sédentaire a pétrifié ou institutionnalisé. Dans un rythme de retour à diverses origines, dans une sorte d'exorcisation ritualisée de ses diverses traversées, le *sertanejo* s'obstine pas à pas dans un processus d'assimilation de passés vécus, dans une éternelle et éphémère reconstitution de liens, dans une pacification de soi à l'égard du cosmos. Comment cela se produit-il?

Dans l'idée de retour existentiel de l'homme à sa « *maintenanteté* » se trouve

*Cine s-o fript cu ciorbă
Suflă și-n sămățișă.*



1627.

Mândrulică, floare albă,
Du-mă-n lume de ți-s dragă
Dacă-a ta mamă nu vré
După mine să te dé(ie).
Las-o-n foc, nimic nu-i spune
Și zină cu mine-n lume:
Lungu-i drumu ș-om porni,
Largă-i lumea ș-om trăi,
Om trăi ca doi iubiți
Fără grijă de părinți,
Peste munții nerouați
Este-un popă din doi frați
Și pe noi ne-a cununa,
Nemnică nu ne-a-ntreba;
Pentru-o litără de bere
Cununa-ne-a căci om mere,
Pentru-o litără de zin
Cununa-ne-a cătilin.

Colecția GEORGETA MARIA IUGA, Borșa.
De la Ileana Danci, 47 ani, 1981.

1628.

Du-mă, Doamne, unde-i luna
Să mai dau cu mândru mâna

Și mă du unde răsare
Să văd mândru ce gând are
Și mă du unde sfințe
Să văd mândru cum trăie
Și de mine ce gândé -
De gândé de mine bine
Vie cu doru la mine,
De gândé de mine rău
Nu-i ajute Dumnezeu.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus.
De la Anuța Iuga, 58 ani, 1969

1629.

Florice de pe peminte
Ieși-mi, mândruț, înainte
Să-ți spun două-tri cuvinte
Cum o fost mai dinainte.
Floare albă-n calea ta,
Mândrule, te-oi întreba -
Mai ibdine-om noi ori ba,
Ori lăsa-ne-om cu-atâta?
De ibdit ne-am mai ibdi,
De luat, nu știu ce-a si,
De ibdit ne-om ibdi, bade,
De luat suntem departe,
De ibdit ne mai putem,
De luat parte n-avem,
Ibdește, bade, ibdește
Ce-a si pe la voi mai verde -
De mine nu tra' nădejde
Că nădejdea mé-i așe
Ca o ghiață subțire:
Când pășești pe ie, pocné,
Ca o ghiață de sub punte -
Când pășești pe ie, se rumpe.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus.
De la Anuța Iuga, 58 ani, 1969

1630.

Am avut o cărărușă
Până la mândra la ușă:
Mi-o aflat-o-un blăstămat -
Cărărușă mi-o stricat,
Mi-o aflat-o-un prăpădit -
Cărărușă mi-o-ngrădit
Ș-amu-s tare năcăjit.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus.
De la Dumitru Iuga, 60 ani, 1979.

1631.

Pentru mândra care-mi place
Nici părinții n-au ce-mi face,
Nici judele satului,
Nici domnii sfatului:
Domnii stau și sfătuiesc,
Eu cu mândra mă iubesc.

Colecția ION VANCEA, Vadu Izei
De la Ileana Grigor, 52 ani, 1978.

1632.

Hei, tu, mândriorule,
De când la noi n-ai venit

l'image nietzschéenne du corps comme communauté de plusieurs âmes. Cette perception polythéiste de l'homme est profondément présente dans l'imaginaire *sertanejo*. La nostalgie d'un autre lieu, l'attirait pour l'étrange et l'étranger favorisent un acte fondateur, sont des forces créatrices de nouvelles solidarités. L'imaginaire *sertanejo*, qui nous est révélé à travers le rapport de complémentarité entre art et vie, l'intégration entre éthique et esthétique, nous invite à une réflexion à propos du lien symbolique qui unit communauté, nomadisme, conscience et tragédie. Je me réfère ici à ce que dit Nietzsche quand il réfléchit sur l'enivrement extatique de l'état dionysiaque, un moment léthargique où se dissipent les souvenirs personnels du passé:

"Entre le monde de la réalité dionysiaque et le monde de la réalité quotidienne se creuse cet abîme de l'oubli qui les sépare l'un de l'autre... En ce sens, l'homme dionysiaque est comparable à Hamlet: tous deux ont pénétré d'un regard profond l'essence des choses; tous deux ont vu, et sont désenchantés de l'action, car ils ne peuvent altérer en rien l'essence éternelle des choses: la prétention de redresser le monde leur apparaît ridicule ou honteuse. La connaissance tue l'action; pour agir, il est indispensable que sur le monde plane le voile de l'illusion - voilà ce que Hamlet nous enseigne" (Nietzsche, 1988).



Foto: Ioan Nădișan - "Căpătăie" de pernă de pe Mara

Or, l'homme *sertanejo* symbolise cet homme dionysiaque disposé à ne pas distinguer le réel de l'illusoire, le quotidien du rêve. Il y a chez le *sertanejo* la conscience tragique des limites de l'action et la jouissance (à la fois éthique et esthétique) du vécu par la contemplation. Selon une logique fondée sur un éternel *carpe diem*, magnifiquement ritualisé dans l'explosion des fêtes et dans l'hédonisme qui en découle, le *sertanejo* exorcise et canalise l'expression atavique de sa violence, élément constitutif de sa vitalité en tant que communauté. En d'autres termes, la réponse que le *sertanejo* donne au **pour beaucoup aimer, sans connaître la jouissance de l'amour** consiste à faire du quotidien tragique une fête. La fête est ainsi, dans le *sertão*, l'espace imaginaire de toutes les errances, de toutes les inversions ou « carnalisations » du monde... Tout fêter puisque tout est digne d'être fêté. Une fois la fête achevée, rien ne doit rester. Dans la fête, les excès confirment la négation d'un temps protégé, réaffirmant tragiquement la finitude et la mort. Sur la mort et la vie plane, dans le *sertão*, de même qu'il planait parmi les grecs, le destin, un destin compris en tant que force aveugle, à laquelle les dieux eux-mêmes sont contraints de se soumettre. En utilisant ses espaces traditionnels de sociabilité, tels les espaces politique et religieux, le *sertanejo* vit par conséquent dans une constante extase, dans une éternelle pulsion érotique et festive, confirmant l'existence d'un monde où les oppositions sont moins exclusives les unes des autres que complémentaires, grâce au caractère illusoire du monde.

Mânia de seara
Las-o până dimineața.

“Imaginons le rêveur, plongé dans le monde onirique, reconnaissant l'illusion et ne voulant pas la détruire; imaginons-le criant: ceci est un rêve, je le sais bien, mais je veux continuer à rêver! Si nous devons en conclure qu'il existe une profonde allégresse préalable dans la contemplation des images du rêve... Plus j'observe que dans la nature les instincts esthétiques sont tout-puissants et combien est irrésistible la force qui les oblige à s'objectiver dans l'apparence, plus je me sens enclin à admettre l'hypothèse métaphysique que l'Un primordial et véritable existant, souffrant éternellement de ses intimes contradictions, a besoin, pour sa perpétuelle libération, tant de la vision enchanteresse que de l'apparence jubilatoire” (Nietzsche, *ibid.*, p. 47).

La vision enchanteresse et l'apparence jubilatoire sont de belles métaphores pour notre réflexion sur le *sertão*. La vision enchanteresse est celle qui construit le monde selon l'optique du miracle et du merveilleux. Dans l'étymologie du mot « merveilleux » se trouve la racine *mir*, *miror* (miroir), *mirare* (regarder), qui nous avertit du caractère sensuel du surnaturel. Tandis que l'Eglise Médiévale n'acceptera que le miraculeux dans le surnaturel, l'homme rapportera celui-ci à son expérience terrestre. De la sorte, et à tout instant, Dieu et le diable en viendront à représenter des images inversées d'un même miroir. Cette cohabitation pacifique avec la magie et la présence de forces contraires nécessairement complémentaires réhabilite dans l'imaginaire *sertanejo* la présence d'images primordiales inscrites dans un temps distant. La parfaite complémentarité des contraires – plaisir et douleur, mort et vie, traversée et tragédie – constitue un élément fondamental de la compréhension des manières d'Être propres au *sertão*.

Il faut dire oui à la vie. Il faut admettre que la nature aime les contraires, opérant leur conjugaison. Dans l'essence de l'être tragique se trouve la lutte. Exister, c'est être en combat, suivant un mouvement où la pluralité se maintient grâce au conflit et l'unité grâce à l'identité des opposants qui se mesurent. Dans les fêtes grecques étaient fêtés en même temps Hadès et Dionysos, car la mort n'est rien moins que le symbole de la vie à renaître. Fernando Pessoa a traduit magistralement dans sa prose la conjugaison d'éléments antithétiques présente dans l'imaginaire portugais:

“Je suis en effet le Diable. N'ayez crainte, car je suis réellement le Diable et, pour cette raison, je ne fais de mal à personne... Jamais je n'ai souhaité dire la vérité, en partie parce que la faire ne mène à rien, en partie parce que je ne la connais pas. Mon frère aîné, le Dieu Tout-Puissant, l'ignore lui aussi. Mais ce n'est rien de plus qu'un problème de famille...” (Pessoa, 1989).

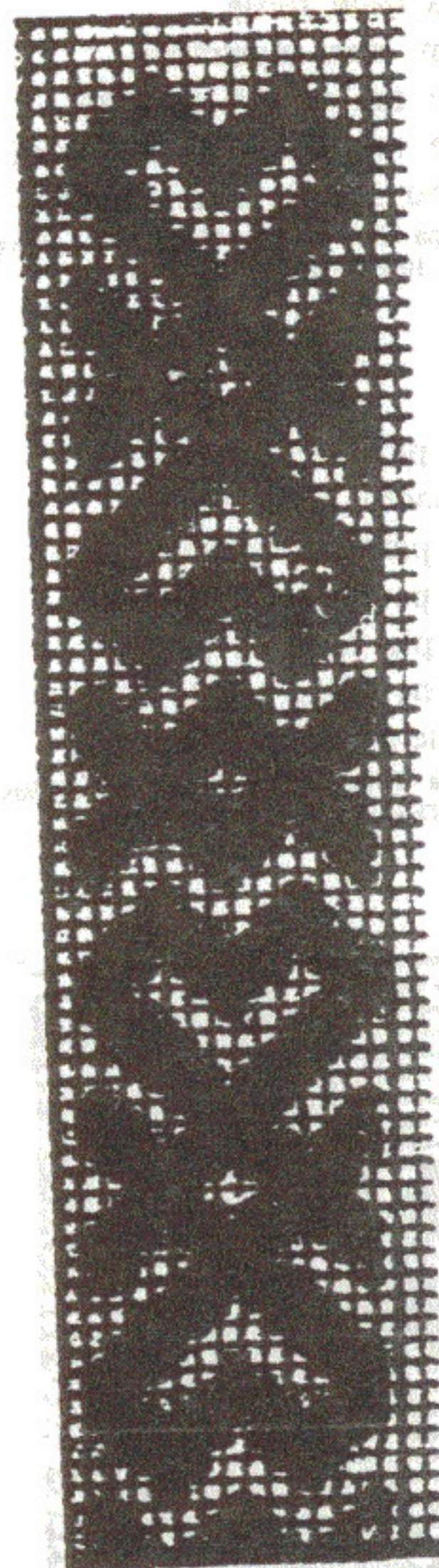
D'autre part, l'apparence jubilatoire est celle qui conçoit la vie comme une forme d'art. De ce point de vue, vie et art se (con)fondent, permettant l'escapade, le rêve, la fantaisie et – pourquoi pas? – le miracle.

Ariano Suassuna (1986) et son écriture exemplifient le rapprochement et la conjugaison symboliques des contraires. Le regard nouveau qu'il porte sur l'art de vivre du *sertanejo* fait ressortir un sentiment d'appartenance à une communauté imaginaire dont l'éclat, la sonorité et la vigueur, qui contrastent avec l'aridité de sa vie, sont ceux d'un peuple qui fait de l'absence de la jouissance une vaste moquerie.

Innombrables sont les caractéristiques qui rapprochent la narration de Suassuna de celle des romanciers médiévaux, parmi lesquelles nous relèverons: l'absence d'un temps linéaire, la (con)fusion entre les personnages, le peu de cas qui est fait de la logique spatio-temporelle du récit, ou encore le fait de raconter des histoires à l'envers, en représentant les hommes en tant que traits d'union entre le réel et le légendaire. Dans ses romans et pièces de théâtre, Suassuna réhabilite une esthétique littéraire tournée vers l'archaïque, c'est-à-dire vers les archétypes universels et non vers les connotations modernes où, au nom d'une esthétique iconoclastique, l'expression a fini par se faire emprisonner. Dans l'écriture archaïque de Suassuna sont représentées les images primordiales du bien et du mal, de la ruse, de la bravoure et de la couardise, de la contemplation, de l'oisiveté, de la superbe; bref, de tant de nos attributs humains. Dans *Farsa da Boa Preguiça*

În ocol ne-o răsărit
Tât un verde stăjărel -
Mult mă uita sara pân el:
Nu văd om să-mi placă bine,
Să-mi treacă de dor de tine,
Nu văd om bine să-mi placă,
De doruțu tău să-mi treacă.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus
De la Dumitru Iuga, 58 ani, 1968



1633.

Mândră, când oi muri eu
Vină la mormântu meu
Și-mi samână la mormânt
Câte flori îs pe pământ,
Și-mi samână la pticioare
Câte flori îs pe sub soare
Și te razîmă de cruce
Și-mi mai dă o gură dulce.

Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus
De la Dumitru Iuga, 58 ani, 1968

1634.

Tu mândruță de demult,
Ce mi-ai dat de nu te uit,
Ce mi-ai dat cu mâna ta

*Fiiți înțelepți ca șerpîi
Și blânzi ca porumbeii.*

De nu te mai pot uita:
Că mi-ai dat turtă cu linte
Și m-ai nebunit de minte,
Că mi-ai dat turtă cu mac
Și m-ai nebunit de cap.

Colecția DUMITRU IUGA, Sălișteștea de Sus.
De la Dumitru Iuga, 58 ani, 1968

1635.

Zină, bade, serile
Să-mi auzi muștrările,
Cum mă muștră măicuța,
Cum mă muștră și mă-nvață
Să nu stau la tine-n brață.

Colecția GEORGETA MARIA IUGA, Borșa.
De la Ileana Danci, 47 ani, 1981

1636.

Ploi, ploaie, cu grindinele,
Pe badea de la nuiete,
Ploi, ploaie, cu bulbuci,
Ploi pe badea de la junci,
Ploi, ploaie, numa ploi,
Ploi pe badea de la oi
Să vie-astară la noi.

Colecția DUMITRU IUGA, Sălișteștea de Sus.
De la Dumitru Iuga, 58 ani, 1968

(1974), il ne craint pas de faire l'éloge de la paresse à travers le personnage de Simão Pedro:

*"Il peut y avoir de la crapulerie dans le travail,
et dans la paresse il peut y avoir de la création!
Maintenant, il existe une coutume
chez les riches possédés du démon.
Comme ils travaillent, pour le reste il se sentent justifiés.
Ils payent mal les ouvriers,
oppriment les paysans,
accusent celui qui défend les pauvres
d'être du Mal l'instrument,
soufflent dureté et méchanceté dans leurs actes et pensées,
se livrent à l'avarice, à la luxure,
mangent du feu, boivent des Vents!"*

Dans *Pena e a Lei* (1971), Suassuna s'interroge sur le destin et les actions des hommes à travers les paroles que le personnage nommé Benedito adresse à un autre, Cheiroso, allégorie de Dieu, créateur des hommes:

"Votre Excellence va donc m'excuser, mais avant tout, celui qui doit être jugé, c'est Votre Excellence, Votre Eminence, Votre Guignolence! Avant que nous ne fassions quoi que ce soit, vous nous avez créés et vous avez inventé le monde, c'est vous qui avez inventé toute cette confusion".

Chez les personnages suassuniens, la conscience des injustices terrestres n'est ni une cause de démotivation ni le fruit du conformisme. S'il y a conformité, elle doit être comprise dans son sens étymologique de soumission à la forme, ce qui ne signifie pas conformisme, passivité, aliénation et autres attributs que, aujourd'hui encore, nos élites académiques, politiques ou littéraires s'entêtent à attacher aux *sertanejos*. Dans cette perspective, il conviendrait de réfléchir à la signification grecque de la fatalité, qui se dit *moira*, le lot, et *moirai* au pluriel. La fatalité est la condition constitutive du propre être et non une imposition qui s'exerce sur lui. Les *moirai* représentent le lot ou la part de chacun. Aussi le héros grec est-il celui qui cherche la *moira* susceptible de définir sa valeur. La fatalité conduirait à la conscience, à la sereine acceptation de soi, à l'obstination à vivre précisément parce que de la vie nous connaissons la limite qui lui confère une plénitude et un sens. A cet égard, la dimension tragique inhérente à l'homme s'explique en fonction de la limitation ontologique qui le constitue.

Femme vêtue de soleil, la terre est le grand témoin des drames humains, des trahisons, des amours, des haines et des morts. Objet de la passion, *mater dolorosa*, la terre fait mourir, mais elle accueille aussi ses morts. Gilbert Durand nous rappelle que l'étymologie du mot « cimetière » renvoie au champ sémantique de la chambre nuptiale (1997). Au niveau de l'imaginaire, il y aurait donc cette ancestrale intimité entre l'homme et la terre qui l'accueillera. Le rapport quelque peu érotique qui lie l'homme et la terre est symbolisé dans une pièce de Suassuna où il s'y réfère avec une absolue humanité:

"Au commencement la terre est toujours dure, sèche et livide. Mais ensuite elle devient peu à peu plus obscure, souple et douce. Une terre métisse et bonne!... C'est la terre nouvelle et mouillée, la terre que la houe a ouverte. Elle est devenue plus mouillée, plus humide, et soudain la houe a coupé une veine nouvelle et l'eau a tout empli, écumante, d'une odeur de racine..." (1976).

Terre-femme, terre à féconder... A partir d'une analyse des régimes d'images, Durand montre le rapport de superposition existant entre la femme et l'agriculture. Les cycles menstruels, la fécondité lunaire, la maternité terrestre constituent des symboles liés entre eux, diverses communautés établissant un rapprochement entre la stérilité féminine et la stérilité des champs agricoles. Si la déesse Gê (la Terre) fournit l'énergie vitale au marcheur, elle le soumet aussi aux sacrifices. Par les sacrifices, l'homme acquiert des droits sur son destin, s'appropriant une force nouvelle face au cosmos. Terre sainte, terre mère, terre nécrophile, la terre *sertaneja* se trouve liée imaginairement au symbolisme animal. A travers le

Când pisica nu-i acasă
Șoarecii joacă pe masă.

bestiaire, l'homme exprime ses peurs à l'égard de la mort. Dans l'héraldique de Suassuna, les animaux sont des symboles des puissances maléfiques ou bienfaisantes qui contrôlent le *sertão*. L'once Caetana, par exemple, apparaît emblématique dans la saga du *Romance da Pedra do Reino*, ou encore du *Romance do Rei Degolado*. L'once ne serait ici qu'une transfiguration du lion, le roi animal dévorateur du temps. Le lion est parfois représenté dans les mythologies anciennes de façon ambivalente: à la fois dieu solaire et dévoreur du soleil. Dans d'autres cas, il représente le diable lui-même. Pour Suassuna, l'once Caetana est une jeune fille et symbolise la mort qui, dans la *sertão*, est toujours aux aguets.

"La jeune Caetana réfléchit, là maintenant, sous la forme de l'Once divine et ailée de la Mort, promenant son regard par tous ces lieux sacrés où bientôt jaillira beaucoup de sang. Avec ses yeux qui percent en même temps le présent, le passé et le futur, elle voit la Race des matelots ibériques partant, au XVI^e siècle... du Portugal" (1974).

Présente dans toute la vie des *sertanejos*, l'once incarnerait la divinité multiple, l'animal symbole de toutes les forces, du sacré et du profane. D'autres animaux, comme la vache, le taureau, le serpent, le cheval, le chien sont présents dans l'œuvre de Suassuna, comme dans *Auto da Compadecida*, pour signifier cette réunion de mondes où humains et animaux se (con)fondent dans la saveur du rêve et de la narration.

« Le réel n'est ni dans le départ ni dans l'arrivée; c'est au milieu de la traversée qu'il se met à la disposition des gens ». Cette notion de traversée pourrait constituer une catégorie-clé pour une anthropologie poétique qui se voudrait aussi belle que le texte qui l'inspire. Dans l'étymologie de *traversée* se trouve la racine *versus*, ce qui tourne. Dans la traversée du *sertanejo*, dans nos traversées, nous découvrons la présence de ce moment, grandiose et ponctuel dans sa finitude, où il est permis de vivre infiniment le fini que l'on y trouve: le réel, come l'affirme Riobaldo.

Dans la quête de nouveaux modèles, en ce début de siècle, il nous faut réhabiliter la dimension symbolique imaginaire que les sciences sous-estiment. Le regard esthétique, la revalorisation de la métaphore, la possibilité d'une poétique de l'imaginaire seraient les sentiers à suivre aujourd'hui. Déjà, Nietzsche postulait que c'est la poésie qui réaffirme les qualités métaphoriques de l'existence, et, si l'on remonte plus loin, Aristote déclarait que *« la poésie est quelque chose de plus sérieux que l'histoire »*.

N'importe quels moyens justifieront la communion des sens, l'*aisthêsis* communautaire, le plaisir d'être ensemble, le tisser collectif, dans les bars, sur les places, au creux des lits, lors des neuvaines ou des campagnes électorales. Il faut chercher sans cesse à détrôner Parsifal, être toujours en train de rire de soi et du monde, d'en jouir sans obstacles d'ordre moral, sans pudeurs, sans recherches de vérités absolues. Si la marque du chevalier, affirme Thomas Mann, est la capacité de condensation onirique du temps, le *sertão*, à l'instar de la cour d'Arthur, peut être compris comme un espace ou un royaume imaginaire où les gens ont résisté aux projets d'une contemporanéité encore réductionniste et iconoclastique. L'éthique *sertaneja* se fait ludique pour que la vie devienne une forme d'art qui permette aux hommes de ritualiser leur quotidien, de se réunir autour de leurs

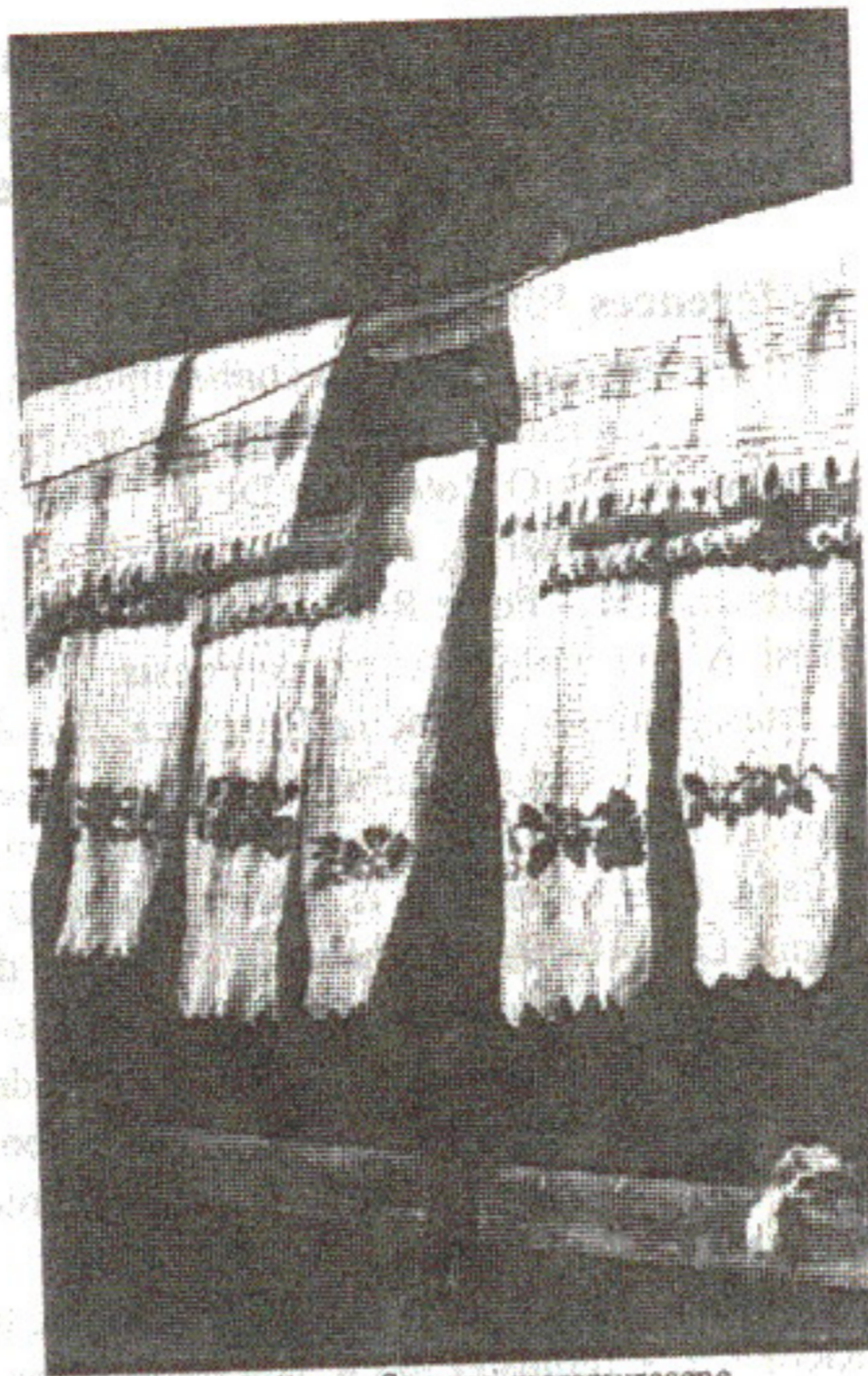


Foto: Ioan Nădișan - Șterguri maramureșene

1637.

Duce-m-aș de ciobănel
La oițe, pe Muncel,
De-ar si mândra strungărel;
Duce-m-aș de ciobănaș
La oițe, pe imaș,
De-ar si mândra strungăraș.
Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus.
De la Dumitru Iuga, 58 ani, 1968

1638.

Mă sculai de dimineată
Pe negură și pe ceață,
Mă spălai, mă teptănai,
Pusei secerea la brâu,
Mă luai în sus pe râu
La holdă mândră de grâu.
Verde-i doară frunza-n plai
Și m-am plecat să văd ce-i:
Erau doi păcurărei
Ș-atâta ne-am sărutat
Până luna-o scăpătat,
Atâta ne-am drăgostit
Până soarele-o sfințat.
Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus.
De la Anuța Iuga, 40 ani, 1979

1639.

Pe deluț, peste Cornuț
Trece-o fată la drăguț.
Ié în poală ce-i ducé?
Tăt puse turtă cu mnere,
Iar în mâni - uiegi cu bere.
- Na, mândruț, bé și mănâncă!
- Nici oi mânca, nici oi bea
Până nu mi-i săruta
Ca să am după ce bea.
Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus.
De la Anuța Iuga, 40 ani, 1979

1640.

Sus în vârvu muntelui
Ară plugu mândrului;
Bună plată că i-am dat -
Mândre flori o sămănat.
Pe când o fost de plezit
Măicuța m-o credințat,
Pe când o fost de purtat
Măicuța m-o credințat
Ș-o fost musai de lăsat
Și cu mândru de plecat.
Da' am o soră și un frate
Și i-oi da florile-n parte,
Am un bdetuț de drăguț -
Fă-i, tu soră, și tu struț,
Dă-i-l tu, cu a ta mână,
Că-s flori dint-a mé grădină.
Colecția DUMITRU IUGA, Săliștea de Sus.
De la Anuța Iuga, 40 ani, 1979

Ce se naște din piscică
Șoareci mănâncă.

1641.

Măi bădiță, bădișor,
Când îi trece p'ângă noi
Nu te uita drept în curte
Că eu am tizmașe multe,
Da' te uită peste sat
C-or gândi că ne-am lăsat -
Mămuloara cui le-o dat.
Colecția ION VANCEA, Rona de Jos
De la Maria Feticu, 36 ani, 1976.



1642.

Pântru ochi ca mura neagră
Învârtei pădurea-ntreagă,
Pântru ochi ca murile
Învârtei pădurile
Și mândruțu îmi zâmbea
Ș-apoi, futu-i mama lui,
Gură ca la badea nu-i,
(V)Ină, măi bade.

Colecția ION VANCEA, Rona de Jos
De la Maria Feticu, 36 ani, 1976.

1643.

Ină, măi bade, la noi
Că eu nu mă duc la voi:
Mă-ta mă face gunoi.
De-ar si gunoiu ca mine
Nu ț-ar mai mătura nime
Că l-ar mai lăsa să crească
Urātu să-mbătrânească.
Urātu s-a bătrâni,

images, transposant dans la vie le caractère dialogique de leur lien avec le sacré. C'est avec l'esprit panthéiste de l'once Caetana qu'il convient de réfléchir et d'enquêter sur le monde et nous-mêmes, pour enfin devenir des *hommes humains*.

Références Bibliographiques

- Arruda, F.D. - A magia do conhecimento pela compreensão das veredas poéticas, in Educação em Debate, 21e année, n° 37, Fortaleza, 1999.
- Araújo, H. V. - O Roteiro de Deus - Dois estudos de Guimarães Rosa, São Paulo, Mandarim, 1996.
- Balbuena, M. - Poe e Rosa à Luz da Cabala, Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- Bosi, A. - O Ser e o Tempo da Poesia, São Paulo, L. Cultrix, 1983.
- Dimas, Antônio - Espaço e Romance, São Paulo, Ática, 1987, 2e éd.
- Durand, G. - Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Dunod, 1990.
- Eco, U. - Obra Aberta, São Paulo, Perspectiva, 1991, 8e éd.
- Eliade, M. - Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965.
- Lima, L.C. - Mimesis e Modernidade, Rio de Janeiro, Graal, 1980.
- O Controle do Imaginário, Rio de Janeiro, Forense, 1989.
- Maffesoli, M. - Du Normadisme: Vagabondages initiatiques, Paris, Le Livre de Poche, 1997.
- Nietzsche, F. - A Origem da Tragédia, Lisbonne, Guimarães, 1988.
- Paz, O. - Os filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, 2e éd.
- Pessoa, F. - L'Heure du Diable, Mayennes, Ibériques/José Cort, 1989.
- Ricœur, P. - Temps et Récit, IIIe tome, Paris, Sene, 1983.
- Rosa, J.G. - Grande Sertão: Veredas, Rio de Janeiro, José Olympio, 1968, 4e éd.
- Estas Estórias, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, 3e éd.
- Ave, Palavra, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, 3e éd.
- Suassuna, A. - Auto da Compadecida, Rio de Janeiro, Agir, 1986.
- O Santo e a Porca ou o Casamento Suspeito, Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- A fera e a lei, Rio de Janeiro, Agir, 1971.
- Viro, G. - Princípios de (uma) Ciência Nova (acerca) da Natureza comum das Nações, São Paulo, Abril Cultural, 1984.

FRANCIMAR DUARTE ARRUDA:

Sertão brazilian : zis-ul și interzis-ul

Sertão înseamnă întinsele pășuni, preeria impresionantă, dezolantă, aridă, violentă. Un univers uscat, prăfos, puternic și poetic. Unde se întâlnesc demonii, legendele, știința, mitul și realitatea, emoția și rațiunea. Modelator al spiritului și animator al revoltelor, în care natura se complăce într-un joc infinit al contrastelor fără a ajunge la un sfârșit. Sertão este pretutindeni. Autoarea, conferențiar de Filosofie și doctor în Teoria Imaginarului la Universitatea Federală din Rio de Janeiro, profesor de Filosofie la Universitatea din Fulminense, membră a Centrului Gaston Bachelard din Dijon, analizează romanul lui João Guimarães Rosa, "Grande Sertão: Veredas" (1958), o poveste trăită de *jagunços*, dragostea dintre Riobaldo și Diadorim, povestită de cel dintâi. "Diadorim - o fată travestită în bărbat - este roua mea", spune Riobaldo, duplicitate și multiplicitate care întretes textul/contextul, o trăire dionisiacă încercând împăcarea sinelui cu starea cosmică, să transforme tragismul cotidianului într-o sărbătoare a acestui spațiu al tuturor iluziilor care, odată sosit, confirmă și reafirmă tragismul sfârșitului, al morții.

Aceste contraste sunt relevate și în poezia lui Ariano Suassuna, analizată în partea a doua a studiului. O privire asupra artei de a trăi al acestor *sertanejo*, un mod de apartenență la comunitatea imaginară a strălucirii, vivacității, vigorii care contrastează cu ariditatea vieții de zi cu zi. (D.Iuga)