

24/3

revista do centro de estudos humanísticos

série ciências da literatura

2010

diacrítica
dossier
literatura
comparada

LETRAS



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

Título: DIACRÍTICA (Nº 24/3 – 2010)
Série Ciências da Literatura

Directora: Ana Gabriela Macedo

Directores-Adjuntos: Carlos Mendes de Sousa; Vítor Moura

Coordenadora: Eunice Ribeiro

Comissão Redactorial: Ana Gabriela Macedo (Universidade do Minho), Ana Paula Arnaut (Universidade de Coimbra), Ângela Fernandes (Universidade de Lisboa), Carlos Cunha (Universidade do Minho), Carlos Mendes de Sousa (Universidade do Minho), Cristina Álvares (Universidade do Minho), Cristina Sobral (Universidade de Lisboa), Francisco Topa (Universidade do Porto), Isabel Almeida (Universidade de Lisboa), Isabel Cristina Mateus (Universidade do Minho), Joana Matos Frias (Universidade do Porto), Joana Passos (Universidade do Minho), João Amadeu C. Silva (Universidade Católica Portuguesa), José Cândido O. Martins (Universidade Católica Portuguesa), Luís Adriano Carlos (Universidade do Porto), Luís Mourão (Instituto Politécnico de Viana do Castelo), Maria do Carmo Mendes (Universidade do Minho), Orlando Grossegese (Universidade do Minho), Osvaldo Silvestre (Universidade de Coimbra), Rita Patrício (Universidade do Minho), Sérgio Sousa (Universidade do Minho), Xaquín Nuñez Sabarís (Universidade do Minho).

Comissão Científica: Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa), Bernard McGuirk (University of Nottingham), Clara Rocha (Universidade Nova de Lisboa), Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidad de Santiago de Compostela), Hélder Macedo (King's College, London), Helena Buescu (Universidade de Lisboa), João de Almeida Flor (Universidade de Lisboa), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa), Maria Irene Ramalho (Universidade de Coimbra), Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra), Nancy Armstrong (Brown University), Susan Bassnett (University of Warwick), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin-Madison), Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid), Vita Fortunati (Università di Bologna), Vítor Aguiar e Silva (Universidade do Minho), Ziva Ben-Porat (Tel-Aviv University).

Obs: Para além de artigos de professores e investigadores convidados, a revista acolhe propostas de publicação de colaboradores internos e externos ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, que serão sujeitas a arbitragem científica segundo um modelo de revisão por pares.

Os artigos propostos para publicação devem ser enviados ao Coordenador.
Não serão devolvidos os originais dos artigos não publicados.

Edição: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho em colaboração com Edições Húmus – V.N. Famalicão. *E-mail:* humus@humus.com.pt

Publicação subsidiada por
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia

ISSN: 0807-8967

Depósito Legal: 18084/87

Composição e impressão: Papelmunde – V.N. Famalicão

ÍNDICE

- 5 Nota de Apresentação
- DOSSIER LITERATURA COMPARADA**
- 9 Introdução
Ana Gabriela Macedo
- 13 Foreword to the *Dossier of Comparative Literature*
Ana Gabriela Macedo
- 15 La notion de l'influence et la mémoire (inter)culturelle
Manfred Schmeling
- 31 Working Across Borders Reflections on Comparative Literature and Translation
Astradur Eysteinnsson
- 45 Intra-Colonialism or *l'Animation Mosaïque* of the Black Atlantic Re(p)tiling Angola
in J.E. Agualusa's *O Vendedor de Passados/The Book of Chameleons*
Bernard McGuirk
- 79 Un comentario sobre el concepto de vanguardia
Eduardo Subirats
- 87 Heaviness and the modernist aesthetics of movement
Isabel Capelo Gil
- 111 Une seconde musique du hasard : Georges Perec et Paul Auster
Jean-Luc Joly
- 141 The Narrator in the Contact Zone: Transculturation and Dialogism in *Things Fall Apart*
João Ferreira Duarte
- 157 Entre Culturas: A Vanguarda entre o Brasil e a Europa
K. David Jackson
- 181 Comparative literature and translation, historical breaks and continuing debates:
Can the past teach us something about the future?
Lucia Boldrini
- 201 Ghosts and Hosts: Memory, Inheritance and the Postimperial Condition
Paulo de Medeiros
- 215 Artes plásticas e poesia nos anos 70 no Brasil
Viviana Bosi

VÁRIA

- 237 **O lugar do outro: representações da identidade nas narrativas de Mia Couto e José Eduardo Agualusa**
Ana Margarida Fonseca
- 265 **Infância no pós-independência angolano em AvóDezanove e o segredo do soviético**
Ana Maria Ribeiro
- 279 **Rosalía de Castro: uma escritora revolucionária**
Diego Pardo Amado
- 297 **Artes ao serão**
Isabel Ponce de Leão
- 311 **Lourdes Castro, Helena Almeida and their 'encounter with the world'**
Márcia Oliveira e Maria Luisa Coelho
- 325 **Breve cartografia do imaginário contemporâneo. NYC, *femmes fatales*, amazonas**
Cátia Faísco, Jacinta Correia, Pedro Meneses e Cristina Álvares
- 347 **O romance policial em Agustina Bessa Luís**
Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes
- 373 **Glosas de Camões nas Obras Métricas de D. Francisco Manuel de Melo**
Micaela Ramon
- 387 **O livro de Caeiro**
Pedro Sepúlveda
- 413 **Knapp e Michaels contra Fish: o que é uma crença?**
Ricardo Namora

ENTREVISTAS

- 427 **A literatura e o léxico da pós-colonialidade. Uma conversa com João Paulo Borges Coelho**
Elena Brugioni

RECENSÕES

- 447 ***L'Oeil désespéré par le regard. Sur le fantasma.***
Sérgio Guimarães de Sousa

Nota de Apresentação

Dando continuidade ao formato adoptado nas suas últimas edições, o número 24 da revista *Diacrítica - Série Ciências da Literatura* apresenta um *dossier* temático de abertura dedicado à *Literatura Comparada*. Trata-se de um conjunto de onze ensaios que repõem as conferências de reconhecidos investigadores internacionais ao *X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*, realizado na Universidade do Minho entre 6 e 8 de Novembro de 2008, em simultâneo com a *VI Edição do Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Com apresentação e coordenação da Professora Ana Gabriela Macedo, este *dossier* reflecte a actual abrangência dos problemas e dos debates comparatistas, ao nível quer dos conceitos quer das práticas, uma abrangência responsável pela configuração mutante e epistemologicamente fluida deste 'campo de estudos', mas também, por outro lado, pela sua manifesta resistência a uma extinção que convertesse o seu programa humanista em definitivo objecto de nostalgia.

A secção *Vária* recolhe a esperada colaboração dos investigadores do CEHUM, bem como colaboração externa. Alguns dos artigos que aqui se acolhem foram produzidos no âmbito de um ciclo temático de seminários CEHUM/Literatura dedicado ao Romance; outros ainda reportam-se a conferências de professores e investigadores convidados, proferidas no contexto de cursos de pós-graduação.

Inclui-se, por fim, uma nova secção de *Entrevistas* e o habitual espaço de *Recensões*.

Com este número da *Diacrítica* inicia-se um modelo de revisão científica por pares, cada vez mais importante na credibilização científica das publicações e no acesso a uma indexação mais alargada. O nosso agradecimento a todos os membros da Comissão Redactorial desta revista que aceitaram, a nosso pedido, o trabalho de revisão.

Um agradecimento final a Rita Patrício, Coordenadora-Adjunta da Linha de Acção de Ciências da Literatura do CEHUM, pela colaboração prestada na preparação deste novo número.

Eunice Ribeiro

DOSSIER
LITERATURA COMPARADA

Cumplicidades Comparatistas: Origens / Influências / Resistências

À memória de Margarida Losa

Introdução

A literatura dá voz ao ser humano no seu foro íntimo

(Margarida Losa)

Tendo por base uma selecção dos textos apresentados no âmbito do *VI Congresso da APLC/ X Colóquio de Outono do Centro de Estudos Humanísticos*, realizado na Universidade do Minho em Novembro de 2008, do qual estão publicadas as Actas no *site* do CEHUM, este *Dossier* pretende dar expressão e guardar a sua memória viva nas páginas da Revista *Diacrítica*.

O referido Colóquio, intitulado *Cumplicidades Comparatistas: [Comparatist Complicities: Origins/Influences/Resistance]*, foi na realidade um evento duplo, ao assinalar e celebrar, por um lado, o centenário das Vanguardas históricas, perspectivando o seu alcance em pleno século XXI e, por outro, ao propor-se reflectir sobre a Literatura Comparada enquanto “espaço nómada do saber”, problematizando a sua característica amplitude de visão e a sua peculiar metodologia, fundamentadas no confronto, e não na homogeneidade, na análise das tensões, das diferenças e das resistências, em suma, no diálogo interlinguístico e intercultural dos povos.

Os textos compilados neste *Dossier* reflectem sobre a diversidade das cumplicidades comparatistas hoje, os limiares da disciplina, bem como as resistências que se lhe opõem; oferecem um olhar crítico sobre as fronteiras cada vez menos estáveis da disciplina num mundo

em crescente globalização cultural e económica e a sua permanente auto-interrogação, aberta a uma constante redefinição de paradigmas críticos e da própria definição do campo e objecto específicos do literário. Os novos desafios que a disciplina enfrenta face ao multiculturalismo, às novas literaturas emergentes e à rápida falibilidade das teorias e da crença em discursos universalistas e homogeneizantes, bem como a assumida contaminação/polinização com outras disciplinas, outras áreas do saber, outras artes e outras metodologias hermenêuticas, são a tónica das reflexões que aqui trazemos. Face aos discursos apocalípticos sobre a pretensa “morte anunciada” da disciplina, este conjunto de textos oferece um olhar crítico e atento perante a crescente desterritorialização da Literatura Comparada, a ansiedade face à inter e à multidisciplinaridade, apelando, em contrapartida, à necessidade do “conhecimento em rede”.

No que diz respeito às Vanguardas, tal como referido, propusemos-nos no âmbito deste Colóquio celebrar particularmente a efeméride da publicação do primeiro Manifesto do Futurismo, no *Le Figaro* de Paris, em Fevereiro de 1909, enquanto estética inegavelmente controversa, porém catalisadora dos muitos “-ismos” que se lhe sucederam ao longo do século XX. Estética que aliou a actividade provocatória do cânone, à insurreição da palavra; a exuberância da “performance” artística e o experimentalismo mais ousado, à política mais conservadora, rompendo fronteiras e irrompendo no discurso “nostálgico” da “arte do passado”, qual “bofetada no gosto público”, em expressão dos Cubofuturistas russos.

Assim sendo, este *Dossier* congrega uma diversificada, porém representativa súpula de conceptualizações e análises dos temas que sucintamente enumerámos, permitindo assim ao leitor da *Diacrítica* ter acesso privilegiado a algumas das mais estimulantes e provocatórias intervenções que tiveram lugar neste Colóquio que se quis plural.

O nosso reconhecimento aos Professores Manfred Schmeling, da Universidade de Saarbrücken, à data Presidente da *Associação Internacional de Literatura Comparada/ International Comparative Literature Association*; Viviana Bosi, da Universidade de S. Paulo, Brasil; Lucia Boldrini, do Goldsmith College, Universidade de Londres; João Ferreira Duarte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Astradur Eysteinnsson, da University of Iceland; Isabel Capeloa Gil da FCSH,

Universidade Católica Portuguesa; David Jackson, de Yale University, Estados Unidos; Jean-Luc Joly; Paulo de Medeiros, de Utrecht University, Holanda; Bernard McGuirk, de Nottingham University, Inglaterra; Eduardo Subirats de New York University.

Quero ainda referir que este Congresso, e como tal as publicações daí resultantes, não teriam de todo sido possíveis sem a estreita colaboração dos membros da sua Comissão Organizadora, particularmente da Professora Maria Eduarda Keating, em articulação com a Direcção da APLC, assim como do apoio de todo o *staff* do CEHUM, funcionárias e bolsseiras, nomeadamente a Anabela Rato e a Andreia Silva.

Por último, uma evocação do Congresso de Literatura Comparada organizado no Porto em Maio de 1995, pela então Presidente da APLC, Professora Margarida Losa, a cuja memória este *Dossier* é dedicado, pelo seu magistério e paixão contagiante pela disciplina. Cito as suas palavras da *Nota de Abertura* das Actas publicadas do Congresso (*Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, Porto: APLC, 1996):

“Hoje em dia, quando se fala, por um lado, na aldeia global e, por outro, na multiplicação dos conflitos regionais e na desagregação das nacionalidades, a Literatura Comparada assume-se como veículo privilegiado para a manutenção do diálogo entre todos. A cultura, o sonhar dos povos, persiste para além das fronteiras geográficas e políticas. Muitas vezes estas estabelecem-se em função desses imponderáveis que têm a ver com a cultura e o modo de se estar no mundo e de nos vermos e honrarmos a nós próprios. A literatura dá voz ao ser humano no seu foro íntimo. É uma forma de comunicação intersubjectiva que passa pela intimidade do desejado, do temido, do reprimido, do sacralizado em cada um de nós. (...) Nós somos nós, hoje e aqui, mais a nossa história. Nós somos nós, aqui e agora, mais a nossa literatura”.

Ana Gabriela Macedo
Directora do CEHUM

Foreword to the *Dossier of Comparative Literature*

VI NATIONAL CONFERENCE OF THE PORTUGUESE ASSOCIATION OF
COMPARATIVE LITERATURE
X AUTUMN COLLOQUIUM – A COMMEMORATION OF
THE HISTORICAL AVANTGARDE

Universidade do Minho, Braga – 6|8 November 2008

Comparatist Complicities: Origins/Influences/Resistance
Cumplicidades Comparatistas: Origens/Influências/Resistências

This *Dossier* published in the journal *Diacrítica* contains a selection of the major contributions that were offered by the speakers to the triennial APLC Conference which took place at the Universidade do Minho, in the city of Braga, simultaneously with the Autumn Colloquium which is annually organised by CEHUM, the Humanities Research Centre at UM. During this dual event APLC members as well as international scholars and researchers were invited to join us in a journey of reflection and discussion on a variety of crucial issues within Comparativism today, alongside a commemoration of the centenary of the Historical Avantgarde, namely Futurism. The following topics were suggested for analysis and debate:

1 – Comparatist complicities, the limits and frontiers of the discipline; the redefinition of new strategies and new approaches in the context of a growing cultural and economic globalization; the new challenges and forms of resistance

the discipline is encountering in the face of e.g., emergent literatures, multiculturalism, the rapid decaying of critical paradigms and the (dis)belief in totalitarian and homogenising discourses.

2 – Comparative Literature as a discipline open to a permanent self-interrogation of its field of studies and of its liminal spaces, through the cross-fertilization with other disciplines and other hermeneutic methodologies.

3 – The announced “death” of the discipline *vis-à-vis* discourses of resistance in the context of the growing deterritorialization of critical thought, multidisciplinary and the establishment of networks of knowledge.

The structure of the conference comprehended plenary and sub-plenary sessions; thematic panels [a) Comparativism; complicities and ruptures; b) The Avantgarde in a historical and transnational perspective; c) Translation and Comparativism; d) Gender/Art/Performance; e) Post-colonial Studies, Travel Literature and discourses of resistance]; and, finally, roundtables and exhibitions.

We believe this *Dossier*, though concise, gathers a highly diversified and representative sample of some of the most intellectually stimulating conceptualizations and analyses of the issues and debates described above, thus allowing readers of CEHUM’s journal *Diacrítica* to have a privileged access to this plural Conference and to the diversified spectrum of “Comparatist Complicities” in today’s world.

We wish to thank warmly all the colleagues and researchers in the field who generously corresponded to our appeal, who shared with us their knowledge and expertise and contributed to this publication.

Finally, this *Dossier* is dedicated to the memory of Professor Margarida Losa, a former President of the *Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, and one of the most passionate devotees of the discipline and its never ending capacity of renewal.

Ana Gabriela Macedo

La notion de l'influence et la mémoire (inter) culturelle

Manfred Schmeling*

Not only literary subjects but categories and methods in literary criticism as well are in a process of constant development. The term “influence” belongs not only to the core concepts of deterministic theory in general but it also left its distinct marks in the field of literary criticism. André Gide, for example, brings to mind Goethe’s *Wahlverwandtschaften* in a lecture he gave in 1900 to illustrate his notion of the special relation between different cultures and different authors. The term “influence”, however, proved to be obsolete during the last decades. It was replaced by seemingly more “objective” terms like reception, dialogicity, intertextuality or cultural memory.

I assume in this contribution that a text is basically never identical with itself but always correlates with its precursors, other texts, other cultures and so on. Modern and postmodern literature reinforces this relativism in its topics by breaking down ethnological and cultural boundaries and thus creating an intensive web of intertextual interdependencies. Hence we need new methods of self-reflection – my considerations focus on the problem of the ‘intercultural memory’ – in order to embrace the literary developments. Among others, Mario Vargas Llosa’s novel *L’Homme qui parle* (*El hablador*, 1987) will serve me as an example.



Tout comme les sujets auxquels se réfère la littérature, les catégories et les méthodes des études littéraires sont intégrées à un processus évolutif permanent. La notion d’‘influence’ fait non seulement partie des termes importants au sein des théories déterministes en général, il a également

* Professor of Comparative Literature, University Of Saarbrücken, Germany. ICLA President 2007-2010.

laissé des traces évidentes dans la critique littéraire. Dès 1900, André Gide évoque ainsi dans le cadre d'une conférence les *Wahlverwandschaften*, les *Affinités électives* de Goethe, afin d'illustrer sa conception de la relation particulière entre les cultures et entre les auteurs. Je reviendrai sur ce point. 'Influence' s'est souvent révélé être un terme obsolète au cours des dernières décennies. Il a été remplacé par des notions donnant au moins l'impression d'être 'objectives': réception, dialogicité, intertextualité ou mémoire culturelle.

Mes réflexions partent du principe qu'un texte n'est en soi jamais identique à lui-même, mais présente toujours des rapports à des précurseurs, à d'autres textes, à d'autres cultures etc.. La littérature moderne et postmoderne force ce relativisme par une 'ethnologisation' des thèmes et par des imbrications intertextuelles intenses. Une nouvelle auto-réflexion méthodique est ainsi nécessaire pour rendre justice à l'évolution littéraire – la problématique de la 'mémoire interculturelle' se trouve au centre de mes réflexions. Je prendrai notamment pour exemple le roman de Mario Vargas Llosa publié en 1987, *El Hablador*¹ (*L'Homme qui parle*, 1989 pour la traduction française²).

J'ai évoqué le fait qu'aucun texte n'est identique à lui-même. Chaque production textuelle est confrontée à des influences qui transcendent plus ou moins l'espace culturel duquel il est issu. Reconnaître ce fait constitue une des bases de toute activité comparatiste, car c'est du fait que le texte soit placé sous l'influence d'une culture étrangère que l'interprète ou critique acquiert sa légitimation méthodique en tant que comparatiste. Les représentants les plus fiables d'une telle perspective sont cependant les grands écrivains eux-mêmes, qui nous transmettent dans des discours théoriques ou de manière implicite dans leur œuvre fictionnelle un concept littéraire déterminé de manière internationale, dans un dépassement des frontières, dans une perspective de littérature universelle. J'irai jusqu'à affirmer: il n'existe aucune œuvre *uniquement* placée sous le signe d'influences nationales. Admettre ou non les dépassements de frontières se rapporte uniquement à une décision méthodique.

1 Vargas Llosa, Mario: *El Hablador*, Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2008 pour l'édition originale dont sont tirées les citations de cet article.

2 Vargas Llosa, Mario: *L'Homme qui parle* (trad.: Albert Bensoussan) Paris: Gallimard, 1987 pour l'édition française dont sont tirées les traductions des citations en espagnol de cet article.

André Gide est un important représentant de cette conception. Pour commencer, je souhaiterais me référer à l'un de ses discours tenu à Bruxelles en 1900 – *De l'influence en littérature*.³ qui présente une apologie de l'influence. "Il n'est pas possible à l'homme de se soustraire aux influences"⁴, observe Gide. Il considère simultanément le phénomène de l'influence comme une constante anthropologique, indépendamment de la manière dont l'influence se présente. Il est intéressant dans notre contexte que Gide, en-dehors des influences générales liées notamment à une évolution biologique, au climat ou à l'intégration à un contexte social, fasse valoir des facteurs individuels d'influence. Il pense entre autres au voyageur qui, se trouvant à l'étranger, est confronté à des situations inhabituelles. Gide lui-même est un représentant typique de la curiosité culturelle: "c'est la différence qui m'attire", note-t-il dans son journal intime. Attirance et intérêt se complètent ainsi mutuellement. Gide cite le roman de Goethe *Les Affinités électives* pour illustrer le fait que l'influence poétique suppose aussi toujours une disposition d'accueil du côté du récepteur. Goethe avait eu recours, avec l'expression "Affinités électives", à une métaphore se rapportant au domaine de la chimie afin de pouvoir mieux différencier les rapports sociaux entre les protagonistes de son roman: "Goethes Verwendung des Wortes 'Wahlverwandschaft' in anderen Zusammenhängen läßt darauf schließen, daß er auch in seinem Roman mit dem Begriff zunächst die zwischenmenschlichen Prozesse der 'Anziehung' und 'Abstoßung' im Sinne von Bevorzugung und Benachteiligung im Blick hat."⁵

Gide utilise la même image pour illustrer la relation entre les écrivains. Le poète peut choisir son influence, car "les influences agissent par ressemblance."⁶ En d'autres termes: il souligne la base dialectique de sa théorie des influences, qui part simultanément de la ressemblance et de la résistance productive. La biographie de Goethe serait l'histoire de ses influences : "nationales avec Götz; moyenageuses avec Faust; grec-

3 Gide, André: "De l'influence en littérature" in *Essais Critiques*, Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1999, p. 403-417.

4 Gide: "De l'influence en littérature", p. 404.

5 Konrad, Susanne: *Goethes Wahlverwandschaften und das Dilemma des Logozentrismus*, Heidelberg: Winter, 1995, p. 248 ("Le fait que Goethe emploie le terme 'affinité élective' dans d'autres contextes nous laisse conclure qu'avec cette notion, il a également en vue dans son roman le processus d'attirance' et de 'rejet' dans le sens de préférence et de répulsion" [Ma traduction]).

6 Gide: "De l'influence en littérature", p. 406.

ques avec les Iphigénies, italiennes avec le Tasse, etc.; enfin vers la fin de sa vie encore, l'influence orientale (...).⁷

Le phénomène 'Weltliteratur' – ce n'est pas par hasard que Goethe a diffusé ce terme – est la conséquence conceptuelle et pratique d'une notion de la littérature absorbant consciemment influences et relations. Ces relations se rapportent notamment chez Gide à une réflexion autour de la Bible, autour d'auteurs antiques, autour de Goethe, de Dostoïewski, de Nietzsche etc...

Ce que Gide présente dans ce texte à propos de l'influence de manière plus ou moins explicite, c'est la relation dialectique, c'est-à-dire constructive, entre le souvenir et l'oubli compris comme processus culturel. Selon Gide, même quand j'ai profondément enterré un livre ou un auteur dans mon inconscient, quand je les ai oubliés, je suis soumis au pouvoir du mot poétique que j'ai lu. Mais ce pouvoir est diffus, relatif, jamais absolu. Enfin, Gide engage une réflexion autour du processus de l'évolution littéraire et autour des mécanismes et aspects psychologiques de l'accueil et du refus de l'influence. Il me semble particulièrement intéressant qu'il mette au même niveau la peur de l'influence et la faiblesse poétique, la recherche d'influences et la grandeur poétique. Cela nous rappelle – métaphoriquement parlant – le roman familial de Freud avec la relation père-fils interprétée comme structure œdipale. Le fait est que la théorie littéraire s'est laissée inspirer par cette constellation psychologique du roman familial.

On retrouve cette théorie littéraire par exemple dans l'ouvrage de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*. L'histoire littéraire, avec ses "intra-poetic relationships", y est en effet considérée comme une "family romance"⁸. Peur de l'influence – il s'agit de la cause psychologique déclenchant l'effort poétique qui vise l'autonomie et la force. "Poetic history (...) is held to be in distinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves."⁹

On trouve de ce fait chez Bloom une autre position que chez Gide. Alors que Gide – qui est tout d'abord poète et non théoricien et croit donc savoir de quoi il parle – considère l'influence en tant que ferment

7 Gide: "De l'influence en littérature", p. 411.

8 Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence*, Oxford: Oxford University Press, 1973, p. 63.

9 Bloom: *The Anxiety of Influence*, p. 5.

consciemment appliqué pour le propre processus de création, Bloom part d'une attitude de rejet du poète vis-à-vis de prédécesseurs ou de contemporains; un rejet qu'il justifie d'un point de vue psychanalytique. Ce qui différencie donc Gide et Bloom, ce sont les conditions sur lesquelles l'influence poétique se base. En revanche, ils considèrent tous deux l'influence comme un processus dialectique, qui de par l'apport du poète recevant mène à des changements, à quelque chose de nouveau.

Au sein du débat théorique comparatiste, la catégorie de l'influence est toutefois rarement encore appliquée, parce qu'elle réduirait trop sa perspective à des liens de causalité et à un positivisme pur.¹⁰ De nouvelles approches méthodiques, de nouveaux termes les ont relayé: on pensera aux notions de "réception" (l'esthétique de la réception allemande orientée vers le lecteur en était ici responsable), "polyphonie du mot" (Michail Bachtin), "intertextualité" (Kristeva, Genette notamment) et finalement "mémoire culturelle" (notion-clé en Allemagne avant tout en raison des recherches de Jan Assmann).

Ce que je souhaitais suggérer de par ces réflexions préliminaires est que, d'un point de vue méthodique, le travail des comparatistes a acquis en complexité. Mais je ne suis pas d'avis que la question des influences ne doive, de ce fait, plus être abordée. L'influence est une forme de relation dont l'existence se poursuit dans la littérature actuelle et au sein de la réflexion interculturelle en général. Elle 'se dissout' et est en même temps conservé au sens hégélien du terme ("Aufhebung") dans la catégorie plus générale de la mémoire interculturelle, un terme relationnel qui, hiérarchiquement parlant, est à établir en amont de notions comme celles de l'influence, de la réception ou de l'intertextualité.

La problématique des rapports entre les sciences culturelles et littéraires ont fourni de nouveaux contours à la méthodologie comparatiste et, au sein de celle-ci, à la question concernant les formes de relation. Je souhaiterais le démontrer en m'appuyant sur un exemple, mais avant cela encore une remarque fondamentale en quatre points:

Premièrement: les recherches culturelles ont, au cours des deux ou trois dernières décennies, beaucoup contribué à l'ouverture méthodique de la Littérature comparée, au moins en Allemagne. Notre discipline

¹⁰ Cf. Moog-Grünwald: "Einfluß- und Rezeptionsforschung" in: Schmeling, Manfred (Ed.): *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981, p. 49–72, p. 50.

ne devrait cependant pas se laisser trop instrumentaliser par la notion d'“études culturelles”, qui est vague et englobe de multiples aspects, mais continuer à développer son autonomie, ses propres procédés et questionnements.

Deuxièmement: le sujet central doit – comme son nom, ‘littérature’ comparée, l’indique – rester la littérature, les textes paralittéraires inclus. Cela est lié à une réflexion constante autour du statut de la littérature. Son lien avec le monde extra-littéraire, avec d’autres formes de production culturelle, avec des développements historico-spirituels comme le postmodernisme ou des phénomènes structurels comme la mobilité ou la globalisation. Troisièmement: la Littérature comparée commence là où l’aspect de la médiation littéraire et la dimension esthétique sont prises au sérieux. Si même l’ethnologue parle du tournant littéraire dans son activité d’observer les cultures (on pense ici – comme le fait Clifford Geertz - à l’effort herméneutique, à la subjectivité de l’observateur), combien plus subjectif, combien plus construit est alors le texte littéraire. Et finalement, dans un quatrième temps, le dépassement des frontières culturelles et l’intermédialité doivent rester, du point de vue spécifique de notre discipline, un critère d’approche de la littérature.

Je souhaiterais inscrire mon intérêt pour des formes littéraires et esthétiques de médiation littéraire dans l’analyse d’un exemple ayant ici valeur d’introduction (et vous allez constater que le littéraire et le culturel se recoupent dans ce cas) :

L’écrivain Mario Vargas Llosa, né au Pérou, renommé en Allemagne, a publié il y a vingt ans, comme nous l’avons évoqué plus haut, le roman *El Hablador*. Je me sers de ce roman comme pré-texte – dans le double sens du mot.

Le roman décrit le voyage d’un intellectuel péruvien (le narrateur), qui se trouve confronté en Amazonie à la culture de la tribu des Machiguengas. C’est une exposition photographique à Florence qui lui a donné l’idée de réaliser ce voyage – *I nativi della foresta amazonica* –, qui, à la manière d’un roman pictural, raconte la vie des habitants de la forêt vierge. Il existe une autre instance médiatrice: le jeune compagnon d’études du narrateur, Saül, dont les recherches et les récits sont également thème du roman. L’auteur introduit plusieurs figures de chercheurs qui viennent à la rencontre de la culture des indigènes: ethnologues, anthropologues, linguistes et littéraires. Le texte reproduit

ainsi la vision des scientifiques, mais cette version est simultanément manipulée par le procédé de la fiction romanesque. Le lecteur avisé se rend compte que Vargas Llosa est parfaitement au courant des théories culturelles. La chronologie de l'histoire est sans cesse interrompue par des évocations mythiques et par des tentatives narratives pour se rapprocher le plus possible des indigènes et de leurs mœurs. Ce rapprochement a notamment lieu par l'intermédiaire du personnage de 'conteur' de la forêt vierge, qui voyage de lieu en lieu et dans qui pouvoir et magie seraient rassemblés.

La narration d'histoires s'effectue ainsi à plusieurs niveaux dans le roman et se rapporte à plusieurs sujets, de manière telle qu'il se présente sous de multiples perspectives et comme processus auto-thématique, en tant que récit sur le récit. Raconter signifie dans ce cas plus que rapporter des événements et que donner une forme esthétique à un récit de voyages: il s'agit véritablement une constante culturelle et pour ainsi dire 'culturalisante', qui – dans le contexte des conteurs de l'Amazonie – se présente comme un bien à préserver et protéger.

On observe de ce fait la dimension critique du roman, qui nous confronte avec différentes oppositions: espace familier et étranger, culture ancienne et moderne, le pur et l'hybride, global et local. Si j'ai parlé d'anthropologie, c'est aussi parce que ce roman, dans toute sa joie narrative et son art de traduire la sensualité sur le plan littéraire – on y apprend une multitude sur les rituels des tribus, sur la faune et la flore, sur les états d'ivresse etc. – contient beaucoup de théorie et est abordé de manière extrêmement constructiviste. Il fait partie de ces romans post-modernes d'auteurs comme Rushdie, Chamoiseau, Djébar, Ben Jelloun et bien d'autres, qui traduisent et mettent sur un plan esthétique le débat sur les conflits intellectuels, culturels et politiques tel qu'il a été mené par Derrida, Saïd, Clifford, Bhabba, Glissant etc. L'excellent ouvrage sur les *Métissages littéraires* publié en 2005 sous la direction d'Yves Clavaron et Bernard Dieterle¹¹ rend d'ailleurs tout à fait compte de cette "intrusion" de la critique postcoloniale et postmoderne (pour ne pas dire: déconstructiviste) dans le domaine du romanesque.

Vargas Llosa provoque un choc entre civilisation européenne et monde archaïque, cela en introduisant tout d'abord le narrateur à la pre-

11 Clavaron, Yves; Dieterle, Bernard: *Métissages littéraires: actes du XXXIIe congrès de la SLFGC, Saint-Etienne, 8-10 septembre 2004*, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

mière personne dans l'univers de Dante (le narrateur visite la maison de Dante à Florence), pour l'envoyer finalement en voyage vers les Machiguengas. Il agit à l'intérieur du roman avec des positions ethnologiques, plus exactement avec des réflexions herméneutiques sur l'approche, la manière d'approcher la culture étrangère, par exemple: "Si cuestionaba a los etnólogos, de quienes lo menos que se podía decir era que, con todas las miopías que tuvieran, estaban perfectamente conscientes de la necesidad de entender en sus propios términos la manera de ver el mundo de los indígenas de la selva, ¿qué defendía Mascarita?"¹²

De ce fait Vargas Llosa soulève le problème de l'authenticité du savoir à propos de cultures étrangères à la manière d'un leitmotiv. Ceci rappelle la discussion d'ethnologues américains sur "la crise de la représentation". L'herméneutique de Vargas Llosa, son concept de l'altérité, se fondent sur des aprioris cognitifs ainsi que sur des limitations : limites d'une perspective, d'une interprétation, d'une transmission. C'est pour cette raison que l'on peut souvent relever le commentaire stéréotypé du narrateur: "Eso es, al menos, lo que yo he sabido."¹³

En outre, l'auteur met en œuvre une multitude de formes de représentation – photographie, journal de voyage, essai scientifique, études sur le terrain, radio et télévision, notes de roman – pour distinguer celles-ci de la tradition orale du récit d'histoires. Il s'agit dans tous les cas de souvenir, de réception et de conservation – se rapportant de ce fait à la dynamique de la mémoire culturelle. J'avais évoqué le fait que, dans *L'Homme qui parle*, la mémoire culturelle est transportée entre autres par certains médias. Le roman lui-même constitue – en tant que genre littéraire – un médium du souvenir. Y sont applicables les mêmes préjugés épistémologiques et critiques que pour les récits enchâssés, qui restent en fin de compte liés à la réception subjective du narrateur: "lo que yo he sabido".

Comme tout auteur, Vargas Llosa est non seulement narrateur, mais aussi lecteur. Sans parler d'influence, l'intertextualité est facilement repérable dans son oeuvre. Comme de nombreux auteurs, il s'est confronté à Franz Kafka – dont l'oeuvre est souvent assimilée au réa-

12 Vargas Llosa: *El Hablador*, p. 44. ("S'il mettait en question les ethnologues, dont le moins qu'on puisse dire c'est qu'en dépit de toute leur myopie ils étaient parfaitement convaincus de la nécessité de comprendre dans leurs propres termes la façon de voir le monde des indigènes de la forêt, que défendait donc Mascarilla?", p. 43)

13 Vargas Llosa: *El Hablador*, p. 209, p. 216, p. 223 etc. ("C'est, du moins, ce que j'ai appris", p. 223, p. 230, etc.).

lisme magique. Dans le cas présent, Vargas Llosa utilise *La Métamorphose* pour décrire une rencontre – plutôt grotesque – entre les cultures. La métamorphose de Gregor Samsa en scarabée est métamorphosée de nouveau, dans l'épisode au cours duquel l'auteur transpose ce même motif dans la forêt vierge, et la présente comme le rêve du conteur Tasurinchí. Gregor-Tasurinchí, ainsi nommé après la métamorphose, incarne la fusion de deux mondes éloignés d'un point de vue géographique, langagier et mental. Le mythe occidental de la métamorphose, véhiculé par de nombreux auteurs allant de Ovide à Vargas Llosa est incorporée aux mythes des aborigènes. La mémoire littéraire est de ce fait enchâssée dans la mémoire culturelle, faisant fusionner une oeuvre de la *Weltliteratur* avec la tradition du récit oral des Indiens d'Amazonie.

Je souhaiterais aborder ici quelques éléments supplémentaires du texte de Vargas Llosa et les placer dans le contexte d'une Littérature comparée, comme je la comprends du point de vue de sa méthode et de son contenu.

Culture et texte / culture comme texte

Le texte de Vargas Llosa est, en tant que produit matériel et esthétique, non seulement l'expression *d'une et de la* "culture", mais il se rapporte à une réflexion intense *à propos de* la culture, c'est-à-dire à une réflexion sur les rites, les mythes, les médias etc. De même, il aborde les questions méthodiques concernant la transmission de la culture, la médiation culturelle. Le romancier confirme indirectement l'opinion actuellement répandue que la notion de 'culture', tout comme celle de 'mémoire', doit être considérée comme une *construction discursive*¹⁴. D'autre part, il soutient dans une certaine mesure la thèse de la "culture comme texte", qui, depuis les recherches de Stephen Greenblatt et Clifford Geertz instaure une nouvelle proximité entre les études culturelles et les études littéraires. 'Comprendre' et décrire la culture signifient dans une certaine mesure que l'ethnologue emprunte à la méthode du spécialiste en littérature. Inversement, la notion de 'texte' des études littéraires se trouve ici généralisée, n'ayant plus beaucoup à voir avec le concept philologique traditionnel.

La thèse de la culture comme texte (qui, en raison des dimensions rhétoriques de la description est également qualifiée de "linguistic turn")

¹⁴ Voir Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Ed.): *Einführung in die Kulturwissenschaften*, Stuttgart: Metzler, 2008, p. 8.

fait partie des composantes les plus importantes des fondements théoriques des études culturelles. Notre exemple de roman peut tout à fait être considéré comme miroir, reflet littéraire des théorèmes correspondants. En d'autres termes: Le texte constitue, dans un sens traditionnel, une 'mimesis' de la pratique culturelle. L'approche se réalise ici, ainsi que je l'ai démontré par mes analyses du texte, dans un acte de déchiffrement et d'interprétation.

Mais précisons : c'est bien un *roman* que nous lisons – et non un essai théorique! Mes réserves vis-à-vis de certaines approches théoriques proviennent d'un paradoxe: On reconnaît certes la littérarité des perspectives ethnologiques ou anthropologiques, mais en revanche on délaisse souvent la dimension esthétique des textes littéraires, en particulier des textes de fiction. Je dirais qu'on ne va pas assez loin et que l'on analyse les textes correspondants avant tout en partant d'un point de vue thématique, c'est-à-dire en se rapportant à leurs thèmes culturels.

Car le romancier peut s'autoriser des libertés, par exemple en ce qui concerne les aspects formels du texte. Alors que la littérarité de l'anthropologue possède davantage le statut d'une métaphore, l'anthropologie du romancier reste, ne serait-ce que pour des raisons ontologiques, une fiction. En ce qui me concerne, je ne me risquerais pas à prendre un vol pour l'Amérique du Sud, un roman à la main comme seul guide pour chercher le conteur de la forêt vierge. D'autre part, le récit littéraire peut, comme il prend comme sujet l'homme ou l'humanité tout à fait être évalué comme une forme d'expression anthropologique parmi d'autres. Mais les œuvres de fiction sont soumises à des conditions particulières. Si l'hypothèse de la fictionnalité se confirme pour l'ethnologie ou l'anthropologie, l'on considèrera le roman de Vargas Llosa comme fiction d'une fiction.

Et c'est là que m'intéressent les *critères esthétiques* de cette double transmission. J'avais déjà signalé que *L'homme qui parle* est bâti sur le principe de la médiation multiple. Est raconté ce qui est raconté ce qui est raconté... Il s'agit d'un roman vraiment polyphonique. Le narrateur à la première personne reproduit en partie les récits des autres protagonistes, des chercheurs en particulier. C'est-à-dire nous avons à faire à des narrateurs au deuxième degré. Il déclare à un passage du roman: "inventadas por mí, las voces de los habladores desafinaban".¹⁵ Cette problématique de la transmission se rapporte aussi à un problème méthodique

15 Vargas Llosa: *El Hablador*, p. 122 ("Inventée par moi, la voix des hommes détonnait", p. 124).

dans la manière d'aborder des textes interculturels dans leur ensemble, comme je souhaite à présent le soulever.

Mémoire culturelle

J'ai parlé d'influence, de réception, de texte culturel. Dans ce contexte il est utile de faire appel à une autre notion centrale pour la recherche dans les sciences humaines, celui de la *mémoire*. Les noms de Maurice Halbwachs¹⁶, Pierre Nora¹⁷, Jan Assmann¹⁸ ou encore Aleida Assmann¹⁹ constituent les outils indispensables de toute théorie de la mémoire. Dans le cadre d'une approche littéraire, il suffit de mentionner quelques aspects du sujet. Jan Assmann différencie la mémoire culturelle de la mémoire communicative. La première, donc la mémoire culturelle, fonctionne de manière rétrospective et concerne le caractère formé et organisé des savoirs culturels et de la transmission culturelle. La seconde, c'est-à-dire la mémoire communicative, naît des interactions quotidiennes entre les individus ou entre les groupes et se rapporte à un horizon temporel qui évolue sans cesse. Et c'est ici que nous revenons à Vargas Llosa. Vargas Llosa évoque la mémoire *culturelle* d'une manière explicite lorsqu'il compare les conteurs irlandais, les "Seanchai", et les conteurs du peuple Menchiguenga à un niveau structurel et fonctionnel. Je cite le narrateur : tous deux ont été, dit-il "misteriosamente tocado por la varita mágica de la sabiduría y el arte de contar, de recordar, de reinventar y enriquecer lo ya contado a los largo de los siglos, un mensajero de los tiempos del mito y de la magia [...]"²⁰ La différence entre l'Irlandais et le conteur de la forêt vierge est la suivante: le premier est un aubergiste ordinaire, que les hôtes écoutent "en el calor humoso de un *pub*"²¹, le deuxième est le représentant d'une culture menacée d'extinction.

16 Halbwachs, Maurice: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Alcan, 1925.

17 Nora, Pierre: *Les lieux de mémoire*, Paris: Gallimard, 2008.

18 Assmann, Jean: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, 2008.

19 Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck, 2006.

20 Vargas Llosa: *El Hablador*, p. 183 ("mystérieusement touché[s] par la baguette magique et la sagesse et l'art de raconter, de rappeler, de réinventer et d'enrichir ce qui a déjà été conté au cours des siècles, un messager du temps des mythes et de la magie [...]"; p. 189).

21 Vargas Llosa: *El Hablador*, p. 183 ("dans la chaleur enfumée d'un pub", p. 189).

La théorie de la mémoire décrit ce processus dialectique entre réception et production nouvelle ainsi: Les textes sont d'une part des *accumulateurs* de sens culturel, d'autre part également leurs *générateurs*. "Das Gedächtnis ist mithin kein passiver Speicher, sondern ein komplexer Textproduktionsmechanismus."²² *Ceci me rappelle la notion de l'influence dans la définition que Gide avait proposé et qui visait la part active de l'écrivain influencé.*

Dans notre contexte concret, il s'agit de récits oraux qui font partie d'une pratique culturelle profondément ancrée dans la vie humaine. Le récit en général et le récit littéraire en particulier sont eux-mêmes des formes du souvenir. En tant que reconstruction du passé (et ce n'est pas un hasard si le roman de Vargas Llosa est simultanément une autobiographie fictive), le souvenir est fortement modelé par les moyens formels du récit. On aboutit à des sélections, à des perspectives subjectives, à des variations rhétoriques. Raconter, c'est un combat contre l'oubli, voir un combat contre la mort! Le rapport entre l'oubli et la mort est un motif littéraire ancien : Lethe est le fleuve de l'oubli...

Mémoire littéraire

Au fil de ma lecture de Vargas Llosa, j'ai parlé de culture, de narration, de textes, de mémoire culturelle. J'ai également souligné la valeur des médias. Le livre, et par là la littérature, ne constitue qu'un média parmi tant d'autres. Néanmoins, tant que la discipline des études littéraires existera, le texte littéraire sera placé au centre de notre attention. Comme le texte est l'objet de notre désir, la problématique de la mémoire concerne nécessairement la mémoire littéraire. Genette regroupe cela, comme nous le savons tous, sous la notion de palimpseste qui, hormis la notion de stockage, est une des métaphores les plus en vogue dans la vaste métaphorique du souvenir. C'est surtout au sein la théorie poststructuraliste que l'intertextualité est comprise comme la mémoire de la littérature. (On pensera par exemple à Julia Kristeva en France, à la slaviste Renate Lachmann en Allemagne) Dans ce contexte, c'est l'écrivain qui préserve

²² Lachmann, Renate: "Kultursemiotischer Prospekt, in: Haverkamp, Anselm (Ed.): *Memoria. Erinnern und Vergessen. Poetik und Hermeneutik XV*, München 1993, p. XVII-XXVII, p. XXVII. ("La mémoire ne se rapporte pas uniquement à un enregistrement passif, mais à un mécanisme complexe de production textuelle." [Ma traduction]).

et transmet la mémoire culturelle. Notre texte de Vargas Llosa séduit parce qu'il illustre la théorie de la mémoire de façon exemplaire. Presque tous les médias culturels sont abordés dans ce roman. Les médias du domaine littéraires sont fortement différenciés. Sont mentionnés le journal intime, des notes pour un roman en train de s'écrire, le récit oral etc. De par ces catégories de genres et de discours, c'est la littérature en tant que 'système' qui est évoquée ici (je pense ici à la notion allemande de 'Systemreferenz', comparable avec le terme de l'«architecte» chez Genette). Simultanément des reminiscences littéraires concrètes apparaissent dans le texte: les oeuvres de Dante, Cervantes et Kafka entrent en concurrence avec des écrits anthropologiques. Ceci est reflété par les lectures des protagonistes – et donc celles de l'auteur. La rencontre entre les cultures, l'expérience de l'altérité culturelle en particulier, se réalisent par l'intermédiaire des lectures. La confrontation provoque une énergie propre à engendrer une nouvelle production esthétique. Plus les cultures sont différentes, plus la tension est forte, dans un sens structurel comme dans un sens psychologique.

Et c'est là que la Littérature comparée prend toute sa place, en tant que procédé méthodique. Elle vient à la rencontre de la notion de culture qui, comme comme Claude Lévi-Strauss l'a formulé, "est employée pour regrouper un ensemble d'écarts significatifs"²³. C'est une chose de mener une discussion théorique sur Bhabba et sa conception de l'instabilité fondamentale de la culture - à l'opposé des cultures en tant qu'entités -, et c'est une autre chose de se placer face à la réalité interculturelle, c'est-à-dire de réaliser la différence, l'écart entre les cultures. "Trotz ihrer manifesten Inhomogenität, Hybridität und Offenheit beziehen wir uns in der Praxis weiterhin auf Kulturen als einheitliches Großgebilde."²⁴ Je ne dissimule pas que, personnellement, cette conception de A. Assmann me convient parfaitement, parce qu'elle contribue à ce que l'idée de la différence (avec *e* – et non pas avec le *a* à la Derrida!) gagne en profil, cela donc, dont nous avons justement besoin pour pouvoir "comparer". Si *L'homme qui parle* de Vargas Llosa présente le paradigme typique d'un récit postcolonial, du fait que l'auteur s'appuie volontier sur l'hybri-

23 Lévi-Strauss, Claude: *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1958, p. 325.

24 Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Berlin 2006, p.9 ("Malgré leur hétérogénéité, leur hybridité et leur ouverture manifeste, nous continuons à nous référer en pratique à des cultures en tant que grand organisme ordonné" [Ma traduction]).

dité culturelle, cette hybridisation devient justement possible grâce aux contrastes socio-culturels, aux hiérarchies et aux différences. Et si Vargas Llosa opère à un moment donné une fusion de deux personnages, de Gregor Samsa, européen, et de Tasurinchi, amazonien, pour en faire un seul protagoniste auquel l'auteur donne le nom Gregor-Tasurinchi, cette construction synthétique ne se réalise pas par hasard sur un plan purement orinique. L'écrivain algérien Assia Djebar a tenté dans *Les nuits de Strasbourg* (1997)²⁵ une symbolique comparable, cela en caractérisant l'amour interculturel, mais irréalisable entre une femme algérienne et un Alsacien avec le néologisme hybride "alsagérie". Nous sommes confrontés à des processus semblables dans de nombreux romans postcoloniaux, par exemple dans le roman *Texaco* de Patrick Chamoiseau²⁶. La création de tels compromis langagiers reflète la problématique de l'expérience de l'altérité et le déchirement culturel à un niveau esthétique.

Constructivisme esthétique

Pour finir je souhaiterais brièvement évoquer un dilemme de l'approche comparatiste de textes qui traitent de conflits interculturels. Certains spécialistes des études culturelles négligent souvent le potentiel esthétique de ces textes. Les romans sont souvent uniquement considérés comme véhicules d'information dans le cadre d'une action de transfert culturel. Ce n'est pas parce que l'on rappelle le caractère littéraire de textes littéraires que l'on doit déjà être considéré comme conservateur. J'apprécie beaucoup les textes postcoloniaux parce qu'ils jaillissent justement de la pensée et de l'esthétique postmoderne. Dans ces œuvres, les concepts d'interculturalité, d'hybridisation et de métissage représentent non seulement des points de vue idéologiques mais prennent forme esthétiquement. Une systématisation de l'approche poétique de tels textes – dont le roman de Vargas Llosa fait partie – me semble utile.

Les objets de recherche sont par exemple:

- 1) la **notion de littérature** implicite de l'auteur (que l'on peut également confronter à des déclarations explicites). Il est évident que les textes qui choisissent une perspective interculturelle ou postcoloniale possèdent

25 Djebar, Assia: *Les Nuits de Strasbourg*, Arles: Actes Sud, 2007.

26 Chamoiseau, Patrick: *Texaco*, Paris: Gallimard, 1992.

un arrière-plan théorique ou programmatique forçant l'ouverture structurelle de l'écriture. Les passages entre conscience littéraire et conscience culturelle, entre culture archaïque et culture moderne, entre perspective nationale et internationale déterminent le degré de l'ouverture de la forme esthétique (On pensera aux *Versets Sataniques* de Rushdie).

2) l'**attitude narrative** comme moyen de médiation entre les cultures. Plus que par un seul *point of view* technique des perspectives narratives se réalisent dans le face-à-face de ce qui est familier ou étranger, de l'identité et de l'altérité, de points de vue ethnocentriques ou hybrides. Y est souvent liée la forme particulière de la réflexivité du récit ainsi qu'une mise en question critique de la perspective de perception.

3) l'**intertextualité transculturelle** : ce domaine de poétique interculturelle est particulièrement complexe et se réfère à toutes les formes du transfert de textes au-delà de la frontière d'un espace culturel défini. Les relations intertextuelles reproduisent de manière emblématiques la façon dont les cultures dialoguent les unes avec les autres, fusionnent les unes avec les autres, et luttent les unes contre les autres.

4) l'**intermédialité transculturelle**: ce qui est valable pour les textes l'est aussi pour les médias visuels (pour laisser de côté la musique). Le roman de Jorge Semprun *La Montagne blanche*²⁷ constitue l'exemple concret de la fonction interculturelle des images dans le cadre d'un musée imaginaire. La dimension paratextuelle des images n'est pas non plus négligeable.

5) la **langue étrangère**: Le roman de Vargas Llosa ne se contente pas de traiter encore et encore de la rencontre avec la culture étrangère (les anthropologues et les linguistes travaillent ensemble), il laisse aussi le lecteur prendre part à la langue des indigènes, à leurs productions lyriques et à leurs chants. Nos protagonistes, c'est-à-dire les chercheurs se mettent à déchiffrer des enregistrements sur bande magnétique : "Opampogyakyena shinoshinonkarintsi. Me está mirando la tristeza."²⁸

6) la **perception de l'Autre en relation avec les genres littéraires**: l'approche littéraire de cultures étrangères peut aboutir à la constitution de genres littéraires. Les parcours de vie interculturels mettent ainsi en cause la forme de la biographie fictive, de l'autobiographie ou du récit de voyages. On trouve également des traces de la tradition du roman d'apprentissage dans la littérature traitant de la migration économique (particulièrement répandue en Allemagne).

7) les **stéréotypes culturels** : l'analyse des stéréotypes constitue un domaine de travail pour soi. La manière de traiter les stéréotypes ethni-

27 Semprún, Jorge: *La Montagne blanche*, Paris: Gallimard, 2002.

28 Vargas Llosa: *El Habrador*, p. 98 ("Opampogyakyena shinoshinonkarintsi. Me regarde la tristesse", p. 100).

ques et les constructions imagologiques semblables est toujours soumis à des stratégies esthétiques. La littérature fictive postcoloniale esquisse par exemple des formes de distanciation, relativisation et d'ironisation, afin de rendre justice à sa mission critique. On laisse les protagonistes se précipiter dans le piège des préjugés pour pouvoir ensuite mieux instruire le lecteur et éclairer son jugement.

Mon énumération de recherches comparatistes démontre que le travail de mémoire sur un terrain interculturel est particulièrement complexe. Une Littérature comparée qui élargirait sa notion textuelle dans le sens qui a été décrit ici, semble la plus à même de rendre justice à cette complexité. Il y a plus d'un siècle qu'André Gide a évoqué l'importance des influences individuelles et culturelles. Et il a souligné leur valeur productive dans l'évolution de la littérature.

À l'époque actuelle de mobilité et de globalisation et en tenant compte des nouvelles théories sur la mémoire, sa conception de l'influence mérite – ce que nous avons tenté – d'être repensée.

Working Across Borders

Reflections on Comparative Literature and Translation

Astradur Eysteinnsson*

This article discusses the place, practice and languages of Comparative Literature from a number of angles – theoretical, institutional and autobiographical. The author links the inevitable presence of the concept of world literature in international, comparative literary scholarship with the various ways in which Comparative Literature constitutes a scene of translation. Those who pursue Comparative Literature in their respective vernacular languages are not only dependent upon translated texts, but are themselves working across borders, their teaching and writing involving acts of translating ideas, concepts, contexts into their local culture. While this activity manifests the reciprocity of academic practice and cultural value (including the value of local languages), it also raises important questions about the connection between scholarly recognition and the language of expression/publication.



What is Comparative Literature? I have been trying to answer this question ever since I was about to complete my BA-degree in German and English at the University of Iceland more than 30 years ago. I was looking for a way to continue working with both these foreign languages at graduate level, and found out that there were a couple of British universities which allowed me to do so under the rubric of “Comparative

* Professor of Comparative Literature and Dean of the School of Humanities, University of Iceland, Reykjavik, Iceland.

Literature”. So I went on to pursue and complete my MA at the University of Warwick, and later, following a two-year period of doctoral studies (in German, English and Nordic literature) at the University of Cologne in Germany, I finished my doctorate in the Comparative Literature programme at the University of Iowa in the United States.

I recall, looking back to those student days, that the simplest conversation with anyone outside the narrow confines of literary academia quickly revealed that I had undertaken to study something unduly abstruse and murky – a field that might appear like the alchemy of the humanities. It was probably my wavering, mid-Atlantic accent (then, and probably still, lost, I guess, somewhere between Iceland and Newfoundland), which led some, once I had told them what I was studying, to reply: “Competitive Literature?” – sometimes, it dawns on me in retrospect, with an inquisitive hopeful glint in their eyes. “Comparative” may have been a letdown, once the thought of competitiveness had been stirred, although one would think that you needed comparison to be competitive.

But then – and in other cases – came the question, that many in this field are familiar with: “What do you compare?” This gave rise to a number of hmms, and aahhs, and a “well” and “actually” – and then perhaps: “you see, not necessarily Balzac and Dickens, or Rilke and Eliot, although that in itself is of course interesting ...”, and what followed was a vague description of what would somewhat later be generally called “literary theory” – by which time in the conversation one had already lost the full attention of the inquirer, who might have reacted vigorously had I somehow managed to alight squarely on “Icelandic literature” or the “American novel”, or another term opening a convenient door for a culturally minded non-specialist in literary matters.

What do you compare? An interesting answer might have been “literature and art” or “theory and practice” – but those are the kind of answers that come to you long after the fact, and might have sounded a little heavy-handed or highbrow in the circumstances, while they seem wholly reasonable to someone who has worked in this strange field for a fair amount of time. In what follows I am inevitably guided or misguided by theories of comparative literature, but I shall try to track its practice, as it has taken shape in my case and from my point of view.

Legitimation and Parameters

I was lucky, having completed my PhD, to land in job at my native alma mater, the University of Iceland, which has a separate section of Comparative Literature (or General Literary Studies as it is called there), that is to say an independent department (not a programme with people from various “national” departments jointly appointed). It is not a big department, there are only five full-time faculty members, plus adjunct faculty, postdocs and doctoral students who also teach. But new units have emerged out of Comparative Literature: Translation Studies, Film Studies and Cultural Studies, which from the start have been inter-disciplinarily linked with Comparative Literature in forming a growing faculty cluster which is now called “Comparative Cultural Studies” (together with Art History, General Linguistics and Sign Language).

I’m going to allow myself to discuss this at once in institutional and in part autobiographical terms, since after twenty years in my department – including several years as chair – I have for the time being accepted a new post at my university, a full-time administrative position as Dean of Humanities, and some of the issues I’d like to raise here today are ones that I am taking with me from Comparative Literature into this new job – and not only this job, for I have also been for some time the chair of the board of University of Iceland Press. (It should emerge later in this essay how these different tasks of mine relate to one another.)

I did not have to become dean to ask myself: How does one legitimate the field of Comparative Literature? It comes with the territory – or should I say with the no-man’s land – of Comparative Literature to tackle that question, in both institutional and cultural terms (for in practice the two are not always one and the same). What is the mission of Comparative Literature, its aims and goals, and, indeed, where are its parameters? ... For it does not have the “natural” borders of literary scholarship within the languages as they are taught at university level. Indeed, the field may seem harder to justify than the language departments. As scholarship looking beyond the language and culture of national identity and national borders, Comparative Literature is in fact often seen as an institutional luxury – and therefore by some authorities as “fat” that can be cut. It is true that the freedom one enjoys in a separate Comparative Literature department can give one quite a ruse,

and I do not deny that I have enjoyed the freedom of working in such a department. But, as the saying goes, with freedom comes responsibility, and there has to be – even more than in other cases – a strong reason for such a flexible field to exist (at the risk of sounding like a born-again administrator).

The three basic parameters of the field of Comparative Literature as I see it, after thirty years as a student, instructor and researcher, are as follows:

1) *World literature*. There are times when I have tried to avoid this concept – and it is problematic in many ways – but ultimately there is no way around it.

2) General literary methodology and scholarship; and, more broadly, *literary theory* – not limited to whatever respective native literature and in fact also constantly opening up into other aesthetic fields and the broad vistas of Cultural Studies. This parameter is in itself not specific to Comparative Literature, but assumes new dimensions in its interplay with the other two.

3) The *local cultural context*, including and involving *translation* in various senses of that term.

This tripartite scheme is put down in full awareness of the simplifications involved, and perhaps it needs to be undermined immediately, for instance in the face of the *historical* dimensions and criss-crossings of and between all three parameters (but for precisely that reason I do not want to pull history, for instance literary history, out as a separate strand. Moreover, no literary theory stands the test of time – of history – without the practice of literary analysis. And literary analysis is a basic element of comparison, not least the inevitable comparison involved in every act of translation. On the other hand, the idea was not to try to embrace literary studies *in toto*, although it is true that no aspect of literary studies is ultimately excluded from Comparative Literature.

Comparative Literature and the Local Culture

Once I had settled into my job as a teacher within Comparative Literature, I soon realized that one of the defining elements of my work was the fact that most of my teaching and that of my colleagues in the

department took place in Icelandic.¹ We sometimes have visiting and part-time lecturers who teach in English, and if we teach courses in collaboration with the English department, they are taught in English, but the primary language of Comparative Literature in Iceland is Icelandic. Thus our courses in foreign literature are mostly taught in Icelandic (again, the courses *within* Comparative Literature, not the foreign language departments²). The reading material is often in translation, frequently in English translation – but in most cases the instructor will have access to the original language and feed his knowledge of that language and the original texts into what becomes in part a dynamic scene of translation work (sometimes moving between three languages). The same is true of the registering of the critical and theoretical material, much of which is read in a foreign language (in English, the Scandinavian languages, occasionally German or French), but discussed and put into practice in the local language – which also means that it is appropriated, rethought, recontextualized. To be sure, a number of important foreign theoretical texts already exist in Icelandic translation, and others are in the process of being translated by Icelandic scholars, even by the students themselves in the final stages of their studies.

This is what I call borderline work, or working across borders. It is probably a widespread academic practice internationally, to the point that it may be the strongest argument for the reciprocity and mutual dependence of translation (and therefore Translation Studies) and Comparative Literature. This involves translation in various senses of that term – ranging from terminological translation to the discussion and analysis of foreign literature in the local language, in which the discussion itself constitutes both criticism and translation. But this may of course also entail translation proper, the actual practice of translating texts from one language to another, or the critical examination of such transfer. Criticism and translation are hermeneutically related activities, and a critical scrutiny of how a work moves from one language to another often opens up the respective work in fascinating ways.

1 Comparative Literature was initiated as an undergraduate programme (toward the BA degree) at the University of Iceland in 1971; instruction at the graduate level did not start until 1995.

2 There are certainly variations in this system; for instance in the form of collaboration with other departments (in certain courses, therefore, some students may read works in the original while others access them in translation).

Teaching Comparative Literature courses in the vernacular comes at a certain cost, for as a result one does not get as many foreign students as one would like, students that might come if the teaching programme were conducted in English. Ultimately this all boils down to questions of academic and cultural value and ideology; including questions about the ways in which we perceive our connections to the local culture – which could be called a native culture, but is in fact a hybrid culture shaped by its location (geographic, social, historical, and what not). Hence, a course or seminar in Comparative Literature focusing on any number of foreign literary works, critical texts and theories, none of which come out of or refer to Iceland, nonetheless comes to have a bearing on Icelandic literary culture if it is taken place in Iceland, with students from the local communities – especially, I would hazard to say, if it is taught in Icelandic.

Comparative Literature, from this vantage point, is not a no-man's land. It is a cross-cultural and transnational way of approaching, enjoying, and working with literary and other cultural texts (including visual signs) which link with the local scene wherever it may be. It can even be seen as a way of infiltrating that culture (it could be characterized alternately as a border station that systematically lets in goods, and a wild zone where goods are smuggled across the border). It is a mode of rereading the local culture through foreign spectacles, while staying aware of the ways in which the local may bend the “universal”, to express in the simplest terms the many and complex interactions between *the local and the universal*, explored for instance by Claudio Guillén in his book about Comparative Literature (Guillén, 1993).

The Challenges of Translation

Such borderline work, both as concerns the use of published translations and the act of teaching Comparative Literature courses in the vernacular, implies a certain faith in translation as a form of cultural and aesthetic expression. This goes against the grain of much traditional academic sentiment, for translation has often had a hard life within both language departments and the departments and programmes of Comparative Literature.

To be sure, within language departments, translation has traditionally been used as a teaching tool, but one that many see as old-fashioned. And translated literature has generally been considered secondary or even peripheral in unilinguistic spheres, as is amply manifested in countless examples of native literary histories in the various languages, where translated literature – and along with it a significant part of the *literary culture* of the respective language and country – has generally been ignored.

Judging by the “state of the art” reports on Comparative Literature as an academic discipline in the United States (commissioned by the American Comparative Literature Association, first in 1965 and again in 1975 and 1993), translation has traditionally also been seen as a poor relation in that part of the literary academy. The Levin Report from 1965 has this benign message: “We need not be too much concerned with the problem of foreign literature in translation, if we distinguish clearly between such courses and courses in Comparative Literature; and if the latter courses include a substantial proportion of work with the originals, it would be unduly puristic to exclude some reading from the more remote languages in translation” (in Bernheimer, 1993: 23). The Green Report from 1975 finds that “at the undergraduate level, the most disturbing recent trend is the association of Comparative Literature with literature in translation.” It goes on to say that the instructor of such problematic courses needs to have read the respective works in the originals, which sounds fair enough until we are told that by frequent references to the original he should make the students reading the translation “aware of the incompleteness of their own reading experience” (in Bernheimer, 1993: 35). If Comparative Literature can be playfully characterized as the alchemy of the humanities, translation can apparently be quite seriously categorized as an alchemical practice that undermines Comparative Literature and even culture in general. False gold all the way.

But we have come a long way since this was written – in fact, 1975 also saw the publication of a book by a major comparatist, *After Babel* by George Steiner, in which translation is prominently placed on the hermeneutic stage. Steiner was in part inspired by Walter Benjamin’s key essay, “Die Aufgabe des Übersetzers” (“The Task of the Translator”), which has influenced many other scholars in recent decades, including Derrida, who pays homage to it in the translation essay “Des Tours de *Babel*” (Derrida, 1985). Derrida’s overall contribution to the herme-

neutic sciences may serve as a reminder of the ways in which *incompleteness* of the Greene report has been replaced by *difference* – with the implication that not only is every act of reading inevitably marked by incompleteness, but that the “flawed” access to a work through its translation may lead to new points of contact, facilitating the work’s *afterlife* (to pick up a point from Benjamin).

But the study of translation also developed along other routes. The work of a loosely connected group of scholars, including James Holmes, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, José Lambert, André Lefevere and Susan Bassnett – focusing on the cultural and literary systems with which translation overlaps, even as it constitutes a system in its own right – pointed toward a reconceptualization of Comparative Literature. The final chapter of Bassnett’s 1993 book, *Comparative Literature*, is entitled “From Comparative Literature to Translation Studies”, and there she states: “Because it draws on different methodologies, translation studies has become a genuinely interdisciplinary field, and it may be that a better way to describe it would be to use a term like Intercultural Studies.” This field, Bassnett notes, cannot be seen as merely a “sub-category” of Comparative Literature (Bassnett, 1993: 158).

But by 1993, notions of Comparative Literature had in fact begun to shift considerably, not least due to “intercultural” pressures, as can be seen in the third American Comparative Literature Association report, “The Bernheimer Report, 1993”, which contains the following statement: “While the necessity and unique benefits of a deep knowledge of foreign languages must continue to be stressed, the old hostilities toward translation should be mitigated. In fact, translation can well be seen as a paradigm for larger problems of understanding and interpretation across different discursive traditions” (in Bernheimer, 1993:44). In fact, the Bernheimer committee finds that Comparative Literature has embraced expanded fields of cultural and social discourses to such a degree “that the term ‘literature’ may no longer adequately describe our object of study” (in Bernheimer, 1993:42).

Tracing World Literature

Let us hold this last thought for a while, even as it reminds us that translation of literature is never only a literary practice, for it is an act of

cultural negotiation and intervention, often involving numerous social discourses and traditions. But as a literary act, in the broadest sense, translation is the gateway to world literature, both as an idea and as material dissemination. World literature is a concept that inevitably goes beyond any individual's knowledge of a limited number of languages, which may ironically be why some comparatists have been almost as sceptical of world literature as of translation. But Comparative Literature is driven in part by the power of – or should I say the search for? – world literature, even though that concept is itself a forum in which there is considerable conflict and disagreement.

One of the most significant books to come out of that forum in recent years is David Damrosch's *What is World Literature?* Damrosch initially notes that he takes “world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language”, and in his conclusion he proposes “a threefold definition focused on the world, the text, and the reader”. World literature is “an elliptical refraction of national literatures”; it is “writing that gains in translation”; and, thirdly, it “is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time” (Damrosch, 2003: 4 and 281).

Damrosch's book contains several interesting manifestations of, and arguments for, this view of world literature. It does not detract from the value of the book that one may have reservations about the “detached” engagement, or that one can argue that the emphasis on a mode of reading cannot ultimately be detached from issues of canonicity, in part because this is also a matter of *re-reading*, especially in the form of translation (which is how we read most of our world literature). I agree with Damrosch that “the study of world literature should embrace translation far more actively than it has usually done to date”, and I share his view that while “a text does indeed change” when travelling abroad (or the work rather, in the form of a new text), this need not lead to reservations. “In an excellent translation, the result is not the loss of an unmediated original vision but instead a *heightening* of the naturally creative interaction of reader and text” (Damrosch, 2003: 289 and 292).

Far from being a inferior auxiliary tool of teaching, translations in fact offer all sorts of pedagogical, hermeneutic and critical potential to the teacher and student of literature. More often than not the teacher

will rely on his knowledge of the original texts in helping his students to work with translation as moveable feast, in both aesthetic and cultural terms. This includes getting to know the limitations of using translations in both teaching and research, but also realizing the values involved in the hybrid phenomena we call translation – which in itself engages the reader in the act of working across borders. Frequently, the points of resistance in a translation: the words, phrases or cultural references traditionally associated with “untranslatability”, will be the greatest source of cross-cultural experience. It is true that the emphasis on fluency and domestication has sometimes led to the ironing-out of such points of resistance in a translation, but a reader curious about cross-cultural dialogues will often find their traces – and thus also find clues as to how the work has been “manipulated” into a new literary culture (cf. Hermans, 1985). Which brings us to the fact that scholars of Comparative Literature also need to study translations as part of the respective local literary system (in the “target language”, as it is called); to gauge how translations contribute to and shape the fabric of the literary culture – a culture in which many and probably most people read translations without worrying in the least about the exact wording of the original. Which does *not* mean that these readers are untouched by its foreign elements and origins.

Literature, Translation, and Cultural Studies

Translation is of interest to comparatists not only as the term pertains to the transfer of writing from one language to another, but also as regards “intralingual translation”, whereby a text is refashioned within the same language for whatever cultural purposes, and also “intersemiotic translation”, by which a work moves from one media to another, for instance when a novel is adapted into a film.³ These other kinds of translation may significantly impact the status of a work as a piece of world literature, that status proving to be a product of a socio-cultural mesh in which the “literary” is certainly not the only factor. Such insights are in line with the adventures and hazards of Comparative Literature in the age of Cultural Studies and globalized intermedia research – to such an

3 Cf. Roman Jakobson’s classic tripartite definition of translation in his “On Linguistic Aspects of Translation” (Jakobson, 1959).

extent, to cite the Bernheimer report again, “that the term ‘literature’ may no longer adequately describe our object of study.”

Comparative Literature has benefited in several ways by interdisciplinary probings into the cultural systems and social structures which underlie aesthetic expression – including that which we identify as “literature”. At the same time, exponents of Cultural Studies can be short-sighted when it comes to questions of literature, for instance when they claim that “textual analysis in literary studies carries a history of convictions that texts are properly understood as wholly self-determined and independent objects as well as a bias about which kinds of texts are worthy of analysis” (editors’ introduction in Nelson, Treichler and Grossberg, 1992: 2).

There may be such a tradition of textual analysis within literary studies, but it is certainly not the only one. There are other critical approaches, and one of the alternative traditions is in fact literary translation itself. While it is an aesthetic practice, it is also a form of critical enterprise that entails textual analysis and interpretation. It is a major cultural tradition across the globe, a form of communicating and working across borders. In a time when we have come to question literature as a cultural category, it may be worth while to ask why we continue to translate literary works as identifiable textual and cultural entities from one language to another, seeking to recapture the work in a different language, or rather in a different text that is caught – in its dialogue with the original – in a transformative space between different languages and cultures.

While translation may thus manifest the survival of literary qualities (changeable as such qualities may be, not least when they cross cultural borders), my aim here is not to proclaim that we need to turn from Cultural Studies “back” to literature. Translation, rather, prompts us to reexplore the cultural powers and subtleties of literary language. Popular sentiment has it that the subtleties of literary language are precisely the qualities often lost in translation, but this hardly does justice to the complex processes involved in the making of a good translation. In fact, as mentioned above, such points of cultural and/or aesthetic resistance to translation are frequently the richest sources of meaning in a process of rewriting that defamiliarizes cultural legacies, large and small. Looking at the workings of translation, one realizes that literature – which is the *art* of every language in which it is performed – is also a form of *cultural studies*, and a formidable one at that.

The Languages of Scholarship

Observing literary works as a form of cultural studies, partly involves looking at literature and the location of culture, studying the ways in which literary texts create and recreate places, energizing them as environments of people, communities, events, history. And if cultural cognizance is the business of both literature and literary studies, they also share a dependence upon, and duties to, the respective language. From this point of view, both Comparative Literature and the practice of translation assume key positions for the humanities and social sciences (and possibly other fields of scholarship), for both translators and others comparatists actively work in and with more than one language, more than one cultural environment.

This is where I hope that some of the threads from my previous observations and notes come together, including my institutional and autobiographical concerns as an administrator in the humanities as well as in a university press. We live in an academic world in which a single language is assuming an ever increasing position of power. This power extends, of course, beyond academia, but for academics this decisively impacts the medium in which they publish their findings. The Thomson Reuters *Web of Science* is an enormously influential bibliometric tool in assessing the quality of research published in scholarly journals in numerous countries. In a section entitled “Basic Journal Standards”, The Thomson Reuter website contains the following statement:

English is the universal language of science at this time in history. It is for this reason that Thomson Reuters focuses on journals that publish full text in English or at very least, their bibliographic information in English. There are many journals covered in *Web of Science* that publish only their bibliographic information in English with full text in another language. However, going forward, it is clear that the journals most important to the international research community will publish full text in English. This is especially true in the natural sciences. (The Thomson Reuters Journal Selection Process)

“This is especially true in the natural sciences.” In the ears of people working in the humanities this qualification seems to carry within it

an ominous “*but ...*”. Even the awareness that many respected journals in the humanities (at least European ones) are not included in the Web of Science, and have never applied to be “admitted” there, the Web of Science has put the humanities (and some of the social sciences) in an awkward position when it comes to evaluating standards of research. Not only because humanists often publish books (or articles in books), rather than journal articles, but because the basic premises of the Web of Science seem to take what the anthropologist Talal Asad once called “the inequality of languages” (Asad, 1986) to be an inevitable state of affairs.⁴

English is increasingly used as an international medium of scholarly as well as general communication – for instance in the present essay, ironic as that may seem. But English is not the “natural” or native language of Comparative Literature. There is a real risk that English will come to seem stronger than other languages in the realms of literary scholarship and other hermeneutic sciences. Perhaps this is already the case in some places. It is an illusion, but it is a powerful illusion that has the potential of turning itself into actuality. If the work carried out in Comparative Literature and the other hermeneutic sciences *within the various other languages* were gradually brought to a halt, this would lead to the impoverishment of critical and scholarly forms of expression in these languages, which in turn would undermine the channels of aesthetic expression and ultimately the social vitality of each language.

It has therefore become a pressing issue to create circumstances (or reinforce them where they exist) in which the humanities can be vigorously pursued in the numerous languages; where vernacular expression is convergent with international standards of academic publication. This is not saying that the local language is a predestined forum for native matters, for in order to withstand the test of time, the vernacular has to cope with crosscultural and interlingual phenomena – which is what Comparative Literature does in every language in which it is practiced. But in order to do that it needs the presence of translation, the practice of translating both aesthetic and scholarly texts from the many to the many different languages.

4 It should be noted that the new European Reference Index for the Humanities (ERIH) provides a broader and more balanced view of significant humanities journals than the Thomsen Reuters lists. See <http://www.esf.org/research-areas/humanities/erih-european-reference-index-for-the-humanities.html>, accessed April 2, 2010.

References

- ASAD, Talal (1986), "The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology", in James Clifford and George E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, pp. 141-164.
- BASSNETT, Susan (1993), *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford UK and Cambridge USA.
- BERNHEIMER, Charles (ed.) (1993), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- DAMROSCH, David (2003), *What Is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- DERRIDA, Jacques (1985), "Des Tours de Babel" [in French and English], in Joseph F. Graham (ed.), *Difference in Translation*, Cornell University Press, Ithaca and London, pp. 165-248.
- EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE HUMANITIES, available at <http://www.esf.org/research-areas/humanities/erih-european-reference-index-for-the-humanities.html>, accessed on 02/04/2010.
- GUILLÉN, Claudio (1993), *The Challenge of Comparative Literature*, trans. by Cola Franzen, Cambridge, Mass., and London, England: Harvard University Press (originally published in Spanish in 1985).
- HERMANS, Theo (ed.) (1985), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, St. Martin's Press, New York.
- JAKOBSON, Roman (1959), "On Linguistic Aspects of Translation", in Reuben A. Brower (ed.), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., pp. 232-239.
- NELSON, Cary, Paula A. Treichler and Lawrence Grossberg (eds.) (1992), *Cultural Studies*, Routledge, New York.
- THE THOMSON REUTERS JOURNAL SELECTION PROCESS, available at http://thomsonreuters.com/products_services/science/free/essays/journal_selection_process/, accessed on 02/04/2010.

Intra-Colonialism or *l'Animotion Mosaïque* of the Black Atlantic

Re(p)tiling Angola in J.E. Agualusa's *O Vendedor de Passados/The Book of Chameleons*

Bernard McGuirk*

In the lineage of Dostoevsky, Kafka, Guimarães Rosa and Saramago, José Eduardo Agualusa deploys protagonists or narrators “prone” to be less porteparoles than animots. Jacques Derrida’s “*Ecce animot* [...] assuming the title of an autobiographical animal, in the form of a risky, fabulous, or chimerical response to the question ‘But me, who am I?’” is appropriated in order to trace the re(p)tiling of history in and on the mosaic of Angolan memory. The eponymous protagonist of *The Book of Chameleons*, Félix Ventura (future happiness guaranteed?) “is a man with an unusual occupation. If your lineage isn’t sufficiently distinguished, he’ll change that for you. If your family isn’t quite as glorious as you’d like, Félix Ventura can make you a new one. Félix Ventura is a seller of pasts”. But who is watching him? Who is telling his tale? Who, or what, is on his tail? *L’animot juste or juste l’animot?*

There where post-colonialism was – or is – will intra-colonialism be?

* Professor of Spanish, Portuguese & Latin American Studies, University of Nottingham, Nottingham, England.

A question of colour

In the canonical lineage of Fyodor Dostoevsky, and Franz Kafka and, in a swerve towards and away from his own Lusophone literary precursors, João Guimarães Rosa and José Saramago, the Angolan novelist José Eduardo Agualusa deploys in *O Vendedor de Passados/The Book of Chameleons* (2004) a narrator-protagonist prone to be less *porte-parole* than *animot*.¹

Ecce animot, that is the announcement of which I am (following) something like a trace, (...) assuming the title of an autobiographical animal, in the form of a risky, fabulous, or chimerical response to the question “But me, who am I?” (Derrida, 2002:2).

Jacques Derrida’s “announcement” is here appropriated – and (following) “an autobiographical animal” will glide across the surface cracks of my text – in order that I might trace and critically re-contextualize Agualusa’s re(p)tiling of history in and on the mosaic of Angolan memory. The eponymous “vendedor”, the albino Félix Ventura (future happiness guaranteed?), “is a man with an unusual occupation. If your lineage isn’t sufficiently distinguished, he’ll change that for you. If your family isn’t quite as glorious as you’d like, Félix Ventura can make you a new one. Félix Ventura is a seller of pasts”.² But who is watching him? Who is telling his tale? Who, or what, is on his tail? Who, or what, sets the plot in (ani)motion? *L’animot juste* or *juste l’animot*?

The title of the English translation rather lets the catalyst out of the bag, though problematically; for in the shift in the title’s emphasis from narratee to narrator(s), there is also a transmutation from Agualusa’s original *lagartixa* or *osga/gecko* to Daniel Hahn’s suggestive but translator-*traditore* shading into the perspectives of ever-traducing chameleons. *Il n’y a pas de (mot juste) hors-couleur...*

1 For instance, Fyodor Dostoevsky’s mouse (*Notes from the Underground*), Franz Kafka’s beetle (*Metamorphoses*), João Guimarães Rosa’s jaguar (“The Mirror”) and José Saramago’s pachyderm (*The Elephant’s Journey*).

2 This teasing marketing line is provided for the reader of the English translation, *The Book of Chameleons*, by the cover-blurb writer of the Arcadia Books edition of the translation by Daniel Hahn.

Intra-colonialism

The continued and continuing structuring of political thought and action in nation states that have gained their independence from former master powers in reaction to but never free from embedded mastering discourses cannot be other than controversial. For what is at stake in the reading and, more pertinently, or riskily, in the writing of, in, and from any supposedly post-colonial condition is the danger of slipping into a perilous repetition, even a misreading, understood as ideological *misprision*; that is, an anxiety-driven re-representation of, and still-terrorized swerve away from, the phantom-laden bin of lapsed imperial histories. If a determined or restless concern to escape from the discursive straitjacket of the implications, in a post-colonial context, of Derrida's early insight that "we can pronounce not a single destructive proposition which has not already had to slip into the form, the logic, and the implicit postulations of precisely what it seeks to contest" (Derrida, 1978:280), then the challenge for the novelist addressing an assumedly post-colonial society will be to write supplementarily – in the sense of both after and within – to the spectral discourses of any national literary heritage.

The winning of *The Independent* Foreign Fiction Prize for *The Book of Chameleons*, in 2007, has brought for its author a broader attention that at once highlights both his established reputation in the Lusophone world and the controversial nature of a writing that confronts the legacies of Portuguese colonial power in a manner not easily subsumed under the rubrics of the post-colonial. In Brazil, too, such is the symbiotic pull of the Atlantic relation with a westward-looking if still ostensibly northward-thinking Angola, there has been a noteworthy detection in Agualusa's fiction of pertinent challenges posed in a broader post-imperial southern hemispheric context.³ Let it be said, however, that it is not the person of the novelist, the figure who infuriates or provokes reaction in the Portuguese-speaking world, which will be the subject of further concern here. Any brouhaha surrounding a writer of growing international renown or notoriety will no doubt be heeded by those who grasp more readily at the context than the thorn-text of Agualusa's

3 Agualusa's novels have come to feature regularly on the syllabus of the Brazilian pre-university examination, the *vestibular*. As to why his Brazilian readers might be trusting the tale and not the teller, see Agualusa's provocative meditation on Brazil's status as colony in footnote 13.

ever-prickly narrative relation with Angola's – and Portugal's and Brazil's – discursive histories; whence the option for a Derrida-derived instrument of access to the animotions of *The Book of Chameleons*. While it is to the gecko-voicing of the narrator of *O Vendedor de Passados* – cackler reincarnate of a dandy literatus – that critical attention will be addressed, noted already is the sly slippage from an economy of transformed pasts to the currency of exchanged identities; from the sound of colonizing coinage to the colours of chameleon disguise in the English title's rendering for an international market.⁴

Sic transit gloria (im)mundi as the base looker-on of a reptile/human-human/reptile sphere of action is exploited and explored. From the debased, the abject, might a re-forging of Angola's inheritances be alchemized... true currency or false; stable narrative or fool's gold in the selling of an emergent literature to a world-wide readership.⁵ “Tu m'as donné de la boue et j'en ai fait de l'or”⁶ might be heard as one of the many precursor texts that Agualusa's intra-modern narrative echoes whilst the ceiling-seer gecko performs – a complicit *beau de l'air* – the role of mocking interlocutor-witness to the infelicitous ventures of the earthbound Félix:

“I don't believe it – are you laughing?”

The creature's amazement annoyed me. I was afraid – but I didn't move, not a muscle. The albino took off his dark glasses, put them away in the inside pocket of his jacket, took the jacket off – slowly, sadly – and hung it carefully on the back of a chair (...)

“*Pópilas!*” he exclaimed. “So I see Your Lowness is laughing?! That's quite a novelty...” (...) “You're really got terrible skin, you know that? We must be related...”

4 The lure of translation, in the case of the title of this novel, is one with which the author has colluded, as seen in his interview with Paulo Polzonoff, Jr. and Anderson Tepper: PP/AT: “Do you participate in the process of translating your work from Portuguese?”

JA: “It depends a lot on the translator and the language it is being translated into. With the English translations by Daniel Hahn, I do participate a lot. But this collaboration between the writer and his translator is rare, I think (...) we met twice, and I helped him with a few things. We took a long time to decide on an English title for the book. But the rest was fairly easy. Daniel Hahn is an excellent translator, and also a sensitive creator in his own right – and that seems to me to be the most important quality in this whole process” (Polzonoff and Tepper, 2007:4).

5 BBC Radio 4 *Today Programme* 4 September 2008: “Luanda is the most expensive capital in the world for expatriates. In oil revenues, Angola is beginning to rival South Africa in terms of regional influence”.

6 The alchemy referred to, and to which I shall return, is the turning of base matter to gold of “L'Invitation au voyage” (Baudelaire, 1961:253-4).

I've been expecting something like that. It's like being able to speak. I would have answered him back. But my vocal abilities extend only to laughing (...) Until last week the albino had always ignored me. But since he heard me laughing, he's started coming home earlier (...) we talk. Or rather, he talks, I listen. Sometimes I laugh – this seems enough for him. I get the sense that there's already a thread of friendship holding us together. On Saturday nights – but not always – the albino arrives with some girl. Some of them are scared as they come in (...) trying not to look directly at him, unable to hide their disgust (...) they look around the bookcases for records.

“Don't you have any *cuturo* music, old man?”

And since the albino doesn't have any *cuturo* (...) they end up choosing something with a bright cover, which usually means it's some Cuban rhythm or other. They dance slowly (...) as the shirt buttons come undone, one by one. That perfect skin, so very black, moist and radiant, against the albino's – dry, rough, and pinkish. I watch it all. In this house I'm like a little night-time God. During the day, I sleep (Agualusa, 2006:4-5).

The thread that is to bind the actantial fabric of the novel is not only the affective tug of friendship but also the structuring suture of inverse or inverted perceptions. Félix is seen by the gecko as “the creature”; the gecko is, in an instant, though it will have to wait for Félix to grant it the dignity of a proper name, elevated to the sovereign albeit ironized status of “Your Lowness”, and demeaned by a non-essential but euphemistically expletive epithet “*Pópilas!*”.⁷ Bound together in their respectively perceived defectiveness – lack of colour, lack of speech, and a mutually acknowledged lack of status – the companions in mockery sardonically reconstruct the isolated, lonesome, outcast and oft-despised self-identity of the individual judged and thus situated, in a post-conflict Angola, according to perceptions of their skin.

Félix inspires disgust, in the series of black and *mulata* girls and women who pass – or dance – fleetingly through his LP collection, his bedroom and his boredom, as albino, as “old man”, and as a cultural throwback to an era prior to the perceived authenticity of the new-Angolan *cuturo*,⁸ steeped (blanched?) in an outmoded taste in reading and in

7 “*Pópilas! Chissa! Possa! Arre! Porra!*”, undeletedly colonial, post-colonial and, no less, intra-colonial expletives.

8 *Cuduro* or *Kuduro* is a dance of relatively recent vintage which has spread from Angola to Portugal, Brazil and beyond the Lusophone world. Apart from its Afro-rhythms and a characteristic emphasis on the movement of the bottom the word plays on the Portuguese “cu” and “duro”, “ass” and “hard”.

records – gaudily sleeved vestiges of a Cuban “or other” cultural imprint of the now-to-be-forgotten anti-colonial wars. The voice of the complicit gecko may be heard to perform dialogically yet differently from those of the itinerant week-end sexual partners that Félix ventures to bring back to his antique book-seller’s solitude. Its laughter supplements both Portugal’s silence about the colonial wars (prior) and, for Angola, the cacophony (post-; in the 1990s boom) referred to by Mark Sabine as the “potentially therapeutic” and “unprecedented growth in popular publishing and e-publishing, popular music and theatre, television and film-making focused on Lusophone Africa, culture and history” (Sabine, 2009, in press). The vision of the gecko may be seen to supplant the panopticon power of both the colonizing other (Portugal) and the anti-colonial agency of a subsequent, post-1974 alternative, Marxism, and its would-be principal instrument of conversion (Cuba).

Sabine’s parallel meditation on Angola’s ever-more-rapid shift away from colonizing efforts, literary and otherwise, “to configure the white male in Africa as a transcendental subject”,⁹ through recent pop-culture and cinema, is both echoed and subverted in Agualusa’s exploitation of the albino function. A further inversion of a half-century-old shibboleth text, Franz Fanon’s *Peau noire, masques blancs* archiving of white and black as interdependent terms brought into discursive possibility by the binarizing moment of “Empire”, underlies the parodic first encounter of Félix Ventura with a mysterious stranger who presents himself as an eager *comprador de passados*, a man in the market for reincarnation. By-product or craft, Agualusa’s portrayal of a defining male-to-male exchange will extend as it pastiches standard feminist objections to the gendering, in Africa, of compliant intra-colonialism as being an exclusive or predominantly female enterprise.¹⁰

9 See Mark Sabine on the act of forgetting and reconstructing the recent past in contemporary Angolan culture. Sabine develops the arguments with respect to Tarzan and the “white hunter” figure as deployed in *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa* (Landau and Kaspin, 2002).

10 In *Peau noire, masques blancs*, 1952 (*Black Skin, White Masks*, 1967), Fanon suggested that the categories “white” and “black” are interdependent, both emerging as such with Empire and conquest. He focused primarily on black men; feminist critics in particular have reviled and revised his depiction of the role of black woman in the apparatus of colony and colonization.

Reincarnations... and introducing JB

"*Félix Ventura. Guarantee your children a better past*". And he laughed. A silent laugh but not unpleasant. "That would be you, I presume? A friend of mine gave me your card".

I couldn't place his accent. He spoke softly, with a mix of different pronunciations, a faint Slavic roughness, tempered by the honeyed softness of the Portuguese from Brazil. Félix Ventura took a step back:

"And who are you?" The foreigner closed the door (...) Certain common friends, he said – his voice becoming even gentler – had given him this address. They told him of a man who dealt in memories, a man who sold the past, clandestinely, the way other people deal in cocaine (...)

Félix Ventura gave in. There was a whole class, he explained a whole new bourgeoisie, who sought him out. They were businessmen, ministers, landowners, diamond smugglers, generals – people, in other words, whose futures are secure. What these people lack is a good past, a distinguished ancestry, diplomas. In sum, a name that resonates with nobility and culture. He sells them a brand new past. He draws up their family tree. He provides them with photographs of their grandparents and great-grandparents, gentlemen of elegant bearing and old-fashioned ladies. The businessmen, the ministers, would like to have women like that as their aunts, he went on, pointing to the portraits on the walls – old ladies swathed in fabrics, authentic bourgeois *bessanganas* –, they liked to have a grandfather with the distinguished bearing of a Machado de Assis, of a Cruz e Souza, of an Alexandre Dumas. And he sells them this simple dream.

"Perfect, perfect". The foreigner smoothed his moustache. "That's what they told me. I require your services. But I'm afraid it may be rather a lot of work..."

"Work makes you free..." Félix muttered (...)

"And might I know your name?" (...) Félix insisted (...) "You're right. I'm a photo journalist. I collect images of wars, of hunger and its ghosts, of natural disasters and terrible misfortunes. You can think of me as a witness" (...)

He needed a new name, authentic official documents that bore out this identity. The albino listened, horrified:

"No!" he managed to blurt out. "I don't do things like that. I invent dreams for people, I'm not a forger... And besides, if you'll pardon my bluntness, wouldn't it be a bit difficult to invent a completely African genealogy for you?"

"Indeed! And why is that?!..."

"Well – Sir – ... you're white".

"And what of it? You're whiter than I am..."

“White? Me?!” The albino choked. He took a handkerchief from his pocket and wiped his forehead. “No, no! I’m black. Pure black. I’m a native. Can’t you tell I’m black?...”

From my usual post at the window I couldn’t help giving a little chuckle at this point. The foreigner looked upwards as though he was sniffing the air. Tense – alert:

“Did you hear that? Who laughed just then?” (...)

“It’s a gecko, yes, but a very rare species. See these stripes? It’s a tiger gecko – a shy creature, we still know very little about them (...) They have this amazing laugh – doesn’t it sound like a human laugh?” (...)

They spent sometime time discussing me, which I found annoying – talking as if I weren’t there! – And yet at the same time it felt as though they were talking not about me but about some alien being, some vague and distant biological anomaly. Men know almost nothing of the little creatures that share their homes. Mice, bats, ants, ticks, fleas, flies, mosquitoes, spiders, worms, silverfish, termites, weevils, snails, beetles. I decided that I might as well simply get on with my life (*Idem*:16-18). (...)

“Angola has rescued me for life” (...)

Félix looked up (...) he had an identity card, a passport, a driver’s licence, all these documents in the name of José Buchmann, native of Chibia, 52, professional photographer (*Idem*:38).

A markedly male bonding wreathes the dialogue (cum triologue) that encourages the initially cautious Félix Ventura to peddle his reading – and his role in the re-writing – of modern-day Angola to an urbane foreign client (soon to be “outed” as José Buchmann). In the post-colonial phase of reconstruction, “a whole new bourgeoisie” must undergo deconstruction, must be de-binarized, must enter that aporia – instead of seeking any verifiable past – which will allow the supplementarity of a falsified story to forge a new Angola. A post-colonial state will play on that *différance* whereby no difference might be traced between inside-outside, intra- and extra-, after-before, pre- and post-, black-white, a blank page or an excess of history. Its trip – “clandestinely, the way other people deal in cocaine” (*Idem*:16) – will consist of a journey into a past-free and timeless present, the chimera of a future construct-country – *un pays superbe/pays de Cocagne* – without ever having to leave home.¹¹

11 “Un vrai pays de Cocagne”, in the legerdemain of Félix Ventura’s artful re-casting of a nation newly-hooked on its hallucinogen-history, is re-packaged as a *true* country that can resemble *you*: “Il est une contrée qui te ressemble, où tout est beau, riche, tranquille et honnête, où la fantaisie a bâti (...)

Félix thrills and wallows in the “great white trader” role that he plays behind his neither-white-nor-black mask; his skin. Antiquarian book-seller that he would be, albeit divested of the apparel of the economically dominant male of his father’s generation, he traffics still in literary nostalgia amidst the sub-genre of *faux-monnayeur* documentation that has become his daily bread. Ah would some intra-colonial power the gift but give us to see ourselves as others see us... then might Ventura recognize for what it is his own *branqueamento* – that peculiar brand of skin-lightening which translates the past from a colonizing *Heart of Darkness* to Félix the albino’s Art of Lightness.¹² His re-enactment of “L’Invitation au voyage”, as a seller of pasts for myriad upwardly mobile fellow citizens, updates the exotic trajectory of an unholy trinity of nineteenth-century *littérateurs* carefully chosen to accompany the cultural alchemy of a virtual if still Jeanne Duval-fixedated Baudelaire – Alexandre Dumas, Machado de Assis, Cruz e Souza – because of their long-hidden black imprint on the blank page of a literature of exclusion, the textual apartheid of French, Brazilian... or any other canonic and colonizing culture.¹³

C’est là qu’il faut aller vivre, c’est là qu’il faut aller mourir!”. Baudelaire’s exoticism in the prose poem “L’Invitation au voyage” is played out, it will be recalled, within the confines of “Le Spleen de Paris” (Baudelaire, 1961:253-4). His “Pays singulier, supérieur aux autres, comme l’Art l’est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue”, is but one of the precursor tropes to be pastiched by the splenetic fantasy, the Eros-Thanatos risk-taking, of *O Vendedor de Passados*.

- 12 In a recent and seminal meditation on nationalism and identity, Roberto Vecchi begins with the striking image of “a cartography of horror” and, with particular reference to Lusophone Africa, addresses the problem of events distant not only historically but also and above all spatially, “transoceanic”, and in some cases with more than an ocean in between. He speaks of an “elsewhere” of horror that immediately recalls *Heart of Darkness*. An “elsewhere” in which there dwell, however, a present and a proximity very close to home, very much our own and in no way improper or remote (Vecchi, 2008:187).
- 13 On the implications of the colour of Machado de Assis, Cruz e Souza and, by extension, Alexandre Dumas, Agualusa is emphatic: “In my opinion, Brazil is still a country moulded on slavery, the same as Africa. Brazil has an Africa inside itself and at times it pays no attention to it. Here, as in Angola, for example, there exists the figure of the black nanny who passes from one generation to another; there is the house boy brought up as if he were a son but, in truth, he works in the house, without remuneration. Black and poor are conditions which are confused in Brazil. A black élite has not grown up here, as in Angola. People notice this inequality on a day-to-day basis, in the relations between individuals, and even in the culture. Today it is not possible to cite a great black or mestiço Brazilian writer. That is incredible because in the nineteenth-century there were great writers of African descent, such as Machado de Assis and Cruz e Sousa. What is worse, there is not a single great indigenous author, something that is the case throughout the Americas. Until it confronts the problem and does not give greater participation to black people, Brazil will not have decolonized itself. Brazil is a colony” (Agualusa, *Epoca* interview, 2007, my translation).

Fleetingly on a high in the artificial paradise of his far-from-simple dream of lineage-and-new-Empire building, Félix soon comes down; and, mutteringly, he ironizes his own racially doctoring enterprise by echoing the anti-*mot*, the obscene lie, the final collusion, of Auschwitz. No poetry... just confession; and the effect is to trigger in his mysterious – possibly East European (via-Brazil) – visitor the blurting out of the identity-bereft role of the mere, but no less guilt-ridden, “photo-journalist”, the collector of “images of war, of hunger and its ghosts, of terrible misfortunes”. Once a witness always a witness, however; and the reader is teased to anticipate that the self-dispossessed stranger, a burdened bearer of *animages*, has come to the new Angola in search of something old and in remembrance of things past... of some unfinished business no longer to be hidden from expression, from view, from memory or from representation.

The discomfited Félix (“Oh, the horror”) is so plunged into the loss of his self-possession that he momentarily loses, too, the plot of his own making, his own inventions, his certainty as to his own (perceived) colour. “Can’t you tell I’m black?” says the albino. And from within this tension the triologue is rendered overt... via a chuckle; the “amazing” laughter of identity-deconstruction made manifest. *Et homo faber est* – shaper, moulder, image-maker, factor, *hacedor*... fictionist? But that’s another’s (short) story; the legacy of one about to be reincarnated. As author, Agualusa will also create his precursors.¹⁴

Pace animot... for “men know almost nothing of the little creatures that share their homes”. Self-obsessedly lost in the game of “But me, who am I?”, they are meanwhile narrated by but one of that infinite series of autobiographical animals (“mice, bats, ants, ticks, flees, flies, mosquitoes, spiders, worms, silverfish, termites, weevils, snails, beetles”... and, here, why not?, *geckopidae*) who can say “I might as well simply get on with my life” whilst tell-tailing the “risky, fabulous or chimerical response”, or responses, of a felicitous venturer into the company of another re-incarnate J(L)B. José. Bookman par excellence; with one “L” of a difference.

In the actantial sphere of Félix Ventura, of José Buchmann and of the narrating tiger gecko, the possession of their textual status by the shades of Jorge Luis Borges will come ever more overtly to haunt the

14 cf “El hecho es que cada escritor crea a sus precusores”/“The fact is that every writer creates his precursors”, in “Kafka y sus precusores” (Borges, 1995).

plot of *O Vendedor de Passados*. Buchmann has the acquired initials of the blind librarian precursor; “Félix and I share a love (in my case a hopeless love) for old words” (*Idem*:25) muses the gecko; and Félix himself takes on the mantle of a revenant: “The tightly curled hair, trimmed down now, glowed around him with a miraculous aura. If someone had seen him from out on the road, seen him through the window, they would have thought they were looking at a ghost” (*Idem*:23). Interviewed (but trust the tale not the teller; for the text betrays a less restricted, an uncontrollable, a more infectious re-inhabitation), Agualusa says that his gecko-“chameleon is a reincarnation of Borges”.¹⁵ Perhaps:

It's been nearly fifteen years that my soul has been trapped in this body, and I am still not used to it. I lived for almost a century in the skin of a man, and I never managed to feel altogether human either. To this day I have known some thirty geckos (...) But I'd gladly exchange the company of all the geckos and lizards for Félix Ventura and his long soliloquies. Yesterday he confided to me that he'd met an amazing woman. Though, he added, the word “woman” doesn't quite do her justice.

“Ângela Lúcia is to women what humankind is to the apes”.

“I ought to be charging you overtime, damn it!. Who do you think I am – Scheherezade?...” (*Idem*:40-42) (...)

But excuse my digression – that's what happens when a gecko starts philosophizing... So let's get back to José Buchmann. I'm not suggesting that in a few days a massive butterfly is going to burst out of him, beating his great multi-coloured wings. The changes I'm referring to are more subtle. For one thing, his accent is beginning to shift (...) it has a Luandan rhythm to it now (...) to hear him laugh you'd think he was Angolan (*Idem*:55).

Perhaps not or, at least, not alone.

15 “PP/AT: *The Book of Chameleons* recalls in many ways the work of the great Argentine writer Jorge Luis Borges. How important has Latin American literature been to your work? JA: I read a lot of Latin American literature when I was younger, especially Borges. His worlds are similar to mine. Gabriel García Márquez once said that when he arrived in Luanda, Angola, in 1977, he saw himself as an African. That part of Africa where he arrived – the old city of Luanda – is a mixed, creole Africa, not so different from the Latin America where he was born and grew up. Evidently, there are a lot of Africas, some of them remote and impenetrable. I found out that I'm a Latin American, too, reading García Márquez and Borges. And I found out that I'm also Brazilian, reading Jorge Amado as a teenager. PP/AT: The novel unfolds from the point of view of a chameleon. Why did you choose such a narrator? Does it owe something to Borges' work? JA: Yes, the book was written in honor of Borges. The chameleon is a reincarnation of Borges – all its recollections are related to actual events in Borges' life” (Polzonoff and Tepper, 2007:1).

A Borges-like sequence, a pastiched taxonomy not of the fantastic but of “some alien being[s], some vague and distant biological anomal[ies]”, is followed by the narrator’s option for neither the shared lineage of the ex-human race (of gecko memory) nor the companionship of fellow lizards but for the role of silent witness cum laughing *animot*-interlocutor of Félix Ventura, of José Buchmann and, not least, of its own alter-ego. *Lagartixa* (“e eu”), too, turns maker of fictions: *castigat ridendo mores... et colores*. All three, albino-black animus, chrysalis-blanced yet potentially “multi-coloured” Angolan, and a “terrible skin[ned]” animator, inherit and re-perform the role of Borges’s *El hacedor*: artificer, here, of adopted fictions *qua* the assumed identities of those who buy into the commerce of “the seller of pasts” – a currency, an exchange mechanism (and rate) of memory conceived as coinage and counterfeit bills. All three? Sounds familiar; there where Hegel was will “ipseity” be? “By means of the chimeras of this singular word, the *animot*, I bring together three heterogeneous elements within a single verbal body” (Derrida, 2002:1).

Plus ça change... three in one. Amidst the emerging plurality of a “new” tale of the nation, African, facing West, but resisting the behest of a too-homogenizing “Black” Atlantic identity of popular jargon and populist appeal, echoes the heterogeneity of an intra-Angolan actant. The mixed economy of *O Vendedor de Passados* underwrites the fiction that, there where “new bourgeoisie” peoples’ “futures are secure”, it is via text, including sold “diplomas”, that “a brand new past” will be. It is the happy venture of fiction that “draws up their family tree”. Subjectivity *is* heterogeneity; *is* attributable to archi-texture. “But me, who am I?”. Anima? No. *Animot*:

Autobiography, the writing of the self as living, the trace of the living for itself, being for itself, being for itself, the auto-affection or auto-infection as memory or archive of the living would be an immunizing movement (a movement of safety, of salvage and salvation of the safe, the holy, the immune, the indemnified, of virginal and intact nudity), but an immunizing movement that is always threatened with becoming auto-immunizing, as is every *autos*, every ipseity, every automatic, automobile, autonomous, auto-referential movement. Nothing risks becoming more poisonous than an autobiography; poisonous for itself in the first place, auto-infectious for the presumed signatory who is so auto-affected (Derrida, 2002:1).¹⁶

16 *Sic* “being for itself, being for itself”.

O tempora, o mores... et colores

At this point a teller is permitted to enter the tale. In a dream sequence, the gecko imagines that Félix confides in him, flick-knife collector and man of inaction reincarnate; again via the gentlemanly intertexts, *à deux*, of JLB, authorizing creator of precursors... and of liars:

“You invented him, this strange José Buchmann, and now he has begun to invent himself. It’s like a metamorphosis... A reincarnation... Or rather: a possession”.

My friend looked at me with alarm:

“What do you mean?”

“José Buchmann – surely you’re noticed? – He’s taken over the foreigner’s body. He becomes more and more lifelike with each day that passes and that man he used to be, that night-time character who came into our house eight months ago as though he’d come not from another country but from another time – where is he now?”

“It’s a game. I know it’s a game. We all know that”.

He poured himself some tea and took two cubes of sugar, and stirred it. He drank, his eyes lowered. There we were, two gentlemen, two good friends, wearing white in an elegant café (...)

“So be it”, I agreed. “Let’s acknowledge that it’s no more than a game. So who is he?”

I wiped the sweat from my face. I’ve never distinguished myself by my valour. Maybe that’s why I’ve never been attracted (speaking of my other life, that is) by the stormy destiny of heroes and rogues. I collected flick knives. And with a pride of which I’m now ashamed I boasted about the exploits of a grandfather of mine who’d been a general. I did befriend some brave men, but unfortunately that didn’t help me. Courage isn’t contagious; fear is, of course. Félix smiled as he understood that my terror was greater, more ancient, than his:

“I have no idea. You?”

He changed the subject. He told me that a few days earlier he’d been at the launch of a new novel by a writer of the Angolan diaspora. He was an unpleasant sort of character, professionally indignant, who’d built up his whole career abroad, selling our national horrors to European readers. Misery does ever so well in wealthy countries (...) “In your novels do you lie deliberately or just out of ignorance?” Laughter. A murmur of approval. The writer hesitated a few seconds. Then counter-attacked: “I’m a liar by vocation”, he shouted. “I lie with joy! Literature is the only chance for a true

liar to attain any sort of social acceptance". Then, more soberly, he added – his voice lowered – that the principal difference between a dictatorship and democracy is that in the former there exists only one truth, the truth as imposed by power, while in free countries everyman has the right to defend his own version of events. Truth, he said, is a superstition. He – Félix – was taken with the idea (*Idem*:67-68).

Ah would some intra-colonial power... It did. JEA as others (his readers, the critics) see him? "But me, who am I?" "Aigualusa and I?" "Borges y yo"? "I do not know which of the two is writing this page".¹⁷ "Tiger, tiger"? No. "El otro tigre"? Yes... ("a very rare species") "It's a tiger gecko" and "we still know very little about them" [*animot* italics];¹⁸ "this amazing laugh – doesn't it sound like a human laugh?", an anxiety-of-influence, a JLB-echolalic, an other, a nervous, laugh? Laughter that cannot hide that I, geck(anim)o, am also "destined to perish, definitively, and only some instant of myself can survive in him. Little by little, I am giving over everything to him (...) Spinoza knew that all things long to persist in their being: the stone eternally wants to be stone and the tiger a tiger. I shall remain in Borges, not in myself (if it is true that I am someone)" (Borges, 1980:69-70). And the tiger a gecko...? Reincarnation? Or animosity burning bright? Perhaps the funereal dread of the curse of having to remember? Memory as metamorphosed gecko-echo of "Funes el memorioso": "Courage isn't contagious; fear is, of course. Félix smiled as he understood that my terror was greater, more ancient, than his". *Comparationem fingere*: "I was numbed by the fear of multiplying superfluous ge [cko] stures".¹⁹

Behold the son of man; progeny, too, of *In principio erat verbum*. An inheritor of transcendental "Colony" swerves towards self-identity inseparably from the cadences of intra-colonial discourse, that genre of testimony, in which the *apud*-Ventura performs. The "me who am I?" of the post-colony necessitates not the post-theological echo of proselytizing mono-culture – *Ecce homo* – but the risky, fabulous, or chimerical

17 "No sé cual de los dos escribe esta página"/ "I do not know which of the two is writing this page", in "Borges y yo" (Borges, 1980, 69-70). My translations of Borges *passim*.

18 A tiger gecko? Leopard gecko, panther gecko, yes, but tiger... "a very rare species" indeed; read between the lines from *El hacedor*'s "El otro tigre"/"The other tiger" (Borges, 1980).

19 *Daprès* "me entorpeció el temor de multiplicar ademanos inútiles", "Funes el memorioso"/ "Funes the Memory Man" (Borges, 1988).

response *Ecce animot*. There where dictatorship was will democracy, “by vocation”, be. Lies must go on. *C’est la vie...*

Just prior to the calculatedly Borges-riddled dream of the differential nineteenth- and twentieth-century “stormy destiny of heroes and rogues”, respectively military and literary, in a single-page chapter “My first death didn’t kill me” – a text that mirrors as it distorts the doubling “Borges y yo” original on which it draws – the other “otro tigre” gecko confesses to having considered an alternative to the lie that is life (“woven superstition”), only to be interrupted by the greater lie that is fiction (not “bad at all”):

Once, when I was in human form, I decided to kill myself (...) I hoped that reincarnation, all that stuff, was no more than slowly woven superstition (...) I thought that the gin in combination with the tedium of a pointless plot would give me the courage to put the gun to my head and pull the trigger. But it turned out the book wasn’t bad at all, and I kept reading to the last page (...) I put the pistol to my head,
and I fell asleep (*Idem*:63).

The textual gap after the comma is deliberate; the aporia is unavoidable in the circular ruins of any and all attempts to think from within the post- without acknowledgement of the intra-, the impossibility of not “living”, in the new Angola, to spin the yarn, to bear as *animot* the tell-tale tail of witness to that afterlife that is the voice, the voicing, of mocked and mocking memory. The coda-imperative of “reading to the last page” is to be the supplement to ever-failing memory as slowly woven fiction comes to the rescue of all-too-fast and irrecoverable history.

The counter-attack

That “literature [might be] the only chance for a true liar to attain any sort of social acceptance” is a perception shared by all who require the services of Félix Ventura; by any who would seek *within* a post-colonial life a fictive identity to be appropriated *from* a preferred colonial memory. Yet the desire that is staged by individuals is played out at a national level not only in the arch-defensive attack on the truth-seekers who, affianced to Plato, would expel fiction-makers from the new Republic of

Angola, wishing for an answer to the (1934 or 1984) provocation – “In your novels do you lie deliberately or just out of ignorance?” – *boutade* of either socialist realist recidivism or dystopian *dirigisme*.²⁰ “One truth” ideology, confronted with the globalizing falsehood that “everyman has (...) his own version”, seeks an outlet less transcendental, less religious, than that “the Truth” be “a superstition” – however “taken with the idea” might be a nostalgic and disingenuous Félix.

And so to the unfinished business no longer to be hidden from expression, from view, from memory or from representation. In the overtime of Scheherezadian deferral, the interweaving of her story with his story will divulge why “Ângela Lúcia is to women what humankind is to the apes” not only for Félix but also for the inseparably male plotting that is the actantial tangle of Ventura, Buchmann and the gecko. Seek the supplement. *Cherchez la fff...fiction.*

When Ângela and José come together, the seller of pasts, Félix, prompts in her response to his insouciance a prejudiced reptile-narrator’s *apartheid*-adjectival, nay, politically correct, interference:

“Do you two know each other”

“No, no!” said Ângela, her voice colourless. “I don’t think so”.

José Buchmann was even less certain:

“Oh, but there are so many people I don’t know!”, he said, and laughed at his own wit. “I’ve never been so popular” (*Idem*:73-74).

“I don’t think” therefore I am not who I was. “I don’t know!” therefore I resist any populism that would hide behind the identity labels of instant recognition. Ângela presses Buchmann not as to *who* he has been but as to “Where?”:

“I’ve spent the last ten years without any fixed home. Adrift across the world, taking photographs of wars. Before that I lived in Rio de Janeiro, and before that in Berlin, and earlier still in Lisbon. I went to Portugal in the sixties to study law, but I couldn’t stand the climate. It was too cold. *Fado*, *Fátima*, football (...) One day a friend gave me a Canon-1, the one I still

20 The “writer of the Angolan diaspora (...) selling our national horrors to European readers” – be it in sly reference to Agualusa himself or to any other unveiler of intra-colonial social structures – will, classically, have to face, and face down, attacks from either post-colonial critics of an unreconstructed 1934 Soviet Writers Congress bent or Orwellian post-modern gloom-mongers. Amidst the laughter, the timid murmurs of approval.

use today, and that's how I became a photographer. I was in Afghanistan in 1982, with the Soviet troops... in Salvador with the guerrillas... in Peru, on both sides... in the Falklands, again on both sides... in Iran during the war against Iraq... in Mexico on the side of the Zapatistas... I've taken a lot of photos in Israel and Palestine – a lot – there's never any shortage of work there”.

Ângela Lúcia smiled, nervous again:

“Enough! I don't want your memories to pollute this house with blood...” (...) The two guests remained (...) Neither spoke. The silence that hung between them was full of murmurings, of shadows, of things (...) dark and furtive. Or perhaps not (...) and I merely imagined the rest (*Idem*:74-75).

“I am not there where I am the plaything” [“le jouet”] of... my camera.²¹

“But me, who am I?” Am I but my camera? Mere *animage*? If only I could get a shot in sideways... before I am re-narrated, “merely imagined”, ani(de)moted to my camera-always-lies reputation, the freeze-frame climate, the bloody pollution, of my photo-reportage, my unwanted memory. Must I, too, become a bookman reincarnate in order to persist in *my* being, to compete with the digressions, the interventions, the mediations, the mocking testimony, the authority of that benighted gecko? “*Pópilas!*” No eyelash! I am aware that its eyes are protected by a transparent membrane, cleaned of debris by its long tongue. Not a forked tongue. And when it's caught, it releases its tail, which twitches for a while, allowing it to escape capture... no doubt while, later, it will grow another *tale*. “Little by little, I am giving over everything to him”. I don't even know which of us two is writing this page. Damn Spinoza! Damned gecko... whatsisname?

No name? Omniscient but anonymous narrator? Perhaps Félix can help. He sold one to me, “Buchmann”... so why not bequeath an appropriate name, now, to a friend, the confidant of his soliloquies, to a gecko who reincarnates the man who laughs (Who goes there, Victor?). *Victor ludorum?* ... “Jouet... Lui, Borges”?

As compassion shades the dream-conversation with the Angolan seller of pasts of the reptile pining in reincarnation for the youthful ven-

21 cf “Je ne suis pas là où je suis le jouet de ma pensée”/ “I am not there where I am the plaything of my thought” (Lacan, 1966:136).

ture to Europe and the dialogical eloquence of its Argentine precursor, let us listen in:

“I’m a man with no colour”, he said. “And as you know, nature abhors a vacuum”(…)

I felt sorry for him:

“In cold countries people with light skin aren’t so troubled by the harshness of the sun. Maybe you ought to think about moving to Switzerland. Have you ever been to Geneva? I’d rather like to live in Geneva” (…)

Félix looked at me carefully:

“Sorry to ask – but could you tell me your name?”

“I have no name”, I replied quite frankly. “I am the gecko”.

“That’s silly. No-one is a gecko!”

“You’re right. No-one’s a gecko. And you – are you really called Félix Ventura?”

My questions seemed to offend him (…)

“Is this madness?”

I didn’t know how to answer him (*Idem*:79-80).²²

The companionable laughter of His Lowliness, sovereign though nameless and wordless, convinces Félix of what happens when one “starts philosophizing” about a nonetheless articulate gecko. In an Apuleian, Erasmusian, Bergsonian and particularly felicitous swerve, Ventura geckoes a Roland Barthes’s *bon mot*; in the *animot* discourse of Agualusa’s novel, his chit-chatting interlocutor demands, deserves, a proper name: “Rire c’est lutter pour être nommé”.²³

I, Eulálio

The following night Félix asked Ângela Lúcia the same question. First, of course, he’d told her that he’d dreamed of me again. I’ve seen Ângela Lúcia say very serious things laughing or, on the contrary, adopting a sombre expression when joking with her interlocutor. It’s not always possible to tell what she’s thinking. On this occasion she laughed at the anxiety in

22 Jouer, lui? Donc moi aussi. Agualusa’s text is littered with JLB jokes, not least in the chapter entitled “Dream No. 4” in which the dream conversation of the aged Borges of the Geneva period (1914-1921) provides the intertext for the gecko’s tongue-in-cheek advice to Félix.

23 cf “Lire c’est lutter pour nommer”/“To read is to struggle to name” (Barthes, 1974:xl).

my friend's eyes, greatly increasing his disquiet, but then right away turned more serious and asked:

“And his name? So did the guy tell you who he is?”

No one is a name, I thought forcefully...

The reply took Ângela Lúcia by surprise. Félix too. I watched him look at her as though looking into an abyss. She was smiling sweetly. She lay her right hand on the albino's left arm. She whispered something in his ear, and he relaxed.

“No”, he whispered back. “I don't know who he is. But since I'm the one who dreams about him I think I can give him any name I want, can't I? I'm going to call him Eulálio because he's so well-spoken”.

Eulálio?! That seems fine to me. So Eulálio I shall be (*Idem*:83).

Subjectivity (“eu”) and the speaking voice (“laliao”); whence the articulator is caught but not captured in the act of becoming... never being a fixed form, always potential, ever prone to generate a new tale (trust the tail not the teller?). Eulálio's tap-tapping – between sleeping watchfully and his devouring of multiple little *animaux* – draws Félix into that wisest of friendships which is the echolalia of coming (to laugh) together. Therein, babelic *ridere* and *ride* wrinkle inseparably into the laughter lines, the ageing skin, the wisdom, of mockery; and the infinite ludics of the mosaic, of tiling, assume the *animot* form of the re(p)tiling: “It would not be a matter of “giving speech back” to animals but perhaps of acceding to a thinking, however fabulous and chimerical it might be, that thinks the absence of the name and of the word otherwise, as something other than a privation” (Derrida, 2002:2). Otherwise, I speak (laugh) therefore I am (not) brackets Félix and Eulálio as one and (not) the same: *Ecce homo et animot factus est*.

Out of habit, and out of genetic predisposition (because bright light bothers me), I sleep during the day, all day. Sometimes, however, something will wake me up (...) Perhaps I was dreaming about my father. The moment I awoke I saw the scorpion. He was just a few centimetres away. Motionless. Closed in a shell of hatred like a medieval warrior in his armour. And then he fell upon me. I jumped back, climbed the wall, in a flash, until I was up at the ceiling. I could hear quite clearly the dry tap of the sting against the floor – I can hear it still.

I remember something my father said once when we were celebrating – with only pretend joy, I like to think – the death of someone we disliked:

“He was evil, and he didn’t know it. He didn’t know what evil was. That is to say, he was *pure* evil”.

That’s what I felt at precisely the moment as I opened my eyes and the scorpion was there.

(...)

After the episode with the scorpion, I wasn’t able to get back to sleep. This meant that I was able to witness the arrival of the Minister. A short, fat man, ill at ease in his body (...) To watch him you’d think he’d been shortened only moments earlier and hadn’t yet become accustomed to his new height... He was wearing a dark suit, with white stripes, which didn’t really fit and which troubled him (...) [His] sudden camaraderie irritated my friend even more (...) [He] went off to fetch the file he’d prepared. He opened it on the little mahogany table – slowly, theatrically – in a ritual I’d observed so many times. It always worked. The Minister, anxious, held his breath as my friend revealed his genealogy to him:

“This is your paternal grandfather, Alexandre Torres dos Santos Correia de Sá e Benevides, a direct descendent of Salvador Correia de Sá e Benevides, the famous *carrioca* who in 1648 liberated Luanda from the Dutch...”

“The fellow they named the high school after?”

“That’s the one”

“I thought he was Portuguese! Or a politician from the capital or some colonial; otherwise why did they change the name of the school to Mutu Ya Kevela?”

“I suppose it was because they wanted an Angolan hero – in those days we needed our own heroes like we needed bread to feed us. Though, if you’d rather I can fix up another grandfather for you. I could arrange documents to show that you’re descended from Mutu Ya Kevela himself, or N’Gola Quiluangue, or even Queen Ginga herself. Would you rather that?”

“No, no. I’ll keep the Brazilian. Was the fellow rich?”

“Extremely. He was cousin to Estácio de Sá, founder of Rio de Janeiro” (...)

The Minister was astonished:

“Fantastic!”

And indignant:

“Damn! Whose stupid idea was it to change the name of the high school?! A man who expelled the Dutch colonists, an internationalist fighter of our brother-country, an Afro-antecedent, who gave us one of the most important families in this country – that is to say, mine. No, old man, it won’t do. Justice must be restored. I want the high school to go back to being called Salvador Correia, and I’ll fight for it with all my strength, I’ll have a statue of my grandfather cast to put outside the entrance. A really

big statue, in bronze, on a block of white marble (...) So I'm descended from Salvador Correia – *caramba!* – and I never knew it till now. Excellent. My wife will be ever so pleased" (*Idem*:105-11).

Following scripture into *écriture*, the Minister is confronted by an intra-historical conundrum. "Can a man, merely by taking thought, add one cubit to his..." statue? Can an Angolan (as he spots a different *animot*) change (into) his stripes?

The black-and-white suited politician, ill at ease in his attire but at home in his skin and in his new-found past (post... post-), has many an antecedent in his discovery of the extent to which History with a capital(ist) H inscribes reality with excess... and profit. The sewing into the fabric of memory of the best-fitting minutiae of "historical facts" – in the case of the Fascist Portugal of António Salazar – is replicated in the post-colonial era by an intra-colonialist ploy of writing – or having written for him – that fiction which will be called *The Real Life of a Fighter*. There where History was will his story be; that is, his lie. "Real", "life", "fighter", sobriquets all, "The Minister", "writing his book with a hired hand – the hand of Félix Ventura" (*Idem*:127) – is the butt of Agualusa's set-piece satire of post-colonial intra-colonialism, namely, the appropriation not of the past but rather of the power of the past via mobilized memory. Ventura's sleight of hand, rendered explicit in his amorous boast to Ângela Lúcia, will soon further unveil the Angolan author's unremitting fascination both with Borges as text and with "Borges y yo". Meanwhile, the white-rabbit that comes out of the inter-textual hat is more evocative of Lewis Carroll:

"If you ask me, whenever I hear about something completely impossible I believe it at once. And don't you think José Buchmann is impossible? Yes, we both do. So he has to be for real" (*Idem*:116) (...)

"You know, that's the first time I've kissed an albino".

When Félix explained to her what he did for a living – "I'm a genealogist" – which is what he always says when he meets strangers, she became interested at once.

"Seriously? You are the first genealogist I've met" (*Idem*:117).

Queer egg as he may be perceived to be, the albino's misprision of Humpty Dumpty allows him to perform, in a West African wonderland,

the re-writing of history as fiction, genealogy as ingenious ingenuousness, that representation whereby form *is* content. Echoing perhaps the fact that the blind Argentine librarian was once mischievously designated “Ministro de gallinas y conejos” [“Minister of hens and rabbits”] by President Juan Perón, Ventura overtly rewrites Angolan politics as caricature of the exemplary *Buchmann*’s legacy. And so, to bed in “The Minister”... as History beckons:

Félix would sew fiction in with reality dexterously, minutely, in such a way that historical facts and dates were respected (...) We remember other people’s memories as though they were our own – even fictional ones.

“It’s like the Castle of São Jorge in Lisbon – Do you know it? It has battlements, but they’re fake. António de Oliveira Salazar ordered that some crenellations be added to the castle to make it more authentic. To him there was something wrong with a castle without crenellations – there was something monstrous about it – like a camel without humps. So the fake part of the Castle of São Jorge is today what makes it realistic. Several octogenarian Lisboans I’ve spoken to are convinced the Castle has always had crenellation. There’s something rather amusing about that that, isn’t there? If it were authentic, no one would believe in it”.

As soon as *The Real Life of a Fighter* is published, the consistency of Angolan history will change, there will be even more History (...)

That is the truth that the Minister told Félix. The story Félix had the man tell in his true History (...) He wanted to give the people our-daily-bread. And that is exactly what he did (...) In just two years he himself was named Secretary of State for Economic Transparency and Combating Corruption (...) Today he is Minister for Bread-Making and Dairy Produce (*Idem*:127-9).

Give ’em this day their daily bread and lead us into temptation – *aka* plenty of dough while we milk the system – “driven exclusively by great and serious patriotic motives” (*Idem*:129).

Food for thought? Or just meat and drink to the sick transit of another gravy train *africanus*. *Plus ça* change here for the next station in life on the up-line. “Memory is a landscape watched from the window of a moving train” (*Idem*:139). Intra-colonialism would rattle along, discursive lapses on track, halting not at some recuperable or necessary past (via a Truth Commission, for example) but forever in a present which has moved on, re-tracing, re-mapping, that History in

which rewriting is a norm. Until José Buchmann intervenes. When he re-emerges, towards the end of the novel, it is to lift the stone of Angola's recent past. And out crawls Edmundo Barata dos Reis – fetid embarrassment to a post-colonial state that has already forgotten him and his deeds because of pressing and overwhelming needs: to live the post-ideological, intra-economic, “new” nation(alism) that is the globalized (or un-“Black” Atlantitized) actuality of the *cluduro*... hard-assed, hard-headed, hard-faced.

When JB appeared tonight he was accompanied by an old man with a long white beard and wild braids, grey and dishevelled, cascading over his shoulders. I recognised him at once as the old tramp the photographer had been pursuing, for weeks on end, showing him – in that extraordinary image – emerging from a sewer. An ancient, vengeful God, wild-haired, with suddenly lit-up eyes.

“I'd like to introduce to my friend Edmundo Barata dos Reis, an ex-agent of the Ministry of State Security”.

“Not ex-agent, say rather ‘ex-gent’! Ex-exemplary citizen. Exponent of the excluded, existential excrement, an exiguous and explosive excrescence. In a word, a professional layabout. Very pleased to meet you” (...)

“I thought you'd enjoy meeting him. This man's life story could almost have been made up by you...” (...)

“I'm-All-Ears. That's what they used to call me. It was my fighting name. I liked it. I liked hearing it. And then – in a flash! – the Berlin Wall collapsed on top of us. *Pópilas*, old man! Agent one day, ex-gent – ex-person – the next” (...)

Two years in Havana, nine months in Berlin (East Berlin), another six in Moscow; his steel-tempered, he returned to the solid trenches of socialism in Africa (...) “I used to be a communist...” And he'd keep yelling out – “Yes, I'm a communist, I'm really very Marxist-Leninist!” Even at a time when the official version has begun to deny the country's socialist past (...)

Edmundo Barata dos Reis shrunk back in his chair. He didn't remind me of a God anymore, he didn't remind me of a warrior – he was a dog, humiliated. He stank (...) And instead of replying to Félix's question he addressed himself to José Buchmann, pointing at him... “That laugh – when I hear that laugh, old man, it's as though I'm face-to-face with someone else, from long ago. From another time, an old time. Don't we know each other?” (...)

“And now I wouldn't be able to take it off even if I wanted to. Like a skin to me – you see? I've got a hammer and sickle tattooed on my chest now. That won't come off” (*Idem*:143-6).

To lift the lid on the sewer in which (the cockroach) Barata has been dwelling, ostensibly undetected under the cover of this era of the “official version”, restores to *animotion* but one more of that infinite series of “autobiographical animals”, the “little creatures that share [men’s] homes” and of whom they “know almost nothing” (18). Recall, too, that “nothing risks becoming more poisonous” (Derrida, 2002:1).

“But me, who am I”... In the late chapter “Love, a crime”, “I, Eulálio” delights in narrating the new-found bliss of Félix and Ângela Lúcia:

Félix turned back to Ângela, and kissed her on the lips. I saw her – with some surprise – closing her eyes and accepting his kiss. I heard her moan. The albino tried to undo her shirt, but she stopped him.

“No. No not that. Don’t do that”.

She raised her legs elegantly, and slipped off her shorts. Through the shirt that clung to her body you could make out the roundness of her breasts, her smooth belly. Then she turned her body, till she was kneeling over Félix. Her broad shoulders – lovely swimmers’ shoulders – made her waist look even slimmer. My friend sighed:

“Your so beautiful...”.

Ângela took his head in her hands and kissed him. A long kiss.

It took my breath away.

She takes off the t-shirt. She washes her face, her shoulders, her armpits. I notice a group of dark, round scars on her back, which stick out like insults on her golden velvet skin. I think I can see – in the mirror – just the same marks on her breasts and stomach (*Idem*:153-4).

But... even indirectly, via the mirror of geckkobservation, that “auto-affection” which operates, narratively, “as memory or archive of the living” and would be “an immunizing movement (a movement of safety, of salvage and salvation of the safe, the holy, the immune, the indemnified, of virginal and intact nudity) (...) is always threatened” (Derrida, 2002:1):

José Buchmann bursts into the room. There’s a pistol in his right-hand. He’s trembling. His voice trembles even more:

“Where is the son of a bitch?”

“You’re not coming in!” She explodes: “*Poças!* Where the hell did you come from?”

I can hear the voice of Edmundo Barata dos Reis, shrill, desperate, but only then do I see him (...)

“Girl, this creature has appeared from hell! From the past! From the place the damned come from...” (...)

“Yes, that’s right – I’ve come from the past! And who am I? Well? Tell them who I am!...”

All of a sudden he throws himself forward, knocking Ângela over while lunging for Edmundo – he grabs his neck with his left hand and forces him to his knees. He pushes the end of the pistol-barrel into his neck:

“Tell them who I am!”

“A ghost. A demon...”

“Who am I!”

“A counter-revolutionary. A spy. An agent of imperialism...”

“What’s my name?”

“...Gouveia. Pedro Gouveia. I should have killed you back in ’77”.

José Buchmann kicks at him. One. Two. Three. Four. Five. (...) Edmundo doesn’t cry out. He doesn’t even try to avoid the blows. The kicks find his stomach, his chest, his mouth. The boots turn red.

“Shit! Shit!”

José Buchmann – or Pedro Gouveia, as you prefer – puts the pistol down on the table (...)

“I never forgot you. I never forgot her either – Marta – young Marta Martinho – passing for some sort of intellectual – poetess, painter and God knows what else. She was pregnant, almost at term, a huge belly. Round. So round. It’s as though I can see her now...”

(...) “It happened a long time ago, didn’t it? During the struggles...” He gestures towards Ângela – “The girl hadn’t even been born. The Revolution was under threat.

I went off to interrogate the girl. She held out for two days. Then she gave birth to a little girl (...) When I think about it all I see is blood... And Mabeco, a mulatto from the South – he died a while ago, a stupid way to go, stabbed twice in cold blood in a bar in Lisbon, they never found out who did it – Mabeco cut the umbilical cord with a penknife, then he lit a cigarette and began to torture the baby, burning it on the back and chest. And the blood! Masses of blood, and the girl that Marta – her eyes wide like moons – it pains me to dream about it – and the baby screaming, the smell of burning flesh. Even today when I lie down to sleep, the spell is still there, the sound of the child crying...”

“Shut up!”

Félix, a rough shout, a voice I didn’t recognise in him (...)

From where I’m watching, from here on top of the cupboard, I can see the top of his head lit up in rage (...)

“Now I’m absolutely certain. It really is you – Gouveia – the factionalist. The other day your laugh almost gave you away. You used to laugh a lot in the faction meetings, before the business with the consul, when your own countrymen handed you over to me. Not in prison, though – you just cried in prison. You cried all the time – boohoo, like a girl... I watch you crying now and I see that nobody Gouveia. Revenge – is that what you wanted?”

“No, you need passion for that. You need courage! Killing a man, that’s a man’s job”. And then –

as

in

a

slow

dance...

Ângela crosses the kitchen,
Comes to the table,
her right hand picks up the gun,
her left hand pushes Félix away,
she points at Edmundo’s chest –
and fires (*Idem*:157-9).

If revenge – *sans animosité* – is a dish best eaten cold, then Ângela’s *sang froid* is still performed in a deferred, a scar-traced, pharmakon-driven, choreography.

In “Choreographies”, an interview-dance with Christie McDonald, Derrida responded to her question: “how would you describe woman’s place?”:

Why should a new “idea” of woman or a new step taken by her necessarily be subjected to the urgency of this topo-economical concern? (...) This step only constitutes a step on the condition that it challenge a certain idea of the locus [*lieu*] and the place [*place*] (the entire history of the West and of its metaphysics) and that it dance otherwise (...) The most innocent of dances would thwart the *assignation à résidence*, escape those residences under surveillance; the dance changes place and above all changes women’s movements, and of some women in particular, has actually brought with it the chance for a certain risky turbulence in the assigning of places (...) Is

one then going to start all over again making maps, topographies, etc.? distributing sexual identity cards? The most serious part of the difficulty is the necessity to bring the dance and its tempo into tune with the “revolution” (...) an incessant, daily negotiation – individual or not – sometimes microscopic, sometimes punctuated by a poker-like gamble; always deprived of insurance, whether it be in private life or within institutions. Each man and each woman must commit his or her own singularity, the untranslatable factor of his or her life and death (Derrida and McDonald, 1982:68-9).

It is Ângela Lúcia, challenging Angola’s urgent topo-economical concern, in the very market place of private life and institutions where the nation essays its tentative steps of rewriting history – choreographed by Félix as seller of pasts and outed as residence under surveillance by Gouveia alias Buchmann – who makes the decisive move. *Pas... pas*. She it is who brings the dance and its tempo into tune with the “revolution”... and markedly not with the *cluduro* of intra-colonial compromise. Ângela Lúcia, as deprived of insurance in committing her own singularity – her ipseity – as the Archangel Lucifer whose pride her name echoes and her action reflects, triggers a risky turbulence by taking justice into her own hands. Truth without reconciliation... and, certainly, without remedy; but in and with the pharmakon.²⁴ Félix is left to bury “the narrow body” of the *barata*, latest embodiment of that “pure evil” so feared by the gecko since his father’s *ani-mot juste* had alerted him to the supplementarity of “celebrating – with only pretend joy – the death of someone we disliked” (*Idem*:105). There where scorpion was will cockroach be?

Et mundus regum...

Edmundo [Barata] dos Reis is dead. Long live Ângela. Viva Angola. Via Ventura. Via Eulálio. Via all bookmen and their [intrusive] *animots*...

“And did you know that Ângela was your daughter?”

“Yes, I knew. I left prison in nineteen-eighty (...) That son of a bitch – Edmundo – had derived great pleasure telling me every time he interrogated me of how he’d killed my wife. He told me they’d murdered the baby too. But

24 “The *pharmakon* is the movement, the locus, and the play (...) The translation by remedy can thus be neither accepted nor simply rejected” (Derrida, 1981:127; 99).

it turned out they hadn't killed her. They'd handed her over to Marina, Marta's sister, and she had brought her up (...) I became obsessed (...) I thought that if I killed him I'd be able to look my daughter in the eye (...) I returned to Luanda (...) on the table of my hotel I found a business card of our friend Félix Ventura. *Give your children a better past* (...) Then one evening I waited for him to leave the sewer where he used to hide out, and I slipped down into it. And there, in that filthy hole, I found a mattress, dirty clothes, magazines, Marxist literature and – would you believe it? – a set of archives containing the State Security reports for dozens of people (...) when all of a sudden Edmundo appeared (...) knife in hand. He was laughing (...) He said:

The two of us, face to face again, comrade Pedro Gouveia – but this time I'm going to finish you off... – and he lunged at me (...) The rest you know (Idem:172-4).

In a pastiche of “and the rest you know” predictability of socialist realist stereotyping presumptions, Agualusa plays with the campaign-poster typicality of Edmundo Barata dos Reis – “I'm the very last communist south of the Equator”. His T-shirt is inseparable from his skin, from his tattooed hammer and sickle (*Idem:146*). The easy eponymy of a fallen sovereignty interrupted by the *animot* abjection cockroach of the punning *barata* is a cheap shot at a no-less failed Soviet expansionism. Out of the sewer, with updated notes from the underground, emerges that subverted Marxist other, demon-creature of cyclically Dostoevskian animation:

If you take, for instance, the antithesis of the normal man (...) it feels insulted (...) and wants to revenge itself (...) The base and nasty desire to vent that spite on its assailant rankles (...) the only thing left for it is to (...) creep ignominiously into its mouse-hole. There in its nasty, stinking, underground home our insulted, crushed and ridiculed mouse promptly becomes absorbed in cold, malignant and, above all, everlasting spite (...) will begin to revenge itself (...) incognito (...) it will suffer a hundred times more than the one on whom it revenges itself (...) But it is just in that cold, abominable half despair, half belief, in that conscious burying oneself alive for grief in the underworld (...) in that acutely recognized and yet partly doubtful hopelessness of one's position, in that hell of unsatisfied desires turned inward, in that fever of oscillations (...) that the savour of that strange enjoyment of which I have spoken lies (Dostoevsky:57-8).

The depiction of the fallen ideologue's ends-and-means, criminal, axial role in the plot of *The Book of Chameleons*, at micro level, stands

in contrast to the macro-economic failure of the nation and the success as fiction-maker and host to Ângela as vehicle of justice of “*o vendedor de passados*”, Félix. A venture performed, in collusion, via the silences and the voicings of the albino black and his *animot* interlocutor... but one which still requires a woman to commit her own singularity, the untranslatable factor of her life and death:²⁵

“And what about Ângela – did she know you were her father?”

She became a photographer, like me; and, like me, she became a nomad.

A drowsiness came over me, I wanted to shut my eyes and sleep, but I resisted it, sure that if I fell asleep moments later I would awake transformed into a gecko.

“Have you had news from Ângela?”

“Yes, I hear from her. At this moment she should be going down the Amazon on a big, lazy, slowboat (...) I hope she’s happy?” (*Idem*:174-5).

A journey and an escape that Félix and Eulálio already had news of, too. Via a photograph... and an inscription – “In the margin, Ângela Lúcia had written in blue ink: *Plácidas Águas, Pará*” – for, in Brazil now, she is lost to Félix and Eulálio but for her *carte postale*... the missive that, always, may not arrive but that, in this instance, contains a clue to the framing of an inter-continental, intertextual, movement.²⁶ “And what about Ângela?” Her? Gone to Pará... *Parergon*, as “accessory, for-

25 For recall: “Ângela Lúcia is to women what humankind is to the apes” (40). Not every critic has seen the characterization, or its function in Agualusa’s text, as so strongly layered: “Told in short, ironic scenes, *O Vendedor de Passados* is consistently taut and witty. Unfortunately, the novel’s violent conclusion, which re-enacts the gruesome fate of the couple who staged the 1977 coup attempt, does not emerge organically from events in Ventura’s bookshop; the story’s final twists feel imposed” (Henighan, 2005). Such a reading of the relationship between fact and fiction, betraying no little animosity towards the mediations that national bookmen bring to international bookshops, hinges on the novel’s oblique references (José *et al*) to the events of 27 May 1977 and a MPLA purge after an attempted coup. Nito Alves, José Van Dúnem and a legendarily beautiful Cita (or Sita) Vales were victims of a prison atrocity still raw in the public conscience of the intra-Angolan national imaginary. Which, *pace* tale-trusters everywhere, is not to say that the thorn-text of another José – E A – might not further prick that conscience.

26 *Plácidas Águas*: placid waters whereby “memory or archive of the living would be an immunizing movement (a movement of safety, of salvage and salvation of the safe, the holy, the immune, the indemnified, of virginal and intact nudity), but an immunizing movement that is always threatened with becoming auto-immunizing, as is every *autos*, every ipseity, every automatic, automobile, autonomous, auto-referential movement”? Or, a cover story for “a certain risky turbulence in the assigning of places”?

eign or secondary object, supplement, aside, remainder. It is what the principal subject must not become" (Derrida, 1987:54).

After the crime, "the crossing"; Ângela has fled, accessory after the fact, supplement to Angola-Brazil relations, remainder to and reminder of a mosaic of transatlantic shifts, re-enacting toings and froings, emigrations, forced or otherwise, retaking the soundings of an echo chamber of already multiple "crossings", of past and present enslavements in selves journeying towards ipseities (becoming only for principal subjects). The "Black" Atlantic still bears her trace (without signature) but in blue. A binary is diluted, yet an ever-framing Félix still opts for a pin, "a bright, ludicrous green [one], and fixed the photograph to the wall". An ethereally ever blue and green Brazil flags convenient escapism, ostensibly, but Ventura knows, better than most, that any game of colours masks the difference between searching for identities as distinct from ipseities. It's what you do... and she has done. His "eyes filled with tears (...) 'I know you want me to forgive her. I'm so sorry my friend, but I can't. I don't think I can do it'" (*Idem*:164). The *pardo*-ing of the sphere of action – a shade of grey – is too much for the African albino's black and white, entrenched, polarity to withstand. Ângela Lúcia's sin of pride, inseparable from revenge, has lost her, to him, forever.

The Borges-haunted Eulálio – "I imagined myself sinking into that silence, blindly, like I used to" (*Idem*:152) – will soon have served, outlived, his purpose in Félix's narrowly superannuated, assigned, residence. After the explosive dénouement, the anxiety-influenced narrator, resisting sleep lest he dream, and wake, as a real gecko, settles for his terminal role of being – and penetrating – the animottled skin of Angola and the scarred body of national memory. In echo of "Borges y yo", the narrator, "Eu" and "lália", wills his own and his other's oblivion, a release from the burden of further testimony, from re-narration. "My whole life was an attempt to escape" (*Idem*:172-3), J [L] Buchmann had explained. I wish I had said that...

You will osga, you will

"Give your children a better past" had been the slogan of the seller of pasts. Only at the end of the novel, in a newly started diary, does Félix Ventura address his need of a living interlocutor cum witness to his

writerly role in the recon/deconstruction of his nation's plausible story. Without an echolalic corroborator, his only resort will be to the painfully less-than-dialogical written or pictorial evidence of a diary or of postcards from afar.

Mythologized sub-Saharan animism will be supplemented by a new Angola-focussed anim(ot)ism whereby a haunting if not-so-pure evil catches up with the narrative-for-sale of *O Vendedor de Passados*. "Scorpion" – "I ought to be charging you overtime, damn it!. Who do you think I am – Scheherezade?..." – is always, *mot et parole*, already there, stinging in the tale of a past that the *osga* Eulálio has heard tap-tapping – and has survived once before. It catches up with (and perishes with, no Scheherezade, *he*) the gecko *animot* that "died in combat, like a hero – who'd never thought of himself as courageous" (*Idem*:179). He got his teeth into the "horrible creature" of the past; the ever-present lurking past and its relationship with the chameleon-coloured laughing witness of a narrative, a dream, constructed, counterfeited before his very eyes.

This morning I found Eulálio dead. Poor Eulálio. He'd fallen at the foot of my bed, with an enormous scorpion, a horrible creature, also dead, clamped between his teeth. I decided to start keeping this diary today, to maintain the illusion that there's someone listening to me. I'll never have another listener like him, though. He was my best friend, I think. I suppose I'll stop meeting him in my dreams now. And indeed with every passing day, every passing hour, my memory of him becomes more and more like a figure made of sand. The memory of a dream. Maybe I dreamed it all: him, José Buchmann, Edmundo Barata dos Reis.

I'm an animist. I've always been an animist though I've only lately realized it. The same thing happens to the soul as happens to water (...) Eulálio will always be Eulálio, whether flesh (incarnate) or fish.

I'm reminded of that black and white picture of Martin Luther King speaking to the crowd: *I have a dream*... he really should have said "I *made* a dream". If you think about it there's a difference between having a dream and *making* a dream.

Yes, I've made a dream.

Lisbon, February 13th, 2004 (*Idem*:179-80).

“Finally, I learn to live”, as a writer and cultural critic, as “an autobiographical animal”. To write, no less than to read, frees us from our spectres.²⁷

Ecce animot – that is what I was saying before this long digression.
Jacques Derrida

Works Cited

- AGUALUSA, J. E. (2004), *O Vendedor de Passados*, Lisbon, Booket, Publicações Dom Quixote.
- AGUALUSA, J. E. (2006), *The Book of Chameleons*, London, Arcadia Books.
- AGUALUSA, J. E. (2007), *Epoca* interview, www.afirma.inf.br/html/colunistas/sueli/colunistas2.htm
- AGUALUSA, J. E. (2007), Interview with Polzonoff, P. and Tepper, A, *Words Without Borders* www.wordswithoutborders.org
- BARTHES, R. (1974), *S/Z*. trans. R. Miller. New York, Hill and Wang.
- BAUDELAIRE, C. (1961), *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade.
- BORGES, J. L. (1995), “Kafka y sus precursores”, in *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza.
- BORGES, J. L. (1988), “Funes el memorioso”, in *Ficciones*. Madrid, Alianza.
- DERRIDA, J. (1978), *Writing and Difference*, trans. A. Bass. London, Routledge and Kegan-Paul.
- DERRIDA, J. (1982), “Choreographies”, interview with C. McDonald, *Diacritics*, 12, 2, pp. 66-76.
- DERRIDA, J. (1981), “Plato’s Pharmacy”, *Dissemination*, trans. B. Johnson, London, The Athlone Press.
- DERRIDA, J. (1987), *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington and I. McLeod, Chicago and London, University of Chicago Press.
- DERRIDA, J. (2002), Excerpt from “The Animal That Therefore I Am (More to Follow)”, trans. D. Wills, *Critical Inquiry*, Winter, Volume 28, Number 2, <http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/v28/v28n2.derrida.html>

27 The echoes from Jacques Derrida’s meditations on “Je suis en guerre contre moi-même” and “Donner la mort” are taken from *Apprendre à vivre enfin* (Derrida, 2004) and from the last exchange I had with him, in Rio de Janeiro in August 2004, and in Brazil to pursue and to lay some of the ghosts of my present – *pardo* – undertaking. The lesson I ingested is reproduced in *Pensar a desconstrução* (McGuirk, 233-44, in Derrida, 2005) and in “Derrida Trans(at)l(antic) ated” (McGuirk, 2006, 71): “Lire la littérature... c’est une spectrologie... Lire libère les spectres. Mes chants sont méchants”.

- DOSTOEVSKY, F. (1918), *Notes from the Underground*, trans. C. Garnett, New York, The MacMillan Company.,
- FANON, F. (1967), *Black Skin, White Masks*, New York, Grove.
- HENIGHAN, S., *Times Literary Supplement*, 23 September 2005.
- LACAN, J. (1966), "The Insistence of the Letter in the Unconscious", *Yale French Studies*, pp. 36-37.
- LANDAU, P and KASPIN, D. D. (2002), *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, Berkeley, University of California Press.
- MCGUIRK, B. (2005), "Dos espectros de Marx aos espectros do mar...", in *Jacques Derrida: Pensar a desconstrução*, ed. E. Nascimento, Estação Liberdade, São Paulo.
- MCGUIRK, B. (2006), "Derrida trans(at)l(antic)ated. Spectres of *mar*... Mythology as Excess in Fernando Pessoa and João Guimarães Rosa", *Versus: Quaderni di studi semiotici*, gennaio-agosto, pp. 41-73.
- NASCIMENTO, E. (2005), *Jacques Derrida: Pensar a desconstrução*, ed., São Paulo, Estação Liberdade.
- SABINE, M. (2009, in press), "Killing and Nostalgia: Testimony and the Image of Empire in Margarida Cardoso's *A Costa dos Murmúrios*", *The Genre of Post-conflict Testimonies*, eds. Demaria, C. and Daly, M, Nottingham, Critical Cultural and Communications Press.
- VECCHI, R. (2008), "Maudsley e I crimini delle nazionalità", *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, eds. Fortunati, V., Fortezza, D. and Ascari, M., Roma, Meltemi, pp. 189-93.

Un comentario sobre el concepto de vanguardia

Eduardo Subirats*

Historia del concepto de “vanguardia”. “Vanguardia” y bolchevismo: Malevich. “Vanguardia” y fascismo: Marinetti. “Vanguardia” e imperialismo: “The International Style.” Picasso contra la “vanguardia”. Paul Klee contra la “vanguardia”. La estética del expresionismo alemán contra la “dialéctica de las vanguardias”. Huidobro contra la “vanguardia”. Movimiento Antropofágico contra la “vanguardia”. La rebelión estética contra la modernidad: Rulfo, M. de Andrade, Arguedas, Roa Bastos. Teleología, teología y teosofía de las vanguardias: de Mondrian al “final de la historia”. La ideología antiartística y “The American Way of Life”. Globalización cultural y el triunfo de las vanguardias. Vanguardia como retaguardia administrativa: las estrategias de la cultura global.



Cuando se anuncia por todas partes la eliminación del arte, la anti-estética y el post-art, hablar de vanguardias artísticas resulta paradójico. Quizás sea también una tautología. Las vanguardias definieron en su día una estrategia militar de alta capacidad destructiva. A finales del siglo XIX el concepto de vanguardias fue retomado por las organizaciones políticas socialistas, anarquistas y comunistas. Seguía siendo una avanzadilla con un objetivo destructivo: el sistema económico capitalista. Las vanguardias artísticas han sido la expresión de una análoga voluntad de ruptura y destrucción: de la experiencia artística y las memorias culturales, y de las formas de vida a ellas ligadas. Pero, ¿qué son esas vanguardias artísticas?

*New York University

Los usos de esta palabra tienen una larga historia: desde la sorpresa que Baudelaire expresó en sus diarios por los poetas que usaban su camuflaje militar, hasta la homologación y neutralización académica del término en seminarios y congresos globales. Su concepto estético o artístico, en cambio, ha tenido una vida breve y leve. Picasso, a quien la museografía y la historia del arte han instaurado como uno de sus monumentales pioneros, rechazó este título con un gesto rotundo. Para artistas como Schoenberg o Kandinsky el concepto de vanguardia es un sinsentido. Klee subrayaba en sus diarios que la idea de progreso, de la que el concepto de vanguardia es subsidiario, no tiene razón de ser en la historia del arte. Si de las artes plásticas o la música pasamos a la literatura las cosas son todavía peores. ¿Kafka vanguardista? ¿Pessoa? ¿Fueron Guimarães Rosa o Juan Rulfo alguna vez *avant-garde*? ¿Qué clase de invención es entonces esta “vanguardia artística”?

El formalismo intrínseco a esta palabra no quiere decir que carezca de referentes. Por el contrario, existen una serie de importantes casos particulares de esta universal o global vanguardia, y la eficaz función administrativa de su categoría está hoy fuera de toda duda. Algunos ejemplos.

Tenemos, en primer lugar, artistas marginales: los dadaístas de Zürich y Berlín, los futuristas de Milán. Llamarlos representantes de “movimientos”, como se ha hecho frecuentemente, presupone introducir de manera subrepticia una dimensión trascendente, ya sea histórica, política o civilizatoria, que las expresiones artísticas y las manifestaciones intelectuales de un Marinetti, un Tzara o un Carrà no tenían. En las manifestaciones callejeras de Dada-Berlín uno puede ver desesperación, violencia, cinismo, y un rechazo brutal de la miseria, la guerra y la corrupción que el auge del industrialismo había traído consigo. Las fachas de Grosz son la anticipación desesperada del terror de los fascismos europeos. Es legítimo hablar a propósito de estas obras de una ruptura formal, una ruptura moral y una ruptura política. Hasta cierto punto, estos artistas representan incluso una ruptura general con respecto a los valores estéticos y éticos del siglo XIX. Pero sólo hasta cierto punto.

El más importante de los artistas de Dada-Berlín, según Tucholsky, era Grosz, y Grosz es un discípulo avanzado de las *Caprichos* y *Disparates* de Goya. Los manifiestos de Tzara exponen una visión lúcida y decadente de la crisis europea. Pero nada que pueda catalogarse como

vanguardia o primera fila, ni brecha ni brega de ninguna clase. De todos modos, el sentido de sus manifiestos sólo puede comprenderse a partir de la tradición de pasquines y manifiestos revolucionarios del siglo XIX europeo. Heartfield inauguró nuevas formas de comunicación artística. También anticipó los modelos para la industria publicitaria y la propaganda política del siglo XX.

La poesía, la pintura y la arquitectura futuristas, el Movimiento Moderno en la arquitectura, o bien su prolongación en otras corrientes artísticas pioneras de la modernidad europea del siglo XX, como la que representaban Malevich, Tatlin o Tziga Vertov, arrojan aspectos más complejos. En los manifiestos de Marinetti, al contrario que en los dadaístas de Berlín, advertimos la legitimación estética de la guerra industrial, la exaltación de las masas industriales, la glorificación de la producción industrial, el culto a la racionalidad industrial, y a una estetización general del industrialismo basada en dos simples categorías: el “dinamismo” – un dinamismo que abarcaba de un solo golpe a los transportes motorizados, los lenguajes industriales y las masas urbanas – y la violencia, una violencia universal, a la vez gramatical, arquitectónica y militar, verdadera anticipación de la violencia de las vanguardias fascistas europeas. Lo que las realizaciones y programas de Sergei Eisenstein o Tziga Vertov, o Tatlin o Malevich añadieron a este proyecto universal futurista solamente fue una retórica comunista, un lenguaje formal abstracto y unos productos artísticos programáticamente integrados en el proyecto y el proceso de configuración de un sistema civilizatorio comunista, estilizado como una salvación de la humanidad, que acabó naufragando en las paradas militares del totalitarismo corporativo moderno.

Los ejemplos pueden y deben multiplicarse. En Mondrian la llamada “dialéctica de las vanguardias” se cumple con transparencia cartesiana. De un realismo epigónico y banal que nunca fue poseído por las intensidades emocionales de los colores de van Gogh, ni la fuerza mitológica de la naturaleza de Courbet, el postimpresionista Mondrian descendió a un “cubismo” del que también había eliminado las intensidades expresionistas picasianas. A partir de este cubismo semióticamente domesticado Mondrian ascendió a su famosa construcción de espacios geométricos y colores puros. Al igual que los dadaístas y expresionistas de Berlín, y al igual que los dramáticos manifiestos de Malevich o El Lissitzky, Mon-

drian levantó una protesta artística contra una realidad histórica que llamó “trágica.” Lo mismo que ellos asumía esta protesta como final y muerte del arte en tanto que experiencia y reflexión expresivas de la realidad. Pero a diferencia de los futuristas y de los constructivistas rusos su subsiguiente redefinición del arte se apartaba de las contingencias políticas e históricas de su tiempo. Mondrian vindicó un concepto metafísico de arte impregnado de connotaciones platónicas inspiradas en la teosofía de Helena Blavatsky. Y confirió a la subsiguiente construcción esencialista de valores abstractos, universales y absolutos un significado civilizatorio: la creación ex nihilo de un nuevo orden total que comprendía desde los colores que debemos ver hasta las calles por las que tenemos que transitar. Todo debía someterse a una y la misma estética cartesiana explícitamente identificada con los valores teológicos y tecnológicos de la producción industrial.

Estos casos proporcionan las piedras clave para la construcción de una “dialéctica de la vanguardias” en un sentido riguroso: la invención de un progreso estricto que comprende desde la abstracción del color en Cezanne a la composición plástica pura de la ciudad lecorbuseriana; un progreso desde l’art pour l’art a la obra de arte como producción industrial; el ascenso de la estética romántica de lo maravilloso a la producción surrealista de simulacros y del espectáculo. El punto de partida de esta construcción de un proceso o progreso estéticos de las vanguardia o de la modernidad estética tout court es negativo: la supresión del arte en tanto que experiencia de la realidad – sumariamente confundida con un concepto naturalista o positivista de realismo. Esta negación general y abstracta ha legitimado y sigue legitimando su “superación” en un siguiente paso progresivo: la redefinición del arte como teología y tecnología de la organización industrial de la percepción de la realidad y de la interacción humana. En este sentido el neoplasticismo es un modelo paradigmático de racionalización de la percepción visual bajo las limitadas coordenadas espaciales y la pobreza colorística que sus cuadros contemplan programáticamente. El racionalismo de la arquitectura industrial formulado en el *Modulor* fue el modelo efectivo de planificación del comportamiento humano a escala industrial en las megalópolis del siglo XX. Esta superación tecnocéntrica de la obra de arte se coronó con una visión metafísica de banalizadas connotaciones místicas que ha coligado los idearios positivistas y socialistas del progreso tecnológico

e industrial con la trascendencia secularizada de un orden cartesiano universal de ángulos rectos, colores puros, espacios planos y materiales cristalinos. Mies van der Rohe y Le Corbusier fueron sus maestros absolutos.

No cabe duda: los surrealistas fueron celebrados en este panorama global de la modernidad estética como la expresión de una libertad que Europa no había vuelto a conocer desde los días de la *Comune*. La crítica de la razón tecnocéntrica, el rechazo de la moral cristiana, la liberación de las fantasías del inconsciente, y la integración de los mitos y la magia de las culturas colonizadas por la razón occidental en el seno de la razón occidental misma: ¡Todo eso prometió el surrealismo en su primer y segundo manifiestos, y a lo largo de una amplia serie de expresiones artísticas y literarias!

Nada de eso impidió, sin embargo, que la “amarga victoria del surrealismo” significara el triunfo de sus productos degradados, como en su día escribió Guy Debord: objetos anagógicos, deconstrucción y manipulación metonímica de los lenguajes, producción de una realidad virtual paranoica, apología mercantil de fetiches y simulacros, la estética real maravillosa... Bajo el programa general de la producción de simulacros irracionales Breton y Dalí anunciaron un consumo semiótico de simulacros complementario a la conversión del arte en medio de producción industrial de la realidad. La revolución surrealista anticipó la sociedad del espectáculo de la misma manera que la teoría de las máquinas de habitar de Le Corbusier anticipaban una planificación industrial totalitaria de la vida humana.

La dialéctica de las vanguardias parte del prejuicio número uno de la teología cristiana: la historia como manifestación del espíritu. Todas las expresiones vitales del humano, desde las revoluciones científicas hasta las revoluciones políticas, serían la expresión de aquel supremo principio. Así también el arte. Pero el arte, de acuerdo con la formulación secularizada de este espíritu del cristianismo y su despliegue en historia no es “die höchste und absolute Weise dem Geist seine wahrhaften Interessen zum Bewusstsein zu bringen” – no es el modo superior y absoluto de traer al espíritu los verdaderos intereses de la conciencia, en palabras de Hegel. El arte no puede alcanzar los misterios últimos de nuestra condición histórica, de acuerdo con esta tradición ascética que comienza

con el apóstol Juan y culmina con el “Testamento” de El Lissitzky. Sólo la concepción cristiana de la verdad y su encarnación en la razón capitalista son la verdadera expresión de lo absoluto. Y esta manifestación de lo absoluto se encontraría en algún lugar más allá de la experiencia del arte y el artista. De ahí la sentencia anti-estética de Hegel y del espíritu capitalista de nuestro tiempo: “el arte es y permanece un pasado.”¹

La declaración de la muerte del arte, la negación institucionalizada de la posibilidad del arte, la exaltación comercial, museal y académica de la anti-estética no han dejado de propagarse y repetirse a lo largo de dos siglos bajo modalidades y modulaciones diferentes. Proudhon, Marx y el socialismo cantaron la misma canción sin demasiadas variaciones. No el imperialismo capitalista, sino la revolución comunista era la manifestación superior de la *Vernunftbildung* y, por consiguiente, debía celebrarse como la única y verdadera expresión objetiva del espíritu. Su triunfo histórico revelaba el carácter superfluo del arte. Muchos artistas asociados a la revolución comunista, de Alexander Block a El Lissitzky o Tziga Vertov, asumieron esta escatología antiartística. En la medida en que el arte geométrico y la estética del maquinismo integraban en su proceso de creación formal la racionalidad industrial, también adquiría una nueva aura metafísica y práxica. Su objeto ya no era el reino trascendente de la belleza, ni la reflexión trágica sobre nuestra mala realidad. Su lugar tampoco se encontraba en una esfera sui generis del sentimiento, ni de la experiencia. De lo que trataba y de lo que se trata es de la construcción industrial de la realidad, de la organización racional de la realidad y de la constitución de una nueva realidad total. La arquitectura se elevó a instrumento de la razón instrumental e industrial. El arte se transfiguró en design y fashion. La antiestética vanguardista se elevó a performance y espectáculo. La literatura fue convertida en ficción y entertainment. Los mass media sublimaron las experiencias pioneras del cine en sistema de producción de identidades individuales y modelos sociales corporativamente programados.

Las vanguardias han cerrado con ello su ciclo vital. Han suprimido la autonomía del arte para integrarlo a tiempo completo en la verdad absoluta de la producción industrial y el espectáculo capitalista. Por eso los futuristas defendieron la guerra industrial; por eso Vertov se puso al servicio de propaganda del estado soviético; por eso Le Corbusier

¹ Hegel vol. pp. 23, 25.

subordinó la forma arquitectónica a las necesidades de la producción y expansión industriales sobre el Tercer Mundo. Y por eso Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson proclamaron un nuevo internacionalismo industrial y la igualación de todos los lenguajes planetarios bajo el concepto formalista y vacío de un nuevo y único estilo global.

La dialéctica de las vanguardias culminó en un concepto instrumental de forma, el llamado funcionalismo, elevado a principio de organización total. Cumplía con ello el ideal romántico de obra de arte total a la vez que invertía su sentido. Su finalidad no era ahora la integración de las artes para la consecución de la expresión artística de una época, sino su homologación bajo una universal sintaxis antiestética. La última consecuencia política de la dialéctica de las vanguardias es totalitaria.

Todos estos casos sólo justifican en su realidad localizada en el tiempo y el espacio el concepto globalmente administrado de vanguardia: no justifican la construcción “dialéctica de las vanguardias,” ni el concepto de “vanguardia” como principio de coerción antiestética universal a la que deban subsumirse las expresiones artísticas más importantes del siglo XX. Picasso rechazó explícitamente la concepción de sus obras como momentos de un proceso. Contra la nomenclatura vanguardista afirmó la individualidad única e irrepetible de toda verdadera obra de arte. Paul Klee incorporó al arte occidental las expresiones artísticas y las concepciones cosmológicas de la miniatura hindú o la cerámica inca. Su concepción de la naturaleza es oriental. La pintura de Kandinsky remonta a una espiritualidad de reminiscencias platónicas y plotinianas, al misticismo de la cabala y a las raíces orientales de la iconología bizantina. Huidobro se opuso radicalmente a la teleología de las vanguardias. La poética de García Lorca no parte de una ruptura histórica, sino que hunde sus raíces en el misticismo sufi de Al-Andalus. Schoenberg y Villa Lobos ensalzaban el artesanado musical de las tradiciones populares centroeuropeas y de la música popular brasilera respectivamente. La obra de Beckmann sólo puede comprenderse a partir de su reflexión sobre las mitologías mediterráneas antiguas. El concepto de color de Rothko remonta a tradiciones espirituales orientales. Juan Rulfo y Mario de Andrade hunden sus raíces literarias en las mitología y concepciones sagradas de la América antigua...

Ninguna de estas dimensiones estéticas, metafísicas y culturales caben en el disco compacto de esa “dialéctica de las vanguardias.” Nin-

guna de ellas deja subsumirse bajo una razón histórica capitalista como expresión del absoluto más allá del arte en el sentido en que lo definía Hegel y lo han seguido repitiendo los funcionarios académicos del post-art. Por el contrario, la concepción animada del cosmos de Arguedas, la teoría de la naturaleza creadora, infinita y sagrada de Klee, la captación espiritual del color de Rothko, la teoría de la nueva armonía de Schoenberg, la arquitectura cristalina de Bruno Taut, la dimensión “espiritual en el arte” que desarrolló Kandinsky, el “matriarcado de Pindorama” que reivindicó Oswald de Andrade... todo ello apunta a una dimensión estética y política autónoma ajena a las teleologías y teologías de la razón en la historia y sus vanguardias políticas y militares o artísticas.

Esta crítica de las vanguardias tiene una importante consecuencia programática para la filosofía del arte, y para la historiografía y la crítica artísticas de nuestro tiempo que quiero subrayar a título de conclusión: la necesidad de replantear, redefinir y rehacer sus premisas estéticas, metafísicas y políticas.

Heaviness and the modernist aesthetics of movement¹

Isabel Capelo Gil*

Though modernity has been narrated by a cultural discourse of lightness or weightlessness, that builds on mobility, transience and inconstancy, one that draws on speed, elusiveness, disengagement, on the breaking of boundaries and on the destruction of permanence, epitomized in the arts of the late 20th century, film, and modern dance; heaviness is not simply its downgraded other, but represents an alternative cultural discourse of modernity. The paper shall thus first look at the discursive construction of lightness and heaviness as conflicting and interreferential metaphors of modernity; and then move on to a discussion of how strategies of weight/heaviness in modern dance and its literary representation act as alternative strategies of cultural communication, negotiating meaning among a variety of discourses such as anthropology, semiotics, sociology, politics and philosophy. Furthermore, by drawing on the concept of remediation, that in Jay David Bolter and Richard Grusin's sense refers to the anthropomorphic process by which a certain medial representation improves upon or remedies prior forms of mediation (Grusin & Bolter, 2000: 273), the paper will look at early modern dance aesthetics, namely that of the Ballet Russes, and discuss the way their influence upon the discourses of modernity gave way to the birth of particular dance constructs, building on the metaphor of heaviness. As cases in point of this heavy modernity grounded in

* Professor at Universidade Católica Portuguesa, Lisbon, Portugal.

1 Parts of this paper were presented in a German version at the Akademie der Künste in Berlin, as a plenary lecture within the scope of the colloquium "Tanz als Anthropologie", the annual conference of the Research Group of the FU Berlin, "Kulturen des Performativen". I thank Gabriele Brandstetter and Christoph Wulf for the comments and insights provided.

dance, I shall then discuss the first exploits in modern dance aesthetics in Portugal, namely the birth of the so-called “Portuguese Ballets” in 1918 within the scope of the first Portuguese modernism, and particularly due to the efforts of Almada Negreiros, and his ballet *The Princess with the Iron Shoes*, to then return to the future and discuss heaviness as a movement discourse in choreographer Heddy Maalem’s ethnic and race conscious remediation of Stravinsky’s *Sacré du printemps*, from 2004.

*Ein Tanz- und Spottlied auf den Geist der
Schwere, meinen allerhöchsten großmächtigsten
Teufel, von dem sie sagen, daß er, der Herr der Welt’ sei.*

F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*



One of the founding myths of the modern experience is its light and liquid condition. Let us for now forget liquidity and focus on the model of ‘weightlessness’ reflected in the mobility and inconstancy that characterizes both the modern subject, and the practice of modern life.² Lightness, as other metaphors we use to reflect upon the way we make sense of the world, works through an implicit binarism, a tension with its implied opposite, as George Lakoff and Mark Johnson have shown in the influential *Metaphors we live by* (1986). Metaphors like high and low, fat and thin, right and wrong, light and heavy provide a sense of coherence to the world we live in and enable us to make sense of it through a mechanism of difference. The conceptualization of one opposite is grounded on the binary tension with its Other, so that high is supported by low, wrong by the moral pattern of right, and lightness is indeed anchored in heaviness.³

Having this productive tension in mind, my contention in this paper is that though modernity has been narrated by a cultural discourse of lightness, that builds on mobility, transience and changeability, one that draws

2 In a reference to the blending of mobility and lightness in the modern chronotope, Zygmunt Baumann wrote that one was clearly dependent on the other, for the ‘lighter we travel the easier and faster we move’ (Baumann, 2000: 2).

3 Read Saussure again: “Units and grammatical facts would not be confused if linguistic signs were made up of something besides differences. But language being what it is, we shall find nothing simple in it regardless of our approach; everywhere and always there is the same complex equilibrium of terms that mutually condition each other” (Saussure, 1972: 184).

on speed, elusiveness, disengagement, on the breaking of boundaries and on the destruction of permanence, heaviness is not simply its downgraded other, but represents an alternative cultural discourse that the arts have appropriated, even that which may be symptomatically referred to as the lightest of performative arts: dance.⁴ It is then fair to argue that heaviness becomes the phänotext of the modern narrative of lightness.

Lightness is probably modernity's favoured metaphor, presenting both its misery and splendour. As early as 1848, Karl Marx and Friedrich Engels denounced the new era in the *Manifesto of the Communist Party*, portraying the modern age as a time when "All that is solid melts into air, all that is holy is profaned, and man is at last compelled to face with sober senses, his real conditions of life, and his relations with his kind." (Marx & Engels, 1978: 94). For the authors of the manifesto, modern lightness presented a tricky paradox. On the one side it did away with the notion of traditional permanence that supported social *stasis* and class rigidity, on the other, lightness evoked the fluid elusiveness of capital. The second half of the sentence, in fact, counterbalances the literal motion to 'enlighten' – i.e. to make lighter all that is solid - and calls for a new form of solidity, a new materialism, a renewed heaviness to counterweight the elusive dimension of the lightness metaphor. In this materialist outlook, lightness becomes the symptom for a dysfunction that demands a new kind of heaviness, based on renewed bonding.

Zygmunt Baumann, who addresses the productive stress between the heavy and light metaphors of modernity in *Liquid Modernity* (2000), defends that early modernity's denouncing of heavy social stagnation was in fact a mode not of doing away all together with weight, but a motion "to clear the site for *new and improved solids*" (Bauman, 2000: 3). Marxist Baumann saw dialectical materialism as intent on replacing the inherited set of deficient and defective solids with another set, which, for those who believed in it, was much improved or "preferably perfect".

4 Gabriele Brandstetter in the study *Tanz-Lektüren* (1995) has already referred to the paradigmatic dimension of modern dance as a *topos* of modernity (Brandstetter, 1995: 38-39). Nijinsky's *Sacre* (1913) would introduce an irritation into this paradigm by disrupting the aesthetics of lightness that lay at the root of European dance traditions with heavy, plump and earthbound movements and gestures. See Brandstetter, 1999:385 and Hewitt 55 ff.

The modern discourse of the lightness dichotomy was further anchored in contemporary *Kulturkritik*. Across the board from Marxism, Nietzsche made use of the lightness/heaviness metaphor in his critical ontology. For Nietzsche lightness bore the marks of a discourse of transcendence. It was one way of overcoming what he envisaged as the spirit of heaviness (*Geist der Schwere*), the burden of moral tradition and the inability to transcend the limited boundaries of a decaying cultural structure. Although this expression became a repeated *topos* of a philosophical undertaking that staged a scathing criticism of the social-cultural system, there is a quote from *Die fröhliche Wissenschaft*, [*Gay Science*] where the philosopher presents a rather more complex portrait of the light/heavy dichotomy. Here the traveller acting as a critic of modernity says:

Dass man gerade dorthinaus, dorthinauf will, ist vielleicht eine kleine Tollheit, [...] —: die Frage ist, ob man wirklich dorthinauf kann. Dies mag an vielfachen Bedingungen hängen, in der Hauptsache ist es die Frage darnach, wie leicht oder wie schwer wir sind, das Problem unsrer “spezifischen Schwere”. Man muss sehr leicht sein, um seinen Willen zur Erkenntnis bis in eine solche Ferne und gleichsam über seine Zeit hinaus zu treiben, [...] (Nietzsche, 2001: 380).⁵

Reflecting a sense of exhaustion prompted by the overburdening with a decaying and rigid value system, the excerpt deals with the unsolvable tension between the pull to transcend and overcome and the despondent materiality of the bloody incision of the discourses of value over the subject’s heavy body. The pull to move beyond good and evil is indeed marked by a rhetoric of verticality and lightness. To move beyond, one has to climb, scale, fly, i.e. abandon the heavy materiality of the body and its discursive moral incisions. The question is whether the body’s material or discursive heaviness may ever be overcome. This is where the phi-

5 “That one *wants* to go precisely out there, up there, may be a minor madness, a peculiar and unreasonable “you must”—[...] the question is whether one really *can* get up there. This may depend on manifold conditions, in the main the question is how light or heavy we are, the problem of our “specific gravity.” One has to be *very light* to drive one’s will to knowledge into such a distance and, as it were, beyond one’s time, to create for oneself eyes to survey millennia and, moreover, clear skies in these eyes! One must have liberated oneself from many things that oppress, inhibit, hold down, and make heavy precisely us Europeans today.” (Nietzsche, 2001:200)

philosopher posits the question of the “specific gravity”, that individual mark that will regulate one’s degree of movement beyond, into that Other scene of existence. If the movement beyond is addressed with the mechanisms of jumping, scaling, flying, endeavours close to human achievement but that foreclose the possibility of permanence, so is lightness a transient state that cannot ever evade the specific weight of both the material and the discursive bodies. Lightness is thus for Nietzsche a state sought but never achieved, a project of emancipation foreclosed by the specific gravity of the heavy body and the discursive systems it is loaded with.

The third founding discourse of the light modernity I wish to address is Baudelaire’s appraisal of Constantine Guy as *The Painter of Modern Life* from 1863. The famous quote about modernity is often enough half quoted. Indeed, the poet writes: “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.” (Baudelaire, 1980: 142) The fleeting lightness of the modern is but the half of a deeper ground work, one that builds on that other half, the eternal, heavy and immutable. The dichotomous metaphors of light and heavy signify the clashing power discourses that pervade the energies of modernity, namely the pull to secede and the motion to preserve, the will to de-construct but again to rebuild.⁶

The modern unbearable lightness of being is then both bearable and embodied, and it is always and already subverted by the underlying semi-osis of heaviness. Heaviness hence becomes not only a hidden performative, a discourse that presents the narrative of lightness as grounded on a law that it must transgress, because it cannot attain absolute transcendence, but it is also productive as a supplemental signifier, in Derrida’s sense (Derrida, 1967: 24ff.), a representation that lies beyond and simultaneously both subverts and supports the project of weightlessness.

Migrating from theory to art, the modern project of lightness grounded on heaviness has its performative counterpart in emerging modern dance. In fact, if the ephemeral fluidity of movement makes modern dance a metaphor of modernity itself, heaviness acts as its underlying supplement, that comes through first on the level of theoretical self-reflection, then in

6 The age’s obsession with construction and demolition is epitomized in the Lumière Brothers’ film “Démolition d’un mur” (1895), whose depiction of destruction was complemented by the projectionists’ improvised playing of the film in reverse so that it would turn into an anticipation of construction.

the heavy social political contingencies and powers that frame the performance and third through the dancer's real material and heavy body.

How then does dance theory at the turn of the 20th century build upon a vocabulary of heaviness? Strange as it may sound, modern dance had indeed heavy origins, as it was born from an archive of stone, materialized in the numerous bas-reliefs from the Greek and Roman antiquity that provided a catalogue of gesture to the prime movers such as Isadora Duncan, Ruth St. Denis or Ida Rubinstein.⁷ In fact, early modern dance revival was a process of remediation, a medial representation improving prior forms of mediation (Bolter & Grusin, 1999: 273), born from the attics of cultural memory and written in heavy stone. The famous anecdote about Isadora Duncan being inspired by the Greek engraving of a Maenad exhibited at the British Museum is representative of this medial process. A double remediation would later occur, when modern dancers themselves and their performances gave way to new, modern, stone engravings. A remarkable example is Bourdelle's "La danse. Isadora et Nijinsky", a relief for the Théâtre des Champs-Élysées created in 1913, which bears a quotation of the spirit of antiquity, but is ultimately a statement of the desire for the heavy fixation in stone of the performance's fleeting transience.



Fig. 1: Antoine Bourdelle, "La danse. Isadora et Nijinsky", 1913.

7 Gabriele Brandstetter has discussed at length this grounding of modern dance in the archive of stone. The essay is in this matter indebted to her conclusions. See Brandstetter, 1995: 50 ff. As well as Jowitt, 1988: 149.

In fact, this was already a marker of 19th century dance theory. Carlo Blasis in his influential *Code of Terpsichore*, published in London in 1830, posited not the virtuosity of dance, but rather this heavy incision on the canvas or on stone as the goal and acme of any dancing performance. Comparing the art of dance with that of painting, he argues: “A good dancer ought always to serve for a model to the sculptor and painter. This is perhaps the acme of perfection and the goal that all should endeavor to reach. Throw a sort of abandon into your positions, groups and arabesques; let your countenance be animated and expressive.” (Kirstein, 1969: 238) The possibility of framing, enclosing and containing in stone, photography or in a painting made the fixation of lightness on a heavy medium a precondition for the modern dance narrative.

On a second level, heaviness is a symbolic marker for the power discourses that truly traverse the moving body and instrumentalize it both as embodied performances of hegemony or as subversive strategies of disruption. I use the term power in the foucauldian sense as a productive strategy embedded in knowledge and supporting both repression and emancipation. Constrained by gymnastics or in other cases by ballet training, the prime movers, as modern dancers were called, paved their way by drawing upon earlier training, but tried to emancipate movement from these bio-constrictions (Foucault 185; Mauss 455). Swaying between training, coercion and virtuosity, modern dance effectively built on the heavy apparatus of dressage to present the motions of freedom. Whilst Rudolf von Laban claimed that “Every Human Being could be a dancer”, the fact is that training in any kind of school of movement became pivotal to the success of the venture. Then again, the act of dancing or choreographing is always a situated one, historically contingent and negotiating from the embedded subjectivity of the artist the motions and emotions of the social, political, sexual, economical or religious discourses. It is thus always loaded, grounded in history and burdened with the powers of discourse.

The third mode of conceiving heaviness in modern dance discourse is truly material, as it dwells on the real materiality of the dancer's body as the grim entity that threatens the so hardly sought dream of grace and transcendence. Vaclav Nijinsky's *grand jetés* impressed audiences, not because of the tremendous energy put into them, but for the semblance of an ethereal body suspended in mid air. In fact, in her memo-

ries *Theatre Street*, Tamara Karsavina tells the anecdote of a time when Nijinsky was asked whether he found it difficult to hold himself up in the air for so long as he did when he jumped. He is recalled as having answered: “No! No! Absolutely! One just has to jump up and then, once you’re up there, put in a slight pause.” (Karsawina, 1981: 49) One of the promises and deceptions of dance, particularly in the mode of the *baller d’élevation*, is precisely the semblance of suspending weight, an illusion soon to be dissolved by the touch of the solid ground beneath the dancer’s feet.

Portuguese philosopher José Gil in an influential reflection on dance, titled *Movimento Total. O Corpo e a Dança* (2001), declares that beating weight seems to be the ultimate aim of the dancer. However, unable to transcend the heavy materiality of flesh and muscles but trained to energetically strive at its denial, the dancer is trapped in an unsolvable paradox. Dancing is fundamentally perceived as a motion of instability and difficulty that will disrupt the gravitational balance of the body. Movement struggles to “[...] transform weight into pure gravity” (Gil, 2001: 21), so that the dancer, relieved of his real weight, may reach his “specific virtual weight”. Just as for Nietzsche, the subject’s specific gravity is negotiated with the moral value load, José Gil’s “specific virtual weight” arises from that specific point of negotiation where the dancer’s concentration, training and emotion are conjoined in a *kinesis* that will balance off matter and gravitational pull. Thus the paradox of the heavy body is solved by the balance of the body-system, that as Susanne Langer defends is not just physical and mechanical, but also virtual, because what moves is the “virtual body”, not the mass of flesh and muscles. (27) Thus perceived, weight needs no longer be a controlled liability, setting up a system of body prescriptions of slenderness, lightness and elegance, but it becomes a condition of balance that will break off that maximum of instability brought on by movement. For instance, Bill T. Jones’ use of heavy/fat dancers in his performances, as in the emblematic *Still/Here* (1994), is representative of the reconstruction of weight not as a counter-model to the fluidity of movement, that which forecloses dance as light *jouissance*, but as an-Other alternative and centripetal narrative of motion.

The two case studies I shall deal with next, attempt to show the productivity of heaviness in different instances of the modern cultural

narrative of dance. The first mingles the first two levels of systemic heaviness mentioned above, namely aesthetic remediation and the weight of political discourse and recalls the birth of modern dance in Portugal, within the frame of early modernism, with the first “modern” ballet, coreographed by José de Almada Negreiros, and symptomatically titled *A Princesa dos Sapatos de Ferro* [*The Princess with the Iron Shoes*] from 1918. The second venture discusses heaviness as a postcolonial remediation strategy in choreographer Heddy Maalem’s *Sacré du printemps* (2004). In spite of being almost a century apart, both events perform a remediation of a founding narrative of modern dance, the aesthetics of Sergei Diaghilev’s *Ballet Russes*, specially their heavy aesthetics of movement, the concept of dance as a repository of national traditions and of a sacred return to mythical origins, as Nijinsky’s *Sacré* clearly exemplified, as well as a medium of putting across a situated ethnic identity. Maalem’s revisitation, in fact, blends the stress on identity politics with a cosmopolitan aesthetics, thus presenting a mode of the *rooted cosmopolitanism*, Kwame Appiah has referred to.⁸

1. Translating Power into Dance

In a certain way, Portuguese modernism was born out of the spirit of dance. The heretical claim rests on the fact that like most of its European counterparts Portuguese Modernism was extremely prone to histrionics. The first and only futurist journal published in Portugal, *Portugal Futurista* had a performative agenda that was set from the start, and in this the *Ballet Russes* played no minor role. In fact, the magazine, published in November of 1917, opens with a clear roll call to Portuguese audiences, urging them to experience fully the *Ballet Russes*’ saison in Lisbon, which was to start in a few weeks. Written by author/performer/painter Almada Negreiros, the manifesto-like address “Os Bailados Russos em Lisboa” (“The Ballet Russes in Lisbon”) begins with a clear interpellation of the reader and is rhetorically modelled after the political manifestos of the time: “Portuguez, atenção! É a ti-proprio que nos dirigimos. Vimos propor-te a tua liberdade! Escuta:” (*Portugal Futurista* 1)

8 Appiah’s revision of cosmopolitanism is intent on: “[...] construct[ing] a state and society that take into account the ethics of identity without losing sight of the values of personal autonomy.” (Appiah, 2004: 268)

[Portuguese, pay attention! We are addressing you. We come to bring you your freedom, listen:]

With contributions by Apollinaire. Almada Negreiros, Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Valentine de St. Point, Raul Leal and painter Amadeo de Souza Cardozo, *Portugal Futurista* rested profoundly on Almada's volition to present art, and literature in particular, as a radical form of performance. I am willfully using the term in an extraterritorial fashion, slightly across the board from the theatrical audience centred definition in performance studies theory (Phelan, 1998: 2). By performance I mean an aesthetic enactment that seeks the fleeting experience of performative embodiment, even as it addresses the public through media other than the theatrical.⁹ In this sense, Almada's contributions to *Portugal Futurista* had performative intent. The poem "Mima Fataxá", a futurist homage to woman/dancer/prostitute as the absolute embodiment of the A triangle, presented a remediated erotic dance over the poem's surface, where the imaginary dance of the prostitute spread over the material word performance on paper.¹⁰ The same performative intent is clear in Álvaro de Campo's "Ultimatum" or in Almada's "Futurist Ultimatum to the Portuguese Generations of the 20th Century" ["Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX"], which not simply aimed at shocking bourgeois audiences, but was actually performed before a live audience at Teatro Republica, in Lisbon, on April 14, 1917. Although the performance had already taken place, by the time *Portugal Futurista* was published, Almada printed an advert

9 Erika Fischer Lichte presents a comprehensive definition of performance, drawing from Austin's pragmatics and shifting it to address any cultural form that seeks embodiment (Fischer-Lichte, 2004: 31), whilst Gabriele Brandstetter and Hans-Friedrich Bormann conceive of performance as the "very experience of mediality" (Bormann & Brandstetter, 1999: 50).

10 José Saasportes dismisses the performances as amateurish and lacking any consequence, except to those involved in the venture. He refers to the lack of dance culture, to the existence of uncultivated audiences as far as the latest developments in modern dance were concerned. The critic further dismisses the influence of the *Ballets* for the creation of the state subservient *Ballets Verde Gaio* (1936), under the influence of Salazar's propaganda minister António Ferro (Saasportes, 1979: 68-73). It is my claim that in fact the *Ballet Russes* influence extends far beyond the mere choreographical and artistic, it also bears the traits of the heavy dependence upon political or economical power structures was an embedded marker of the troupe. The creation of the first Portuguese national dance company under Ferro evokes Diaghilev's influence not so much in the blending of folklore with nationalism, but rather in the promotion of dance within the limits of power structures be they economic, as in Diaghilev's case, or political, as in Ferro's.

to the ‘had been’ event in the journal which carried in the lower part a *compte rendu* of the performance by the artist himself (Fig.2).



Fig.2: Portugal Futurista, 1917.

The play of simulacra was a key component of the modernist agenda and its drive to *épater le bourgeois*. Although Almada’s authentic performance at Teatro Republica was mentioned in the Portuguese press, it did by no means receive the outraged reviews the eccentric artist had wished for. In fact, it is only in his own review that the scent of scandal is perceived, as he “invents” the event as having been hugely tumultuous with the audience booing him as he went on stage. Later reports, however, contradict this narrative. In fact, painter Sarah Affonso, Almada’s wife, recalls in her memoirs that there were few people in the room, most of them members of the futurist movement like Fernando Pessoa or Santa Rita Pintor. The booing was dim and far from spontaneous, a mere rhetorical gesture of the futurist programme (Almada Negreiros, 1982: 47)

The *saison* of the *Ballet Russes* in Lisbon must rightfully be given more credit to the development of Portuguese modernism than it has

been granted so far.¹¹ The modernists were all engaged admirers of Diaghilev's troupe ever since their first performance in Paris, on May 18 1909. In contrast to other members of the movement, like Sá Carneiro or the painters Amadeo de Sousa-Cardozo and Santa Rita, who had all lived for a certain period of time in the city of light and had watched repeated performances of the Russian company in Paris, or like musician Ruy Coelho and architect Raúl Lino, who had seen the group in Berlin and were immediately seduced, Almada Negreiros learned about the Parisian events through his Portuguese expatriate friends and via the theatre magazines where the performances were discussed, like the *Comoedia*, that was regularly sent by Sá Carneiro. His interest increased with the arrival to Portugal of a famous couple of exiles, fleeing the war, artists Robert and Sonia Delaunay. Almada was so taken with the reports that he even planned to write a ballet, dedicated to Madame Sonia Delaunay-Terk, entitled *Ballet Veronese et Bleu*, which he never came to finish.

Rather than enacting any kind of libertarian fantasy, for Almada the *Ballet Russes* figured the total expansion of movement, the domain and manipulation of the body up to distortion and physical impossibility by dint of discipline. "Having gathered about themselves the extraordinary achievements of modern art and the marvellous accomplishments of science, the Ballet Russes have every means of enabling an understanding of the key youthful attitudes needed for this Great Victory of Modern European Civilization; the maximum of individual discipline and the absolute domain of personality." (Portugal Futurista, 2).¹² Almada envisaged the efforts of the ballets, less in view of the recovery of tradition, or as a return to the motions and emotions of the ritual origins, but rather as body work, discipline, and in a way a renewed and more

11 "Tendo reunido em si extraordinárias realizações da Arte moderna e maravilhosas aplicações da sciencia os BAILADOS RUSSOS dispõem de todas as vantagens para facilitarem a compreensão das atitudes syntheses de toda a duração da juventude até esta Grande Victoria da Civilização Moderna Europeia; O máximo da disciplina individual, o domínio absoluto da personalidade."

12 Almada considered himself the true inventor of modern dance in Portugal: "A expressão de Arte BAILADO não é inteiramente ignorada em Portugal e não o é porque nós somos autores de BAILADOS alguns dos quais já rializados." (*Portugal Futurista* 2). A list of six ballets, supposedly authored by the performer, is then discussed, although this was somewhat of a hoax in the typical Almada style. They were: *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1912; *O Sonho da Rosa*, 1915; *História da Carochinha*, 1916; *Lenda d'Ignez*, 1916; and two ballets in preparation, *Bailado da Feira* and *Joujous*. Apart from *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, there is only reliable evidence as to the performance of *O Sonho da Rosa* (1916) (Santos, 1993: 11).

controlled form of pantomimic gymnastics. He would put these values across in the choreography for the *Princess with the Iron Shoes*, a ballet first referred in a footnote to the *Ballet Russes'* essay as an example of Portugal's modernity as far as the new dance developments were concerned.¹³

The Princess with the Iron Shoes is mentioned as having been created and performed in 1915. Composer Ruy Coelho mentions in his works that the ballet was actually composed in Berlin in 1912, and we know for sure that it was performed on April 10 1918, at the Theatre S. Carlos in a venue organized by the "marraines de guerre" a group of socialites who raised funds to support the troops. Apart from the *Ballets Russes'* aesthetic influence, the fact of the matter is that the event was heavily dependent on the contingency of the existing power structures. In the period between 1912 and 1918, particularly in the *annus mirabilis* 1917, there was a consistent support among the affluent bourgeoisie and within certain circles of the nobility for the new forms of bodily expression, standing as an art of its own and emancipated from its theatrical insertion. At the Palace of the Rose, in Lisbon, Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (b.1886), the daughter of the Earls of Castelo Melhor, hosted numerous artistic events and receptions, amongst which many sumptuous divertissements and ballets. She not only organized the events, but provided the stage, the dancers (all members of the nobility, with no training except gymnastics) and gave the artists an opportunity to present their art.¹⁴ It is against the backdrop of this class interest that the *Ballet Russes'* recitals in Lisbon must be perceived.

The saison of the *Ballets Russes* in Portugal may be counted amongst the poorest the company ever had. Lydia Sokolova (Hilda Munnings), in her memories *Dancing with Diaghilev*, recalls the Lisbon performances as the worse they ever gave. In fact, Diaghilev and his company had been leading a hand-to-mouth existence since the war broke out. However, there were also some highlights. During this so called post-romantic phase of the company, Leonid Massine was trained as a choreographer and Stravinsky and Prokofiev worked on scores that were presented as ballets as soon as the war was over. Moreover, it was also

13 José Saasportes considers these first ballets as unreal art forms and pure upper class delusions (Saasportes, 1979: 67).

14 See for instance *O Imparcial*, 5.12.1917, p.2.

the time for change into more abstract and cubist dance ventures, epitomized in Cocteau's/Satie's and Picasso's collaboration for *Parade* (1917). Despite having premiered in May, *Parade* was not included in any of the Lisbon performances.

In 1917 after a tour of the United States and Latin America, with performances in Brazil and Argentina, Diaghilev was having a very hard time finding engagements in war thorn Europe. Spanish King Alfonso XIII was an enthusiastic admirer of the company and invited Diaghilev for a performance in Madrid. The first Spanish season opened on 26 May and in the autumn they returned for new performances, but after that it was a dead end. Diaghilev eventually managed to arrange for a season in Lisbon in the dire winter of 1917, and so the company arrived in the Portuguese capital on December 2 with the performances due to start on December 6 at the circus theatre, Coliseu dos Recreios. They were met at the train station by Almada Negreiros and José Pacheko. The newspapers announced the saison excitedly,¹⁵ but the Portuguese public did not at first attend in overwhelming numbers. This was motivated by a sense of class, that strongly marked the communicational system of the theatres in Lisbon (Carvalho, 1993: 143), as the first performances were held at the coliseum, a circus-like theatre that was mostly attended by the middle and the more popular classes. The upper middle class and the nobility would attend the national opera house, the Theatro S. Carlos that had been closed since the beginning of the war.

There was however another, heavier incident to account for the flop of the first performances. On Dec. 5 as Massine, Diaghilev and Almada, who hung around them, headed for the theatre to prepare the next day's premiere, they were caught by the motions of the ongoing political revolution, that lead dictator Sidónio Pais to a short lived dictatorship. Diaghilev who hated revolutions and revolutionaries, damned them all. The three had to hurry back to hotel Avenida Palace and entrench themselves in the rooms, blocking windows with mattresses for protection against stray bullets. Almada was forced to stay with the dancers at the

15 "No Coliseu os bailados russos tinham a mesma atmosfera glacial, os mesmos graus negativos das estepes siberianas. [...]Que frio, minha prima, no palco e bastidores! *Thamar* exageradva os gestos apaixonados, para activar a circulação. Cleópatra batia os dentes, quando segurava o queixo voluntarioso, entre as mãos cravejadas de pedrarias. As escravas palmejavam com força o palco sujo do Coliseu, procurando aquecer-se. E fugia a ilusão do quente dia egípcio, na temperatura gélida do teatro." (Clarinha, s/a: 15-17)

hotel during these few days, whilst the guns were raging outside, with the hotel being hit (Santos 36). Sokolova recalls that there was even a shortage of food, as no one could leave to gather provisions for the hotel (Sokolova, 1960: 67). On Dec. 9 the fighting on the streets had ended but had taken its toll, with 70 dead and over 500 wounded. The Coliseum had been bombed, so that when the first performance finally took place on Dec. 13, there were bullet holes everywhere, the ceiling was half thorn and it was freezing cold inside. A spectator recalls that in “Cléopâtre” a dancer was chattering her teeth, as she was dancing.¹⁶ Despite the mishaps and even though none of the more innovative creations were to be seen (Nijinsky’s choreographies, Stravinsky scores or even *Parade*), the *Ballets* left a strong impression on the public.

The program of the first eight performances included *Les Sylphides* (created in 1909), *Cléopâtre* (1909), *Shéhérazade* (1910), *Le Spectre de la Rose* (1911), *Prince Igor’s War Dance’s* (1909), *Thamar* (1912) and *Le Soleil de la Nuit* (1915), danced and choreographed by Massine, and finally *Le Carnaval* (1910), which would become a huge inspiration for Almada, as witnessed by both the sketches he drew of the ballets and in his later paintings. The newspapers, ignorant in the art of dance criticism, praised the sets, the costumes and of course the dress code of the audience, but did not understand the true artistic meaning of the event, although there were some few glimpses as to the importance of the performances for the whole concept of the modern.¹⁷ However, unhappy with the Coliseum performances, Diaghilev managed through his acquaintances in the upper classes a remarkable turn of events, the reopening of the national Opera House for two performances, where apart from some of the already seen choreographies, the programme included Massine’s *Les femmes de bonne humeur*. This event was attended by the whole of the Lisbon society, as Almada wrote, by the “old blue blood/

16 Apart from critic Manuel de Sousa Pinto’s professional reviews, the newspaper *O Imparcial* published the following review by an anonymous author, where the *Ballets* are truly perceived as founding a new world Picture: “Mas é agora, e só contemporaneamente a nós, que a suprema expressividade do gesto, da atitude, do movimento corpóreo, ganha fóros de verdadeira forma d’Arte, autonomisando-se por completo das demais. Por sorte que, se poude chamar-se a era da musica ao XIX século, creio dever chamar-se ao século XX a era da *Coreografia*” (*O Imparcial*, 5.12.1917, 2).

17 Later on Massine is recalled as naming every Portuguese he met in Paris as Almada (Santos 23). Dance is in fact an important *topos* of the repertoire of Portuguese modernism, which it shared with its European counterparts (Gil, 2001: 580-81).

born with its biography already made”, and also by the newly arisen dictator Sidónio Pais.

Be as it may, the performances exerted a huge influence on the group of Portuguese modernists that had extensive contacts with the members of the company¹⁸. *The Princess with the Iron Shoes* was born out of this influence,¹⁹ and in fact Almada’s choreography was discussed with both Diaghilev and Massine (Santos, 1993: 3). Taken by the collective enthusiasm that led the whole of the Lisbon society to engage in an amateurish dance folly, believing to be consummate dancers à la Massine, Tchernicheva or Lobukova, Almada had the opportunity to create what was later to be hailed by those same fully chauvinistic and ignorant critics as the Portuguese Ballets.

The point I wish to make is rather that *A Princesa dos Sapatos de Ferro* by refiguring Diaghilev’s choreographic inspiration, provides a case in point of modernist aesthetics otherwise; i.e. the ways in which the heaviness phenotext worked within the provincial Portuguese context, by joining the epigonal inspiration of the *Ballets Russes* heavy aesthetics of movement with the petty, nationalist and heavy constrictions of the troubled Portuguese modernity. Almada’s efforts and his connections within the Castelo Melhor circle were indeed responsible for the performance of *A Princesa dos Sapatos de Ferro* together with *Bailado do Encantamento* at the Theatro S. Carlos on April 11 1918. The three performances given were unalienable from the power structures of the country and from Almada’s own connections within the new dictatorship’s circle. Without this heavy entourage, the performances would not come to be, so that their value load was from the outset extremely heavy, presenting an unsolvable paradox for the *poseur* and rule breaking Almada.

Tracing this performance, however, comes as a rather archeological task as no notations were left, Almada never wrote any additional notes or remarks on the event, his choreography has disappeared and the reviews in the newspapers were utterly impressionistic, praising the fabulous setting and paying more attention to the heavy political and

18 This may be the case, even though, as already mentioned, the score may have been composed earlier by Ruy Coelho

19 The influence of the Russian Ballets wasn’t left unnoticed. The newspaper *Ilustração Portuguesa* writes that the ballet was directly influenced by the *Ballet Russes* (*Ilustração Portuguesa*, 13.5.1918, 366).

social weight of the attendees than to the performance itself. We have only the score, the programme of the performance and the private recollections of some of the dancers. The effort to retrace the displacement and disappearance of the event is in fact a task that presents the very aporia of performance studies, as Heidi Gilpin very shrewdly puts it: “The fundamental fact of performance is that it is enabled by its vanishing, that it exists only through its disappearance, that it is made possible by its very impossibility (Gilpin, 1996: 115). Either we repeat the performance of absence or recollect the disappearance of the performance.” I am recollecting the disappearance.

In a keen resemblance with the argument of *The Red Shoes*, the ballet *The Princess with the Iron Shoes*, based on a popular tale, was a dreamlike extravaganza, with a musical score by Ruy Coelho, sets and costumes designed by José Pacheco and choreographed by Almada Negreiros.²⁰ The plot is simple and naïve. It tells the tale of a little vain princess, admiring her locks in the mirror when she is confronted by an evil witch who asks her to let her comb her hair. When the request is denied, the witch damns the princess, telling her she will have to dance with the devil in hell every night until she wears out seven pairs of iron shoes. That very same night whilst sleeping, the princess is snatched away by the devil. Almada danced the parts of the witch and the devil and was “unforgettable” as one critic put it (Santos, 1993: 3). He is said to have leaped on stage and to have danced frenetically in this one and only venture into ballet. A relative recalls he was truly frustrated with what he envisaged as the unskillfulness and lack of training, that made him into an amateur in this art (Almada Negreiros, 1982: 45). After *la grande illusion* of the Russian Ballets, which represented for Almada the ultimate performance, this was a traumatic reality check, proving that

20 The list of choreographers who have ventured into a reenactment of the piece is naturally long and the list below is by no means comprehensive. Let us recall, for instance, Martha Graham (1930), Aurel Miloss (1941), Yvonne Georgi (1953), Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959), Hans van Manen (1974), Pina Bausch (1975), Hans Kresnik (1982), Mats Ek (1984), Min Tanaka (1989) and Marie Chouinard (1995). Born in Batna, Algeria, of an Algerian father and French mother, Maalem discovered dance after having practiced box and aikido for a long time. Having as his only certitude the absolute trust in his body, in an embodied and inverted cartesianism, he went on a patient but determined quest as to the possibilities of his own movement. In 1990 he founded the *Ivoire* dance company and within the next few years established himself as a choreographer in search of essences. *Transport Phenomena* (1991), *Corridors* (1992) and *Trois vues sur la douce paresse* (1994) were some of the pieces that established him in the French milieu and further led to the refounding of the earlier troupe in the Heddy Maalem Company, based in Toulouse.

his sought for goal, excellence in all the arts, could not be so readily achieved and that dancing was for this artist no place of grace.

Be as it may, the ballet presented the unsolvable paradox of the modern, the demonization of movement, clearly portrayed in the argument of the ballet and epitomised in the heavy iron shoes, and the will to move, transcend and be light, even if the artistic result probably was not to be regarded as of a very high level. Limited by a backward social-cultural system, in a society that sought for rigidity instead of rhythm, Almada's efforts were nonetheless the embryo of what may be rightfully called modern Portuguese dance culture, a performative venture into a realm that had been a trope for Portuguese modernists from the outset. It was certainly heavily loaded with power constrictions, unskillfulness and amateurism, but it was through these heavy means that a substantial cultural model was introduced and spread within the Portuguese milieu, that eventually led to the widespread growth of professional dancing from the 1920's onwards.

2. Remediating heavy origins

Algerian born choreographer Heddy Maalem is perhaps the latest to venture into a remediation of one of the most influential dance choreographies of the 20th century, Vaclav Nijinsky's *Sacre du printemps* (1913), perhaps the epitome of the heaviness model in dance aesthetics. As Modris Eksteins wrote in *Rites of Spring*, Nijinsky's choreography was shocking because there was not one single mark in sight of what had made him the embodiment of modern lightness, not one *jeté*, *pirouette* or *arabesque*, rather the overall movement of the dancers was characterized by heavy two legged jerks, walking or stomping (Fig. 3), with disgruntled, but highly controlled, gestures of inward bound feet (Eksteins, 1990: 87).



Fig. 3: *Le Sacre du Printemps*, 1913, Original still.

Stepping in line with a tradition of remarkable post-Nijinsky choreographies of Stravinsky's piece recalled in Millicent Hodson's *Nijinsky's Crime Against Grace*,²¹ Maalem brings the *Sacre* to Africa, perceived as the berth of the world, the berth of movement and the cradle of a cultural gesture born out of the violence of sacrifice and death. *Le sacre du printemps* (2004) is the third and final part of a trilogy begun in 2000 within an ambitious project that sought to unveil through movement the recurrent issue of identity. He thus gathered a group of black dancers born in France, as well as Nigerian and Senegalese dancers, and sought to disclose the violence of origins, the violence of existence - epitomised in war - and the vilification of the individual before conflicting forces. The first part of the trilogy *Black Spring* (2000) exposed the clichés associated with the representation of blacks. He voyeuristically displayed the

21 The list of choreographers who have ventured into a reenactment of the piece is naturally long and the list below is by no means comprehensive. Let us recall, for instance, Martha Graham (1930), Aurel Miloss (1941), Yvonne Georgi (1953), Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959), Hans van Manen (1974), Pina Bausch (1975), Hans Kresnik (1982), Mats Ek (1984), Min Tanaka (1989) and Marie Chouinard (1995). Born in Batna, Algeria, of an Algerian father and French mother, Maalem discovered dance after having practiced box and aikido for a long time. Having as his only certitude the absolute trust in his body, in an embodied and inverted cartesianism, he went on a patient but determined quest as to the possibilities of his own movement. In 1990 he founded the Ivoire dance company and within the next few years established himself as a choreographer in search of essences. *Transport Phenomena* (1991), *Corridors* (1992) and *Trois vues sur la douce paresse* (1994) were some of the pieces that established him in the French milieu and further led to the refounding of the earlier troupe in the Heddy Maalem Company, based in Toulouse.

heavy muscled and sweaty black bodies as material instances of appropriation by the Western gaze, mingling the lingering sensuality with the racist *topos* of the black's naïveté and blind obedience to the Western master. In the double focus of cliché and violence, he sought to displace through grotesque movements the appropriation of the black's body by the Western imaginary, recalling in a sense Frantz Fanon's cry in *Les damnés de la terre* for the reappropriation of the body by black subjectivities.

The second part of the trilogy, *L'Ordre de la bataille* (2002) depicts the state of war that disrupts the South and presents the chaotic march of Africans towards the West with unstoppable imageries of violence enacted over a vibrant cinematic projection on the stage. Either stomping their feet as an ordered army marching into battle or with strong body jerks that portray the violence enacted on the body, Maalem still figures a possibility of redemption in a hesitant and fleeting *pas de deux* portraying the possibility of renewal. With Stravinsky's *Sacre* Maalem inscribes the pattern presented in the previous choreographies within the narrative of Western modernity, and simultaneously displaces it, seeking to make ends meet and present after the end of the battle from the previous piece, the violence of the beginning. In an interview from June 2003, Maalem recalls that, while in Lagos working on *Black Spring*, he started listening to the rhythms of Stravinsky's *Sacre*. The venture into this new project presents itself as a new rewriting of the origins. He says:

We are busy in the strange task of recognizing the forces that unite the bodies: to dance... In the same chord, united in the strongest disharmony to celebrate another *Sacre*. [...] And Africa: a whole continent contained in the space that separates the day that ends from the one that begins: a new dawn. The end and the beginning of the world. [...] A continent not heard and a promise at the same time: the deep anguish of Spring. A land that supports the huge impulse of the universe, the strength of the bursting tomorrow. The last kingdom to walk. (Maalem, 2003: 2)

With fourteen dancers from Mali, Nigeria, Senegal, Benim and Guadalupe, Maalem refounds the ritual of origins in Africa, endowing the movement on stage with the earth-bound gestures of African traditional dances. As in Nijinsky's original piece, there are no high leaps, just downward movements, dragged feet and stomping, the ritual motion

of African dance. In a minimalist setting, substituting the black box stage with a white cube, the dancer's body is only slightly covered, and his/her blackness highly enhanced. There is no grace here, just energy. The heavy bodies are strategies in a communal movement that hails for rebirth. However, Maalem does not refrain from addressing challenging issues of the African experience and so, the chosen one from Nijinsky's piece becomes the victim of a collective rape, that does not bring renewal but rather critically presents the violent founding of the communal upon domination and sexual servitude, and the relation between the sexes as death. Maalem's approach is a contemporary enactment of the discourse of heaviness based on a perception of the moving body as loaded and situated, inscribed with the necessary burden of ethnic identity, sex, class, location.

Although they are almost a century apart, both Almada's dance venture and Heddy Maalem's *Sacre* present heaviness as a counter-discourse to the modern and late modern narrative of lightness whilst at the same time remediating, under different cultural and socio-historical conditions, a crucial performative event of European modernism, the Ballets Russes. Differing in politics and style from Almada's amateurish epigonal performance, Maalem's *Sacré* steals Diaghilev's heaviness of yore and in a catachrestic gesture, appropriates the European tradition, stripping it and dressing it in a heavily embodied postcolonial setting. He thus presents a new rooted and cosmopolitan heavy aesthetics for the fluid elusiveness of our late reflexive modernity.

References

- ALMADA NEGREIROS, Maria José (1982): *Conversas com Sarah Affonso*, Lisbon: Arcádia.
- APPIAH, Kwame Anthony (2004): *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton U. Press.
- "Bailes Russos", *O Imparcial*, Dezembro 1917, S.2
- BAUDELAIRE, Charles (1980): *Oeuvres Complètes, tome II*, Paris : Gallimard.
- BAUMAN, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*. London: Verso.
- BERG, Shelley (1988): '*Le Sacre du Printemps*': *Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham*. Ann Arbor : Michigan U. Press.
- BOLTER, Jay David & Richard RUSIN (1999): *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

- BORMANN, Hans-Friedrich & Gabriele BRANDSTETTER (1999): An der Schwelle. Performance als Forschungslabor“. IN SEITZ, Hanne (Hg.) (1999): *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Essen: Francke, pp.45-55.
- BRANDSTETTER, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer. (1999): “Ritual als Szene und Diskurs. Kunst und Wissenschaft um 1900 – am Beispiel von ‘Le Sacre du printemps’ IN GRAEVENITZ, Gerhard (org.) (1999): *Konzepte der Moderne. DFG-Symposium 1997*. Stuttgart, Weimar: Metzler, pp.367-388.
- CARVALHO, Mário Vieira de (1993): *Pensar é Morrer ou O Teatro de S. Carlos na Mudança de Sistemas Sócio-Comunicativos desde fins do século XVIII aos Nossos Dias*, Lisbon: Imprensa Nacional.
- CERTEAU, Michel (1989): *L'écriture de l'histoire*, Paris : Seuil.
- CLARINHA (o.J.): *Cartas à Prima*, Lisbon.
- DERRIDA, Jacques (1967) : *De la grammatologie*, Paris : Seuil
- EKSTEINS, Modris (1990): *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der erste Weltkrieg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- “Festas Elegantes”. *Ecco Artístico*, Nr. 138, April 1918. S. 8
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FOUCAULT, Michel (1975): *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard.
- GIL, Isabel (2000): “Prisioneira do Discurso. A dança do fogo nalguns textos de 1900”. IN ALLEGRO MAGALHÃES, Isabel & João BARRENTO (org.) (2000): *Literatura e Pluralidade Cultural*, Lisbon: Colibri, pp. 573-584.
- GIL, José (2001): *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Lisbon: Relógio d'Água
- GILPIN, Heidi (1996): “Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance”. IN: FOSTER, Susan Leigh (Hg.) (1996): *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. London, Routledge: pp.106-128.
- HEWITT, Andrew (2005): *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham und London: Duke University Press.
- HODSON, Millicent (1996): *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstitution Score of the Original Choreography for 'Le Sacre du Printemps'*. New York: Berg.
- JESCHKE, Claudia, Ursel BERGER & Birgit ZEIDLER (Hg.) (1997): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*. Berlin: Akademie Verlag.
- JOWITT, Deborah (1988): *Time and the Dancing Image*, Berkeley: California U. Press.

- KAMPER, Dietmar (1999): "Ästhetik als Performance". IN SEITZ, Hanne (Hg.): *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*. Bonn, Essen: Francke, pp. 127-135.
- KARSAVINA, Tamara (1981): *Theatre Street*, New York: Dance Horizons.
- KIRSTEIN, Lincoln (1969): *Dance. A Short History of Classical Theatrical Dancing*, New York: Vintage.
- KUNDERA, Milan (1984): *The unbearable lightness of being*. New York: Vintage
- LAKOFF, George & Mark JOHNSON (1986): *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago U. Press.
- MAALEM, Heddy (2003): *Le sacre du Printemps*, Toulouse.
- MARX, Karl & Friedrich ENGELS (1978): *Manifest der kommunistischen Partei*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- MAUSS, Marcel (1934): *Techniques of the Body*. IN CRARY, Stanford; KWINTER, Jonathan (1992): *Incorporations*, New York: Zone Books, pp.455-477.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988): *Die Fröhliche Wissenschaft*. KSA 3, München: dtv/de Gruyter.
- NIETZSCHE, Friedrich (2001), *The Gay Science With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs* (Cambridge Texts in the History of Philosophy, transl. Bernard Williams, Adrian del Caro), Cambridge: Cambridge U.Press.
- NIJINSKY, Vaslav (1995): *Cadernos*, Lisbon: Assírio e Alvim.
"Os Bailados em S. Carlos" IN *Ilustração Portuguesa* 13.5.1918, pp. 365-367.
- PHELAN, Peggy (1998): "Introduction". IN PHELAN, Peggy (ed.) (1998): *The Ends of Performance*, New York: Routledge, pp. 1-15.
- PINTO, Manuel Sousa (1924): *Danças e Bailados*, Lisbon.: Portugalia Editora.
Portugal Futurista (1917) Nr. 1.
- SANTOS, Vítor Pavão (1993): *O Escaparate de Todas as Artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SASPORTES, José (1979): *Trajectória da dança teatral em Portugal*, Lisbon: ICALP.
- SAUSSURE, Ferdinand (1972): *Curso de Linguística Geral*, Lisboa : Edições Dom Quixote.
- SHEAD, Richard (1989): *Ballets Russes*. London: Knickerbocker Press.
- SOKOLOVA, Lydia (1960): *Dancing for Diaghilev*. London: John Murray.

Une seconde musique du hasard : Georges Perec et Paul Auster¹

Jean-Luc Joly

Dans les études perecquiennes se développe actuellement un courant comparatiste où il s'agit principalement d'étudier la réception ou la diffraction de l'œuvre de Perec par la création contemporaine. Il est vrai qu'une sorte de galaxie littéraire se constitue aujourd'hui autour de cette œuvre en voie de mythisation, galaxie dans laquelle la conjonction austérienne se révèle singulière parce qu'à la fois ménagée par la contemporanéité historique (Perec et Auster appartiennent tous deux à une époque qu'on pourrait sommairement qualifier de sortie de l'ère du soupçon ou de l'ère du vide — même si leur univers reste marqué par la dysphorie), et par un rapport désormais épидictique de l'œuvre de Paul Auster à celle de son aîné, c'est-à-dire un rapport largement marqué par des signes d'influence, des allusions conscientes, un dialogue avéré. L'œuvre de Patrick Modiano ou celle du plasticien Christian Boltanski par exemple entrent en résonance avec l'œuvre perecquienne d'une manière assez semblable (confluente puis influente), définissant pour celle-ci une sorte de statut de matrice de la « néo-modernité » (celle qui, ne se reconnaissant ni dans l'optimisme classique ou post-classique, ni dans le nihilisme déconstructeur, cherche à renouer avec un projet heuristique). Loin de se limiter cependant à l'hommage d'une époque

1 Ce travail fait suite à un article sur le même sujet (Jean-Luc Joly : « Georges Perec et Paul Auster : une musique du hasard », *Romanic Review*, Columbia University, New-York, Jan-Mar 2004, vol. 95, n° 1-2, p. 99-134) où il s'est agi tout d'abord, après un historique rapide des relations avérées ou forttement conjecturables entre Paul Auster et l'œuvre de Perec, de comparer la conception intertextuelle que ces deux auteurs se font de la littérature, moyen d'un gain progressif vers une totalité de l'œuvre, elle-même reflet d'une unité de la littérature et du monde (conception qui, en quelque sorte, prédispose ces auteurs l'un à l'autre, dessinant un emboîtement du puzzle), puis d'étudier la manière dont la réécriture de l'histoire de Bartlebooth dans *Le Livre des illusions* de Paul Auster (*The Book of Illusions*, Henry Holt Publishing, New York, 2002) permet de lire d'une manière euphorique la fin de *La Vie mode d'emploi*.

en recherche de « repères », cette résonance autorise surtout à relire l'œuvre perecquienne dans des sens peut-être laissés jusqu'ici en jachère et dans l'éclairage d'une histoire littéraire en cours de constitution.

La conjonction Percec-Auster est tout d'abord formée par certaines confluences objectives : les deux auteurs, pratiquement contemporains même si Percec se situe légèrement en amont, sont d'origine juive polonaise et leur histoire familiale est semblablement marquée par un exil où l'île d'Ellis Island joue un rôle historique ou symbolique particulièrement fort; ensuite, tous deux originent leur entreprise d'écriture dans la mort d'un proche (le père pour Paul Auster ; le père et surtout la mère pour Georges Percec). A cet égard, un travail de superposition de *W* et le souvenir d'enfance et de *L'Invention de la solitude* s'avèrerait particulièrement fécond. On se limitera pour l'instant à deux citations « programmatiques » voisines : « leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie » (*W*, explicit du chapitre VIII) ; « Cela fut. Ce ne sera jamais plus. Se souvenir » (explicit de *L'Invention de la solitude*).

Cette conjonction résulte ensuite de points de contacts effectifs. S'il est peu vraisemblable que Percec ait lu Paul Auster, la question se pose en revanche de savoir à partir de quand, précisément, Paul Auster cesse d'être « tangentiel » à Percec pour franchement croiser son chemin — ce qui ouvre alors la voie à l'étude des diverses mentions (articles consacrés à Percec) et allusions de plus en plus explicites que contiennent les livres d'Auster, de la litanie des « Il se souvient » qui clôt presque *L'Invention de la solitude* (1982) à l'apparition du nom d'Orlowska dans la reproduction en fac-similé d'une page d'annuaire polonais dans *La Nuit de l'oracle* (2003), en passant par exemple par les repas monochromes que la plasticienne Maria, inspirée de Sophie Calle (autre perecquienne notable) s'impose dans *Léviathan* (1992) et qui paraissent bien être le souvenir de ceux que Madame Moreau fait servir à ses invités de marque dans *La Vie mode d'emploi*. Surtout, le rapprochement Auster-Percec prend tout son sens littéraire dans une thématique transversale aux deux œuvres. Diverses figures peuvent être convoquées, mais c'est la notion de contrainte existentielle et l'actualisation qu'en réalise ce que Bernard Magné appelle l'« itinéraire réglé », qui principalement nous retiendront.



Un fort courant comparatiste se développe actuellement dans les études perecquiennes où il s'agit principalement d'étudier la réception ou la diffraction des textes de Percec par la création contemporaine. Dans l'intertextualité qui caractérise largement cette œuvre, ces travaux s'attachent à éclairer une relation hypotextuelle (quand les précédents avaient

surtout privilégié la relation hypertextuelle) et constituent un signe assez manifeste d'une mythisation en cours².

En effet, une sorte de galaxie littéraire et même plus généralement artistique se constitue aujourd'hui autour de Perec, galaxie dans laquelle la conjonction austérienne se révèle singulière parce qu'à la fois ménagée par la contemporanéité historique (Perec et Auster appartiennent tous deux à une époque qu'on pourrait sommairement qualifier de sortie de l'ère du soupçon ou de l'ère du vide — même si leur univers reste marqué par la dysphorie), et par un rapport désormais épидictique de l'œuvre de Paul Auster à celle de son aîné, c'est-à-dire un rapport largement marqué par un « dialogue » avéré. L'œuvre littéraire de Patrick Modiano ou celle du plasticien Christian Boltanski par exemple entrent en résonance avec l'œuvre perecquienne d'une manière assez semblable (confluente puis « dialogique »), définissant pour celle-ci une sorte de statut posthume de matrice de la « néo-modernité » (peut-être celle qui, ne se reconnaissant ni dans l'optimisme classique ou post-classique, ni dans le nihilisme déconstructionniste, cherche à renouer avec un projet heuristique). Loin de se limiter cependant à l'hommage d'une époque en recherche de « repères », cette résonance autorise surtout à relire l'œuvre perecquienne dans des sens peut-être laissés jusqu'ici en jachère et dans l'éclairage d'une histoire littéraire en cours de constitution. En d'autres termes, approcher l'œuvre perecquienne par ses reflets dans la création contemporaine est peut-être la voie d'une critique renouvelée.

Mise en relation

La conjonction Perec-Auster est tout d'abord formée par certaines confluences objectives³ : les deux auteurs, pratiquement contemporains même si Perec se situe légèrement en amont, sont d'origine juive polo-

2 Entre autres exemples, lors d'un colloque international consacré à Perec, organisé par l'Université de Cluj en Roumanie (actes parus sous le titre : *Georges Perec : inventivité, postérité*, Yvonne Goga et Mireille Ribière édts., Cluj-Napoca, Casa Cartii de Stiinta, 2006), figuraient au programme diverses études comparatistes à orientation hypotextuelle : Perec et Jean Echenoz (Isabelle Dangy), Perec et Martin Winckler (Marc Lapprand), Perec et François Bon (Manet Van Montfrans). Deux numéros des *Cahiers Georges Perec* actuellement en cours vont être consacrés à l'hypotextualité perecquienne, l'un chez les plasticiens contemporains du monde entier, l'autre chez les écrivains français contemporains.

3 Pour une étude détaillée de ce point, je renvoie au premier volet de ce travail (*loc. cit.*).

naïse et leur histoire familiale est semblablement marquée par un exil où l'îlot d'*Ellis Island* joue un rôle historique ou symbolique particulièrement fort ; ensuite, tous deux « originent » leur entreprise d'écriture dans la mort d'un proche (le père pour Paul Auster ; le père et surtout la mère pour Georges Perec). A cet égard, un travail de superposition de *W et le souvenir d'enfance* et de *L'Invention de la solitude* s'avèrerait particulièrement fécond. On se limitera ici, pour l'ouvrir, à deux citations « programmatiques » voisines : « leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie » (*W*, fin du chapitre VIII⁴) ; « Cela fut. Ce ne sera jamais plus. Se souvenir » (fin de *L'Invention de la solitude*⁵).

Cette conjonction résulte ensuite de points de contacts effectifs. S'il est peu vraisemblable que Perec ait lu Paul Auster, la question se pose en revanche de savoir à partir de quand, précisément, Paul Auster cesse d'être « tangentiel » à Perec pour franchement croiser son chemin — ce qui ouvre alors la voie à l'étude des diverses mentions (articles consacrés à Perec notamment) et allusions de plus en plus explicites que contiennent les livres d'Auster, de la litanie des « Il se souvient » qui clôt presque *L'Invention de la solitude* (1982) — où il est cependant difficile de démêler si c'est Perec ou Joe Brainard qui est « imité »⁶ — à l'apparition du nom polonais d'Orlowska (déjà présent dans *La Vie mode d'emploi*) dans la reproduction en fac-similé d'une page d'annuaire dans *La Nuit de l'oracle* (2003⁷), en passant par exemple par les repas monochromes que la plasticienne Maria, inspirée de Sophie Calle (autre perecquienne notable), s'impose dans *Léviathan* (1992)⁸ et qui semblent bien être le

4 Paris, Denoël, 1994 [1975], p. 59.

5 *The Invention of Solitude*, New York, Sun, 1982 ; traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1988.

6 Paul Auster est l'auteur d'une préface à *I Remember* de Joe Brainard, l'« inventeur » de la « formule » *Je me souviens...*

7 New-York, Henry Holt and company, 2003 ; traduction française par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2004.

8 New York, Viking Penguin Inc., 1992 ; traduction française par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1993. Il est en outre possible que Paul Auster s'inspire de *La Vie mode d'emploi* pour décrire dans ce livre le roman supposé écrit par le personnage principal de l'histoire, Benjamin Sachs (« Les folies Bartlebooth », l'article de critique littéraire que Paul Auster publie dans *The New York Review of Books* le 15 novembre 1987 à l'occasion de la parution de la traduction de *La Vie mode d'emploi* en anglais par David Bellos, montre de façon certaine qu'il a lu le « romans » perecquien au moment où il rédige *Léviathan*). Le roman de Benjamin Sachs, intitulé *Le Nouveau Colosse*, est en effet un montage d'éléments empruntés à la réalité historique et surtout à d'autres romans

souvenir de ceux que Madame Moreau fait servir à ses invités de marque dans *La Vie mode d'emploi*⁹, etc.

Contraintes existentielles

Sur le plan thématique, l'un des indéniables traits d'union entre l'œuvre de Georges Perec et celle de Paul Auster est l'importance qu'y acquièrent les contraintes existentielles. Il y a naturellement beaucoup d'autres points communs, des plus vastes ou des plus fondamentaux et structurels (la question de la totalité, les coïncidences et le rôle du hasard, la relation dialectique entre vide et plein, le vacillement identitaire...) aux plus circonscrits ou anecdotiques (la référence au roman policier, l'espace de la chambre, le goût du jeu...) ; mais la question des contraintes existentielles possède le mérite de mettre en exergue ce qui se joue dans ces deux œuvres quant au problème du sens, source de leur position singulière dans la modernité puisque à rebours d'une *doxa* de l'a-

(p. 70) ; « (...) Sachs désarçonne sans cesse le lecteur en mêlant dans la conduite de son récit tant de genres et de styles que le livre finit par ressembler à un jeu électronique, une de ces fabuleuses machines avec des lumières clignotantes et quatre-vingt-dix-huit effets sonores différents. D'un chapitre à l'autre, il saute de la narration traditionnelle, rédigée à la troisième personne, aux pages de journal intime et aux lettres, des tableaux chronologiques aux petites anecdotes, des articles de journaux aux essais ou aux dialogues dramatiques » (p. 71) ; enfin, dans la critique qu'il fait de ce texte, le narrateur souligne qu'« il y a des endroits où le roman paraît trop construit, trop mécanique dans l'orchestration des événements, et les personnages n'atteignent que rarement à une vie véritable » (p. 74). On notera que le livre de Sachs comporte quatre-vingt-dix-huit chapitres, soit le même nombre que *La Vie mode d'emploi* en tenant compte d'un inévitable clinamen, et que la métaphore pour le désigner se réfère probablement au « billard électrique » (ou *flipper*), « machine » notablement perecquienne en même temps qu'austérienne.

- 9 Paris, Hachette, 1994 [1978], p. 423-425. Là encore, je renvoie, pour plus de détails, au premier volet de ce travail (*loc. cit.*). J'ajoute cet élément nouveau porté à ma connaissance par Gilles Esposito-Farèse : dans « Le visiteur du soir » de Paul Fournel, extrait des *Moments oulipiens* (Paris, Le Castor Astral, 2004, p. 58), on peut lire : « Un après-midi où nous nous préparions à lire des textes oulipiens à l'Université de New York, nous avons vu arriver, pendant notre réception, un beau jeune homme sombre vêtu de noir. Il nous a demandé l'autorisation de lire une page de Georges Perec avec nous. Il nous a dit toute l'admiration qu'il avait pour lui, toute l'importance que cette œuvre avait dans sa vie et tout ce qu'il attachait à la possibilité de lui rendre publiquement hommage avec nous. Son français était impeccable et son désir bien grand, nous n'avions aucune raison de lui refuser ce plaisir. Il lut donc avec nous. Il se nommait Paul Auster et rêvait de faire traduire en français un roman sur New York qu'il venait de publier. » Interrogé par mes soins, Paul Fournel a confirmé l'authenticité de l'anecdote ; selon Marcel Bénabou, secrétaire général de l'Oulipo, elle s'est déroulée à l'occasion de l'*Oulipo Colloquium* organisé par Lanie Goodman à la City University of New York en octobre 1983. Gilles Esposito-Farèse remarque que *Cité de verre*, le « roman sur New York » que Paul Auster mentionne dans sa rencontre avec les Oulipiens, n'a été publié qu'en 1985 ; peut-être fallait-il alors comprendre : « qu'il venait d'écrire ».

signifiante, Georges Perec et Paul Auster semblent plutôt appartenir à cette ère de l'épilogue, de l'après-mot, que George Steiner définit dans *Réelles Présences* comme un temps postérieur à la déconstruction nihiliste contemporaine où il s'agit pour l'essentiel de refonder le sens par la recherche et l'affirmation d'un sens du sens qui ne cède par ailleurs rien de la lucidité sémiologique acquise¹⁰.

Pour définir ce que peut être une contrainte existentielle, le mieux est sans nul doute de dresser un parallèle avec la contrainte d'écriture. Tout comme la contrainte d'écriture impose de restreindre le champ des possibles linguistiques, de choisir, dans la multiplicité des potentiels du langage ou de l'écriture, ceux qui répondent à une définition préalablement imposée, qu'elle soit arbitraire ou motivée, diminuant ainsi la surface du domaine de référence et permettant même parfois son épuisement, la contrainte d'existence impose de choisir, dans la multiplicité des possibles d'un acte de vie, généralement « infra-ordinaire » (se déplacer, manger, avoir des activités quotidiennes...), ceux qui ont été « définis » au préalable (ne manger que des aliments d'une couleur donnée ; se déplacer en fonction d'itinéraires réglés non par l'utile ou la nécessité, voire la pure et simple fantaisie ou l'inconscient urbain de la *dérive*, mais bel et bien conformément à une contrainte — comme dans l'idéal perecquien de parvenir à traverser Paris en empruntant des rues dans l'ordre alphabétique par exemple).

La contrainte existentielle possède un socle anthropologique ou psychique évident. Les enfants paraissent la connaître spontanément et ludiquement lorsqu'ils s'imposent certains rites comportementaux (comme de grimper un escalier en comptant scrupuleusement le nombre de marches ou de se déplacer sur un pavement en posant les pieds exclusivement sur les joints, etc.). Les adultes ne l'ignorent pas non plus : sous des formes légères (être fidèle à un restaurant sur un trajet donné ; manger des raviolis le lundi), elle constitue un repère, un point fixe de la vie qu'elle aide ainsi à se structurer et peut-être à signifier. Car, de magma hasardeux où tout est indifférent ou réversible, fondamentalement immotivé, le quotidien devient alors espace rythmé, orthonormé ; s'imposer des contraintes de vie, en dehors de toute notion de discipline sociale ou hygiénique naturellement, c'est en quelque sorte devancer

10 *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1991 (rééd. Coll. « Folio essais », 2002) ; traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw.

l'appel du sens, présupposer un formatage certes crypté ou secret du réel mais néanmoins présent. D'où, naturellement, l'importance que les comportements systémiques, réglés ou non par des contraintes ésotériques, acquièrent dans les pratiques religieuses ; d'où, encore, la relation patente qui unit contrainte existentielle et recherche d'exhaustion ou de totalité, le respect scrupuleux et intégral d'un « programme » étant seul capable de le rendre probant, éventuellement efficace. Sous des formes dérégées et névrotiques, de telles contraintes aboutissent aux troubles obsessionnels du comportement par lesquels l'individu, fortement culpabilisé, angoissé ou craignant la punition, soumet son quotidien à d'épuisantes cérémonies, d'éreintantes obligations qui sont autant de tentatives désespérées de conférer un sens à ce qui n'en a pas ou ne doit pas forcément en avoir. Bref, quel que soit son degré ou sa forme, la contrainte existentielle est fondamentalement liée à la question du sens ; d'où le caractère révélateur de sa présence chez de nombreux créateurs contemporains¹¹ et tout particulièrement chez Georges Perec et Paul Auster.

Les contraintes existentielles abondent effectivement dans l'œuvre de ces deux auteurs, à travers des programmes, rituels ou protocoles de vie auxquels se vouent ponctuellement ou durablement certains personnages. Pour se limiter ici à un exemple pour chaque auteur, on peut mentionner, chez Perec, la contrainte existentielle fictionnelle complexe élaborée par Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi* et chez Paul Auster, les expériences artistiques du personnage de Maria dans *Léviathan* (nous avons déjà mentionné les repas monochromes mais il y en a beaucoup d'autres car ce personnage vit « sa vie en fonction d'un ensem-

11 On pourrait d'ailleurs distinguer, dans la création contemporaine, une famille de « plasticiens » dont l'œuvre et sporadiquement la vie sont réglées par de telles contraintes existentielles : outre Sophie Calle et Christian Boltanski déjà mentionnés, Roman Opalka par exemple, qui a entrepris de peindre, selon un programme ritualisé très précis, la suite des nombres, de zéro vers l'infini. Il semble que le développement et la mise à disposition de nouveaux media, tel internet, ait encouragé ce type de production où la contrainte existentielle est mesure et enregistrement signifiant du temps : citons ici l'exemple de plasticiens qui publient chaque jour une photo d'eux-mêmes sur leur site et rappelons que dans *Smoke*, un film dont le scénario est de Paul Auster, le personnage principal prend tous les jours, à la même heure et selon le même angle, une photographie du même lieu urbain (Arles, Actes Sud, traduction de Christine Le Bœuf et Marie-Catherine Vacher, 1995, p. 72). Du côté de la littérature, les *Poèmes de métro* de l'Oulipien Jacques Jouet fournissent un excellent exemple de contrainte existentielle qui soit en même temps une contrainte d'écriture (l'idéal du système étant là aussi « garanti » ou fourni par un projet d'exhaustion possible : parcourir l'ensemble du métro parisien en une journée avec un minimum de répétitions par stations).

ble de rites bizarres et personnels¹² » ; par exemple : conservation des cadeaux d'anniversaire encore emballés et dîners d'anniversaire où le nombre de convives correspond à l'âge — rite venant de Sophie Calle). En ce qui concerne Perec, nous pourrions ajouter à ses personnages l'auteur lui-même dans certaines des plus célèbres de ses expériences infra-ordinaires (*Carrefour Mabillon*, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ou surtout *Lieux*) ou dans des projets exposés au gré des pages d'*Espèces d'espaces*¹³, de *Perec/rinations*¹⁴, ou bien encore dans certains textes comme « Approches de quoi » (recueilli dans *L'Infra-ordinaire*¹⁵), ou « Quelques unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir » (recueilli dans *Je suis né*¹⁶). Car l'écriture de l'infra-ordinaire est fréquemment une tentative pour révéler par l'imitation certaines contraintes existentielles inaperçues des hommes (d'où la vertu supposée déconditionnante de cette écriture).

Une telle homologie ou proximité entre écriture et vie nous invite à ne pas nous limiter à voir dans ces contraintes existentielles d'aimables excentricités, des marques de snobisme, des canulars, des indices de névrose obsessionnelle ou des fables à portée strictement symbolique (ce qu'elles peuvent cependant être également en partie). Leur mise en application dans la vie de Perec, ne fût-ce que le temps d'une expérience d'écriture un peu semblable à une « performance » littéraire, est en quelque sorte garante de leur *portée* voire de leur *portance* artistique ; et non seulement ce prolongement autobiographique d'ailleurs, mais aussi, comme nous l'avons vu, la contemporanéité ou la postérité

12 *Op. cit.*, p. 105.

13 Par exemple : « Décrire les opérations que l'on effectue lorsque l'on prend le métro avec la même minutie que Baedeker pour le métro de Londres en 1907 » (Paris, Galilée, 1974, p. 91) ; « On pourrait s'imposer de suivre une latitude donnée (Jules Verne, *Les Enfants du Capitaine Grant*), ou parcourir les Etats-Unis d'Amérique en respectant l'ordre alphabétique (Jules Verne, *Le testament d'un excentrique*) ou en liant le passage d'un état à un autre à l'existence de deux villes homonymes (Michel Butor, *Mobiles*) » (*idem*, p. 103) ; « Jouer avec les distances : préparer un voyage qui vous permettra de visiter ou de parcourir tous les lieux se trouvant à 314,60 km de votre domicile ; / Regarder sur des plans, sur des cartes d'état-major le chemin que l'on a parcouru » (*ibid.*, p. 114) ; voir aussi le projet de *Lieux où j'ai dormi* (exposé p. 31-35), les « Choses que, de temps à autre, on devrait faire systématiquement » (p. 62-63), les « Travaux pratiques » sur la rue proposés p. 70-74 et qui préludent aux expériences de Mabillon et de Saint Sulpice.

14 Titre sous lequel Bernard Magné a réuni les jeux sur les arrondissements de Paris composés par Perec pour l'hebdomadaire *Télérama* au cours des années 1980 et 1981 (Paris, Zulma, 1997).

15 Paris, Seuil, « La Librairie du XXe siècle », 1989, p. 9-13.

16 Paris, Seuil, « La Librairie du XXe siècle », p. 105-109.

de telles pratiques dans le domaine des arts plastiques par exemple qui lui confèrent une signification historique (voir à cet égard les travaux du plasticien américain d'origine japonaise On Kawara où les contraintes existentielles forment l'œuvre — comme de noter chaque soir sur un plan ses itinéraires de la journée par exemple, ou de faire tout aussi quotidiennement la liste des personnes que l'on a rencontrées, de ce qu'on a lu, etc.).

En ce qui concerne Paul Auster, on peut considérer que la tenue, par l'écrivain, d'un « petit carnet rouge » où il s'agit de consigner toutes les coïncidences extraordinaires arrivées à soi-même ou des récits de telles conjonctions authentiques ressortit en partie à la catégorie de contrainte existentielle qu'on pourrait qualifier de réelle¹⁷ (par opposition à celle de contrainte existentielle fictionnelle).

Naturellement, le débordement du domaine de la fiction dans celui de la vie se fait ici par l'entremise de l'expérience de l'écriture car, en dehors de toute approche à teneur psychologique ou psychanalytique, c'est uniquement cette dernière qui nous intéresse ici (et la question d'un éventuel développement, par Georges Perec ou Paul Auster, de certains comportements obsessionnels privés n'est évidemment pas du domaine de notre interrogation dans ce travail¹⁸). Le point le plus important demeure néanmoins, dans cette proximité artistico-existentielle, l'enjeu *vital* de l'écriture : la contrainte existentielle, avons-nous dit, est un moyen oblique de donner sens ; or, c'est précisément l'écriture qui, chez Perec comme chez Auster, est la meilleure médiation de cette production de sens. Ceci n'implique pas vraiment, comme l'avance souvent Bernard Magné, qu'il n'y a au fond que des contraintes d'écriture chez Perec (car *Lieux*, par exemple, a bel et bien donné voie à un

17 Dans un va-et-vient complexe entre vie, édition et fiction, ce petit carnet rouge (sur lequel nous allons revenir) fait une apparition romanesque dans divers textes de Paul Auster (dont *Moon Palace* [Viking Penguin Inc., 1989 ; traduit en français par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1990] où le narrateur ambitionne d'écrire un ouvrage sur les coïncidences — et ressemble donc en cela à l'auteur), puis se trouve lui-même publié (*The Red Notebook*, London, Faber and faber, 1995 ; traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1993).

18 En ce qui concerne les itinéraires réglés, on peut néanmoins, pour Perec, signaler ce fait, rapporté par son biographe : « L'analyse commença un peu avant la mi-juin 1956 et se poursuivit pendant une bonne année. Trois fois par semaine, Perec empruntait l'un ou l'autre de ses itinéraires méticuleusement repérés sur la carte, passant soit par Montparnasse, soit par la place d'Italie pour se rendre à pied villa Seurat, où de M'Uzan avait son cabinet de consultation (...) » (David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1993 [traduit de l'anglais par Françoise Cartano et l'auteur], p. 172).

programme éprouvé dans l'ici et le maintenant d'une vie), mais qu'en dernier ressort, c'est l'écriture qui constitue le meilleur moyen d'ordonner le réel et sa vie : ainsi, la traversée totalisante de Paris cherche à se faire dans l'ordre alphabétique et seul le genre de l'inventaire permet de contenir le désordre et l'entassement descriptifs de *Carrefour Mabillon* ; Maria, dans *Léviathan*, s'impose de vivre certaines journées sous « le signe du *b*, du *c* ou du *w*¹⁹».

Les itinéraires réglés

Dans l'ensemble des contraintes existentielles développées fictionnellement ou réellement par Georges Perec et Paul Auster, nous allons nous arrêter plus longuement à celle des « itinéraires réglés ». Nous empruntons cette dernière expression (en germe chez Perec) à Bernard Magné qui écrit dans sa préface à *Perec/rinations*²⁰ que les itinéraires réglés « sont à la géographie parisienne ce que (l)es textes à contraintes sont à la littérature », comme par exemple les « parcours tautogrammatiques (les noms de rues doivent commencer par la même lettre) ou monothématiques (rues à noms d'oiseaux, de villes, de musiciens) » ou bien encore ce trajet alphabétique idéal qui permettrait de parcourir Paris en empruntant successivement des rues dans l'ordre alphabétique. Perec lui-même, dans le dialogue qui suit sa conférence « A propos de la description », explique que dans cette démarche « [il] essaie de composer des itinéraires sous contrainte. C'est-à-dire qu'[il] demande à des gens de faire un itinéraire qui passe par les rues commençant par les lettres A, B, C, D, E, F... ou bien commençant toutes par les lettres M, etc. Ceci pour les déconditionner. C'est un peu un exercice oulipien, de la même manière que l'on demande à des gens d'écrire sans "r", ou sans "e", ou sans "f", ou sans quoi que ce soit, pour les habituer à une certaine pression, à une certaine perte de sens : alors que les gens vont de la Bastille à la Nation toujours en prenant le faubourg Saint-Antoine, là, [il] leur propose, [il] les invite, [il] les oblige, s'ils veulent bien [le]

¹⁹ *Op. cit.*, p. 107.

²⁰ *Op. cit.*, p. 5-6.

suivre, à prendre des itinéraires très compliqués qui vont simplement les faire dériver (...)»²¹.

Chez Paul Auster, l'itinéraire réglé trouve vraisemblablement sa source dans un passage du « Livre de la mémoire », la seconde partie de *L'invention de la solitude*, où une réflexion sur la déambulation urbaine amène au constat d'une signifiante inaperçue dont la maîtrise implique peut-être que cette déambulation au départ apparemment hasardeuse soit refaite en sens inverse, soit alors suscitée, de manière à espérer en voir apparaître les lois : « (...) de même qu'un pas entraîne inmanquablement le pas suivant, une pensée est la conséquence inévitable de la précédente et dans le cas où une pensée en engendrerait plus d'une autre (disons deux ou trois, équivalentes quant à toutes leurs implications), il sera non seulement nécessaire de suivre la première jusqu'à sa conclusion mais aussi de revenir sur ses pas jusqu'à son point d'origine, de manière à reprendre la deuxième de bout en bout, puis la troisième, et ainsi de suite, et si l'on devait essayer de se figurer mentalement l'image de ce processus, on verrait apparaître un réseau de sentiers, telle la représentation de l'appareil circulatoire humain (cœur, artères, veines, capillaires), ou telle une carte (le plan des rues d'une ville, une grande ville de préférence, ou même une carte routière, comme celles des stations-service, où les routes s'allongent, se croisent et tracent des méandres à travers un continent entier), de sorte qu'en réalité, ce qu'on fait quand on marche dans une ville, c'est penser, et on pense de telle façon que nos réflexions composent un parcours, parcours qui n'est ni plus ni moins que les pas accomplis, si bien qu'à la fin on pourrait sans risque affirmer avoir voyagé et, même si l'on ne quitte pas sa chambre, il s'agit bien d'un voyage, on pourrait sans risque affirmer avoir été quelque part, même si on ne sait pas où»²².

Comme toute chose ou presque dans l'univers fréquemment duel des œuvres de Georges Perec et de Paul Auster, l'itinéraire réglé possède un double négatif, d'ailleurs lui-même divisible : d'une part l'errance ou la dérive, qui sont, au contraire de l'itinéraire réglé, des parcours sans itinéraire préconçu ou formalisable *avant coup* ; d'autre part, le laby-

21 Cette conférence fut prononcée au colloque d'Albi *Espace et représentation* des 20-24 juillet 1981 ; première publication dans les actes de ce colloque, Paris, Editions de la Villette, 1982 ; repris dans : Dominique Bertelli et Mireille Ribière eds., *Georges Perec. Entretien et conférences*, vol. II, Nantes, Joseph K., 2003, p. 227-243 (citation p. 242).

22 *Op. cit.*, [rééd. coll. « Babel, 1992], p. 191-192.

rinthe qui est généralement un itinéraire réglé imposé par un « tiers » dont la forme et le sens échappent à toute perception et à toute maîtrise. Cette dernière figure, capitale chez Paul Auster mais relativement rare chez Perec, mériterait un autre article à soi seule ; disons simplement ici que l'itinéraire réglé peut en maintes occasions apparaître comme une tentative de conjuration du labyrinthe, une manière de régler un sens dans ce qui semble en avoir mais se dérober sans cesse à sa poursuite : notre réel le plus quotidien, l'Histoire dans sa marche, le monde dans son fonctionnement détaillé.

Cartographie perecquienne

La figure de l'itinéraire réglé apparaît en bien des points de l'œuvre de Georges Perec, dont elle peut finalement presque apparaître comme une métaphore obsédante. Déjà dans *Les Barques*, une nouvelle écrite en 1954²³ qui constitue le premier texte connu écrit par l'auteur, l'importance du thème se révèle avec évidence car le début du deuxième paragraphe dit précisément la familiarité et la certitude de l'itinéraire, figure de stabilité fondatrice dans l'univers perecquien : « Pourtant je connais mon chemin dans ses moindres détails. Je l'observe, je le dissèque. A force d'y passer, c'est un peu comme si j'en étais devenu propriétaire. Il m'absorbe au moins vingt minutes par jour, dix à l'aller, dix au retour. J'en connais les palissades et les affiches, les magasins, les cafés. Je connais le rythme des feux rouges. J'en sais toutes les pierres. Il a ses étapes journalières : le bureau de tabac (il est fermé le mercredi mais il y en a un autre de l'autre côté du pont) la papeterie où je m'arrête un instant pour voir les manchettes des journaux ». Un peu plus tard, dans une note pour *Le Portulan*, un projet inabouti du début des années soixante, Perec décrit ainsi son entreprise :

C'est d'abord une histoire très simple. Deux individus se promènent dans Paris, de 6 h du soir à 6 h du matin. Cette simple proposition oblige aussitôt à déterminer un certain nombre de choses, chacune ensuite se développant et visant peut-être à donner les cadres principaux du livre.

²³ Tapuscrit inédit de 3 feuilles ; première feuille reproduite en fac-similé dans : Mireille Ribière éd., *Parcours Perec*, Colloque de Londres (mars 1988), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 18.

On peut, en essayant déjà de hiérarchiser, indiquer les différents tenants et aboutissants de la proposition initiale.

– L'itinéraire suivi : c'est-à-dire, en gros, le spectacle extérieur, tout ce qui frappe la sensibilité : les lumières, les lettres (affiches lumineuses et autres, les manchettes de journaux, les indications topographiques), les monuments, les habitations, les lieux (cafés, bouches de métro, coins de rues), les gens rencontrés (voisins de tables, garçons, passants, flics, etc...) ²⁴

Tout comme les événements narratifs, l'Histoire concomitante, les personnages (autres éléments d'organisation ou d'exploitation de la situation de base envisagés par Perec dans son projet), l'itinéraire est donc une figure organisatrice de la multiplicité, un moyen d'explorer et de comprendre le réel proliférant ; d'ailleurs, Perec décrit plus loin son livre comme un « chemin du fragmentaire au général, de la sensibilité la plus immédiate à la compréhension de ce que le paysage implique, des signes à ce qu'ils recouvrent, des événements à ce qui les fait et défait, les amène et les pousse » ; et conclut : « Si la réalité est mystifiante, est anarchique, elle peut se découvrir. Soi-même itou. Les autres avec. Il suffit des lignes de force, des chemins tracés, visibles de haut et pas d'en bas ²⁵. » Naturellement, il ne s'agit pas encore, ni dans *Les Barques* ni dans *Le Portulan*, d'itinéraires réglés ; mais plutôt de l'étude de ce qui règle inconsciemment des itinéraires donnés ou de l'exploitation scripturale du caractère architectonique de ceux-ci. Semblablement, dans *Les Choses*, Perec mentionne les parcours préférés de ses personnages dans Paris pour en extraire un enseignement sociologique, tirer des constantes sinon des lois de ce qui est ordinairement délaissé par l'étude comme purement hasardeux. Il se peut d'ailleurs qu'un des catalyseurs de ce goût cartographique pereccien soit l'intérêt situationniste pour l'« urbanisme unitaire » et les « cartes de vie » ²⁶.

L'évolution du thème, chez Perec, le fera ensuite passer de l'étude de ces réglages réels à la définition de réglages préalables susceptibles de

24 Fonds Georges Perec, Association Georges Perec, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris ; document microfilmé 119, 21, 22.

25 119, 21, 27.

26 Voir dans le numéro 1 d'*Internationale Situationniste* la reproduction (p. 28) d'une carte « relevé de tous les trajets effectués en un an par une étudiante habitant le XVI^e arrondissement. Publié par Chombart de Lauwe dans "Paris et l'agglomération parisienne". (P.U.F.) ». (Plus précisément, pour cette dernière référence : coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1952.)

reconstituer de façon expérimentale ce que la réalité paraît spontanément fournir : des déplacements signifiants, révélateurs de lois du réel infra-ordinaire, c'est-à-dire des itinéraires, des trajets ou des parcours et non de simples agitations humaines dépourvues de formes et purement contingentes. Cette évolution est parallèle à ou incluse dans un schéma général de développement du réalisme perecquien qui, de l'étude immédiate et toujours difficile du réel donné (dans *Les Choses* par exemple), c'est-à-dire d'une étude toujours insuffisamment totalisante, passe à la reconstitution, dans le laboratoire littéraire, d'un réel médiatisé dont les éléments constitutifs sont déterminés au préalable, listés, combinés, comme dans une sorte de « soupe primitive » dont on attend de voir ensuite ce que la reproduction miniaturisée du réel qu'elle offre donnera, produira ou révélera (*La Vie mode d'emploi*).

C'est, semble-t-il, dans *Un homme qui dort*, publié en 1967, deux ans après *Les Choses*, que cette évolution significative se marque. En outre, *Un homme qui dort* présente la particularité d'offrir ce thème de l'itinéraire réglé d'une part de manière répétitive et d'autre part en situation d'insertion dans un réseau qui aide à en faire percevoir le sens. C'est pourquoi ce texte va retenir désormais toute notre attention.

Un homme qui dort

Le troisième roman publié de Perec, bien loin de se limiter à n'être qu'un roman de la dépression, est sans nul doute tout autant voire avant tout le récit d'une recherche de sens. Dans l'expérience de la vie et du réel que fait l'homme qui dort, il y a tout d'abord le rejet d'une multiplicité inacceptable car impensable :

Cette chaudière, cette fournaise, ce gril qu'est la vie, ces milliards de sommations, d'incitations, de mises en garde, d'exaltations, de désespoirs, ce bain de contraintes qui n'en finit jamais, cette éternelle machine à produire, à broyer, à engloûtir, à triompher des embûches, à recommencer encore et sans cesse, cette douce terreur qui veut régir chaque jour, chaque heure de ta mince existence²⁷.

²⁷ *Un homme qui dort*, Denoël, 1967 ; rééd. Gallimard, coll. « Folio », p. 43.

Face à l'inextricable multiplicité du monde, la question fondamentale que pose alors le personnage est la suivante : « Quel fil ? Quelle Loi²⁸ ? » ; autrement dit : peut-on accepter du réel qu'il nous échappe, même et surtout dans ses aspects insignifiants ? Le héros en vient alors à s'interroger sur les lois du multiple d'une manière assez semblable à celle qui guidera Perec, plus tard, lorsqu'il se postera dans un café de la place Saint Sulpice :

Des dépanneurs passent en trombe, appelés pour quelles urgences ? Tu ne sais rien des lois qui font se rassembler ces gens qui ne se connaissent pas, que tu ne connais pas, dans cette rue où tu viens pour la première fois de ta vie, et où tu n'as rien à faire, sinon regarder cette foule qui va et vient, se précipite, s'arrête : ces pieds sur les trottoirs, ces roues sur les chaussées, que font-ils tous ? Où vont-ils tous ? Qui les appelle ? Qui les fait revenir ? (...) Des milliers d'actions inutiles se rassemblent au même instant dans le champ trop étroit de ton regard presque neutre²⁹.

Une première tentative de réaction suit ce constat pessimiste : sans doute convient-il, pour dépasser ce stade angoissant d'incompréhension du réel, d'enrichir notre langage de nouvelles catégories susceptibles de mieux le décrire ou de faire varier l'angle d'approche :

Tu traînes. Tu imagines un classement des rues, des quartiers, des immeubles : les quartiers fous, les quartiers morts, les rues-marché, les rues-dortoir, les rues cimetièrre, les façades pelées, les façades rongées, les façades rouillées, les façades masquées³⁰.

Mais surtout, pour résoudre cette « névrose » de la multiplicité, « névrose » ontologique tout autant qu'esthétique (la liste ou la description exhaustive constituant par exemple une réponse stylistique possible de l'écriture à ce problème), l'homme qui dort entreprend également de limiter et de contraindre sa vie :

28 *Idem*, p. 32.

29 *Ibid.*, p. 58.

30 *Ibid.*, p. 59. Là encore, la démarche est nettement d'inspiration situationniste.

- Limiter : car ce qu'on a souvent pris pour une pathologie de l'indifférence et du repliement (en s'appuyant, il est vrai, sur certaines déclarations de l'auteur) n'est peut-être, au fond, qu'une tentative de résolution d'un « complexe du sens » par l'épuration de sa propre existence :

Ce sera devant toi, au fil du temps, une vie immobile, sans crise, sans désordre : nulle aspérité, nul déséquilibre. Minute après minute, heure après heure, jour après jour, saison après saison, quelque chose va commencer qui n'aura jamais de fin : ta vie végétale, ta vie annulée³¹.

- Contraindre : car, bien loin de n'être que des indices névrotiques, des marques d'absurdité, les comportements systématiques de l'homme qui dort sont peut-être eux aussi, une fois replacés dans cette problématique de la multiplicité, des vecteurs de maîtrise, des moyens du sens. À côté de la lecture extensive (du *Monde* ou des cartes de visite affichées à la devanture d'un graveur), une des grandes catégories de ces contraintes existentielles est cartographique ; en d'autres termes, il s'agit alors pour le personnage du roman (et un peu à l'inverse de la dérive situationniste, que Perec a par ailleurs également pratiquée, et qui est, comme son nom l'indique, une pratique libératoire et déconditionnante par l'abandon au hasard ou à l'inconscient³²), il s'agit donc pour l'homme qui dort de se déplacer dans la ville comme sur un plan, forme de réel dominé par la topologie :

Tu inventes des périple compliqués, hérissés d'interdits qui t'obligent à de longs détours. Tu vas voir les monuments. Tu dénombre les églises, les statues équestres, les pissotières, les restaurants russes³³.

31 *Ibid.*, p. 52.

32 Dans *Espèces d'espaces*, Perec évoque cependant comme équivalents ces deux modes d'être à la ville (comme on est *au monde*), puisque l'un et l'autre visent à découpler le marcheur d'habitudes où le sens n'apparaît pas pour des pratiques où il peut éventuellement prendre place : « J'aime marcher dans Paris. Parfois pendant tout un après-midi, sans but précis, pas vraiment au hasard, ni à l'aventure, mais en essayant de me laisser porter. Parfois en prenant le premier autobus qui s'arrête (on ne peut plus prendre les autobus au vol). Ou bien en préparant soigneusement, systématiquement, un itinéraire. Si j'en avais le temps, j'aimerais concevoir et résoudre des problèmes analogues à celui des ponts de Königsberg, ou, par exemple, trouver un trajet qui, traversant Paris de part en part, n'emprunterait que des rues commençant par la lettre C » (*op. cit.*, p. 87).

33 *Ibid.*, p. 69.

Et plus loin, peut-être pour mieux répondre à l'indifférence qui a cru dans sa vie, le narrateur renchérit en avançant la pratique de l'itinéraire réglé :

Tu règles ta vie comme une montre, comme si le meilleur moyen de ne pas te perdre, de ne pas sombrer tout à fait, était de te livrer à des tâches dérisoires, de tout décider à l'avance, de ne rien laisser au hasard. Que ta vie soit close, lisse, ronde comme un œuf, que tes gestes soient fixés par un ordre immuable qui décide tout pour toi, qui te protège malgré toi.

Avec une rigueur louable, tu règles tes itinéraires. Tu explores Paris rue par rue, du parc Montsouris aux Buttes-Chaumont, du Palais de la Défense au Ministère de la Guerre, de la Tour Eiffel aux Catacombes. Tu manges chaque jour, à la même heure, le même repas. Tu visites les gares, les musées. Tu bois ton café dans le même café. Tu lis *le Monde* de cinq à sept³⁴.

Si bien qu'au bout du compte, un certain soulagement advient parfois : à la sensation d'être écrasé par le réel informe et multiple succède le sentiment d'une maîtrise de ses manifestations les plus énigmatiques :

Parfois, maître du temps, maître du monde, petite araignée attentive au centre de la toile, tu règnes sur Paris : tu gouvernes le nord par l'avenue de l'Opéra, le sud par les guichets du Louvre, l'est et l'ouest par la rue Saint-Honoré³⁵ (...).

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien

On peut, pour mieux les comprendre encore, comparer sur ce point explicatif, sur le soubassement cognitif de la pratique de l'itinéraire réglé, *Un homme qui dort* avec certains textes où Perec a pratiqué ou interrogé lui-même, à titre de performance scripturale, ce mode d'être à la ville, comme *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Le texte de *Tentative d'épuisement* laisse lui aussi tout d'abord apparaître un même désarroi face à la multiplicité du réel :

³⁴ *Ibid.*, p. 120-121.

³⁵ *Ibid.*, p. 53.

(...) pourquoi compter les autobus ? sans doute parce qu'ils sont reconnaissables et réguliers : ils découpent le temps, ils rythment le bruit de fond ; à la limite ils sont prévisibles.

Le reste semble aléatoire, improbable, anarchique ; les autobus passent parce qu'ils doivent passer, mais rien ne veut qu'une voiture fasse marche arrière, ou qu'un homme ait un sac marqué du grand "M" de Monoprix, ou qu'une voiture soit bleue ou vert pomme, ou qu'un consommateur commande un café plutôt qu'un demi³⁶...

Ces interrogations sur la possibilité de sens du réel multiple de l'infra-ordinaire (car, même si le constat est négatif, il révèle en creux l'attente perecquienne) n'empêchent toutefois pas l'auteur de tenter de décrire cette multiplicité et cette complexité (parfois en la classant, parfois en s'abandonnant aux hasards du regard), sans doute avec l'espoir que de cette tentative d'épuisement (c'est-à-dire de saisie de la totalité) surgira un début de compréhension :

(...) plusieurs dizaines, plusieurs centaines d'actions simultanées, de micro-événements dont chacun implique des postures, des actes moteurs, des dépenses d'énergie spécifiques :

discussions à deux, discussions à trois, discussions à plusieurs : le mouvement des lèvres, les gestes, les mimiques expressives

modes de locomotion : marche, véhicule à deux roues (sans moteur, à moteur), automobiles (voitures privées, voitures de firmes, voitures de louage, auto-école), véhicules utilitaires, services publics, transports en communs, cars de touristes³⁷ (...)

Ainsi, dans ce déluge descriptif surgissent régulièrement des moments de stabilité, des points fixes, certes dérisoires, mais non moins révélateurs, eux aussi, du sens de cette tentative (l'auteur voulût-il le plus souvent ramener ses textes de l'infra-ordinaire à de la sociologie descriptive quand ils sont le plus souvent une tentative — inavouable dans son ambition ? — de sauvetage de portions du réel abandonnées au non-sens ou à l'impossibilité du sens) :

36 Paris, Christian Bourgois, 1990 [1975], p. 34.

37 *Idem*, p. 18-19.

Beaucoup de choses n'ont pas changé, n'ont apparemment pas bougé (les lettres, les symboles, la fontaine, le terre-plein, les bancs, l'église, etc.); moi-même je me suis assis à la même table.

Les cars de touristes n'adoptent pas tous la même stratégie : tous viennent du Luxembourg par la rue Bonaparte ; certains continuent dans la rue Bonaparte ; d'autres tournent dans la rue du Vieux-Colombier : cette différence ne correspond pas toujours à la nationalité des touristes.

D'une façon purement abstraite, on pourrait proposer le théorème suivant : en un même laps de temps, davantage d'individus marchent dans la direction Saint-Sulpice / rue de Rennes que dans la direction rue de Rennes / Saint-Sulpice.

(...) rareté des accalmies totales : il y a toujours un passant au loin, ou une voiture qui passe³⁸.

Poétique perecquienne de l'itinéraire réglé

Que déduire de la présence de cette contrainte existentielle de l'itinéraire réglé dans les textes de fiction de Perec et dans ses pratiques infra-ordinaires ? D'une part qu'elle est l'expression d'un projet de maîtrise du réel³⁹, lui-même relié à une volonté de donner sens : en n'abandonnant pas au hasard ses déplacements mais en tentant d'en régler certains (et naturellement pas tous), sans doute s'agit-il, d'une manière échantillonnaire et provisoirement satisfaisante, de donner voie à cette ambition ou à ce fantasme de contrôle de l'insignifiant, du multiple, de mesurer ce qui habituellement ne se mesure pas, demeure inconnu, non su, non repéré pour éventuellement y trouver du sens⁴⁰. On peut d'ailleurs dire

38 *Ibid*, p. 40, p. 43, p. 47 et p. 60.

39 Dont une première expression se trouve déjà clairement affichée dans les articles de l'époque de *La Ligne générale*, même si elle a alors une coloration lukácsienne dont il est devenu habituel de se défier sous prétexte qu'elle relèverait d'un marxisme naïf et potentiellement totalitaire (quand ce n'est sans doute qu'une première actualisation dans l'œuvre d'une « volonté de totalité » générale, perecquienne donc et non seulement marxisante) ; par exemple, dans « Pour une littérature réaliste » : « Le réalisme est, d'abord, la volonté de maîtriser le réel, de le comprendre et de l'expliquer » (première publication dans *Partisans*, n° 4, avril-mai 1962, p. 121-130 ; repris dans *L.G.*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXe siècle », 1992, p. 47-66 ; citation p. 53).

40 Nouvelle conjonction entre Perec et la création contemporaine : on rapprochera sur ce point la tentative perecquienne du projet de Philippe Vasset, dans *Un livre blanc* (Paris, Fayard, 2007) où le narrateur se donne pour projet d'explorer systématiquement les blancs d'une carte de Paris et de sa banlieue : « Qu'y a-t-il dans ces lieux théoriquement vides ? Quels phénomènes ont été jugés trop vagues ou trop complexes pour être représentés sur une carte ? Pourquoi ces occulta-

que c'est toute la pratique de l'infra-ordinaire qui est, chez Perec, traversée par cette attente ; ou que cette attente se retrouve dans sa perception de l'espace (par exemple dans *Espèces d'espaces*). D'autre part, que cette pratique perecquienne, naturellement incompatible avec les lois communes de la vie, qui supposent l'abandon au hasard ou à l'ignorance de certaines « lois » du réel, qui obligent à une part d'oubli ou d'incomplétude (sauf à tomber dans une névrose mélancolique), est l'expression d'une ambition constitutive de l'humain qui nous fait régulièrement vouloir dénombrer ou connaître en totalité ou qui nous fait régulièrement vouloir trouver des lois au réel, même lorsque aucune application concrète n'est impliquée. Aussi peut-on dire en ce sens que l'écriture perecquienne est fondamentalement *scientifique*, car elle participe de cette dynamique heuristique qui caractérise toute étude du réel. Une bonne partie de l'efficacité pragmatique des textes de Perec (y compris, voire surtout, de ceux qui défient la lecture) vient peut-être d'ailleurs de là : en nous rappelant ces ambitions fondamentales de l'espèce dans des formes infra-ordinaires, c'est-à-dire éprouvées et observables par tous, Perec nous place dans une situation de reconnaissance plaisante, comme si nous apercevions là des images de nous oubliées ou enfouies. Se conjuguent alors, dans ce plaisir lectoral, un sentiment de familiarité (Perec ne parle jamais que de notre environnement immédiat ou simple et en partant de désirs qui nous constituent ou nous ont constitués⁴¹) et d'étrangeté (car il faut une patience immense, un inlassable effort de systématisation, pour construire ce sens du multiple ; il faut même, pour l'exprimer autrement que par la fable ou la désignation, commencer à le faire exister en étendue, effectivement déployé dans sa réalisation — songeons ici aux textes où Perec, se donnant une combinatoire comme moyen d'atteinte d'une exhaustivité, en parcourt toutes les combinaisons : « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables » par exemple, dans *L'Infra-ordinaire*, ou « 81 fiches-cuisine à l'usage des

tions suspectes ? Autant de questions nécessitant un examen approfondi. Pendant un an, j'ai donc entrepris d'explorer la cinquantaine de zones blanches figurant sur la carte n° 2314 OT de l'Institut géographique national, qui couvre Paris et sa banlieue. Au cours de cette quête, j'espérais, comme les héros de mes livres d'enfant, mettre au jour le double fond qui manquait à mon monde » (p. 7). Ou bien de celle de Thomas Clerc, dans *Paris, musée du XXI^e siècle* (Paris, Gallimard, 2007), où l'auteur a pour ambition d'explorer méthodiquement, rue par rue, chaque arrondissement de Paris, en commençant, dans ce premier volume, par le Xe arrondissement où il habite.

41 Se reporter par exemple au programme de l'infra-ordinaire tel qu'il est exposé dans « Approches de quoi », le texte qui ouvre *L'Infra-ordinaire* (*op. cit.*, p. 9-13).

débutants » dans *Penser / Classer*, mais aussi, d'une certaine manière, *Alphabets*).

Cette ambition est naturellement assortie de son double ironique, hygiénique, sans quoi Perec eut probablement basculé dans quelque forme de folie : savoir tout d'abord que la totalité est inaccessible (ce qui n'amène pas pour autant à s'accommoder du fragmentaire, l'exhaustivité, forme de totalité partielle, étant comme un reflet perceptible et accessible, une effectuation de l'idée de totalité totale — conférer le programme de Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi*⁴²) ; savoir ensuite que s'il est impossible de ne pas tendre vers la totalité ou la connaissance des lois, la vie, le monde ou le réel outrepassent toujours cette connaissance ou ces lois — ce qui, d'une certaine façon, garantit d'ailleurs le mouvement, l'avancement, la recherche, la curiosité, au fond la vie elle-même. Perec résume ainsi pour Frank Venaille à la fois son ambition et son hygiène littéraires :

De toute façon, je sais que si je classe, si j'inventorie, quelque part ailleurs il y aura des événements qui vont intervenir et brouiller cet ordre. (...) Cela fait partie de cette opposition entre la vie et le mode d'emploi, entre la règle du jeu que l'on se donne et le paroxysme de la vie réelle qui submerge, qui détruit continuellement ce travail de mise en ordre, et heureusement d'ailleurs⁴³.

Le travail perecquien de classement ou d'inventaire de portions délimitées du réel n'est pas qu'une pratique critique ou ironique pour autant ; sinon, comment justifier non seulement la patience et l'obstination de l'auteur mais même nombre de ses déclarations « optimistes » ? D'ailleurs, n'allons pas trop vite imaginer que Perec séparait parfaitement la littérature du réel, réservant à l'espace fictionnel des programmes ou des ambitions sans effet sur l'espace réel ; car sinon, comment comprendre par exemple que cette contrainte existentielle de l'itinéraire réglé soit si facilement passée de la fiction à la performance existentielle et particu-

42 Où il est question « de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde — projet que son seul énoncé suffit à ruiner — mais un fragment constitué de celui-ci : face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible » (*La Vie mode d'emploi*, chapitre XXVI).

43 « Le travail de la mémoire. Entretien avec Frank Venaille », repris dans *Je suis né*, op. cit., p. 90-91 (première publication sous le titre « Perec le contraire de l'oubli » dans *Monsieur Bloom*, n° 3, mars 1979, p. 72-75).

lièrement à la performance existentielle à forte résonance autobiographique (comme dans *Lieux* par exemple, projet en grande partie sous-tendu par un programme d'itinéraires réels réglés sur douze ans) ?

Écriture austérienne de la marche

Comment l'apparition et le traitement du thème de l'itinéraire réglé chez Paul Auster confirment-ils la lecture que nous venons d'en faire chez Perec ?

Cité de verre, le premier récit de la *Trilogie new-yorkaise*⁴⁴, présente un épisode où apparaît cette figure de l'itinéraire réglé que nous avons choisie comme exemple de la catégorie plus générale des contraintes existentielles chez les deux écrivains⁴⁵. Dans ce texte, à la suite d'une erreur téléphonique, un auteur de romans policiers du nom de Quinn endosse par jeu l'identité d'un détective nommé Paul Auster et en vient même à se charger de la filature d'un certain Peter Stillman, vieillard apparemment dément qui a tenu son fils enfermé dans une chambre pendant des années à seule fin de lui faire retrouver la langue originelle, la langue du divin, et qui, pour cela, a été condamné. Craignant que le vieillard, dont la sortie de prison est imminente, ne s'en prenne de nouveau à son fils, la femme de ce dernier a engagé Quinn / Auster pour surveiller son beau-père. Tout le début de la filature est consacré à suivre le vieillard dans d'immenses pérégrinations new-yorkaises, apparemment sans but ni itinéraire précis et au cours desquelles Stillman ramasse inlassablement des objets cassés ou des rebuts de la vie citadine qu'il ramène ensuite à son hôtel et prend des notes dans un petit carnet rouge. Coïncidence qui n'en est pas tout à fait une, Quinn prend lui-même des notes sur le comportement de Stillman dans un petit carnet rouge, notes tout d'abord éparses et maigres puis bientôt plus abondan-

44 *The New York Trilogy*, London, Faber and Faber, 1987 ; *Trilogie new-yorkaise*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1988.

45 Ce n'en est bien sûr pas la seule occurrence ; on trouve par exemple, dans *Moon Palace*, un personnage nommé Effing (un vieil homme riche, excentrique et aveugle — assez semblable, donc, au Bartlebooth de *La Vie mode d'emploi*) qui, entre autres choses, accorde aux itinéraires réglés une grande importance (voir par exemple le passage où il décrit minutieusement au narrateur, qu'il a engagé comme factotum et lecteur, le parcours qu'il devra effectuer en métro pour aller de chez lui à un musée de Brooklyn [*op. cit.*, p. 210 sqq. ; p. 216, ce parcours est décrit comme un voyage « élaboré »]).

tes et suivies, ce journal de filature aidant Quinn à supporter patiemment les déambulations erratiques du vieillard :

Au lieu de se contenter d'y inscrire quelques commentaires détachés, comme il l'avait fait les premiers jours, il décida d'enregistrer autant de détails concernant Stillman qu'il lui était possible de noter. A l'aide du stylo qu'il avait acheté au sourd-muet, il se mit à ce travail avec zèle. Ne se contentant pas de relever chaque geste de Stillman, de décrire tout objet qu'il choisissait pour son sac ou qu'il rejetait, de consigner l'heure exacte de chaque événement, il coucha aussi sur le papier avec un soin méticuleux l'itinéraire exact des errances de Stillman, marquant toute rue suivie, tout changement de direction, toute pause effectuée⁴⁶.

Nonobstant l'utilité policière de l'exercice, mais en considérant également ces deux faits que d'une part Quinn est écrivain et non policier et d'autre part que sa pratique va bien au-delà de l'utilitaire de l'enquête, on ne peut manquer de songer ici aux pratiques infra-ordinaire de Perec. D'ailleurs, la justification profonde apportée plus loin à la démarche, quoique toujours marquée par le contexte policier, se superpose aisément elle aussi aux explications perecquiennes :

Il (Quinn) s'était toujours imaginé que la clé d'un bon travail de détective était une observation minutieuse des détails. Plus l'examen était précis, plus les résultats seraient probants. L'hypothèse sous-jacente était que le comportement humain devait être accessible à l'entendement, que sous la façade infinie des gestes, des tics et des silences, il y avait en fin de compte une cohérence, un ordre, une source de motivation⁴⁷.

Or, c'est précisément au moment où Quinn désespère de jamais comprendre Stillman par ce recours à la consignation de son infra-ordinaire que la vérité apparaît. En effet, grâce à ce détour par l'écrit, Quinn ne tarde pas à remarquer que les déplacements de Stillman ne sont pas tout à fait livrés au hasard, que ses itinéraires ont un sens. En les reportant sur une carte, apparaissent bientôt des lettres qui ne tardent pas à reconstituer une expression : *The Tower of Babel*. Ainsi, ce qui paraissait ne pas avoir de loi, se révèle être en fin de compte une

46 *Cité de verre*, dans *Trilogie new-yorkaise*, Actes Sud, coll. « Babel », 1991, p. 94.

47 *Idem*, p. 99.

écriture vivante, une écriture de la marche, une inscription par le corps donnant voie au sens, une domestication du hasard. Nous n'entrerons pas ici dans le détail de la « métaphysique » de Stillman exposée par le personnage au narrateur quelques pages plus loin ; remarquons cependant que, quoique présentée comme pensée d'un dément, certaines de ses composantes ne sont pas sans rappeler le soubassement théorisable des pratiques scripturales austériennes ou perequiennes, notamment les questions de la fragmentation et de l'unité, du sens et du non-sens, de l'infra-ordinaire, de la maîtrise du langage ou de l'abandon aux caprices de l'inspiration :

Voyez-vous, le monde est en fragments, monsieur. Non seulement nous avons perdu la capacité de vouloir atteindre quelque chose, mais nous avons aussi perdu le langage nous permettant d'en parler. Il s'agit certes là de problèmes spirituels, mais ils ont leur contrepartie, dans le monde matériel. Mon coup de génie a consisté à me limiter aux choses physiques, à l'immédiat et au tangible. Mes motivations sont élevées, mais mon travail a lieu maintenant dans le champ du quotidien⁴⁸.

Voyez-vous, je suis en train d'inventer un nouveau langage. (...) Car les mots que nous employons ne correspondent plus au monde. Lorsque les choses avaient encore leur intégrité, nous ne doutions pas que nos mots puissent les exprimer. Mais, petit à petit, ces choses se sont cassées, fragmentées, elles ont sombré dans le chaos. Et malgré cela nos mots sont restés les mêmes. Ils ne se sont pas adaptés à la nouvelle réalité⁴⁹.

Mon travail est très simple. Je suis venu à New York parce que c'est le plus désespéré, le plus abandonné de tous les lieux, le plus abject. Ici tout est cassé et le désarroi est universel. Il suffit d'ouvrir les yeux pour voir tout cela. Les gens brisés, les choses brisées, les pensées brisées. Toute la ville n'est qu'un vaste dépotoir. Et cela me sert à merveille. Je trouve que les rues sont une mine infinie de matériaux, un réservoir inépuisable de choses cassées. Chaque jour je sors avec mon sac et je recueille les objets qui me semblent mériter d'être étudiés. Mes échantillons se comptent à présent par centaines — des ébréchés aux fracassés, des cabossés aux écrasés, des pulvérisés aux putréfiés.

— Que faites-vous de ces objets ?

⁴⁸ *Ibid.*, p. 112-113.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

— Je leur donne un nom⁵⁰.

(...) la clé de notre salut : c'est de devenir les maîtres des mots que nous prononçons, de forcer le langage à répondre à nos besoins⁵¹.

Quoi qu'il en soit de cette philosophie ou de cette religion, retenons que c'est la figure de l'itinéraire réglé qui actualise ici, tout comme chez Perec, une volonté de donner sens en donnant lettre ou en donnant mot à ce qui jusqu'alors en était privé dans un réel pourtant quotidien ou infra-ordinaire. La question qui se pose alors est bien entendu celle de la lisibilité de ce langage, de sa réception, de sa pragmatique. Car pour qui Stillman écrit-il sur le cadastre de la ville ? Le roman de Paul Auster propose une amorce de réponse :

Les pensées de Quinn s'envolèrent fugitivement vers les dernières pages du récit de Poe, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, et vers la découverte des étranges hiéroglyphes sur le mur intérieur du gouffre — des lettres inscrites dans la terre même comme si elles essayaient de dire quelque chose qui ne pouvait plus être compris. Mais, en y repensant, cette comparaison boitait. Car Stillman n'avait laissé de message nulle part. Il avait certes créé les lettres par le mouvement de ses pas, mais elles n'avaient pas été inscrites quelque part. C'était comme dessiner dans l'air avec un doigt. L'image disparaît au fur et à mesure qu'on la constitue. Il n'y a pas de résultat, pas de trace qui marque ce qu'on a fait.

Pourtant les dessins existaient : pas dans les rues où ils avaient été exécutés mais dans le cahier rouge de Quinn⁵².

Cette proposition peut tout d'abord nous frapper par sa « prudence » : la pratique de Stillman n'a d'équivalent premier que dans une fiction fantastique, ce qui nous renvoie bien évidemment au statut fictionnel du texte lui-même. Par ailleurs, le narrateur semble poser la question suivante : le sens des déplacements de Stillman est-il encore un sens s'il n'est destiné à personne ou s'il n'est perçu par personne ? On peut naturellement objecter que Stillman a finalement raison de faire ce qu'il fait, que sa pratique n'est pas absurde puisqu'elle finit par trouver en Quinn

50 *Ibid.*, p. 115.

51 *Ibid.*, p. 119.

52 *Ibid.*, p. 105.

son destinataire (même hasardeux), voire que le sens est indépendant de sa réception (vieuse question philosophique que Paul Auster aborde à propos de l'œuvre d'art dans *Le Livre des illusions*) ; mais là encore, le texte semble nous mettre en garde contre toute tentation d'actualiser la fable, de la faire passer de « l'espace fictionnel » (pour reprendre les termes de Perec) symbolisé par le cahier rouge de Quinn, à l'espace réel. Autrement dit : ce qui existe par l'écriture n'est pas le réel. D'ailleurs, *Cité de verre* est un récit sans fin, comme souvent chez Paul Auster, sans élucidation conclusive, Stillman et les personnages qui lui sont liés disparaissant à un moment du récit sans qu'il soit vraiment possible de construire leur histoire. Il ne s'agit donc pas de fournir ici quelque secret qui pourrait éventuellement devenir efficace dans le domaine du réel, de prétendre instaurer une nouvelle religion ou de révéler quoi que ce soit. Mais la vertu de cette histoire, justement, est de se constituer en interrogation, non d'apporter un sens : l'écriture a-t-elle des pouvoirs ? l'écrivain peut-il se constituer en herméneute ? Question certainement peu moderne, au point de ne pouvoir se poser, dans un contexte « moderne » hostile à la transcendance artistique, que de manière particulièrement oblique, mais question difficile à ne pas poser à la lecture de semblables lignes. Or si, dans *Cité de verre*, la diégèse ne débouche sur rien de compréhensible, un sens symbolique se fait tout de même voie : de cette aventure énigmatique procède une vocation renouvelée d'écrivain pour Quinn. Et c'est évidemment cette mission qui fait sens.

Cela commence avec un nouvel usage du cahier rouge :

Pour la première fois depuis qu'il avait acheté le cahier rouge, ce qu'il écrivit ce jour-là n'avait rien à voir avec l'affaire Stillman. Au lieu de cela, il se concentra sur ce qu'il avait vu en marchant. Il ne s'arrêta pas pour réfléchir à ce qu'il faisait, il n'analysa pas non plus les implications possibles de cette action inhabituelle. Il sentait en lui l'envie de noter certains faits, il voulait les coucher sur papier avant de les avoir oubliés⁵³.

Ce nouvel écrivain que devient Quinn est ce qu'il faut bien appeler un écrivain de l'infra-ordinaire qui note ce qui se passe pour ne pas oublier — et sans s'interroger d'emblée sur le sens de sa pratique⁵⁴.

⁵³ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁴ On pourrait naturellement se rappeler ici à propos des dernières lignes du texte « Approches de quoi » qui ouvre *L'Infra-ordinaire* de Perec : « Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le

Puis, c'est toute la vie de Quinn qui se retrouve dédiée à cette recherche de signes devant éclairer le sens de l'informe, du hasard, à cette étude exhaustive de l'insignifiant dont on ignore encore les lois. Parfois, les projets de l'écrivain sont pour ainsi dire réalistes, infra-ordinaires justement, comme l'observation des nuages :

Il passa de nombreuses heures à regarder le ciel. (...) Il remarqua surtout que le ciel n'était jamais immobile. Même les jours sans nuages, lorsque le bleu semblait être partout, d'incessants changements avaient lieu, des dérèglements progressifs lorsque le ciel s'amincissait ou s'alourdissait, l'intrusion soudaine du blanc des avions, des oiseaux, des papiers flottant dans l'air. Les nuages compliquaient la situation et Quinn passa bien des après-midi à les étudier, s'efforçant d'apprendre leur façon d'être, essayant de prédire ce qu'ils allaient devenir. Il se familiarisa avec les cirrus, les cumulus, les stratus, les nimbus et toutes leurs combinaisons, observant tour à tour chacune d'entre elles et remarquant la façon dont le ciel changeait sous leur influence. Les nuages introduisaient aussi la question de la couleur et c'était tout un domaine à maîtriser, depuis le blanc jusqu'au noir en passant par une infinité de gris. Il fallait toutes les examiner, les mesurer, les déchiffrer⁵⁵.

Parfois, Quinn se laisse aller tout au contraire à quelque rêverie utopique de la totalité d'inspiration nettement borgésienne mais que Perec n'eut sans doute pas désavouée :

Il chercha à quoi ressemblait la carte retraçant tous les pas qu'il avait faits au cours de sa vie et quel serait le mot qu'elle dessinerait⁵⁶.

béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. Nous vivons, certes, nous respirons, certes ; nous marchons, nous ouvrons des portes, nous descendons des escaliers, nous nous asseyons à une table pour manger, nous nous couchons dans un lit pour dormir. Comment ? Où ? Quand ? Pourquoi ? (...) / Il m'importe peu que ces questions soient, ici, fragmentaires, à peine indicatives d'une méthode, tout au plus d'un projet. Il m'importe beaucoup qu'elles semblent triviales et futiles : c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité » (*op. cit.*, p. 12-13).

55 *Cité de verre*, *op. cit.*, p. 166.

56 *Idem*, p. 183. On peut penser ici, en effet, à la fin du court texte de Borgès intitulé « Epilogue » (dans *L'Auteur*, un recueil de 1960 — *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 61) : « Un homme se fixe la tâche de dessiner le monde. Tout au long des années, il peuple l'espace d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de vaisseaux, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux et de personnes. Peu avant de mourir il découvre que ce patient labyrinthe de lignes trace l'image de son visage. »

Enfin, l'écriture de Quinn s'autonomise, s'objective et devient élément du réel tout comme n'importe quel objet ou vivant (position qui la rapproche alors de la conception de la littérature que se fait Perec dans sa conférence de Warwick et qui justifie la pratique du « réalisme citationnel »⁵⁷) :

Cette affaire [Stillman] avait servi de pont vers un autre lieu de sa vie, et maintenant qu'il l'avait franchi Quinn en avait aussi perdu le sens. Il ne s'intéressait d'ailleurs plus à lui-même. Il parlait des étoiles, de la terre, de ses espérances pour l'humanité. Il avait l'impression que ses mots avaient été détachés de lui et qu'ils appartenaient maintenant au monde en général, qu'ils étaient aussi réels et spécifiques qu'une pierre, un lac, une fleur. Ils n'avaient plus rien à faire avec lui⁵⁸.

On pourra arguer que tout ceci est de l'ordre de la fable, de l'arrangement fictionnel et qu'il serait malvenu de sortir de cet espace du livre pour imaginer quelque prolongement existentiel ou pragmatique aux pratiques de Stillman. Certes, un personnage d'écrivain portant le nom de Paul Auster existe bien dans *Cité de verre*, à côté du Paul Auster détective à l'origine de l'aventure de Quinn, mais le surcroît d'ambiguïté narrative que ce fait introduit dans la fiction paraît davantage destiné à nous mettre en garde contre des rapprochements hâtifs ou hasardeux qu'à indiquer un prolongement autobiographique de l'histoire. Pourtant, ce dernier existe bel et bien, attesté non par l'homologie onomastique, mais par cet autre *Cahier rouge* de Paul Auster où ce dernier a consigné les coïncidences extraordinaires qui lui sont arrivées ou dont il a eu connaissance autour de lui⁵⁹.

57 Conférence donnée le 5 mai 1967 à l'université de Warwick, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », et où Perec avance que la littérature fait partie intégrante du réel : « Si entre le langage et le monde il y a la culture, c'est que pour parler, enfin, pour écrire, il faut passer par quelque chose qui est culturel. Et par une espèce de métaphore, j'en arrive à ceci que tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel, de la même manière que le réel. Si vous voulez, quand on dit "le réel", on appelle "réels" les objets qui nous entourent. On n'appelle pas réel un livre : un livre, on l'appelle culture. Mais néanmoins, lorsque j'écris, tous les sentiments que j'éprouve, toutes les idées que j'ai ont déjà été broyés, ont déjà été passés, ont déjà été traversés par des expressions, par des formes qui, elles, viennent de la culture du passé » (Mireille Ribière éd., *Parcours Perec, op. cit.*, p. 35).

58 *Cité de verre, op. cit.*, p. 184.

59 L'édition à part de ce texte (publiée en 1993, à tirage limité, chez Actes Sud) précise sur la quatrième de couverture : « Le carnet rouge existe bel et bien. Depuis des années, Paul Auster y consigne des événements bizarres, coïncidences, étrangetés et autres invraisemblances dont il fut

Ainsi, tout comme l'infra-ordinaire est pour Perec à la fois une pratique scripturale et un exercice existentiel, le cahier rouge est un mode d'interrogation du sens du hasard dans la fiction et dans la vie de Paul Auster. Et chez ces deux écrivains, la figure commune de l'itinéraire réglé apparaît finalement comme une tentative d'interprétation par l'écriture de parts encore inconnues du réel parce que non consignées, non décrites ou non répertoriées dans leur totalité. Du sens latent est contenu dans les plus humbles de nos comportements journaliers, les plus modestes de nos activités quotidiennes, les plus dérisoires en apparences de nos comportements ordinaires, *infra-ordinaires*, comme le fait de se déplacer, et ce sens figure peut-être la « chambre dérobée » (autre figure commune aux deux auteurs) où l'une ou l'autre clef du mystère attend patiemment qu'on vienne la trouver. Régler un itinéraire, c'est tenter de reproduire ce sens échappé dans le laboratoire de la « performance » littéraire, d'en modéliser le fonctionnement pour espérer mieux en comprendre les manifestations spontanées. Avec la prescience qui le caractérise souvent, Perec a proposé très tôt dans l'histoire une pratique qui n'a pu se théoriser que plus tard, chez d'autres, et notamment chez Paul Auster, dessinant ainsi l'une de ces contiguïtés du puzzle de la littérature qui tenait tant à l'auteur de *La Vie mode d'emploi*. On peut alors lire ces lignes du « Livre de la mémoire », dans *L'Invention de la solitude*, comme un commentaire en apparence involontaire mais en réalité « rimé » de cette singulière conjonction que l'itinéraire réglé trace entre les œuvres de Georges Perec et Paul Auster : « Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. Jouer avec les mots c'est simplement examiner les modes de fonctionnement de l'esprit, refléter une particule de l'univers telle que l'esprit la perçoit. De même, l'univers n'est pas seulement la somme de ce qu'il contient. Il est le réseau infiniment complexe des relations entre les choses. De même que les mots, les choses ne prennent un sens que les unes par rapport

un jour victime, confident ou témoin. » Naturellement, *Le Cahier rouge* n'est pas le seul texte de Paul Auster où les singularités du hasard jouent un rôle important (par exemple, *Le Livre de la mémoire*, deuxième partie de *L'Invention de la solitude*, consigne lui aussi les coïncidences extraordinaires, et ces dernières jouent un rôle important dans la plupart des grands romans de Paul Auster, à commencer, naturellement, par *La Musique du hasard*) mais son intérêt tient ici à son appartenance au genre autobiographique. Perec s'intéressait lui aussi à ces partitions de la « musique du hasard » dans sa vie et son œuvre. Sur ce point, je renvoie à : Jean-Luc Joly, « Pièges de sens. Contrainte et révélation dans l'œuvre de Georges Perec », dans : Christelle Reggiani et Bernard Magné éd., *Ecrire l'énigme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 289-304.

aux autres. (...) De même que deux objets matériels, si on les rapproche l'un de l'autre, dégagent des forces électromagnétiques qui affectent non seulement la structure moléculaire de chacun mais aussi l'espace entre eux, modifiant, pourrait-on dire, jusqu'à l'environnement, ainsi la rime advenue entre deux (ou plusieurs) événements établit un contact dans l'univers, une synapse de plus à acheminer dans le grand plein de l'expérience. / De telles connexions sont monnaie courante en littérature (...) mais on a tendance à ne pas les voir dans la réalité — car celle-ci est trop vaste et nos vies sont trop étriquées. Ce n'est qu'en ces rares instants où on a la chance d'apercevoir une rime dans l'univers que l'esprit peut s'évader de lui-même, jeter comme une passerelle à travers le temps et l'espace, le regard et la mémoire. Mais il ne s'agit pas seulement de rime. La grammaire de l'existence comporte tous les aspects du langage : comparaison, métaphore, métonymie, synecdoque — de sorte que tout ce que l'on peut rencontrer dans le monde est en réalité multiple et cède à son tour la place à de multiples autres choses, cela dépend de ce dont celles-ci sont proches, ou éloignées, ou de ce qui les contient⁶⁰. »

60 *Op. cit.*, p. 254-255.

The Narrator in the Contact Zone: Transculturation and Dialogism in *Things Fall Apart*

João Ferreira Duarte*

Things Fall Apart can be read – and has indeed been read – as a fictional representation of the colonial encounter and thereby the scenario where the stories of Achebe's characters are played out becomes, with the first arrival of the colonizers, a *contact zone*. While Mary Louise Pratt's famous concept has been applied mostly to the interpretation of travel literature, it is my contention that it may likewise be used to shed productive light on fictional works.

In this paper I will start out from her definition of the concept as it is spelled out on the first pages of *Imperial Eyes* and argue for its the relevance to account for what goes on in Parts Two and Three of *Things Fall Apart*. I will follow Mary Louis Pratt further into the concept of *transculturation*, which she considers a phenomenon of the contact zone and defines as the process by which “subordinated or marginal groups select and invent from materials transmitted to them by a dominant or metropolitan culture”.

My main argument in this context is that *Things Fall Apart* is a transcultural artefact through and through, the product of Achebe's reinvention of the novel form appropriated from the colonizer's culture and used for the purposes of Igbo self-representation (what Mary Louise Pratt calls *autoethnography*). The genre is particularly apt to engage with the expression of the new hybrid post-colonial subjectivity, since it allows for – in fact entails – the undermining of single-voice, monologic points of view. I will finally attempt to show how the Bakhtinian concept of *dialogism* can help us grasp the role of the narrator in negotiating the complex set of representations that the colonial encounter triggers off.

* Professor at Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal.

In Chapter 15 of *Things Fall Apart*, the white man makes his first appearance in the region of Igboland which serves as scenario for the detailed portrayal (occupying around two thirds of the novel) of the life of a pre-colonial, agricultural society. In the generous account of Diana Akers Rhoads (1993: 61), this society achieved what most people today search for: democracy, tolerance, balance of male and female principles, adaptability to changing circumstances, redistribution of wealth, effective systems of morality and justice, and memorable poetry and art. Why this complex, tightly organized community could not resist the onset of Western colonialism and was bound to fall apart is the subject of the striking events narrated in the last third of the book.

The white man appears firstly as character in “a strange and terrible story” (Achebe, 2001: 101) told by Obierika to his exiled friend Okonkwo, the novel’s protagonist. He relates how a white man had come to the village of Abame not long before riding an iron horse and causing general commotion among people who could only conceive of whites as albinos. They ended up killing him on the strength of the Oracle’s prophecy that he and other white men would bring destruction to the clan – as in fact soon happened: an armed expedition arrived in the village on a market day and massacred most of the natives in an act of pure retaliation. The scene is thus set for a colonial encounter, whose fictional representation is based on a real, historical event that took place in 1905 in the Igbo village of Ahiara. As might perhaps be expected, the contours of the encounter are marked by violence, not only physical but also symbolic, as the subsequent unfolding of the plot makes clear. Furthermore, the two violent and concurrent actions do not obviously occur on the same level as regards motives and consequences. While the natives’ killing of the white man is due to their perception of a threat to the survival of the community brought about by the Oracle’s prophecy, that is, totally in tune with their culture’s age-old modes of coping with real-life situations, the colonizers’ out-of-proportion reprisal follows a different logic. It is geared towards the display of the naked power of annihilation with which European colonization managed to subdue all recalcitrant opposition to occupation and which will certainly feature in the history of the Lower Niger to be written by District Commissioner under the heading “pacification”.

Admittedly this episode constitutes one of several ethical cruxes in the novel with which readers must come to grips; however I am not going to deal with it here from this point of view. I want rather to focus on the greatly uneven power relations involved in the encounter, and in so doing, explore one key aspect of *Things Fall Apart* which, to my knowledge, has not so far received the critical attention it calls for, namely the novel's depiction – and its far-reaching implications – of what Mary Louise Pratt famously called *contact zone*. In the Introduction to *Imperial Eyes*, she describes contact zones firstly as “social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination” (1992: 4), and a few pages later as the spaces of colonial encounters “in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict” (*Idem*: 6).

As she fleshes out the concept, two processes intrinsic to the dynamics of contact zones stand out: firstly, the re-construction of indigenous subjects according to the ideological and practical needs of imperialism; and, secondly, the creation of cultural artefacts by means of which, rather than just mimicking metropolitan modes of representation, subordinated subjects appropriate them for their own purposes of intervention and self-expression. It is something akin to what Bertolt Brecht called *Umfunktionierung* but which Mary Louise Pratt terms “transculturation” after its use in ethnography.

For her transculturation is a phenomenon of the contact zone, the outcome of negotiations that involve radically different systems of meaning and social status linked by relations of centre and periphery, authority and subjection. In a 1994 essay, she looks closely at a neat example of transcultural production from colonial Peru, the manuscript of *La primera nueva coronica y buen gouierno*, dated 1613 and signed by one Felipe Guaman Poma de Ayala, an Inca native from the Andean city of Cuzco. The work is in fact a letter addressed to King Philip III of Spain, written in a mixture of Quechua and broken Spanish and made up of eight hundred pages of text and four hundred line drawings with captions. In her reading of this amazing text, Mary Louise Pratt emphasizes the fact that it appropriates the genre of the “chronicle”, which shaped the official Spanish historiography of the American conquest

but through which the author aims at constructing, as she puts it, “a new picture of the world, a picture of a Christian world with Andean rather than European peoples at the centre of it” (1994: 27). The letter ends with a revisionist version of the Spanish conquest which illustrates, in her words, “a conquered subject using the conqueror’s language to construct a parodic, oppositional representation of the conqueror’s own speech” (*Idem*: 29).

The iconic, also transcultural component of the manuscript is likewise culled from the European visual culture of the time; adapting its representational language, Guaman Poma portrays scenes from the Bible as well as acts of repression and brutality committed by the Spanish invaders. But most importantly, some of the drawings are created using the specific system of Andean spatial symbolism rather than conforming to Western conventions of representation particularly as regards religious subjects. Figure 1, for example, depicts Adam and Eve at the beginning of the world.



Figura 1

Here is Mary Louise Pratt's explanation of the meaning of the arrangement of elements in the picture:

“Read” according to the Andean spatial order, Adam's digging stick (an Andean, not a biblical, allusion) divides the drawing along a rough diagonal one side of which is masculine, containing Adam, the rooster, the sun, and the other feminine, containing Eve, her babies, the hen and the moon. On the vertical axis, Adam stands above Eve (as in the Bible), the sun-deity above Adam, and the moon above Eve. While the subject matter of the picture is biblical and Christian, its iconography and spatial organization are Andean. (*Idem*: 37)

One may take this drawing as representative sample of the whole book and the book itself as exemplary of a major strand in postcolonial writing, if we understand “postcolonial”, in the extended sense put forward by Ashcroft, Griffiths and Tiffin, “to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day (2002: 2). To sum up, I mean cultural products that borrow materials from the colonizer's repertoire in order to express the subjected people's identity and resistance, a process that has been variously labelled in postcolonial studies as hybridization or syncretism.

You may wonder at this point what the connection is between Mary Louise Pratt's theoretical apparatus and case study, and Achebe's novel under scrutiny. In this respect, the assumption I will pursue in this paper is that *Things Fall Apart* can be fruitfully and coherently read, in analogy with Guaman Poma's Peruvian manuscript, as a transcultural object, functioning in a similar manner for purposes of self-expression. The question then arises as to what gets appropriated from the European cultural setup and reinvented in the historical context of mid-twentieth-century Africa. My contention is that it is the *novel form* itself. But before setting out on this argumentative track, let us go back to the scene of violence.

While Okonkwo was serving his seven-year exile in his mother's village of Mbanta, the colonizers arrived bringing as usual in the frontline the missionaries to spread God's word among the heathens and civilize the primitives. As soon as they set foot in the village, they started preaching such staples of evangelization as the difference between the true God and the false gods of the natives, salvation and damnation, and so on.

Eventually they built a church and began attracting converts mainly amongst the lowest strata of outcasts and misfits. They had arrived also in Okonkwo's home village of Umuofia, and this event is summarized in the novel as follows:

When nearly two years later Obierika paid another visit to his friend in exile the circumstances were less happy. The missionaries had come to Umuofia. They had built their church there, won a handful of converts and were already sending evangelists to the surrounding towns and villages. That was a source of great sorrow to the leaders of the clan; but many of them believed that the strange faith and the white man's god would not last. (2001: 105)

There are a few important lessons to learn from this apparently straightforward descriptive passage. Firstly, the position of the narrator as a third person, omniscient voice which stands outside of the facts related is adumbrated by the use of concepts such as "missionaries", "church", "converts", and "evangelists", which the natives could not possibly have grasped at this point in the storyline. But, secondly, in the last sentence and without any transitional move, the narrator suspends objectivity and seems to take sides with the leaders of the clan by allowing their own perspective to come to the fore in phrases such as "strange faith" and "the white man's god".

What Isidore Okpewho calls the narrator's objective distance in *Things Fall Apart* (2003: 30-31) has been often commented upon and constitutes, to my mind, a source of persistent misunderstandings. David Carroll, for instance, refuses to even acknowledge the existence of an omniscient narrator; instead he unwarrantedly identifies the narrating voice as "a wise and sympathetic elder of the tribe" (1980: 31). Similarly Abdul Janmohamed speaks of a "neutral, mythic voice" (1998: 103), C. L. Innes, of the "recreation of the persona which is heard in tales, history, proverbs and poetry belonging to an oral tradition" (1978: 111), Zohreh Sullivan, of "the narrative stance ... of the African bard" (1991: 103), and, on a different frame of reference, Neil ten Kortenaar claims that the narrator "occasionally lapses into the knowing tone of an anthropologist" (2003: 132). Angela Smith, in turn, sums up these views into a binary opposition of perspectives shifting "between the timeless tones of the story-teller in the oral tradition" and "the cold detachment

of the anthropological observer”, going as far as referring to “the narrator’s almost schizophrenic voice” (1998: 23-24). In the same vein but less dramatically, Simon Gikandi remarks that “the narrator’s position, identity, and perspective change often in the novel” (1991: 30)

The most puzzling statement on this topic, however, is to be found in the recently published Reader’s Guide to *Things Fall Apart* by Ode Ogede. The anxiety, even annoyance clearly displayed by the author towards what he terms “the elusive indeterminacy of the narrator’s identity” can be gauged from the statement that “readers have difficulty determining who is manipulating events and actions” and the question concerning who is the subject through which readers perceive stories and characters in the novel. According to Ogede, “In the absence of a clearly identified narrator, what readers have a right to demand to know is from whose state of mind or perspective people, events, actions and places are constructed; who is the mediating intelligence of the story” (2007: 18-20). But do readers have actually rights that can impinge upon the aesthetic options of authors? Are readers in a position to demand that literary works should be fashioned in response to their expectations? Or to what extent can a critic presume to act as spokesman for an anonymous, collective audience?

In fact, the quest for the narrator’s subjectivity, the exigency of a concrete, flesh-and-blood identity that can body forth an individual standpoint strikes me as a totally wrong approach to the novel, perhaps stemming from a failure in reading it as the transcultural object that it is. So, in order to attempt to elucidate what is really at stake in the distant, objective, absent, neutral position of the narrator in *Things Fall Apart*, I must now return to the previous assertion that it is the novel form that Achebe appropriates from European culture. As it stands, this statement cannot claim any right to originality; among others, Abiola Irele shrewdly remarked that Achebe adopted “the tone of objective narrative ... derived from the western convention of literate discourse” (2001: 138). I just want to go a bit further along the same argumentative line to add that what Achebe appropriated was not only the novel form per se but the particular sub-genre of novelistic prose that I would like to call post-Flaubert realism.

Let me try to make this point clearer. At the end of his 1967 path-breaking essay “Literary History as a Challenge to Literary Theory”, Hans

Robert Jauss presents a sort of abridged case study to illustrate the fact that a new aesthetic device which at first failed to be understood as such by the public eventually came to bring about a change in the readers' horizon of expectations and became accepted as canonical convention. I am referring to the famous trial of Flaubert in the wake of the publication of *Madame Bovary* in 1857, in which the prosecution based its case on the allegation that the novel glorified adultery and was therefore morally offensive on the strength of a confusion between objective representation of the main characters' thoughts and subjective value judgments by the narrator. Jauss argues that, rather than bringing out moral issues, the novel introduces a revolutionary technique for telling stories which both the court and the prosecutors were not prepared to recognize. This is the principle of impersonal narration by an uninvolved narrator, which, in conjunction with the use of free indirect speech, allows for the illusion of transparency, as if both physical and psychological facts told themselves in their stark, photographic immediacy. Here is one example among many, taken from the point in the novel's plot when Okonkwo starts to recover his usual self-assured frame of mind after the killing of Ikemefuna:

For the first time in three nights, Okonkwo slept. He woke up once in the middle of the night and his mind went back to the past three days without making him feel uneasy. He began to wonder why he had felt uneasy at all. It was like a man wondering in broad daylight why a dream had appeared so terrible to him at night. He stretched himself and scratched his thigh where a mosquito had bitten him as he slept. Another one was wailing near his right ear. He slapped the ear and hoped he had killed it. Why do they always go for one's ears? (2001: 55)

One can appreciate how the narration alternates smoothly from description of objective facts about the character to conveying his innermost thoughts without any interference of a narrating consciousness. Indeed, when it is rightly proclaimed the pioneer status of *Things Fall Apart* in representing the pre-colonial Africans from their point of view or in their own terms rather than filtered through the ideological lenses of Western imperialism, this is first and foremost due to Achebe's masterful command of the apparatus of European realism. Particularly relevant in this respect is internal focalization of characters by means of

free indirect speech, which works to generate the impression that the reader is gaining non-mediated access to the characters' mindset: their desires, fears, doubts, memories, ideas. As against Ogede's apparent call for guidance from the narrator, readers are, in fact, left to themselves in that they are given all possible leeway to construe their own interpretation and come up with their own moral standpoint.

Another important outcome of Achebe's skilful deployment of the realist machinery is what might be called the anthropology effect, so often foregrounded by scholars of his work and inviting a reading of most of the novel as a fictional ethnographic account of the material and spiritual culture of an African native tribe. Readers are thus offered the imaginary result of the fieldwork of a distant observer of Igbo community life, whose scrupulous report goes as far as inserting the so-called ethno-text, that is, proverbs, folktales and other materials of the oral tradition.

But while it is no wonder that this should turn out to be so in the novel, since anthropology and realism stem from the same positivistic paradigm, on the other hand we reach here the limits of the realist model of narration. As has been noticed before by critics such as Eugene McCarthy (1985) and particularly Abdul Janmohamed (1998), realism is inextricably intertwined with the rhythms of oral storytelling, based upon episodic plots, paratactic additions and repetitions, so that the whole narrative seems to grow out of a kind of "double consciousness", as Janmohamed puts it, and become thereby a clear-cut instance of hybridity, to use a familiar concept in postcolonial studies. In this context, then, the anthropology effect in *Things Fall Apart* must be reread likewise in a double mode: both the inevitable product of realist style and – to draw again on Mary Louise Pratt's theoretical toolkit – the typical transcultural practice of *autoethnography*. She describes autoethnography as those cultural formations in which "colonized subjects undertake to represent themselves in ways that *engage with* the colonizer's own terms" (1992: 7); in other words, autoethnographic texts are not authentic documents such as indigenous myths or folktales of the kind Achebe reproduces in the *Things Fall Apart*, but rather involve collaboration with the colonizers' repertoire of genres and idioms and, most importantly, tend to address a mixed audience of "metropolitan readers and ... literate sectors of the speaker's own social group" (*Ibidem*).

Although I will return to this topic later, I would like to stress now that for Mary Louise Pratt autoethnographic texts are often bilingual and dialogic (*Ibidem*), a remark that allows me to move my argumentation forward by claiming that, in appropriating the novel form, Achebe was bound to engage with *heteroglossia*, that is, the multiplicity of socio-ideological discourses making up the life of language in society that constitutes for Mikhail Bakhtin the distinctive trait of the genre:

The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized. The internal stratification of any single national language into social dialects, characteristic group behaviour, professional jargons, generic languages, languages of generations and age groups, tendentious languages, languages of the authorities, of various circles and of passing fashions, languages that serve the specific socio-political purposes of the day, even of the hour (...) – this internal stratification in every language at any given moment of its historical existence is the indispensable prerequisite for the novel as a genre. (1981: 263)

This is the celebrated definition put forward by Bakhtin in his long essay “Discourse in the Novel”. And as the passage winds up to a logical conclusion a few lines later, he makes it clear that by being grounded in social heteroglossia, the novel acquires its “basic distinguishing feature”: *dialogism*.

Bakhtin’s most concise account of dialogism is, as is widely known, double-voiced discourse, utterances in which, without breaking the formal unity of the narrator’s speech, another perspective, another intention, another set of values are inserted which therefore enter into relations of dialogue or conflict with the ruling speech centre. He calls this process internal dialogization or hybridization, that is, “the mixing of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousnesses” (1981: 358).

Let us look at a few examples of dialogic discourse in *Things Fall Apart*:

The next morning the crazy men actually began to clear a part of the forest and to build their house. (2001: 110)

The clan was worried, but not overmuch. If a gang of *efulefu* decided to live in the Evil Forest it was their own affair. When one came to think of it, the Evil Forest was a fit home for such undesirable people. (*Idem*: 114)

Umuofia had indeed changed during the seven years Okonkwo had been in exile. The church had come and led many astray. Not only the low-born and the outcast but sometimes a worthy man had joined it. Such a man was Ogbuefi Ugonna, who had taken two cities and who like a madman had cut the anklet of his titles and cast it away to join the Christians (...).

But apart from the church, the white men had also brought a government. They had built a court where the District Commissioner judged cases in ignorance. (*Idem*: 127)

I want to focus on phrases such as “the crazy men”, “undesirable people”, “led many astray”, “like a madman”, and “in ignorance”. Clearly they constitute value judgements that issue from the collective voice of the people whose way of life is undergoing major disruption rather than expressing the supposedly neutral stance of an impersonal narrator, detachedly recording reality. What runs the risk of being silenced into “otherness” is here making itself heard as (inter)subjectivity, thus undermining the authority of single-voice descriptions while reminding us that in contact zones there is no neutral viewpoint above the clash of interests and positions.

Abiola Irele hinted precisely at the dialogic nature of *Things Fall Apart* when he mentions the novel’s ambivalence as a result of expressing different perspectives, which he attributes to “the critical consciousness inherent in Achebe’s recourse to the novel as a narrative genre” (2001: 142). Likewise Zohreh Sullivan makes the general point that “because the novel is a decentralized, centrifugal, and dialogic genre, it works against the cultural norms of society rather than with them” (1991: 105). If we are allowed to translate “critical consciousness” and “working against cultural norms” into the relativizing effect brought about by the double-voiced discourse of passages such as those that I have just quoted, then both critics are accurate in their analysis. What Bakhtin, who worked solely within the Western context and tradition of the novel, could not have anticipated was that the dialogic imagination would be aesthetically as well as politically successful in represent-

ing the transcultural state of affairs coming out of the totally different framework of a colonial encounter.

To sum up before introducing the last interpretative move in this paper: the novel form provided Achebe with the stylist apparatus – realism and dialogism – for his project of Igbo autoethnographic self-representation. Furthermore, it is plausible to assume that Achebe is doing in the mid-twentieth century for the Igbo people pretty much what the Peruvian Guaman Poma did in the seventeenth-century for the Andean peoples living under Spanish rule, namely, among other things, rewriting their respective histories. The difference is that Guaman Poma appropriated a historiographic genre for the purpose while Achebe did it through autoethnographic fiction; at any rate, both texts, regardless of their wide dissimilarities, could very well be labelled “counterhistory” or “adversarial history”, terms by means of which scholars have pinpointed the historical hub of *Things Fall Apart* (Aizenberg, 1991; Begam, 2002: 7)

The reading that historicizes the novel relies basically on the oft quoted passage that brings the book to a close. It is worth quoting it again in full:

The Commissioner went away, taking three or four of the soldiers with him. In the many years in which he had toiled to bring civilization to different parts of Africa he had learnt a number of things. One of them was that a District Commissioner must never attend to such undignified details as cutting down a dead man from the tree. Such attention would give the natives a poor opinion of him. In the book which he planned to write he would stress that point. As he walked back to the court he thought about that book. Every day brought him some new material. The story of this man who had killed a messenger and hanged himself would make interesting reading. One could almost write a whole chapter on him. Perhaps not a whole chapter but a reasonable paragraph, at any rate. There was so much else to include, and one must be firm in cutting out details. He had already chosen the title of the book, after much thought: *The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger*. (2001: 151-152)

As scholars have observed, this remarkable passage, juxtaposing the historical temporality of writing to the time sequence of the plot, compels us to reread the novel backwards as documenting the history of the Igbo people, indeed the first record of the transition from pre-

history to historicity (Irele, 2001: 149). But by the same token, the novel must then be read forwards, anticipating and responding to the DC's future account of how the primitive tribes had been pacified. And readers are finally made aware of how irreducible the clash of cultures really is, regardless of the signs of adaptability of the Igbo society, as Harold Scheub convincingly argues (2003: 98), through Achebe's adroit manipulation of the dialogic resources of novelistic art.

In the first sentence the impersonal narrator introduces one of those referential details that is apparently geared towards the production of a "reality effect", as Roland Barthes once put it (1986) – although his reliability seems to be surprisingly affected by his doubts about whether the DC took "three or four soldiers". It is only when we read further that we realize that impersonality is already under the influence of the thoroughly dialogized discourse that follows. Here the narrator surrenders his autonomy to the DC's speech, in which the ideology of imperialism is sketched out in a nutshell, starting with the cliché of the white man's burden, toiling for many years to bring civilization to the primitives and ending with the typical "othering" of the natives reduced to a dead object of knowledge and power for the Empire.

The narrator in the contact zone functions as an eyewitness: he was there, he saw everything and is able to report the facts and portray the people in such an artful way that readers, while submitting to the illusion of direct access to the inner life of characters, can also perceive the forces and events that are re-shaping the history of the society beyond recovery. Mary Louise Pratt points out that in recent times autoethnography has been involved in recreating the contact zone in the form of *testimonio* (1994: 29). Indeed, *Things Fall Apart*, may be seen, following Robert Wren (1991: 39), as a testimonial novel, giving evidence, first and foremost – and thereby shifting from realism to allegory – that the colonial encounter was a shattering experience to a people subject to invasion, a whole way of life crumbling away under the impact of foreign rule.

The DC's musings and plans make us vividly conscious of how incommensurate both worlds were, and this is why I must take issue with those scholars who argue that the nine-village community was already imploding long before the arrival of the colonialists (Okhamafe, 2002: 125). They sustain that there were "weaknesses", moral blind spots (Jabbi, 2003: 207), "inadequacies", "contradictions" (Irele, 2001: 142),

and “internal cleavages” (Osei-Nyame, 1999: 150), which had already undermined Umuofia’s social cohesion and which the colonizers were quick to explore; in other words, things had begun to fall apart even before the colonial encounter speeded the process up. But the first question this interpretation raises is for how long were the so-called contradictions going on in the society? And why did they not bring social breakdown much earlier in the absence of outside interference? Further, can they rightfully be referred to as contradictions rather than customs, traditions, rituals or whatever? Are we not just projecting onto the Igbo social structure conceptual tools that we have culled from Western philosophy, ethics and political science? Of course there is no point in rewriting history, even fictional history, in the conditional mode, as it does not improve much with being reread as teleology. Ultimately, even if they represent the past, transcultural texts are written in the present, from the present, for present purposes of resistance and critique; it is my belief that bearing this in mind will help us acquire a fuller appreciation of what is perhaps the greatest masterpiece of postcolonial literature.

Works Cited

- Achebe, Chinua (2001), *Things Fall Apart*, London, Penguin [1958].
- Aizenberg, Edna (1991), “The Third World Novel as Counterhistory: *Things Fall Apart* and Asturias’s *Men of Maize*”, in Bernth Lindfors (ed.), *Approaches to Teaching Achebe’s “Things Fall Apart”*, pp. 85-90.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge [2nd edition].
- Bakhtin, Mikhail (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. C. Emerson and M. Holquist, Austin, University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1986), “The Reality Effect”, in *The Rustle of Language*, trans. R. Howard, Oxford, Basil Blackwell, pp. 141-148.
- Begam, Richard (2002), “Achebe’s Sense of an Ending: History and Tragedy in *Things Fall Apart*”, in Harold Bloom (ed.), *Chinua Achebe’s “Things Fall Apart”*, pp. 5-18.
- Bloom Harold (ed.) (2002), *Chinua Achebe’s “Things Fall Apart”*, Philadelphia, Chelsea House Publishers.
- Carroll, David (1980), *Chinua Achebe*, London, Macmillan.

- Gikandi, Simon (1991), "Chinua Achebe and the Signs of the Times", in Bernth Lindfors (ed.), *Approaches to Teaching Achebe's "Things Fall Apart"*, pp. 25-30.
- Innes, C. L. (1978), "Language, Poetry and Doctrine", in C. L. Innes and Bernth Lindfors (eds.), *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, pp. 111-125
- Innes, C. L. and Bernth Lindfors (eds.) (1978), *Critical Perspectives on Chinua Achebe*, London, Heinemann.
- Irele, F. Abiola (2001), *The African Imagination: Literature in Africa & the Black Diaspora*, Oxford and New York, Oxford University Press.
- Iyasere, Solomon O. (ed.) (1998), *Understanding "Things Fall Apart": Selected Essays and Criticism*, Troy, NY, The Whitston Publishing Company.
- Jabbi, Bu-Buakei (2003), "Fire and Transition in *Things Fall Apart*", in Isidore Okpewho (ed.), *Chinua Achebe's "Things Fall Apart": A Casebook*, pp. 201-219.
- Janmohamed, Abdul (1998), "Sophisticated Primitivism: The Syncretism of Oral and Literate modes in Achebe's *Things Fall Apart*", in Solomon O. Iyasere (ed.), *Understanding "Things Fall Apart"*, pp. 86-105.
- Jauss, Hans Robert (1970), "Literary History as a Challenge to literary Theory", *New Literary History*, vol. 2, no.1, pp. 7-37.
- Lindfors, Bernth (ed.) (1991), *Approaches to Teaching Achebe's "Things Fall Apart"*, New York, The Modern Language Association of America.
- McCarthy, Eugene (1985), "Rhythm and Narrative in Achebe's *Things Fall Apart*", *Novel: A Forum on Fiction*, vol.18, no. 3, pp. 243-256.
- Ogede, Ode (2007), *Achebe's "Things Fall Apart": A Reader's Guide*, London and New York. Continuum.
- Okhamafe, Imafedia (2002), "Genealogical Determinism in Achebe's *Things Fall Apart*", in Harold Bloom (ed.), *Chinua Achebe's "Things Fall Apart"*, pp. 125-144.
- Okpewho, Isidore (2003), "Introduction", in Isidore Okpewho (ed.), *Chinua Achebe's "Things Fall Apart": A Casebook*, pp. 3-53.
- Okpewho, Isidore (ed.) (2003), *Chinua Achebe's "Things Fall Apart": A Casebook*, New York: Oxford University Press.
- Osei-Nyame, Kwadwo (1999), "Chinua Achebe Writing Culture: Representations of Gender and Tradition in *Things Fall Apart*", *Research in African Literatures*, vol 30, no. 2, pp. 148-164.
- Pratt, Mary Louise (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London and New York, Routledge.
- Pratt, Mary Louise (1994), "Transculturation and Autoethnography: Peru, 1615/1980", in Francis Barker, P. Hulme and M. Iversen (eds.), *Colonial Discourse/Postcolonial Theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, pp. 24-46.

- Rhoads, Diana Akers (1993), "Culture in Chinua Achebe's *Things Fall Apart*", *African Studies Review*, vol. 36, no. 2, pp. 61-72.
- Scheub, Harold (2003), "'When a Man Fails Alone': A Man and His *Chi* in Chinua Achebe's *Things Fall Apart*", in Isidore Okpewho (ed.), *Chinua Achebe's "Things Fall Apart": A Casebook*, pp. 95-122.
- Smith, Angela (1998), "The Mouth with Which to Tell of Their Suffering: The Role of the Narrator and Reader in Achebe's *Things Fall Apart*", in Solomon O. Iyasere (ed.), *Understanding "Things Fall Apart"*, pp. 8-26.
- Sullivan, Zohreh T. (1991), "The Postcolonial African Novel and the Dialogic Imagination", in Bernth Lindfors (ed.), *Approaches to Teaching Achebe's "Things Fall Apart"*, pp. 101-106.
- Ten Kortenaar, Neil (2003), "How the Center Is Made to Hold in *Things Fall Apart*", in Isidore Okpewho (ed.), *Chinua Achebe's "Things Fall Apart": A Casebook*, 123-145.
- Wren, Robert M. (1991), "*Things Fall Apart* in Its Time and Place", in Bernth Lindfors (ed.), *Approaches to Teaching Achebe's "Things Fall Apart"*, pp. 38- 44.

Entre Culturas: A Vanguarda entre o Brasil e a Europa

K. David Jackson*

A vanguarda brasileira, cujo máximo empenho era aproveitar-se do nacionalismo folclórico, da linguagem coloquial e da vida cotidiana como novos temas literários e artísticos, mantinha sempre um diálogo com artistas estrangeiros no Brasil e ganhava projeção através da presença de artistas brasileiros na Europa. De acordo com a teoria de Silviano Santiago, o intelectual de vanguarda ocupava um espaço “no meio”, ou seja “entre culturas.” Para completar uma interpretação da vanguarda, seria essencial enfocar a necessidade e a constante presença do diálogo com a Europa, como núcleo de projetos para a internacionalização da cultura brasileira.



No período das vanguardas históricas, a posição “entre culturas” dos intelectuais brasileiros emanava de uma espécie de conjugação do salão e da selva, para citar o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” de Oswald de Andrade (1890-1954), motivada pelo projeto da criação e internacionalização de uma realidade brasileira enraizada no interior, primitiva e folclórica. A definição cultural brasileira não poderia mais se apoiar exclusivamente nas referências românticas da Natureza ou no Indianismo. No modernismo de 1922 há uma intensa ação recíproca entre as diversas componentes internacionais e o vasto interior, este sendo a fonte de um nacionalismo folclórico, de linguagem popular e primitivismo indígena, muito valorizado:

* Professor de literatura portuguesa e brasileira na Yale University, USA.

Se por um lado os modernistas se aliaram com as vanguardas artísticas e culturais europeias, por outro lado o desejo de formar uma cultura moderna e nacional levou-os a buscar a nova “originalidade”. Assim, com um olho na Europa e outro no Brasil, os modernistas seguem passo a passo o que se fazia nos grandes centros metropolitanos, mas procurando sempre privilegiar o “caráter nacional” presente na etnia mestiça influenciada por culturas primitivas (africanas e ameríndias). (Atik, 2000, p.176)

Entraram nesse mundo pela abertura para o primitivismo das vanguardas ocidentais e pela chamada à pesquisa estética de Mário de Andrade, no livro-ensaio *A Escrava que não é Isaura* (1925). No “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924), Oswald de Andrade encontrou uma poesia na vivência cotidiana – “Como falamos. Como somos.” – e nas fontes de cultura popular e folclórica – “o vatapá, o ouro e a dança” – com as quais identificou e defendeu a originalidade brasileira diante da Europa. As primeiras expressões do encontro cultural chegaram antes na música:

O Brasil, país contendo um vasto e inexplorado “folclore”, apresentava para os jovens compositores a oportunidade de trabalhar materiais, nos quais se interpenetravam os aportes europeus, africanos e indígenas, que por si só conferiam um forte selo de originalidade para quem os utilizasse” (Correa do Lago, 2005, p. 36).

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) compõe as peças para orquestra “Amazonas” e “Uirapuru” em 1916, com ritmos e sons que imitam a flora e fauna selváticas. Em todas as artes, é a dinâmica entre culturas, a brasileira e a europeia, que caracteriza a formação e o dinamismo do modernismo brasileiro, a oscilação entre os salões parisienses e as selvas tropicais. Se a época é marcada pelas constantes viagens transatlânticas entre o Brasil e a Europa, principalmente a França, mesmo assim o estado *entre-culturas* não representa simplesmente a alternância entre uma e outra, mas uma mistura que pertence a ambas, uma interdependência e síntese dialógica em vez de um encontro. *Entre-culturas* significa a co-existência de qualidades dessas culturas numa nova identidade miscigenada, caracterizada por uma diferença alienada de suas origens, comparável no nível da cultura à criouliização lingüística. As línguas crioulas asiáticas, por exemplo, sendo síntese do português com as lín-

guas de contato, são línguas nativas dos descendentes mestiços de portugueses e comuns através do antigo império marítimo.

Num ensaio publicado pela primeira vez em inglês em 1973, o escritor e ensaísta Silviano Santiago definiu a cultura brasileira moderna através do conceito de um “entre-lugar”, ou espaço do meio entre o Brasil e a Europa, sendo a conseqüência de uma conjuntura complexa e sutil do autóctone com o europeu que estabelece “como único valor crítico a diferença...reflexo de uma assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga... (Santiago, 1978, pp. 21-22). Posicionados nesse “entre-lugar”, os modernistas procuraram dirigir a descolonização definitiva do país por um processo de inversão, caro às vanguardas, cujo propósito era descaracterizar o caminho histórico dos colonizadores, através de operações de sabotagem aos códigos ou sistemas europeus implantados depois da chegada e colonização do território:

“O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com as suas intenções...” (Santiago, 1978: 22).

Os poemas de *Pau Brasil*, publicado em Paris em 1925 por Oswald de Andrade, ilustram exemplarmente a inversão de recortes de crônicas de descobrimento, lidos satiricamente sob o título retrospectivo de “História do Brasil.” Se a operação do “redescobrimento do Brasil” é o tema principal de uma sociologia historicista, nas obras de Gilberto Freyre (1900-1987), Caio Prado, Jr. (1907-1990) e Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), é preciso entender por que Santiago descreve o espaço intermediário entre o Brasil e a Europa como aparentemente vazio e clandestino: deve-se a uma estratégia de subversão sobre um texto prévio. O romancista José Saramago talvez proponha imaginativamente que esse espaço esteja localizado no meio do Atlântico, numa jangada de pedra brasileira, isto é, numa massa geográfica que se separaria do continente sul-americano e andaria até o meio da carreira marítima. Existiria uma ilha mais utópica, depois de séculos de viagens, onde brasileiros e europeus viveriam juntos numa cultura poliglota e miscigenada, assimilando características de ambos os lados? É como se os modernistas já habitassem essa ilha mítica de “canibalismo amoroso”,

tão ausente geograficamente dos roteiros quanto a camonianiana, praticando o desvio da norma com que a libido artística brasileira balançava entre a assimilação e negação de uma fecundação europeia.

O Brasil tem um papel histórico de anfitrião de culturas e povos. Como capital de império, o Rio de Janeiro depois de 1808 ocupava uma posição paralela à da Europa, porém anômala, nem centro nem periferia, ou centro e periferia ao mesmo tempo. Indianistas e antropólogos europeus vieram documentar o espaço polivalente. Entre o universal e o local, há uma polarização de visão contrastando o oceânico, nos caminhos marítimos do império, com o telúrico, no sertão e nas selvas. O etnógrafo Theodor Koch-Grünberg (1872-1924), numa expedição aos rios Roraima e Orenoco de 1911-13, não podia saber que a sua coleção de crenças folclóricas das tribos Taulipang e Arekuná seria aproveitada para um dos maiores romances brasileiros do século, *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1893-1945). Um caso diferente de transculturação é aquele dos europeus que vieram para ficar. Curt Nimuendajú Unkel (1883-1942), um colecionador de narrativas indígenas nas línguas Ge, cerca de 1914, mudou o sobrenome do alemão e decidiu ficar na região amazônica. O seu mapa lingüístico das línguas amazônicas é ainda referência imprescindível. E na Bahia, a partir dos anos 40, o fotógrafo e etnógrafo Pierre “Fatumbi” Verger (1902-1996), cuja pesquisa sobre o candomblé foi comemorada num filme narrado por Gilberto Gil, deixou no Brasil uma fundação e arquivo com mais de 65.000 fotografias originais.

Da mesma maneira, o estilo moderno brasileiro nas artes e arquitetura descende diretamente da visita de Le Corbusier (1887-1965) ao Brasil e dos seus desenhos para a modernização da cidade do Rio de Janeiro, influentes nos arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (1902-1998). A primeira “casa modernista” exibida em São Paulo em 1930 é desenho de Gregor Warchavshik (1896-1972), que chegou ao Brasil vindo da Rússia e Itália, em 1923. Durante esse período, o Brasil se torna quase imã para artistas europeus e empresários, caso exemplificado pelo tourné de António Ferro (1895-1956) em 1922 e outro de auto-promoção de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) em 1926. Artistas, músicos e escritores célebres vieram da Europa para incorporar materiais brasileiros nas suas obras, incluindo Blaise Cendrars (1887-1961), Ottorino Respighi (1879-1936), Paul Claudel (1868-1955), Darius Milhaud

(1892-1974) e Benjamin Péret (1899-1959). Até o primeiro romance da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), *The Voyage Out*, passa no Brasil, sem ela conhecer o país.

O caso mais influente de aculturação cruzada entre a Europa e o Brasil nos anos 30 é sem dúvida aquele do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, que chegou a S. Paulo em 1935. Lévy-Strauss examinou a cidade com os olhos de parisiense, declarando que tais cidades do Novo Mundo eram sempre ou novas ou decadentes, mas nunca velhas, e que os trópicos eram menos exóticos do que fora-de-moda (1955, p. 82). O seu contato com tribos do interior se tornou matéria para um dos clássicos do século, *Tristes Tropiques*. Outros franceses chegaram a São Paulo como professores na recém-criada universidade, onde Roger Bastide (1898-1974) desenvolveu estudos sobre a cultura afro-brasileira que ainda são referência obrigatória. O maior poeta italiano do século, Giuseppe Ungaretti (1888-1970), gravou imagens do Brasil na sua poesia.

Os europeus não deixariam de ir ao Brasil. No livro-catálogo *Brasil 1920-1950, Da antropofagia a Brasília* que acompanha a exposição internacional, há uma seção inteira dedicada a “Presenças Estrangeiras”, apresentadas no ensaio introdutório como “tradutores de Brasil.” Seja Claudel, Milhaud, Cendrars, Marinetti, Le Corbusier, Peret, Ungaretti, Lévi-Strauss, Georges Beranos (1888-1948), Stefan Zweig (1881-1942), Orson Welles (1916-1985), Alfonso Reyes (1889-1959), Gabriela Mistral (1889-1957), Vieira da Silva, Arpád Szenes (1897-1985), Verger, ou Elizabeth Bishop (1911-1979), todos testemunharam a “irredutível experiência brasileira” à qual contribuíram com a sua presença e as suas obras nessas décadas. Para os europeus, a rebeldia brasileira de vanguarda era bem-vinda porque provava que a Europa ainda importava como referência, era um relacionamento reforçado pela resistência. Nos dois lados, havia canibais amorosos. Em alguns casos, os europeus deixaram impressão maior no Brasil do que levaram ao partir, como a passagem do Conde Hermann Keyserling (1880-1946) em 1929, visita retratada no romance *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão (1910-1962), ou Albert Camus (1913-1960) em 1949, recebido por Oswald de Andrade, ou Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Simone de Beauvoir (1908-1986), em 1959, aos cuidados de Jorge Amado (1912-2001). Outros, talvez menos conhecidos, vieram para ficar e criaram notável impacto. Na literatura, o austríaco Otto Maria Carpeaux (1900-1978) e o húngaro Paulo Rónai

(1907-1992) se tornaram estudiosos respeitados da literatura brasileira. Stefan Zweig, outro austríaco, escreveu um livro influente sobre o Brasil como “país do futuro”, lançando um título que ecoou na historiografia contemporânea. Dois ucranianos mudaram o Brasil: Pedro Bloch (1914-2004), dramaturgo e empresário da mídia e televisão, e Clarice Lispector (1920-1977), hoje um dos grandes nomes da literatura mundial. E muitos portugueses eminentes, como o poeta e crítico Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), imigraram para o Brasil em meados do século e aí deixaram impacto intelectual duradouro, tema estudado por Rui Moreira Leite.

A produção modernista refletia a dicotomia Brasil-Europa. Se o Brasil uma vez foi chamado “La France Antarctique”, então a França poderia ter sido chamada “le Brésil Arctique.” O diplomata pernambucano Joaquim Nabuco (1849-1910) confessava uma “atração do mundo” que o levava à Europa, onde queria que o Brasil fosse recebido em pé de igualdade, cultural e politicamente. Em conversação com o embaixador português, Nabuco descrevia a preferência brasileira pela França:

“Entre Portugal e Brasil a diferença é maior. O Brasil nada sabe do seu país; o que elle lê, é o que a França produz. Elle é pela intelligencia e pelo espirito cidadão francez; nasceu parisiense, em que lugar de Paris eu ignoro, vê tudo como pode ver um parisiense desterrado de Paris. Não ha um brasileiro talvez, que tenha pensado meia hora sobre coisas portuguezas. Nós fallamos a mesma língua, mas de que serve, se não vemos o portuguez. Para dizer a verdade, estamo-nos tornando um povo polyglotta” (Nabuco, 1939: 44).

Para os modernistas, Paris sempre fora uma paixão para onde viajaram constantemente durante os anos 20. Sérgio Milliet (1898-1966), caracterizado como “homem-ponte” por Antonio Candido (citado em Atik, 2005, p. 51), e Oswald de Andrade divulgaram o novo esforço artístico de 1922, na conferência de Oswald na Sorbonne, e Milliet num artigo que descreve a Semana de 22 e comenta a participação de escritores e artistas. Entre 1923-24 Milliet escreve a coluna “Cartas de Paris” para a revista *Ariel*, com comentários sobre as artes parisienses (Atik, 2005, p. 52). No seu “Manifesto da Poesia Pau Brasil” Oswald quis inverter o impacto do fluxo cultural entre o Brasil e a Europa: “não a importação mas a exportação de cultura.” Armados com esse novo princípio

cultural e comercial, os modernistas começaram a pesquisar no próprio país bens culturais para exportação. Havia apenas dois lados no seu mapa mundi, o Amazonas de um e o Sena do outro, onde iam expor as suas mercadorias. Foi em Paris que *Pau Brasil* (1925) saiu no *Au Sans Pareil*, dedicado a Blaise Cendrars e Tarsila do Amaral (1886-1973) primeiramente exibiu os seus quadros na Galerie Percier em 1926. O artista Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) ilustrou o belo volume sobre a mitologia indígena de Pierre-Louis Duchartre, *Legendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie* (1923), enquanto de volta ao Brasil, Oswald de Andrade iria codificar a deglutição da cultura europeia no “Manifesto Antropófago” de 1928, justificada por sua brilhante apropriação e apoteose do primitivismo filosófico, via a Europa.

O objetivo era substituir o velho mundo pelo novo, no que os manifestos reforçam um americanismo generalizado, apresentando um argumento parecido ao do escritor anglo-americano Henry James (1843-1916):

Nascemos americanos - *il faut prendre son parti*. Parece-me uma grande bonança; e penso que ser americano é excelente preparação cultural. Possuímos raras qualidades como raça e me parece que estamos na frente das raças europeias pelo fato de que, mais que qualquer delas, podemos tratar livremente com formas de civilização diferentes da nossa, escolher da melhor e assimilar e, resumindo (esteticamente, etc.) encontrar propriedade nossa onde quer que a encontremos. Não possuir marca nacional até agora tem sido considerado defeito e prejuízo, mas acho não improvável que escritores americanos possam ainda provar que uma vasta fusão intelectual e síntese das várias tendências nacionais do mundo é a condição de conquistas mais importantes do que aquelas que tenhamos visto antes. (1986:1)¹

Diferente da visão do James, porém, os brasileiros colocaram uma marca nacional no ato de assimilação e fusão de povos e de culturas

1 [We are American born – *il faut en prendre son parti*. I look upon it as a great blessing; and I think that to be an American is an excellent preparation for culture. We have exquisite qualities as a race, and it seems to me that we are ahead of the European races in the fact that more than either of them we can deal freely with forms of civilization not our own, can pick and choose and assimilate and in short (aesthetically, etc.) claim our property wherever we find it. To have no national stamp has hitherto been a defect and a drawback, but I think it now unlikely that American writers may yet indicate that a vast intellectual fusion and synthesis of the various National tendencies of the world is the condition of more important achievements than we may have seen.]

mundiais. É essa modalidade que mais separa o esforço intelectual brasileiro das vanguardas europeias, para as quais o primitivismo fazia parte de um cosmopolitismo maior, uma síntese intelectual de matérias de todas as culturas, que passam a ser propriedade comum, como explica Fernando Pessoa (1888-1935):

Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, que a Ásia, a América, a África e a Oceania são a Europa, e existem todos na Europa. Basta qualquer país europeu—mesmo aquele país de Alcântara—para ter ali toda a terra em comprimido (...) Por isso a verdadeira arte moderna tem que ser maximamente desnacionalizada—acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna (...) E feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa. (1966, pp. 113-14)

A arte brasileira traz esse intercâmbio e encontro cultural no modernismo, mas com o propósito de criar uma brasilidade feita ímã, sinal telegráfico ou canto de sereia. Tais intercâmbios e fecundação cruzada não significam, portanto, que os europeus sempre ficam abrasilizados, ou os brasileiros europeizados. O conceito entre-culturas nos leva a comunidades híbridas, povos miscigenados e culturas marítimas criadas por viagens e imigrações. Através dos séculos, o espaço híbrido criado no Brasil pelos portugueses virou uma realidade outra, ao alcance de quem lá fosse. Haveria alguém mais “100% brasileiro” do que Blaise Cendrars, tão gentilmente recebido ao desembarcar em Santos em 1924, ou mais parisiense do que Santos Dummont (1873-1932), que voou o seu dirigível aos restaurantes da cidade. A tese em questão afirma que a cultura brasileira apóia uma identidade sempre consciente de sua história atlântica, de sua posição extra-continental, o do seu espaço nem periferia nem centro. Os modernistas habitam uma jangada de pedra, o nem cá nem lá do Gonçalves Dias (1823-1864), o espaço híbrido do *entre-lugar*.

Com a modernidade, os sistemas europeu e brasileiro, entre outros, se imiscuíram mais intensamente. “Sou um Tupi tangendo um alaúde!” proclamava Mário de Andrade no poema “O Trovador”, de *Paulicéia Desvairada* de 1922, referindo-se ao instrumento de cordas que chegou

à Europa renascentista da Pérsia e das Arábias. Enquanto passeavam de Cadillac a Ouro Preto, ou de Lloyd Brasileiro a Manaus, à procura de um paraíso topográfico interior, os vanguardistas estavam com os olhos num Brasil ainda atlântico e europeu. O personagem Jorge, no romance *A Escada Vermelha*, publicado em 1934 por Oswald de Andrade, escondido no exílio de uma ilha selvagem perto de Santos, observava as chegadas e saídas contínuas dos grandes navios transatlânticos, símbolos da viagem utópica. No desfecho de *Pau Brasil*, o autor chega de navio a Santos trazendo de contrabanda “uma saudade feliz de Paris.” Para os modernistas, os grandes transatlânticos ainda afirmaram a “paternidade transoceânica”, cujo vestígio mais duradouro é certamente o cartão postal do Brasil ao mundo, a estátua no Corcovado, no Rio de Janeiro, com os braços estendidos sobre a cidade e o país, o trabalho de um escultor francês, Paul Landowsky (1875-1961), inaugurado no morro carioca em 1931.

“O Atlântico, nossa vida atlântica, tão dependente do velho ocidente”, lamentava e exultava a célebre escritora e rebelde Patrícia Galvão em 1946, quando viu que “Os livros europeus ainda não começaram a chegar. Uma ou outra dessas preciosas raridades... O cordão de isolamento entre a Europa e a América permanece, portanto intacto (Galvão, 1946). As perspectivas oceânicas de Pagu servem igualmente para a história intelectual do Brasil, que assistia à chegada de europeus no Brasil e de brasileiros na Europa, atenta sobretudo quando as visitas recíprocas tratavam de educação, livros, música ou obras de arte. Seja de breves visitas ou de conexões profundas, o intercâmbio Brasil-Europa preparou a jangada de pedra modernista, equidistante de continentes e de culturas. Esse lugar no meio do Atlântico, o “entrelugar” na teorização do Silviano Santiago, ou de “cultures croisées” de Mário Carelli em francês, é o espaço entre culturas da vanguarda histórica brasileira. Examinaremos três casos de diálogos entre culturas, na música, nas artes plásticas e na literatura, como exemplos de cruzamento e intercâmbio.

Villa-Lobos ha guardato il tempo negli occhi e l'ha scolpito in musica.
Diário Brasileiro, Ruggero Jacobbi

A Música

Em 1917 o compositor francês Darius Milhaud está no Rio de Janeiro, na legação francesa com Paul Claudel e em 1918 o pianista Arthur Rubenstein (1887-1982) e a cantora Vera Janacopoulos (1892-1955) chegam para uma temporada de concertos, época em que Rubenstein conhece a música de Villa-Lobos. A vida musical nessa época é muito intensa, com a atuação dos *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev (1872-1929) e Vaslav Nijinsky (1889-1950), a presença do Ernst Ansermet (1883-1969) e uma verdadeira invasão de música francesa dos debussistas, que abriram o estilo para várias escolas nacionais. Em 28/VI/1918 ouve-se em casa do compositor Oswaldo Guerra (1892-1980) e da pianista Nininha Leão Veloso Guerra (1895-1921) duas peças de Stravinsky, a *Sagração da Primavera* e *O Pássaro de Fogo*, a quatro mãos, numa noite comentada por Rubenstein:

(...) Milhaud me apresentou a uma família extremamente musical, com quem costumávamos tocar o *Sacre du Printemps* e outras obras a 4 mãos. A filha da casa era uma pianista excelente e ela e Darius nos deram belas apresentações de Sonatas para piano e violino, inclusive uma Sonata muito bonita de sua autoria (1980:42, citado em Correa do Lago, 2005: 66).

De volta a Paris desde 1919, Darius Milhaud sente falta do cálido ambiente carioca e confessa o seu desencanto numa carta aos Guerra:

Eu me esforço a me re-habituar a Paris sem consegui-lo e me sinto como um estranho em meu apartamento [...]. A cada dia eu sinto mais falta do Rio e penso o tempo todo no belo sol, com as grandes palmeiras e, sobretudo, as boas sessões de música [20/II/1919].

[...] Aqui a vida é impossível e estúpida [...] Em Paris, vive-se numa agitação tão ilusória (*factice*). Parecemos um motor de avião ou uma máquina de costura. A vida se parece com a técnica pianística de Rudge Miller, isto é, tão rápida, burra e sem interesse [...] Desde a minha chegada na França eu ainda não compus nada. Será que a minha música teria ficado no Brasil? (Lago, 2005: 207-208).

Em 1920 consegue trazer o casal Guerra a Paris, com o propósito de integrá-los à vida musical de vanguarda (Lago, 213). Em 29/XI/20 Nininha participa no “*Premier Concert donné par le Groupe des Six*”

na “*Galerie Montaigne*”, tocando a primeira audição mundial de quatro peças das *Saudades do Brazil* (Lago, 104). A sua participação com o Grupo dos Seis acaba abruptamente quando adoece e morre no ano seguinte. Heitor Villa-Lobos levou a sua música para a França graças ao pianista Arthur Rubenstein, que estreara “A Prole do Bebê” no Rio de Janeiro em Julho de 1922. Em Paris começou os 14 choros (1924-29) que misturariam elementos temáticos indígenas com técnicas de composição da música clássica europeia. A estréia do Choro 10 criou um tumulto, como se mudasse a própria natureza da música [*Le Monde musicale* 12, a 31 Dec. 1927, citado por Wright, 1922].



Choros No. 10 (redução para piano) mm. 23-30

Os poemas para orquestra “Amazonas” e “Uirapuru” foram tocados por primeira vez em Paris em 1929 e 1935, respectivamente. São as flautas que contam a história do pássaro Uirapuru, sobre o ritmo sincopado do oboé, xilofone, piano e contrabaixos:



“Uirapuru”: Melodia índia

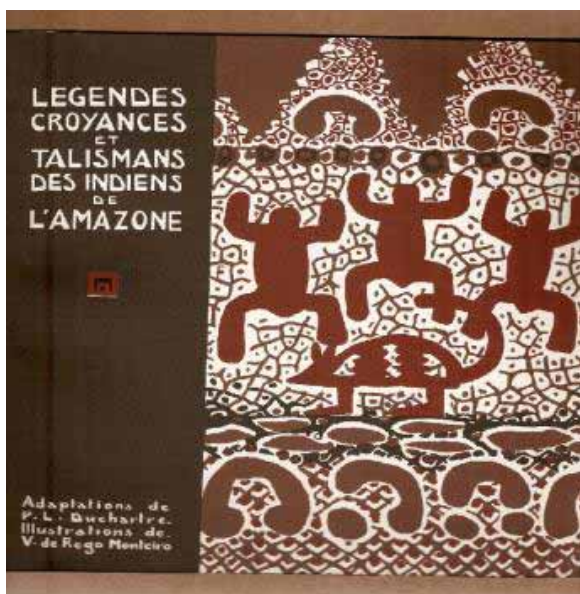
Extremamente variado e improvisado, Villa-Lobos incorporava canções de rua, danças, música carnavalesca, melodias populares e infantis. Desenvolve, numa síntese vigorosa com a música europeia, o conselho que Milhaud oferece aos compositores brasileiros a respeito do nacionalismo musical no artigo “Brasil”, na *Revue Musicale* de 1920:

Seria desejável que os compositores brasileiros entendessem a importância dos compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês, como Tupinambá ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia constantemente renovada, a verve, a animação e uma imaginação prodigiosa na invenção melódica, que se encontram em cada obra desses dois mestres, fazem deles a glória e a jóia da arte brasileira. Nazaré e Tupinambá estão à frente da música de seu país assim como aquelas duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa do Centauro) precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul. (In Lago, 239)

A série de “Bachianas Brasileiras” continua hoje como um exemplo máximo da conjugação de temas folclóricos brasileiros com estilos de composição europeus, com referência especial ao contraponto de Bach.

Artes Plásticas

O pintor Vicente do Rego Monteiro alternou quase a vida inteira entre o Brasil e Paris. Participou no *Salon des Indépendants* em 1913, voltando para se exibir no Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. Estuda a arte marajoara e realiza no Teatro Trianon do Rio em 1921 o espetáculo “Lendas, Crenças e Talismãs dos Índios do Amazonas.” Em 1923, em Paris, inventa máscaras e figurinos para o balé do mesmo título, apoiado pelo grupo de “L’Effort Moderne” e ilustra o livro, raridade bibliográfica, cuja capa mostra a influência marajoara e layout com uma visão indígena. Na sua qualidade de binacional, funda uma editora, La Presse a Bras, para poesias brasileira e francesa, e promove salões e congressos de poesia.



Legendes, Croyances et Talismans des indiens de L'Amazonie. Paris, 1923.

Mas é o livro *Quelques visages de Paris*, de 1925, que imprime o novo mundo das florestas virgens por sobre os monumentos de Paris. Na dedicatória, um mapa do continente americano, dentro de um círculo, deita-se em cima do Arc de Triomphe.



Como se invertendo o ensaio de Montaigne, que descreve um índio brasileiro que conheceu em termos positivos, comentados num estudo de Luciana Stegagno Piccho (1920-2008) sobre o suposto canibalismo, Rego Monteiro apresenta dez desenhos de monumentos da cidade, sendo as impressões de um cacique durante uma curta visita a Paris, confiados ao pintor por sorte durante um encontro no interior do Amazonas. Acrescenta que o amazonense já reunira os croquis sob o título “Quelques Visages de Paris.” Com esse livro, Rego Monteiro prepara um verdadeiro “Manifesto Antropófago” às avessas. Não é o canibal que deglute a arte europeia quando chega ao Brasil, mas o selvagem ele mesmo, de visita de turista a Paris, quem devora os principais monumentos das cidade, sujeitando-os à re-interpretação segundo uma leitura gráfica e simbólica indígena. Os monumentos de Paris adquirem significados amazonenses e estão acrescentados ao arquivo de arte indígena, guardadas as imagens no livro do chefe marajoara.



Símbolos da linguagem icónica indígena usados em Paris

Para contrapor à imagem de assimilação culinária no manifesto de 1928, há aqui um artista primitivista que impõe a sua visão por sobre os ícones mais clássicos da identidade parisiense. A Torre Eiffel se torna pássaro ou borboleta voando sobre a água:



A Torre Eiffel, aos olhos do chefe marajoara

Mais do que uma radicalização dos quadros primitivos do douanier Henri Rousseau (1844-1910), as imagens do Rego Monteiro viraram a mesa do primitivismo francês, mudando o significado e a estrutura dos monumentos da capital francesa de acordo com uma leitura primitiva amazonense:

Quelques visages... tem um formato diferenciado: é uma espécie de diário de viagem imaginário de um chefe indígena a Paris que, na melhor tradição dos viajantes e talvez com a finalidade de parodiá-los, ilustra com dez belíssimos desenhos locais turísticos clássicos, numa mistura de um art déco geométrico, aliado a um traço estilizado de inspiração marajoara. O olhar espontâneo do cacique amazonense que visita pela primeira vez o Velho Mundo contrapõe-se à tipografia gótica na descrição da paisagem e da arquitetura. (Schwartz, 2005)

Essas impressões incluem Notre Dame, Tour Eiffel, Trocadéro, Viaduc D'Austerlitz, Pont de Passy, Sacré-Coeur, Concorde, Louvre, Jardin des Plantes, e Arc de Triomphe. Em todos, o artista-selvagem forma as impressões por juntar símbolos gráficos, que representam moradias, árvores, água e construções à beira d'água. Esses servem de código e chave de leitura para as dez estampas em branco e preto que seguem. A interpretação do visitante a cada monumento está registrada, sempre em letra gótica, no verso dos subtítulos, em forma de poema.

O formato complementar escolhido para a reedição fac-similar de *Légendes...* e de *Quelques visages...* sugere um movimento unidirecional: do Brasil para a França, do primitivo para o civilizado, da Floresta Amazônica para a Cidade luz, do imaginário mitológico para a *ratio* cartesiana, ou, nas

palavras de Lévi-Strauss, do cru para o cozido. Quais as motivações dessa luxuosa “produção brasileira” em Paris e em francês?... Rego Monteiro foi um autêntico cidadão bi cultural e bilingue, com sólidas raízes em Recife e em Paris, para onde se mudou aos 11 anos de idade, acompanhando a família. Artista precoce, expõe em Paris, dois anos mais tarde, no *Salon des Indépendants* de 1913... (Schwartz, 2005)

Esse livro de arte foi reeditado em São Paulo em 1925, na caixa *Do Amazonas a Paris*. O editor, Jorge Schwartz, comenta o movimento inverso Brasil-França, codificado no Brasil no “Manifesto da Poesia Pau Brasil.”

A Literatura

“Fugitivos de uma civilização que estamos comendo... Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos”, reza o “Manifesto Antropófago” de 1928, de Oswald de Andrade. Armado com a metáfora da deglutição, o intelectual de vanguarda despe a roupa e inverte os valores da sua formação, declarando-se a favor de uma assimilação culinária e primitiva de matéria prima estrangeira. Adotando um nacionalismo indígena, o manifesto apóia a metamorfose dos intelectuais modernistas em canibais tupinambás, para subverter o legado europeu no país tropical. A sua leitura, depois de 80 anos, ainda impressiona pela exuberância e pela originalidade da síntese. A metáfora de digestão não deixa de ser uma estratégia, um modo de incorporar o alienígena ao indígena, o cozido ao cru, enquanto a resistência aos modos europeus é convertida em jogo e humor. Aproveita-se, ao mesmo tempo, de uma antropologia incipiente, presente no livro de Sir James George Frazer (1854-1941), *The Golden Bough* [1890], que confunde o observador com o seu outro, o antropófago, sujeito e alvo de suas teorias, e procura na sua imagem um princípio de identidade e unificação nacional. Será possível o escritor transformar-se no tupinambá que conhecia apenas em livros e quadros, ou forjar uma nova identidade nacional à base de uma abstração primitivista? E, mais importante ainda, qual o futuro do artista que se divide entre Paris e Pindorama?

A aparente rejeição da cultura europeia é o espaço negativo no coração da antropofagia, pois define o canibal por tudo que a Europa não seja. A cultura utópica indígena é invocada apenas como resposta às crenças e tradições europeias, enquanto o pouco que se conhece do antropófago vem da narrativa de Hans Staden (1525-1579) sobre o seu cativo pelos tupinambás, de 1557, texto republicado em alemão em 1925 e em inglês em 1928. Repete os principais temas com que a Europa definia as sociedades do Novo Mundo a partir do século 16, o canibalismo, a Utopia e o amor livre (Orgel, 41). O manifesto, ao se opor ao racionalismo com a declaração “Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”, repete a mesma hipótese encontrada na introdução à obra de Julien Lévy-Bruhl (1857-1939), parodiada no manifesto: “... on constaté chez les primitifs une aversion décidée pour le raisonnement.” Embora concorde que os primitivos não têm nem lógica nem lei, Oswald de Andrade tenta transformar a crítica em qualidade e o defeito em virtude, ao proclamar a Utopia selvagem, que teria precedido os futuros códigos legais e religiosos. Por acaso, também precedia a existência do Brasil, criando uma pré-história nacional, antes da vinda de uma consciência europeia e da civilização ocidental, toda uma formação que o seu manifesto ousa negar e rejeitar, enquanto se aproveita do contraste, numa das invenções mais festivas da vanguardas. Repara Jorge Schwartz que o manifesto “redime o conceito de ‘bárbaro’ e lhe tira a carga preconceituosa pejorativa cristalizada no pensamento ocidental. A floresta opõe-se à escola e o carnaval serve de contraponto para a música clássica...” (citado in Castro-Klarén, 2000).

Num ensaio sobre a antropofagia, de 1981, Haroldo de Campos (1929-2003) define os brasileiros como os novos “bárbaros alexandrinios” que mudaram a relação Europa/América Latina pela transculturação e diferença: “...um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal... segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago” (Campos, 1992, p. 234). Esses novos “canibais”, os “novos bárbaros” que assustaram a Europa com o signo da devoção, ocupavam um espaço cultural entre o Brasil e a Europa. A sua etnografia, apenas lida, exprime o desafio que o pensamento europeu dirigiu aos alicerces de sua cultura, com raízes em Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Sigmund Freud (1856-1939), da *Genealogia da Moral*, de

1887, ao *Totem e Tabu*, de 1913. Ao se aliar aos tupinambás, o intelectual-antrópofago se deu o propósito de assimilar as boas qualidades dos europeus, no banquete canibal, e livrar-se dos conflitos e das repressões associados à civilização colonial importada. À guisa de canibal, o intelectual procurava voltar a um estado primordial de moralidade e de felicidade, para se opor ao legado colonial. Quanto ao primitivismo, observa Antonio Candido que “No Brasil as culturas primitivas se misturava à vida cotidiana...As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi...um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes à nossa herança cultural do que com a deles” (Cândido, 1973:121). Embora tenham apropriado a cultura indígena como expressão nacional, os modernistas tiveram pouco conhecimento etnográfico e menos contato com o leque de culturas no vasto interior, situação que torna discutível a observação de Cândido sobre a coerência do seu programa. Adotando uma perspectiva *entre-culturas*, “em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas” (frase do crítico Augusto Meyer sobre Machado de Assis), o canibalismo do manifesto substituiu toda a aculturação indígena histórica, enquanto cruza os primeiros contatos, ao reimprimir as conhecidas xilogravuras da “história verdadeira” de Hans Staden com o quadro contemporâneo primitivista de Tarsila do Amaral, “O abaporu”, de 11 de janeiro de 1928.



Xilogravura da *Warhaftige Historia* de Hans Staden (Marpurg, 1557)
e o *Abaporu* (1928) da artista brasileira Tarsila do Amaral

Os “novos bárbaros” queriam criar uma diferença que provocasse e desafiasse a Europa, alegando uma superioridade brasileira em todas as áreas da cultura: “Uma nova idéia de tradição (antitradição), a operar como contravolução, como contracorrente, oposta ao *canon* prestigiado e glorioso” (Campos, 1992, p. 237). Funda-se com os antropófagos modernistas a literatura e o pensamento do ex-cêntrico, da desconstrução e da re-escritura.

Conclusão: O entre-lugar

A orquestração e politonalidade da selva amazonense nas composições de Villa-Lobos, a tradução plástica de monumentos parisienses em símbolos de leitura indígena por Rego Monteiro e a transculturação do pensamento europeu no “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade representam três expressões do *entre-lugar*, resultados da fusão criativa de realidades e linguagens culturais diferentes. Não nos parece o material folclórico, resultado de pesquisa etnográfica, nem o caráter nacional como fontes da originalidade dessas obras, mas o cruzamento de conceitos e suas representações, fusão que subverte o mito da unidade e pureza monolítica das culturas e dos povos através de uma expressão miscigenada, uma crioulística de leituras e de linguagens culturais.

Qual foi a fortuna da nova identidade *entre-culturas* para os intelectuais de vanguarda e para a projeção internacional de sua cultura? O momento da “alma brasileira”, no título genial de Villa-Lobos, como *entre-lugar* brilhou com o breve mas intenso contato e intercâmbio entre intelectuais e artistas modernistas brasileiros e europeus, mas não conseguiu substituir uma leitura dialética ou apenas diferenciada, em que as duas culturas apenas se tocaram, como o encontro das águas, sem se misturarem, ou em obras que mantiveram uma distinção palpável entre suas várias camadas e conteúdos. Uma identidade *entre-culturas*, seja cultural, linguística ou racial, ainda hoje não encontra aceitação num mundo ainda estruturado por nacionalismos, mesmo que “unidos.” São os “Quelques visages”, sejam do chefe amazonense em Paris ou do antropólogo francês em Mato Grosso, que retratam o momento da leitura da civilização pelo selvagem, ou da selvagem pelo civilizado, e que pelas suas visões cruzadas renovam e transformam as possibilidades de significação e leitura. É a miscigenação em todos os níveis que prepara um

caminho do colonialismo ao cosmopolitismo, e que transforma a vigem etnográfica em experiência democrática de autocrítica.

Mas o momento do *entre-lugar* durou pouco. A que se atribui a instabilidade da chamada antropófaga no seu momento histórico? Até os antropófagos eram nacionalistas e eram poucos os artistas que transitaram entre culturas. Representaram uma vanguarda de idéias e de técnicas que não eram culturalmente nem europeias nem brasileiras, trabalharam exclusivamente na esfera das artes, expressaram-se pela síntese lúdica e humorística e, com o pano de fundo da festa de Rouen, montaram a sua performance nos centros urbanos diante de um público intelectual. Por ser um movimento de vanguarda, talvez fosse necessariamente de duração limitada, e por ser expressão na esfera das letras e artes, o seu impacto fosse apenas estético. Mas mesmo durando pouco, a deglutição das heranças culturais já estava lançada, do escritor devorador de livros, do artista impuro e disperso que lê e mastiga a tradição para dar início à “polifônica civilização planetária”, no conceito de Haroldo de Campos.

Sempre chegava a hora inexplicável de voltar. Por que o Caramuru deixou Moema e suas ninfas no recôncavo baiano para se casar em Paris? Por que Nabuco abandonou a sua noiva Eufrásia em Paris para se casar no Brasil? Por que os marinheiros camonianos deixaram a Ilha dos Amores? Foi por falta de convite, de desejo, de convicção ou de fortuna? Ao deixar a Europa ou o Brasil na viagem de regresso, a das saudades felizes, os modernistas, artistas e intelectuais, se encontrariam no paraíso perdido da sua jangada de pedra, onde, na frase de Haroldo de Campos, “tudo pode coexistir com tudo” (Campos, 1992: 251).

Bibliografia

- Andrade, Mário (1925), *A Escrava que não é Isaura: Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. São Paulo: Lealdade.
- Andrade, Mário (1928), *Macunaíma*. São Paulo: E. Cupolo.
- Andrade, Mário (1922), *Paulicéa Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença.
- Andrade, Oswald de (1923), “L'effort intellectuel du Brésil contemporain”, *Revue de l'Amérique Latine*, vol. 2, nº 5, pp. 197-207.
- Andrade, Oswald (1928), “Manifesto Antropófago.” *Revista de Antropofagia* <São Paulo> 1 (Maio 1928): 3, 7.

- Andrade, Oswald (1924), “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, *Correio da Manhã* (18 de Março de 1924).
- Andrade, Oswald de (1925), *Pau Brasil*, Paris, Au Sans Pareil.
- Andrade, Oswald de (1934), *Os Romances de Exílio III, A Escada Vermelha*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- Atik, Maria Luiza Guarnieri (2000), “Vicente do Rego Monteiro: O Percurso de um Pintor-Poeta”, in Sandra Nitrini (org.), *Aquém e Além Mar: relações culturais: Brasil e França*, São Paulo, Hucitec, pp. 176-209.
- Atik, Maria Luiza Guarnieri (2005), “Sérgio Milliet: um mediador cultural”, in Helena Bonito Couto Pereira & Maria Luiza Guarnieri Atik (eds.), *Intermediações literárias: Brasil-França*, São Paulo, Scortecci, pp. 51-67.
- Brasil 1920-1950, Da antropofagia a Brasília*, Jorge Schwartz (ed.), São Paulo, Cossac & Naify, 2003.
- Campos, Haroldo de (1981), “Da razão antropofágica: Europa sob o signo da devoração”, *Colóquio: Letras* 62, pp. 10-25.
- Candido, Antonio (1973), *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- Carelli, Mário (1993), *Cultures croisées : histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil, de la découverte aux temps modernes*, Gilbert Durand (pref.), Paris, Nathan.
- Castro-Klarén, Sara (2000), “A Genealogy for the ‘Manifesto Antropofago’ or the Struggle between Socrates and the Caraiibe”, *Nepantla: Views from South*, vol. 1, n° 2, pp. 295-322.
- Castro-Klarén, Sara (1992), “What Does Cannibalism Speak: Jean de Léry and the Tupinamba Lesson”, in Pamela Bacarisse (ed.), *Carnal Knowledge: Essays on the Flesh, Sex, and Sexuality in Hispanic Letters and Film*, Pittsburgh, Tres Ríos.
- Castro-Klarén, Sara (1997), “Corpo-rización Tupí: Léry y el ‘Manifesto antropófago’”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 45, pp. 193-211.
- Duchartre, Pierre-Louis (2005), *Legendes, Croyances et Talismans des Indiens de L’Amazonie*, V. de Rego Monteiro (ilustrações), in Schwarz, Jorge (org.), *Do Amazonas a Paris*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial [1923].
- Eulálio, Alexandre (1978), *Aventura Brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia*, São Paulo, Quiron.
- Freud, Sigmund (1913), *Totem und tabu: einige Ubereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Leipzig, H. Heller.
- Frazer, James (1922), *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, New York, Macmillan [1890].
- Galvão, Patrícia (1933), *Parque Industrial*, São Paulo, Edição do Autor.

- Galvão, Patrícia (1946), “As várias notícias de várias coisas”, *Vanguarda Socialista* (8 de fevereiro).
- Jacobbi, Ruggero (2004), *Brasile in scena*, trad. Guilherme Figueiredo, Alfredo Dias Gomes, Augusto Boal e Pedro Bloch, (ed.) Luciana Stegagno Picchio com Alessandra Vannucci, Roma, Bulzoni.
- James, Henry (1986), *The art of criticism: Henry James on the theory and the practice of fiction*, William Veeder / Susan M. Griffin (eds.), Chicago, U. Chicago.
- Kock-Grünberg, Theodor (1924), *Von Roraima zum Orinoco*, Stuttgart, Strecker and Schröder.
- Lago, Manoel Aranha Corrêa do (2005), “O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana”, Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, UFRJ/UNIRIO.
- Leite, Rui Moreira / Lemos, Fernando (2002), *A missão portuguesa: rotas entrecruzadas*, São Paulo, Editora UNESP; EDUSC.
- Léry, Jean de (1992), *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, 1577*, Frank Lestringant (ed.), Montpellier, Presses du Languedoc; Max Chaleil Editeur [1577].
- Lévy-Bruhl, Julien (1922), *La mentalité primitif*, Paris, Librairie Félix Alcan.
- Lévy-Strauss, Claude (1955), *Tristes Tropiques*, Paris, Plon.
- Milhaud, Darius. (1920), “Brésil”, *Revue Musicale* (1 Nov.), pp. 60-61.
- Milliet, Sérgio (1922), “Une Semaine d'Art Moderne à S. Paulo”, *Lumière* 7.
- Montaigne, Michel E. de (1992), “Des cannibales”, in Pierre Villey (ed.), *Les essais*, Vol. 1, Paris, Presses Universitaires de France.
- Monteiro, Vicente do Rego (2005), *Quelques visages de Paris*, in Jorge Schwartz (org.), *Do Amazonas a Paris*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial [1925].
- Nabuco, Joaquim (1939), *Esíptos e Discursos Literarios*, São Paulo, Companhia Editora Nacional [1901].
- Nietzsche, Frederich (1872), *Die Geburt der Tragodie*, Leipzig.
- Nietzsche, Frederich (1887), *Zur Genealogie der Moral*, Leipzig.
- Orgel, Stephen (1987), “Shakespeare and the Cannibals”, in Marjorie Garber (ed.), *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins.
- Peppercorn, Lisa (1985), “H. Villa-Lobos in Paris”, *Latin American Music Review / Revista de música latinoamericana*, Vol. 6, Nº 2, pp. 235-248.
- Pessoa, Fernando (1966), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Jacinto do Prado Coelho / Georg Rudolf Lind (eds.), Lisboa, Ática.
- Nunes, Benedito (1979), *Oswald canibal*, São Paulo, Perspectiva.
- Picchio, Luciana Stegagno (1990), “The Portuguese, Montaigne and the Cannibals of Brazil: The Problem of the ‘Other’”, *Portuguese Studies* 6, pp. 71-84.

- Santiago, Silviano (1973), *Latin American Literature: The Space in Between*, Buffalo, Council on International Studies, SUNY-Buffalo.
- Santiago, Silviano (1978), “O Entre-lugar do Discurso Latino-americano”, *Uma literatura dos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, São Paulo, Perspectiva, pp. 11-28.
- Schwartz, Jorge (2005), “Apresentação”, in V. de Rego Monteiro, “Algumas Vistas de Paris”, *Do Amazonas a Paris*, São Paulo, Edusp, Imprensa Oficial.
- Staden, Hans (1874), *The Captivity of Hans Staden of Hesse in A.D. 1547-1555, among the Wild Tribes of Eastern Brazil*, trad. Albert Tootal, Richard F. Burton (anotações), New York, Burt Franklin.
- Staden Hans (1941), *Viagem à terra do Brasil*, trad. Sérgio Milliet, São Paulo, Martins.
- Woolf, Virginia (1920), *The Voyage Out*, New York, Harcourt, Brace & Co.
- Wright, Simon (1992), *Villa-Lobos*, Oxford & New York, Oxford.
- Zweig, Stefan (1941), *Brazil, Land of the Future*, trad. Andrew St. James, New York, Viking [1941].

Comparative literature and translation, historical breaks and continuing debates: Can the past teach us something about the future?

Lucia Boldrini*

When in 1993 Susan Bassnett declared that “Today, comparative literature in one sense is dead”, she saw it destined to be subsumed within translations studies.¹ More recently, Bassnett has admitted that her prediction has shown itself to have been flawed: “translations studies has not developed very far at all over the last three decades and comparison remains at the heart of much translations studies scholarship.”² Bassnett’s death knell for comparative literature 15 years ago, like Spivak’s more recent one,³ are the consequences of the perceived Eurocentrism of the discipline, and the strong sense that the practices and the ideologies that sustain it require to be radically revised – if not even rejected – in the contemporary, more fluid, post-colonial, globalised world.

Haun Saussy’s recent diagnosis that comparative literature “has won its battles” may sound rather more positive, but it also contains a stark warning about the discipline’s institutional low status and its risk of dispersion among other more established subjects to which it has contributed methods and an openness of the syllabus that was unthinkable until not very long ago.⁴

* Professor at Goldsmiths College, London, United Kingdom.

1 Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction* (Oxford: Blackwell, 1993), p. 47; and see the last chapter, “From Comparative Literature to Translation Studies”, pp. 138–161.

2 Susan Bassnett, “Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century”, *Comparative Critical Studies* III.1 (2006), *Comparative Literature at a Crossroads?*, ed. by Robert Weninger, pp. 3–11.

3 Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003).

4 Haun Saussy, “Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: Of Memes, Hives, and Selfish Genes”, in *Comparative Literature in an Age of Globalization*, ed. by Haun Saussy (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 2006), pp. 3–42, p. 3.

Even before Bassnett had time to revise her earlier prediction, Stanley Corngold had queried the notion of the close relationship between comparative literature and translation studies, remarking instead on their essential difference: while translation means carrying over a piece of foreign language into one's own, "comparison" means being momentarily without one's language, not needing to translate precisely because of one's ability to translate, and thus respecting the otherness of languages and cultures.⁵

Emily Apter's recent *The Translation Zone: A New Comparative Literature*⁶ proposes a mediation of these positions. In her excellent study, translation emerges as the fulcrum of a new vision of comparative literature able to expand towards – to take up Spivak's terminology – a genuine planetary criticism by pursuing unexpected links between as disparate issues as philology, globalization, war and peace, the web, the genetic code. Two opposite theses mark the two poles of Apter's argument: nothing is translatable, and everything is translatable; at one end, the radical incommensurability of different languages and of cultural, political, aesthetic systems, at the other, the human(ist) will to find common roots, interests, concerns, and the search for codes that can translate one language into another.

It is these lively debates over the relationship between comparative literature and translation on the one hand, and over the present and future of comparative literature on the other, that will form the context and the background of my paper, which proposes to reconsider these positions from different but related angles. What can a historical perspective contribute to our understanding of the relationship between comparative literature and translation in their present predicaments? For example, how can the assumptions of (un)translatability, the relationships between culture/knowledge and power, between translation and imperialism be illuminated by a renewed awareness of the link between *translatio studii* and *translatio imperii* as it was formulated in the middle ages and early modern period to describe the transferral of culture and of power from east to west – (from the Middle East to Greece, from here to Rome, and later from Rome to the Holy Roman Empire, or to the Anglo-Norman court of Britain)? How can the question of the flattening effect of a global form of English be not only reconsidered in the light of the lingua franca of Latin in the medieval world, but also informed by a reflection on the heritage of the medieval mediation of human knowledge through the linguistic sciences of the *artes sermocinales*, which ensured a form of universal translatability of the known? How have later recoveries of these perspectives, such as Eliot's rather debatable

5 Stanley Corngold, "Comparative Literature: The Delay in Translation", in Sandra Berman and Michael Wood eds, *Nation, Language, and the Ethics of Translation* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005), pp. 139-145, p. 141.

6 Princeton, NJ, and Oxford: Princeton University Press, 2006.

statement on the easy translatability, and thus the superiority, of a Dante who writes in a recognisable common language because of its proximity to Latin, continued to inform, and to an extent deform, our sense of the human values at the heart of the enterprise of comparing and translating?

It will be impossible to give definitive and expansive answers to all these questions in the short time of the presentation, and the aim of the paper is to suggest the widening of the debate on these issues to a broader historical and conceptual framework, and trace some possible directions that this opening up may take.

Finally, I would like to raise another question to which it may also be difficult to find concrete and pragmatic answers, but which must nevertheless be asked: what practical steps would it be useful for us as comparatists to take in order to continue to promote this “discipline” that continues to be declared dead, or flawed, if not even pernicious for the ideological heritage that it carries within itself, but which somehow carries on, evolves, and continues to fascinate us and push us towards the encounter of the other as equal, but not as same?



When in 1993 Susan Bassnett declared that “Today, comparative literature in one sense is dead” (Bassnett, 1993: 47), she saw it destined to be subsumed within translation studies (*Idem*, 138-161). More recently, Bassnett has acknowledged that her earlier, deliberately provocative prediction has shown itself to have been flawed: “translation studies has not developed very far at all over the last three decades and comparison remains at the heart of much translation studies scholarship” (Bassnett, 2006: 6). Bassnett’s death knoll for comparative literature 16 years ago, like Spivak’s more recent one (Spivak 2003), are the consequences of the perceived Eurocentrism and Western bias of the discipline, and the strong sense that the practices and ideologies which sustain it require to be radically revised – if not even rejected – in the contemporary, more fluid, post-colonial, globalised world. Haun Saussy’s recent diagnosis, in his ten-yearly report to the American Comparative Literature Association, that comparative literature “has, in a sense, won its battles” (Saussy, 2006: 3) may sound rather more positive, but it also contains a stark warning about the discipline’s institutional low status and its risk of dispersion among other more established subjects to which it has contributed methods, theoretical approaches, and an openness of the syllabus that was unthinkable until not very long ago.

Even before Bassnett had time to revise her earlier prediction, Stanley Corngold had queried the notion of the close relationship between comparative literature and translation studies, remarking instead on their essential difference: while translation means carrying over a piece of foreign language into one's own, "comparison" means being momentarily without one's language, not needing to translate precisely because of one's ability to translate, to step into the other's language without carrying it across, and thus respecting the otherness of languages and cultures (Corngold, 2005: 141). Emily Apter's *The Translation Zone: A New Comparative Literature* (2006) proposes a mediation of these positions. In this comprehensive, enlightening and thought-provoking study, translation emerges as the fulcrum of a new vision of comparative literature that seeks to achieve a genuine planetary (to use Spivak's terminology) criticism by pursuing unexpected links between as disparate issues as philology, globalization, war and peace, the web, the genetic code. Apter's argument tries to mediate two opposite theses: nothing is translatable, and everything is translatable; at one end, the radical incommensurability of different languages and of cultural, political, aesthetic systems; at the other, the human(ist) will to find common roots and values, and the search for codes that can translate one language into another. As Apter argues responding to Alain Badiou's suspicion of the universalism of comparative literature and to his emphasis on poetic singularity, the challenge of comparative literature in the contemporary world is to find a way to reconcile untranslatable alterity with the need to translate nevertheless, rejecting both the false pieties of not wanting to mistranslate the other, which result in monolingualism, and the opposite globalism that "translates everything without ever traveling anywhere" (Apter, 2006: 91).

It is these lively debates over the relationship between comparative literature and translation on the one hand, and over the present and future of comparative literature in the global world on the other, that will form the context and the background of the following reflections. A number of questions have arisen for me in reading some of these interventions, sometimes prompted by slightly puzzling details in larger, thoroughly absorbing arguments. I shall explain forthwith what some of these "details" are, and how they have led to further, broader considerations; the main guiding questions, however, may be framed

thus: what can the consideration of a historical perspective contribute to our understanding of the relationship and the status of comparative literature and translation in their present condition, what forms can or should this perspective take, and what are the implications of choosing one historical perspective over another?

One of the “puzzling details” which combined to prompt these reflections is what I perceive as a tendency to curtail the history of comparative literature in some accounts that identify its “founding” moment in the arrival of European émigré scholars, such as Auerbach, Spitzer, Wellek, in the United States on the ashes of the disaster of European nationalisms (see for example Apter, 2006: 10, 41; Spivak 2003: 3). Of course the study of comparative and general literature was deeply transformed by these events, though the depoliticised Eurocentrism it continued to place at the heart of the discipline could only postpone the moment in which this Eurocentrism – inevitably seen as political from outside the West – would have to be confronted. But comparative literature studies did after all already exist in the USA before the war: a chair of comparative literature was established at Harvard in 1890, while general and comparative literature had been taught at Cornell since 1871 (Bassnett, 1993: 22), and the subject had achieved institutional status in Europe well before the Second World War.⁷ Promoting an idea of the discipline as being founded on the ruins of nationalism risks obscuring the very close link between the evolution of a Romantic idea of national literatures and the concept of comparative literature in the early nineteenth century, its role within Empire – but also the history of an explicit notion of *Weltliteratur*. Obscuring this history risks skewing our understanding of how these mutually implicated aspects have informed the concept of humanism, how they continue to underwrite postcolonial “language wars”, how they have contributed to shaping the concept and the “translation zone” of Europe itself. It is precisely because Apter discusses, in very insightful and enlightening ways, the tradition of humanism in comparative literature, and Spivak critiques the Western bias of it, that this foreshortening of history appears to slightly puzzling. It is almost as if there were a submerged desire to distance ourselves (our discipline) from that nationalist history of which we are at the same time unable to

7 Claudio Guillén’s short chapter “The American Hour” (in Guillén, 1993: 60-62) is a balanced and illuminating account of this moment of development of the discipline.

ignore the consequences and implications – which, in fact, we want and need to study and criticise.

Another historical break and point of origin, in another recent book, quite impressive in the comprehensive and detailed quality of its forceful arguments, prompted for me some comparable questions. Pascale Casanova's *The World Republic of Letters* (2004) places the origins of what the author calls “the world literary system” – a system of tension and mutual implication between nationalism and internationalism – in the sixteenth century: “International literary space was formed in the sixteenth century at the very moment when literature began to figure as a source of contention in Europe” (Casanova, 2004: 11). “The specifically literary defense of vernaculars by the great figures of the world of letters during the Renaissance, which very quickly assumed the form of a rivalry among these ‘new’ languages [...] was to be advanced equally by literary and political means.” This anticipates what would happen again prominently in the Romantic period: “Similarly, with the spread of nationalist ideas in the nineteenth century and the creation of new nations, political authority served as a foundation for emergent literary spaces” (*Idem*, 2004: 35). Joachim du Bellay's *The Defense and Illustration of the French Language* (1549) is the text that inaugurates this world literary space (*Idem*, 2004: 46). Casanova chooses this date over, for example, the much earlier one of Dante's *De vulgari eloquentia* at the very beginning of the fourteenth century, because the Renaissance Humanists' definition of linguistic and literary prestige was explicitly established in antagonistic relation not only with Latin but also with other languages, so that the value of one's national language is asserted in the context of an *international* literary space; this supremacy clearly resided with Italy at the time, thanks to the work of Dante, Boccaccio and Petrarca, and it is in relation to this that du Bellay “defends and illustrates” the French language. I fully recognise the force of Casanova's argument about the links between the modern state and its national language and literature, but I am left with some doubts about this founding moment. It is precisely this linguistic awareness of the link between nation and language that move Dante in the *De vulgari eloquentia*, to the point that, for him, the language would become the foundation of the unified nation, and its superiority as an *Italian* language is demonstrated through comparisons with French and Provençal. At the other end of the fourteenth century,

in *A Treatise on the Astrolabe*, dating to the 1390s, Chaucer, after pointing out how each people expresses (or translates) knowledge in their language (“Grekes [...] in Grek; [...] Arabiens in Arabik; [...] Jewes in Ebrew, and [...] Latyn folk in Latyn; whiche Latyn folk had hem first out of othere dyverse langages, and writen hem in her own tunge, that is to seyn, in Latyn”), and thus establishing the right of vernacular English to similarly express (translate) such knowledge, then proceeds to point out the link between language, king and country: “And preie God save the king, that is lord of this langage” (Chaucer, 1987: 662, ll. 30-36, 56-57). That the Renaissance represented a critical moment of evolution and transformation of European political structures and thought (and this includes of course thought about language and literature) is undeniable; at the same time, insisting on a particular moment as an *originating* event carries with it the risk of missing other links of continuity with the past, maybe even the risk of buying into the implicit assumption, not only of a sharp break between the medieval and early modern periods (an assumption introduced by the Renaissance in its self-definition and perpetuated ever since, and indeed still widespread despite the many recent critical interventions that suggest otherwise), but also that the Middle Ages lacked an advanced, sophisticated literary-theoretical interest that informed much of the thought of later centuries, in effect making invisible the preoccupations that already existed in the Middle Ages with issues that still concern us today. We tend to forget for example that the European Middle Ages mediated all human knowledge through the linguistic sciences of the *artes sermocinales* (grammar, rhetoric, logic: the arts of the *trivium*), and these ensured a form of universal translatability of the known, something which, as encapsulated in the phrase “the linguistic turn”, seems to be a crucial aspect of the contemporary theoretical reflection on knowledge too. More specifically, as European languages evolved in the Middle Ages, through complex changes and exchanges, towards “national” tongues (though never quite as monologic as the concept of “national” would imply), linguistic choices always required selection between different possibilities, all of them charged with social and political as well as poetic and literary value; the theoretical reflection on language and translation was thus extremely lively. The linguistic alternative was rarely a simple one of Latin or vernacular. In Italy for example writers could choose between Latin and several differ-

ent vernacular forms of Italian, but some turned to the more polished French (Brunetto Latini wrote his rhetorical treatise *Tresor* in French, and a shorter version in Italian, the *Tesoretto*); while in England – or in London, to be more precise – the choice was between Latin, Anglo-Norman French and Anglo-Saxon English. The examples of tightrope walking are many, one of the most striking perhaps being Dante’s championing of the vernacular in his Latin treatise *De vulgari eloquentia*, and praising of Latin in his vernacular treatise *Convivio*. Bi- or multi-lingual texts also abound, such as compilations from many sources, Latin texts glossed in vernacular, or texts predominantly written in one language with interpolations in another; Gower, who also wrote in French (*Mirour de l’homme*, 1378) and in Latin (*Vox Clamantis*, c. 1386), justifies his choice of English in *Confessio Amantis* (c. 1390-93) for the sake of England herself – “And for that fewe men endite / In oure Englissh, I thence make / a bok for Engelondes sake, / the yer sextenthe of kyng Richard.” (Wogan-Browne *et al*, 175) – but includes passages in Latin at the beginning of the Prologue and of chapters. The majority of medieval writers was indeed bilingual or polyglot, and a large body of medieval writing exists that explicitly addresses such questions of multi- or inter-lingualism, and vernacular writers often defined their language of choice in relation to other languages. The medieval context is also useful to consider the role of translation in what Even-Zohar has called the “literary polysystem” (Even-Zohar, 1990). When the literary tradition was for the most part Latin, and vernaculars were still languages “in progress”, open to various influences and able to appropriate materials for their own expansion, writing in the vernacular was in effect an inter- or trans-linguistic practice based on programmatic translation and *inventio(n)*, on hybridisation and neologism. Medieval vernacular literatures might thus be said to be experimental and avant-gardist by definition. All this should suggest that the medieval literary, linguistic and translative condition should offer a rather tantalising field for the comparatist, the translator, and the literary theorist, allowing us to go further back than the “original”, “founding moments” of comparative literature or international systems identified above.

A related issue that has been impossible to avoid in recent discussions of comparative literature, translation and world literature is that of linguistic globalisation – significantly, the latest ACLA report and

related responses are published under the title *Comparative Literature in an Age of Globalization* (Saussy, 2006). Because of the power and extent of the British Empire since the seventeenth century, and later of American cultural and economic imperialism, English has in effect become the language of globalisation, positing itself as the universal means of translation and communication. Correspondingly, English is seen as a language that, precisely because of its power, reduces or crushes diversity, at best absorbing, in a kind of touristy exoticism, words and expressions that give it “local colour”; Apter calls this “CNN Creole”, the language of international tourism and journalism (Apter, 2006: 161); Michael Cronin refers to the English of boardrooms and instruction manuals, global while “localised” for marketing purposes (Cronin, 2003).

All this leads me to other questions that deserve further consideration. How can the assumptions of (un)translatability, the relationships between culture/knowledge and power, between translation and imperialism be illuminated by a renewed awareness of the link between *translatio studii* and *translatio imperii* as it was formulated in the Middle Ages to describe the transferral of culture and of power from east to west? Eric Cheyfitz’s *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan* (1997 [1991]) is probably the first book that consistently examines the impact of translation in the project of modern imperialism, describing the ways in which the imperialist drive relies on classical-to-early modern tropes such as that of *translatio studii et imperii* in order to translate the “savages” into the more civilized language and values of the conqueror. Cheyfitz’s analysis is acute, detailed and persuasive – and, as I shall indicate below, it does trace the *topos* of *translatio studii et imperii* back through its pre-modern developments. I would however like to consider it again from the perspective offered by the cluster of issues outlined above, and in particular in relation to the global power of English – which leads to the next question.

How can the position of Latin as the lingua franca of the Western medieval world, in its various relationships with the local, vernacular languages, help us reconsider the question of the reductive, flattening effect of a global form of English?

But, also crucially, and to avoid a too easy identification of the medieval as a model and another point of origin (which would only call for yet another regression into the classical, and so forth), how have various

recoveries of these medieval perspectives, such as Eliot's rather debatable statement on the easy translatability, and thus the superiority, of a Dante who writes in a recognisable common language because of its proximity to Latin, continued to inform, and to an extent deform, our sense of the human values at the heart of the enterprise of comparing and translating? The Romantics had also turned to the Middle Ages in search for their own national(ist) origins – and the romantic period is generally given as the point of origin of comparative literature (see e.g. Guillén, 1993: 24-32; Bassnett, 1993: 13-17). How do we negotiate these historical regressions and repeated (re)assertions of origins?

These questions are far too complex to be followed through in all their implications and ramifications, especially in a paper of this length. My aim here is rather to suggest the widening of the debate on these issues to a broader historical and conceptual framework, and trace some possible directions that this opening up of historical horizons may take.

Comparatists and literary historians know full well that boundaries are convenient to delimit and define our field of study, and indeed necessary if we do not want each time to retrace the roots and development of any phenomenon back to the earliest archaeological traces. We also know that most human boundaries are artificial, and some healthy scepticism is required in their deployment. If we accept that the break between the middle ages and modernity is a myth – a convenient and useful one, but nevertheless a myth – insofar as the period preceding “modernity” was already much richer than the myth of modernity allows, equally we need to accept that the time that follows is not quite as unified as the myth implies, and in particular, quite as linguistically and literarily stable. Alessandro Manzoni still felt, in the nineteenth century, that a literary Italian, able to appeal and be comprehended by all Italians, had yet to be established, and in revising his masterpiece *I promessi sposi* for the 1840-42 edition, he decided that this Italian should be the Tuscan variety, the language that had been raised to illustriousness by the *Trecento* masters Dante, Boccaccio, Petrarca.⁸ Manzoni's decision reignited the controversy about the feasibility, advisability and choice of an Italian unitarian language, and the “questione della lingua” was again renewed

8 The expression Manzoni used was that he was “rinsing” the “sheets” of his manuscript in Florence in the waters of the river Arno (Manzoni, 1970: I, 438).

by political unification (1861), and continued well into the twentieth century. Italy did not achieve national unification until the second half of the nineteenth century, and it may thus be objected that the ongoing debate over the national language is directly dependent on this political circumstance. But in Britain too – certainly a much more stable and successful political entity than Italy in the centuries that follow the Middle Ages – debates around the language continued for centuries. In 1712 Jonathan Swift published his *Proposal for Correcting, Improving and Ascertaining the English Tongue*, much preoccupied with the decline of the language. To address this, Swift – along with others such as Dryden, Addison and Defoe – advocated the establishing of an Academy. Samuel Johnson also worried about linguistic decline, and in his 1755 *Preface to the Dictionary* claimed that “tongues, like governments, have a natural tendency to degeneration; we have long preserved our constitution, let us make some struggles for our language” (Crowley, 1996: 55-56; 60); but he opposed the idea of an Academy. The French had the Académie Française (founded in 1635 following the establishment of the Italian Accademia della Crusca in 1582-83), and establishing one in Britain smacked too much of Francophilia: the French might like to be told what to do and how to speak by law, but the English are more free thinking and independent than that, objected Thomas Sheridan (*Idem*, 62). The language needs protection from decay, but what duties should members of the Academy have, if one were established at all? “Let them, instead of compiling grammars and dictionaries, endeavour, with all their influence, to stop the licence of translators, whose influence and ignorance, if it be suffered to proceed, will reduce us to babble a dialect of France”, wrote Johnson in the *Preface* (*Idem*, 63). The language must be protected, but must not be stabilised through dictionaries and grammars (and this from the author of a dictionary), and translation and contamination from the outside must be rejected. The relationship between language and nationalism is complex and variable; its discussion continues well beyond the late medieval emergence of a hegemonic national language – a language produced precisely by that translative effort that Johnson now rebuffs – and it engages intellectuals from well before the Romantic period. What appears from the above debate is that the national (sometimes nationalist) thinking about the language repeatedly returns to confronting the language’s perceived instability,

threatened or enriched by its historical evolution and its encounters with other languages, and it thus needs constantly to re-negotiate both the fruitfulness and the anxieties that this instability creates.

Let us stay for a moment longer with the question of the stability of language, or lack thereof, but this time let us fast forward to the future – say Britain in the year 2809. Let's imagine ourselves as language students: will we be learning American and New Zealander as foreign languages? In our Anglic philology class (what would it be called?) would we learn that modern languages such as Canadian, Australian, British, Irish, etc. (let's us call them this, and not worry about other varieties, evolved names, or further subdivisions) all branched off the tree of that old language, English, of which numerous documents exist and record the quaintness of its structures and pronunciation, such as the televised coronation of Queen Elizabeth II on 2 June 1953? (Would such antiquated technology have survived?)

If we think of how Francesco Petrarca and the early Humanists defined medieval Latin as barbarous (i.e. the barbarians are not the foreigners but those who have let the language “rot”), and took Cicero and classical Latin as their model, we can easily imagine how international English will soon likewise be called barbarous – it is already seen as basic, simplified, less elegant, less expressive. One can already hear the purist inviting us to go back to studying classical, proper English – meaning perhaps the English of Pope, or perhaps that of Queen Elizabeth II – while English dies on the internet, in boardrooms, in airports and guidebooks, while it “rots” in Nigeria, in India, in the Caribbean (the reference is of course to Ken Saro Wiwa's 1985 *Sozaboy: A Novel in Rotten English*). Just as it happened for Latin, the assumption of the language as a lingua franca, due to its extent and prestige but inevitably requiring a simplification, goes hand in hand with its increasing differentiation; as it is superimposed on previous and resistant linguistic strata and is subjected to further superimpositions and contaminations through invasions, colonisation and exchanges, the unitary, hegemonic language is increasingly transformed into local and evolving vernaculars whose number and variety is directly proportional to the extent of the language's global reach. The dismay at the decadence of the language as it encounters its moment of maximum expansion – which ultimately spells its imminent demise – may therefore provide us with another

quite intriguing parallel with the later Middle Ages and with the standing of Latin as it is challenged by the ferment of new languages acquiring their own higher status.

This brings me back to the *topos of translatio studii et imperii*. Curtius explains that the concept is founded on the belief in the universality of Empire and is associated with the civilising mission of the Greeks first, the Romans later, the Holy Roman Empire thereafter (Curtius, 1953: 29). Eric Cheyfitz shows how the same idea was then exploited in modern Western Empires through a conflation of the *topos* with the construction of the legitimacy of empire through its civilizing mission:

The *translatio*, then, is inseparably connected with a “civilizing” mission, the bearing of Christianity and Western letters to the barbarians, literally, as we have noted, those who do not speak the language of the empire. From its beginnings the imperialist mission is, in short, one of translation: the translation of the “other” into the terms of the empire, the prime term of which is “barbarian”, or one of its variations such as “savage”, which, ironically, but not without a precise politics, also alienates the other from the empire. (Cheyfitz, 1997: 112)

Cheyfitz convincingly shows how this ideological use of translation has its roots in the medieval expressions of the concept. Charlemagne’s construction of the notion already involved “transporting” (trans-lating) Alcuin from England to France in order to build a Carolingian empire that founds its Christian re-construction of the now decayed Roman Empire on the acquisition and fostering of knowledge and culture. In showing how the imperial project was thus already inscribed in this establishment of a seat of learning, Cheyfitz follows this process further back: rhetoric is the main form of instruction and the basis of knowledge, and Alcuin’s rhetoric, written to instruct Charlemagne, is a thoroughly Ciceronian project that starts “by telling Charlemagne the story of the orator who translates a savage humanity into civilization through the power of his eloquence” (Cheyfitz, 1997: 112-13). Translation thus appears as an integral part of any imperial project, and the notion of *translatio studii* already carries with it that of *translatio imperii*. Given what I have argued above about the dangers implicit in establishing historical boundaries and moments of origin, I especially appreciate the way Cheyfitz traces the use of the *topos* beyond its adop-

tion by modern imperialism. I would suggest nevertheless that there may also be another way of reading the *topos*, one which, I believe, has the potential for disrupting the self-legitimizing rhetoric of empire that Cheyfitz is right to highlight. The transferral of power and knowledge from east to west, from empire to empire, is deployed in the Middle Ages not only in order to justify the conquest of a territory or a people, but to claim power for oneself at the moment when a stronger but by now declining power is breaking up (or has already broken up), so that it is the previously “barbaric”, “savage”, “inferior” people who can now claim for themselves the authority of that power. (Similarly, the Romans had claimed power for themselves from the culturally superior Greeks.) Adopting the *topos* of *translatio studii et imperii* requires that the claimants prove that they are worthy of their newly acquired power. This is achieved, amongst other things, through the activity of imitation and translation, *transformative* activities that, while suggesting fidelity to an original, are at the same time underpinned by an agonistic structure, a relationship of rivalry from which the claimant emerges victor (on this, see Copeland, 1991).

This pattern of a challenge to the established power (cultural and/or political) and the claim of superiority through acts of self-creation that rely on the activity of translation (the complement and counterpart to the pattern of translation of the inferior into one’s superior system identified by Cheyfitz) can thus offer quite a different model in the context of decolonization and of a global power deriving from a long-established but now disgregating empire, whose cultural imperialism still continues, like that of Latin continued well beyond the end of the Roman Empire, but whose eventual collapse can be seen as just as inevitable, and is brought about, as I have pointed out above, by that same translative process that would attest to the language’s superiority. In other words, the structure of the *topos* involves not only the acquisition of hegemony, but its subsequent loss. The empowering potential for the (previously) colonised can be quite strong, and it is in this potential that the linguistic hybridity of a Rushdie, or the “rotten” English of a Ken Saro-Wiwa, invest in.

There is of course a danger implicit in simple identifications and appropriations of models from the past in order to propose a solution for the present. We can find examples of such dangers in Eliot’s and

Pound's turning to the Middle Ages in order to find a ready-made, healing model for the ills of the present. In his essay "Dante" (1929), Eliot presented Dante's idiom as a universal "common language" of easy imitability and translatability because of its proximity to Latin and its pre-modern integrity (Eliot, 1951: 239-40, 252), the clearest expression of what in the 1919 essay "Tradition and the Individual Talent" (*Idem*, 13-22) he had called the unified "mind of Europe". This united medieval system of thought came to an end with the nefarious "dissociation of sensibility" that, as he explains in "The Metaphysical Poets", occurred in the seventeenth century (*Idem*, 281-291). In making such claims, Eliot ignores the widespread and vivacious medieval debates on the nature of language and on linguistic relationships, overlooking the existence of linguistic alternatives (whose different cultural, intellectual and political purchase writers were well and often explicitly aware of), and reversing the more traditional association of "common speech" with the vernacular – an association developed by Dante himself in the *De vulgari eloquentia*. The construction of medieval language as a homogeneous, coherent whole that can be carried over (trans-lated) into modernity with little or no adaptation is one of the foundations of Eliot's desire for a transcendent universality that can redress the collapse of European civilization, and that originated especially in the twin ills of the seventeenth-century "dissociation of sensibility" and of Romantic nationalisms, of which the First World War was the culmination. In various writings and especially in *The Spirit of Romance* (1910), Pound, unlike Eliot, seemed to champion the vivacity and originality of vernacular and popular languages; underneath, however, his aim is similar to Eliot's: the *renovatio* of modernity takes the form of a cure, and the medicine is not the unity of Latin but the heteroglossia of the medieval vernaculars, interpreted through a Pentecostal reading which thus re-introduces universality and transcends difference (see esp. Pound, 1952: 7). Ultimately, both Eliot and Pound construct "the medieval" as a coherent intellectual unity to be adopted as a healing model for our divided modernity.⁹ Perhaps what is most ironic in both Eliot's and Pound's cases is their declared anti-Romanticism – I call it ironic because of the Romantic craze for the Middle Ages, to a large extent based on the desire to find a

9 I have discussed at more length these and other questions raised by modernist "translations" of the Middle Ages in Boldrini, 2003.

founding origin for the modern nation, and to recover an organic sense of society from before the “fall” of modernity and of the scientific and industrial revolutions. In a lecture delivered in 1949 in the U.S. for the Goethe Bicentennial Convocation, Ernst Robert Curtius indicates that Eliot’s view of Dante, typical of the American cult of the medieval poet, is essentially a romantic one:

If the story of the American conquest of the Middle Ages were told, it would have to dwell on the study and the cult of Dante which flowered in New England and which again flowered in T. S. Eliot. To the mind of the Bostonians in the 1880’s, Dante was not merely one of the world’s greatest poets. They were of the opinion [...] that the world had been going to the dogs ever since the time of Dante. Dante, to them, appeared as the perfect expression of a perfect state of society. It was a romantic vision of the same kind as that which set the German romantic poets of 1800 dreaming about the ideal Middle Ages. (Curtius, 1953: 587-8)

Curtius’ view avoids such romanticising, but in his seminal *Euro-päische Literatur und lateinisches Mittelalter*, published in 1948 in the aftermath of Nazism and the Second World War (though elaborated through these times), Curtius’ concern emerges as similar to Eliot’s in many ways, in that it also looks to a unified European tradition that disowns the nationalism that brought the twentieth century to its catastrophe, and which was rooted in the nineteenth century. Both Eliot’s and Curtius’ interest is in the continuity of the Middle Ages with classical Latinity, found in the rhetorical tradition of *topoi* for Curtius, in the notion of “tradition” itself for Eliot; both look to vernacular poets and writers as heirs to that tradition, and in asserting this emphasis, they downplay (neglect, in Eliot’s case) the assertiveness of vernacular writers in the creation of new *rival* languages and cultures. The temporality is different, but the underlying point is comparable: for Eliot decline is sanctioned by the seventeenth century, for Curtius the “last European” is Goethe, who is thus not seen, as he often is today, as the first comparatist but as the last exponent of the sense of an undivided civilization: “The founding hero [...] of European literature is Homer. Its last universal author is Goethe” (Curtius, 1953: 16); “To see European literature as a whole is possible only when one has acquired citizenship in every period from Homer to Goethe” (*Idem*, 12).

To close a circle, we may finally point out that the spirit of Curtius' *philological* reconstruction of the roots of European civilization, like that of Eliot's "tradition" (inspired to a good extent by Irving Babbitt's comparative literary teachings at Harvard, and as Curtius points out, by the "cult" of Dante in New England), is, in many ways, also the philological impulse that motivates the European émigré scholars who, in the accounts of many contemporary American commentators, (re?)"founded" comparative literature in the U.S. ("Leo Spitzer's philological credo of linguistics and literary history was crucial to defining the discipline of comparative literature in the postwar period" (Apter, 2003: 10).)

Every search for continuity finds – naturally – its moments of historical break too. In choosing a historical moment of origin or end for any particular phenomenon, we neglect the continuities that stretch before and after. This is inevitable. In expanding to the Middle Ages the historical span of the considerations made above, I have myself inevitably neglected the many and obvious differences between medieval and modern theories and practices, I have largely treated the Middle Ages as a definite period different from the classical, I have glossed over the differences between, for example, German and English Romanticism. It is thus not to criticise anyone's readings that I write this, but to make two larger points. The first is that the debates about comparative literature and its (recurrent) crises are healthy: by forcing us to constantly re-interrogate our critical readings it keeps our vigilance over our own practices high, and our complacent sense of having "the" answer low(er). Comparative literature is *critical*, in all senses of the word. The second point is that if history teaches us anything, it is that we always use the past in order to justify our present perspectives. Thus I am not calling for easy adoptions of the past as a model, which is always the result of an interested construction, but for a use of the past which is aware, or trying to be aware of its own agendas and its own moves; a historical awareness that accepts the need for historical and cultural boundaries, studies their construction, but is able constantly to undo them; that looks for continuities, but is aware of transformations and departures. Looking for boundaries and transcending them, mediating between continuity and difference: what comparatists as well as translators are good at.

References

- APTER, Emily (2006), *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton, NJ, and Oxford, Princeton University Press.
- BASSNETT, Susan (1993), *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell.
- (2006), “Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century”, *Comparative Critical Studies* vol. 3, n° 1, *Comparative Literature at a Crossroads?*, Robert Weninger (ed.), pp. 3-11.
- BOLDRINI, Lucia (2003), “Translating the Middle Ages: Modernism and the Ideal of the Common Language”, *Translation and Literature*, vol. 12, n° 1, *Translation and Modernism*, Adam Piette (ed.), pp. 41-68.
- CASANOVA, Pascale (2004), *The World Republic of Letters*, trans. B. B. DeBevoise, Cambridge, Mass., and London, Harvard University Press [1999].
- CHAUCER, Geoffrey (1987), *The Riverside Chaucer*, Larry D. Benson (ed.), third ed., Oxford, Oxford University Press.
- CHEYFITZ, Eric (1997), *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from the Tempest to Tarzan*, Expanded ed., Philadelphia, University of Pennsylvania Press [1991].
- COPELAND, Rita (1991), *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CORNGOLD, Stanley (2005), “Comparative Literature: The Delay in Translation”, in Sandra Berman and Michael Wood (eds.) (2005), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, pp. 139-145.
- CRONIN, Michael (2003), *Translation and Globalization*, London, Routledge.
- CROWLEY, Tony (1996), *Language in History: Theories and Texts*, London and New York, Routledge.
- CURTIUS, Ernst Robert (1953), *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard. R. Trask, London, Routledge and Kegan Paul [1948].
- ELIOT, T.S. (1951), *Selected Essays*, 3rd ed., London: Faber.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), “The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem”, in Lawrence Venuti (ed.) (2000), *The Translation Studies Reader*, 2nd ed., New York and London, Routledge, pp. 199-204.
- GUILLÉN, Claudio (1993), *The Challenge of Comparative Literature*, trans. Cola Franzen, Cambridge, Mass., and London, Harvard University Press [1985].
- MANZONI, Alessandro (1970), *Lettere*, Cesare Arieti (ed.), 3 vols., Milan, Mondadori.

- POUND, Ezra (1925), *The Spirit of Romance*, Revised ed., London, Peter Owen [1910].
- SAUSSY, Haun (ed.) (2006a), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.
- (2006b), 'Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: Of Memes, Hives, and Selfish Genes', in Saussy, 2006a, pp. 3-42.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003), *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press.
- WOGAN-BROWNE, Jocelyn, Nicholas Watson, Andrew Taylor & Ruth Evans (eds.) (1998), *The Idea of the Vernacular: An Anthology of Middle English Literary Theory, 1280-1520*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press.

Ghosts and Hosts: Memory, Inheritance and the Postimperial Condition*

Paulo de Medeiros**

Aquilo que pretendo fazer é analisar a relação problemática entre *postcolonial studies* e *cultural memory studies* no sentido de pensar uma possível aproximação das duas áreas a fim de investigar as possibilidades de uma nova Europa pós-imperial.

“Like art, utopian thought has always survived its premature burials...”

Andreas Huyssen. *Twilight Memories*



If anyone were to recall Marx's famous injunction about the specter of communism today, it might as well be in inverted form, as if in its place it were the ghost of capitalism that were haunting Europe. And in a sense it does, not so much as a specter but as the often disembodied yet all too real hold that it has on everyone as the current financial crisis well demonstrates. Yet, even if savage capitalism might have entered a new phase, in which what seemed like outmoded forms of state inter-

* My thanks are due for the invitation to present this paper at the VI International Congress of the Associação Portuguesa de Literatura Comparada, which was held in conjunction with the X Colóquio de Outono, at the Universidade do Minho in November 2008, amidst a truly stimulating, interdisciplinary, group. Its early version was written while I was fortunate enough to enjoy the privilege of being a Fellow at the Institute of Germanic and Romance Studies of the University of London.

** Professor at University of Utrecht, Holland.

ventionism regain new actuality, nothing much has changed.¹ In spite of a succession of related but separate crisis, be they political – such as the near impossibility of forming a government in Belgium in 2008 – economic – such as the collapse of the housing markets in Spain and England so far as well as the near bankruptcy of several major banks across Europe² – or even military – such as the failures in Iraq and Afghanistan³, to name only the most recent – capitalism not only has survived

-
- 1 I realize the term 'savage capitalism' might appear imprecise or inadequate. However, by it I have in mind a form of capitalism that manages not only to evade regulation but actually succeeds in compromising any form of state regulation and that exhibits a complete disregard to the fate of humanity. I owe the term to a good friend and dear colleague, Rosa Martelo, in one of our conversations on the ruination of the university and the failures of intellectuals. Of course the way in which I apply it here is my own particular view. Furthermore, those interested might look up the document "Savage Capitalism - the Ecosocialist Alternative" published online at "International Viewpoint: News and Viewpoints from the Fourth International". Its introduction explains it thus: This is an edited version of the main document discussed at the September 1/2 [2007] annual general meeting of Socialist Resistance in Britain. The document explains why Socialist Resistance is changing its political programme, perspectives and public profile towards being an anti-capitalist, ecosocialist organisation. This is to make explicit a change in its [sic] perspectives that has been underway for at least a year and now needs to be signalled publicly. At the core of this change is the contention that free-market, privatising neoliberalism has over 20 years arrived at a new and deadly phase – what we call 'savage capitalism'. The document explains why now only a socialist response that centrally addresses the environmental crisis is adequate to the current period.
 - 2 On the collapse of the housing market in Spain, one could read the following by Ínigo de Barrón in *El País*: "Miguel Blesa, presidente de Caja Madrid, ha dicho en voz alta lo que muchos ejecutivos comentan *sotto voce* desde hace semanas. La crisis golpeará mucho más de lo que estaba previsto a los bancos y cajas de ahorros españoles. La frase clave ha sido que "da miedo la parte de los balances de algunas entidades soportada por ladrillos". La sentencia adquiere especial resonancia tras saberse que la venta de viviendas se desplomó un 27% en el arranque de año, al tiempo que el presidente del Banco Central Europeo advierte que lo peor de la crisis financiera aún no ha pasado" (27-03-2008). And the press has reported frequently on the problems in the UK and the links to the subprime crisis stemming from the USA. At the moment, in the summer of 2009, there are some cautious news about a possible end of the recession in Germany and France but unemployment rates in the Eurozone keep being the largest from the previous decade, so that in a sense perhaps all that is being reported is the renewed profitability of large financial institutions after massive layoffs and astronomical governmental bail outs. See for example Julia Kollewe, "Germany and France Climb Out of Recession Sooner Than Expected" in *The Guardian* of 13-08-2009, but also Chris V. Nichlson, "ING Returns to Small Profit After Three Quarters" in *The New York Times* of 12-08-2009 and "Massive Layoffs as Gloom Deepens", *BBC News*, 26-01-2009.
 - 3 From the numerous press commentaries on the subject, the following remarks by Simon Jenkins, writing in *The Guardian* on 25-06-2009 are perhaps the most succinct and direct: "Every one of these steps is being re-enacted in Afghanistan. Every sane observer, even serving generals and diplomats, admit that "we are not winning" and show no sign of doing so. The head of the British army, Sir Richard Dannatt, remarked recently on the 'mistakes' of Iraq as metaphor for Afghanistan. He has been supported by warnings from his officers on the ground." In *Obama must call off this folly before Afghanistan becomes his Vietnam. Senseless slaughter and anti-western hysteria are all America and Britain's billions have paid for in a counterproductive war*".

the demise of socialism, and thus the disappearance of one of its most obvious modes of justification, but seems now intent in erasing any remaining distinction between the state and itself. In this latest phase of capitalism, and there should be no illusion to the contrary, the recent emergency maneuvers by many European governments and central banking authorities to bail out an increasing number of major private financial institutions does not so much represent a return of strong government or an utopian form of solidarity, but rather an insidious, its full blatancy notwithstanding, mining of the national states whose imbrications in, and dependency on, capital, are thus exposed.

And yet, never has the urgent need for change perhaps been as acute; for what is at stake is not just the upholding of the status quo or of the relative positioning of Europe in a globalized planet but rather the possibility of a new future for Europe that does not content itself with becoming a sort of oversized museum of world history or a wanna-be appendix of the United States. The call for a re-conceptualization of Europe that not only takes into consideration Europe's transformations since 1945, decolonization, the end of the cold war, and all of the more recent migratory movements into Europe, has come from a variety of positions be it Derrida's affirmation of the European subject as already not only European in *L'Autre Cap* (1991), Sloterdijk's request for a wake-up call for the continent in *Falls Europa erwacht* (2002), Balibar's recent insistence on the need to democratize democracy (2001, 2004 and lecture at Utrecht University, 2008)⁴, or Gilroy's denouncement of the political mistrust of multiculturalism and his suggestion of the need to bring about a new form of conviviality (2004). The political responses however, are well-known, and diametrically opposed, whether we refer to a hardening of Europe's borders, changes in the concepts of citizenship and nationality, even the active use of military force, as in the decision of Spain and Portugal to send navy ships to prevent the boats of would-be "illegal" migrants from leaving the coastline of Africa. It might not be a perversion of history but it certainly is an ironic twist, especially when one remembers that the Portuguese corvette *Jacinto Cândido* had been com-

4 Even though the specific and direct call for a democratization of the concept of democracy was voiced at a public lecture held at the University of Utrecht in 2008, one could say that such a notion informs much of his previous work, notably the book on citizenship and Europe, first published in French in 2001 and then, with changes in the chapters, in English in 2004.

missioned in the 70's for the express purpose of deployment in the colonial war and is named after a former Navy minister who also had been the founder of the extreme right Partido Nacional⁵.

With all the influxes of peoples from former colonies to Europe after decolonization, one could say that Europe too has, not only become postcolonial – in a sense it always was after the middle of the fifteenth century – but assumed partial consciousness of that fact. But it still has not assumed itself as postimperial, even though beginning at least after 1945 when it became more than clear that the sort of imperial mantle that seemed to be Europe's main identity as Sloterdijk points out, had been passed on to the other side of the Atlantic, or, then, after the mid 1970's with the definite independence of Indonesia from the Dutch and the dissolution of the crumbling Portuguese empire, the end of Europe as empire was a fact. Commenting on the problems of globalization and a new Europe at a lecture in Utrecht in 2008, Balibar has rightly pointed out that Europe cannot help the problem until it recognizes that it is itself part of the problem. The slide to the right of social-democrat parties all over Europe, the embrace of populism by governments, the push on the key of terror and fear to limit rights and restrict citizenship, have all been parcel and part of such a refusal that prevents Europe from assuming its postimperial condition and imagining a different future. Even though realizing that literature has enormous limitations, and without ever confusing it with social theory, and much less with social activism or direct change, I also think that literature has the possibility of imagining models for society that allow for a reflection on modalities for change. Literature might even be said to be a privileged medium to shape cultural memory, to problematize the ways in which societies come to construct themselves, that is, how they both remember and forget what they believe to be their defining characteristics, as indeed both Anderson with his often cited work on *Imagined Communities* (1983,

5 The news published in the daily *Público* on 1 August 2007 reads: "A corveta Jacinto Cândido interceptou ontem, na costa do Senegal, uma embarcação com cerca de 90 imigrantes ilegais que aparentemente se dirigia para as Canárias, anunciou a Marinha Portuguesa. Segundo a nota da Marinha, a intercepção efectuou-se cerca das 18h30 pela corveta portuguesa integrada numa operação europeia de combate à emigração ilegal ao longo da costa do Senegal. Os imigrantes ilegais foram transportados para Dacar por uma embarcação da Guarda Civil espanhola que se juntou ao navio português na fase final da operação, refere o comunicado".

1991), or Sommer (1991) in her study of the role of the family romance in shaping South American nationalisms, have demonstrated.

It would seem that both cultural memory studies as well as postcolonial studies, two of the most flourishing approaches in literary studies of the last two decades, would share a number of common elements as both are concerned with a revisiting of the past in order to ascertain how literature and other cultural artifacts – but certainly in the case of postcolonial studies at least – with an emphasis on literature, have come to be used to establish social and political identities. And yet, for the most part that is not so. Whereas postcolonial studies have generally been intent on mounting a critique of western rationality that sharply condemns what it perceives to be a negative inheritance from Enlightenment ideals so as to expose the excesses of imperialism and colonialism, and denouncing the imposition of western norms, indeed of a western canon as if it were universal, cultural memory studies from Nora's *Lieux de mémoire* (1984-1992) onwards, have been, again, generally, closely connected not only with defining strictly western models but, even more precisely national ones. Andreas Huyssen was perhaps one of the first to note this discrepancy. As he has written in *Present Pasts* (2003), “the contemporary focus on memory and temporality is mostly absent from much recent innovative work on categories of space, maps, geographies, borders, trade routes, migrations, displacements, and diasporas in the context of postcolonial and cultural studies” (11) and “the political site of memory practices is still national, not post-national or global” (16). If one were to point to extremes one could think of the co-optation of cultural memory for extreme conservative purposes such as can be seen in the US “Heritage Foundation”⁶ or the gleeful announcements of a post-national order that for the moment at least, is still to come. Where one could point out to a certain crossing of the fields would be in the emerging research into non-western forms of cultural memory or the attempt to look at what is being designated as transcultural memory but in both cases, I think, the traditional assumptions of the national

6 See the Foundations's site, <http://www.heritage.org/>, which does not leave many doubts as to its political agenda and conservatism. Perhaps of special relevance is its so-called “Margaret Thatcher Center for Freedom” that lists as one of its key aims advancing “the conservative revolution begun by Lady Thatcher” and as one of its key focus areas, “winning the War on Terror”.

still prevail so that for the most part any possibility of reconceptualizing Europe as a postimperial polity is still absent.

If one turns into literature, however, it might be possible to discern how such a possibility is being sketched out and I would like to turn to three recent novels that point at different stages of such a postimperial reconceptualization. I will necessarily pick on only a few traits without any pretension to make justice to their complexity. My focus on ghosts and hosts can be explained if one considers how the discourse on nationalism has always been foremost a spectral one, with the necessary holding on to some ghostly figure of the past as guarantee for the vitality of the nation⁷, whereas one of the most conflictuous issues in current politics, as well indeed as in the extrapolation of the past so as to understand the way any society imagines itself, centers on the problematics of the relation between self and other, that is, between hosts and guests, or who is perceived as such. Anyone looking at newspaper headlines or televised news will be aware of the rhetoric deployed around concerns over “guest workers,” migrants, “illegals,” “illegal aliens” even in the case of the US, that draw directly on the concepts of host and guest. And, I would argue what binds all together, is a question of inheritance, that is, who inherits what, and what this legacy might be or represent.

Ian McEwan’s novel of 1992, *Black Dogs* is a stark and disturbing story of an English couple, both communists, who marries right after the end of World War II and goes on a honeymoon trip to France. There, on a country walk, while the husband has stayed behind examining some insect, June is charged by two loose black dogs. Even though she is able to defend herself with a knife, both are clearly shaken and this episode forever changes them and will make them drift apart, even making them abandon their ideological ideals. The novel has one other scene of violence, set in Berlin in 1989 as the Berlin wall has just fallen, when Bernard is attacked by a crowd of young working class skinheads as he interfered with their assault on a young foreigner who had been waiving a red flag. The novel’s timeline is not straightforward but rather weaves back and forth in time, as the narration does not concern diegetic time but rather a process of remembering. The narrator is the couple’s son-

7 I have had the opportunity to analyze this in some depth in a number of publications. See for example, the essay on “Haunted Houses” (2002) or a modified version in Portuguese, “Casas Assombradas” (2003).

in-law who retells the stories that he himself had sought to be told by his father-in-law. The two events, however disparate in time, place and setting, are closely related and indeed, I would argue that in this novel McEwan is not only attempting to reflect on aspects of English society but rather on the forming of Europe after 1945 in a way that is not yet postimperial but certainly points to it. What is at stake in the novel then is not so much a revisiting of particular English memories but rather an insertion of those memories clearly into a vaster European setting so that the limitation of cultural memory to the national is exploded from the start. And that the novel is clearly about inheritance and ghosts is made clear in the first chapter as the narrator explains, in the very first sentence: "Ever since I lost mine in a road accident when I was eight, I have had my eye on other people's parents" (9) and continues to state how he and his sister each inherited half of the estate and though an orphan he acted as a parent to his niece whose divorcing parents would abandon her to his company. That the novel is equally concerned with ghosts becomes explicit at the end of the first chapter when the narrator hopes his recounting of the family's secret might be pardoned: "It is my hope that June's ghost, and Bernard's too – if some essence of his consciousness, against all his convictions, persists – will forgive me" (21).

McEwan is highly attuned to the violence of representation itself and of memory in particular, yet his narrative is presented as an absolute necessity. The episode with the dogs is frightening on a number of levels, not only because of the clear and immediate danger they presented to June but also because of what it revealed – Bernard's absence at that crucial moment because of his obsession with science, the solitude of the human condition – and provoked, June's ideological disinterest, but especially because of the way the event was radically altered by the context into which it was put by the local mayor. As June and Bernard retreat to the hotel to recover from the fright and mention the incident, the mayor, even though the hotel's owner tries to prevent it, insists in explaining that the dogs must be some sort of hellish hounds that belonged to the Gestapo and were used in torturing prisoners, and, he claims, specifically in raping a local woman. McEwan thus, at the same time that he presents the brutality of the Gestapo as a synecdoche for Nazi atrocities, also shows how the Mayor's explanation perpetu-

ates the violence, perhaps even adding to it, in his retelling. Forcing his sordid interpretation is in itself an act of violence just as it is one of remembering, and it strips the terror inflicted by totalitarianism from any ideological underpinnings. In 1989 it is Bernard who is attacked by Germans as he tried to defend a foreigner in Berlin. But again that violence is doubly stripped of any ideological foundation as the man Bernard defended was not being attacked because of wanting to flaunt communism at the moment of its collapse, but because he looked foreign. And if Bernard escapes lightly from the confrontation it is only due to the intervention of two local women who shame the skinheads away from beating him. In that scene McEwan both insists on the importance of social class to understand current conflicts – the women are able to shame the men because they speak the same way as them – and alerts to a rise in racism that persists in Europe in spite of the atrocities of the War and that thrives even at the moment of euphoric belief in the victory of capitalism and western-style democracy. The novel's conclusion leaves no doubts at the haunting hold violence – and in a sense both fascist as well as racist violence – still has on Europe, in a way that intimates its constituting a form of negative inheritance that cannot be forgotten: “But it is the black dogs I return to most often. ... and as sleep rolls in they are receding from her, black stains in the grey of the dawn, fading as they move into the foothills of the mountains from where they will return to haunt us, somewhere in Europe, in another time” (173-174).

By contrast, Zadie Smith's 2005 novel, *On Beauty*, even if not just the bubbly comedy reviewers eagerly labeled it to be, is much less stark at the same time that it does already point indeed to a postimperial condition in its representation of the two families, the Belseys and the Kipps, and their transatlantic exchanges. Just as McEwan's novel, *On Beauty* rejects any binary oppositions and goes perhaps even further in its problematization of the roles of host and guest. If in *Black Dogs*, the exact status of who was a guest and who a host, indeed who a child and who a parent, was subtly played out, in *On Beauty* this is very explicit from the beginning and throughout, as the novel, starts with an e-mail from Jerome to his father, Howard Belsey, in America, explaining how he is living in the house of the Kipps family in London. And that he is doing an apprenticeship under Mr. Kipps, his father's arch-rival as both are Rembrandt scholars with opposing interpretations. As has been amply pointed out

by reviewers, Zadie Smith's novel has a cast of characters that prevent any easy categorization along racial, class and ideological lines. The Belseys are liberal and atheist but Jerome is religious; the Kipps are conservative and religious but Victoria, the daughter, is attracted by Jerome and then seduces Howard. The Belseys live in New England but Kiki, Howard's wife is from Florida, while Howard himself comes from a white working class neighborhood in London. The Kips live in London, although they also move temporarily into the same town as the Belseys when Monty Kipps goes as a visiting professor, and are originally from the Caribbean. Not only does Zadie Smith prevent simple binary oppositions along race and class lines but the roles of guest and host are repeatedly exchanged and questioned on a number of levels both actual and symbolic.

The ghosts, however, are more rarified than in McEwan's novel and I would argue that here the issue of haunting is much more to be understood in terms of cultural heritage, even if a key element, Hector Hippolyte's painting of "Maîtresse Erzulie", has some reference to haunting.⁸ But it is perhaps the relationship of the novel to E. M. Forster's *Howard's End* (1910), that should be seen as properly haunting. As Zadie Smith notes, besides acknowledging the influence of Elaine Scarry and Simon Schama: "It should be obvious from the first line that this is a novel inspired by a love of E. M. Forster, to whom all my fiction is indebted, one way or another. This time I wanted to repay the debt with *homage*". Of course this explicit filiation acknowledgment must also be seen as the statement of a postcolonial writer who at the same time that she expresses a debt to a colonial writer, annuls it, not only by repaying it but by the way in which his heritage is subsequently appropriated and subverted. If Forster's text can be said to form the cultural memory that haunts Smith's, it will be hers, with all of its differences, that now stands in to be inherited in turn. One could also mention Rembrandt's ghost and not only because so many of his paintings appear in the novel's pages but because Simon Schama's study of the relation between Rubens

8 2008-2009 was declared the year of Hector Hyppolite (1894-1948) by the Haitian government and this led to several retrospectives of his work, namely one at the Art Museum of the Americas (see http://www.museum.oas.org/exhibitions/museum_exhibitions/hyppolite/press.htm). *Maîtresse Erzulie*, held at the Centre D'Art in Haiti, is one of his representations of the goddess. Joan Dayan in "Erzulie: A Woman's History of Haiti?" writes: "Erzulie, the goddess, spirit, or loa of love in vodoun, tells a history of women's lives that has not been told. A goddess was born on the soil of Haiti who has no precedent in Yoruba or Dahomey. In her various incarnations, her many faces, she bears the extremes of colonial history" (43).

and Rembrandt that Smith mentions, *Rembrandt's Eyes*, has as a coda a chapter precisely titled "Rembrandt's ghost", primarily concerned with the attempts by other painters to deny Rembrandt's legacy and the fact that his vision on humanity will endure, a legacy on the meaning of humanity and the human condition as always marked by death, that the concluding pages of the novel make explicit.

On Beauty explores the issues of inheritance on many registers and I will only mention some. To me, one of the most important ones, besides the one already mentioned, or the searching for the proper cultural heritage the Belsey's children undergo as a reaction to their English white father and their American, black mother, is the double, or even triple, inheritance of Kiki Belsey. For in a sense it is the house she inherits from her mother, who had inherited it from a white doctor for whom she had worked, that allows the family to properly assume middle-class status. But it is Howard foremost, who had desired the house. What Kikki desires, on the other hand, and receives after some turmoil, is the painting of the Haitian goddess by Hippolite, that she sees at the Kipps' house and that the dying Mrs. Kipps, bequeaths to Kikki to the Kipps' family's dismay. That is Kiki's second inheritance, and in many ways, her proper one as it also confirms the bonds of friendship uniting the two women, against their husband's petty disagreement and across family lines, a figure of woman, passed from one woman to another woman.

As a way of preparing my conclusion I would like to consider Toni Morrison's latest novel, *A Mercy* (2008), as it contains many of the points I have been trying to make and exceeds them. Morrison has decided to revisit the theme of slavery this time going further back in time, to the 1680's when the colonizing project in North America was still very much under way and in flux with the changes brought by the import of slave labor from Africa. The main characters are Jacob Vaark, an Anglo-Dutch farmer and trader, his wife Rebekka, as well as three other women, slaves he has acquired in different ways. The novel in itself is haunting, not so much because of the violence it depicts but because of the sheer power of Morrison's language and how she weaves the narrative. It continues, and goes much further still I think, the project initiated by *Beloved*, in part by picking up on, and developing, what had been arguably the core of the previous novel: the three subsequent chapters all beginning with the expression "Beloved" and in the voice of the

various sisters, including the ghost of the one her mother had slit the throat so as to prevent her being taken away as a slave. In *A Mercy*, the different characters alternate as narrators of the different chapters and the reader must weave the narrative as it unfolds. One key point that had been adumbrated in *Beloved* is that slavery as a system is not exclusively racially coded. In the present novel this is forcefully explored with a range of characters that encompasses black slaves, white indentured servants, Native Americans, a freed black craftsman and diverse white settlers. Morrison's outspoken thesis, as she has commented on the novel is that a problem with the heritage of slavery is the way it became linked to race, thereby obscuring the economic factor, which Morrison wants to foreground, as well as the larger issue of servitude in opposition to human dignity.⁹

One can say that ghosts abound in this novel and that indeed contact with them is necessary in order to allow for the past to make sense in the present. As in the other novels I have been mentioning, the roles of guest and host get inverted, and at one point Jacob's ghost goes and occupies the mansion he had built and did not live to see finished. Just as in the other novels, the issue of inheritance is crucial and it is seen fundamentally in terms of ethics, the true goodness of the Catholic Reverend Father, the ability to look at a black girl as a human child and not just a substitute for money on the part of Jacob who thus acquires Florens – as her mother offers her to him so as to avoid having her under the rule of her own lascivious master. In economic terms inheritance is seen as null and void unless there is a child to whom it can be passed on as in the case of Jacob and Rebekka, whose children all die. But foremost inheritance is understood as a process of matrilineal filiation. If in *Black Dogs* the narrator's status as an orphan inaugurates the very narrative process, in *A Mercy*, practically all characters – all main characters in any case – are orphans, so that the problematics of inheritance become doubly charged. And inheritance is also the injunction to listen to the mother, 'a minha mãe' as it is literally written in Portuguese all along the text to refer to Florens's mother, the absent mother, the mother who would appear to be no mother at all for abandoning her child to Jacob

9 "I wanted to separate race from slavery" is how Toni Morrison begins her statements on *A Mercy* in the interview with Lynn Neary that can be viewed at the site of National Public Radio: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=95961382>.

but who, in reality is only being cruel so as to be kind. Morrison goes beyond what Smith attempts by not only refusing all binary oppositions be it in terms of religion, race, gender, or indeed any other category, but by focusing on servitude as a key ethical problem, and on capital as a means of forcing people into surrendering their freedom. The reflection on aesthetics undertaken by Zadie Smith is also a political one, but it does not carry the same sense of urgency, the same power of haunting as Morrison's. By going as far back as she does Morrison's narrative directly challenges established cultural memory at the same time that it resists commodification or co-optation by current political compromises. All three novels could be understood as deploying postmodern strategies, just as all three do not do so in a vacuum, as their aim is also always political. But I prefer to see them as postimperial in their attempts at representing societies, whether contemporary or past, that prepare the way for a different future. *On Beauty* clearly derives some of its force from the depiction of a reality in which the relations between former colonies and the old colonial center have been radically transformed. The Europe it represents is a post-imperial Europe. And *A Mercy*, not only calls for a reevaluation of Europe by focusing on the beginning of modern colonialism rather than its significantly later phase in the 19th century, it already has intimations of a possible postimperial America as well.

References

- Anderson, Benedict (1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, [1983].
- Balibar, Etienne (2001) *Nous, Citoyens d'Europe?* Les Frontiers, L'Etat, le Peuple, Paris, Editions La Découverte.
- Balibar, Etienne (2004), *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*, trad. James Swensen, Princeton, Princeton University Press.
- Dayan, Joan (1996), "Erzulie: A Women's History of Haiti?" in *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, (eds.) Mary Green et al, Minneapolis, The University of Minnesota Press, pp. 42-60.
- Derrida, Jacques (1991), *L'Autre Cap*, Paris, Minuit.
- Gilroy, Paul (2004), *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press.

- Huyssen, Andreas (2003), *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press.
- Huyssen, Andreas (1995), *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, London, Routledge.
- McEwan, Ian (1992), *Black Dogs*, London, Jonathan Cape.
- Medeiros, Paulo de (2002), "Haunted Houses", *Journal x: a journal in culture & criticism* 6.2, pp. 163-176.
- Medeiros, Paulo de "Casas Assombradas" (2003) in *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, (eds.) Margarida Calafate Ribeiro and Ana Paula Ferreira. Porto: Campo das Letras, pp.127-149.
- Morrison, Toni (2008), *A Mercy*, London, Chatto & Windus.
- Nora, Pierre, (ed.) (1984-1992), *Les Lieux de mémoire*, 7 Vols., Paris, Gallimard.
- Sloterdijk, Peter (2002), *Falls Europa erwacht*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Smith, Zadie (2006), *On Beauty*, London, [Hamish Hamilton, 2005], Penguin.
- Sommer, Doris (1991), *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley and Los Angeles, The University of California Press.

Artes plásticas e poesia nos anos 70 no Brasil

Viviana Bosi*

Queremos apresentar as confluências entre a poesia e as outras manifestações culturais (notadamente as artes plásticas) ao longo da década de 70. Ao comparar as reflexões que acompanharam a trajetória de alguns artistas e poetas paradigmáticos do período, parece-nos evidente que pontos cruciais de transformação tornam seus percursos até certo ponto paralelos. Estéticas a princípio opostas, como o construtivismo concreto, a poesia marginal e as tendências ditas engajadas, passaram por uma crise comum que em certa medida as aproximou, uma vez que enfrentaram desafios que transformaram todas as formas simbólicas. Nossa pesquisa procura destacar as contradições que permearam esse processo: tanto a fecundidade quanto os impasses das produções artísticas da época. Acreditamos, por fim, que aqueles anos deixaram filamentos importantes para a cultura contemporânea, que gostaríamos de assinalar.

Uma geração é definível mais pelos problemas que encontra do que por uma maneira comum de resolver seus problemas.

João Cabral de Melo Neto¹



Chamou-nos a atenção, em 2007, o debate travado nos jornais entre artistas plásticos e críticos de arte à volta da exposição de uma escul-

* DTLLC – Universidade de São Paulo.

1 “A geração de 45”, II, *Obra completa* (Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1994), p. 744. O tema escolhido, sugestivamente amplo, pede recorte. Pretendemos nos concentrar numa única linha de desenvolvimento, sem desdobrá-la em todas as suas dimensões. Estamos cientes de que outras linhagens artísticas se firmavam no mesmo período, as quais não serão aqui abordadas. Por isso a epígrafe acima.

tora relativamente recente, Laura Vinci.² Na verdade, estava em jogo, na discussão que ora passamos a comentar, a concepção de arte por trás da instalação denominada “Ainda viva” que ela então apresentava numa galeria prestigiosa de São Paulo.

Argumentos empregados nas décadas de 60 e 70 contra (ou a favor de) uma transformação na arte voltavam à baila, atualizados, retomando teorizações de Mário Pedrosa (crítico de arte), Hélio Oiticica e Lygia Clark (artistas plásticos), de Ferreira Gullar (poeta e crítico de arte). Era como se algumas das controvérsias inflamadas daqueles anos ressurgissem para assombrar público e especialistas, seja como impasses, seja como questões em aberto.

Laura Vinci, a escultora que suscitava tais discussões, estava expondo um grande retângulo de mármore branco que lembrava um túmulo ou uma mesa, sobre a qual, ou caídas em volta, quedavam centenas de maçãs, arranjadas numa “bela desordem”. Do teto pendia ainda uma forma que parecia um candelabro alongando-se até o chão, feito de folhas transparentes de um vidro muito leve.

Alguns críticos indignaram-se com a efemeridade do “objeto” exposto, pressupondo-se que, poucos dias após a inauguração, as maçãs iriam inexoravelmente apodrecer, e a instalação não perduraria além dos quarenta dias de duração do evento.

Ferreira Gullar, por exemplo, numa entrevista, quando perguntado se continuava a acompanhar a arte contemporânea, respondeu sarcasticamente, aludindo à famigerada instalação como exemplo da degeneração que estaríamos testemunhando:

Não vou mais à bienal, não é mais vanguarda há anos, é a repetição da repetição da mesma coisa. Ninguém pode me dizer que cocô dentro de uma lata é arte. Li que numa instalação uma moça pôs várias maçãs numa mesa. Prefiro as maçãs de Cézanne, que duram mais. Ela vai fazer o quê após desfazer a mesa? Comer, guardar? Apodrece. Quero ver quando ela tiver 70 anos. Tudo o que fez se apagou. Só restarão

2 Laura Vinci vem trabalhando como escultora há vinte anos, tendo apresentado suas obras em muitas exposições nacionais e internacionais de importância (Bienal Internacional de São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, MAM-RJ e MAM-SP, e em outros países tais como a Itália, os EUA e Portugal). Realizou cenário e figurino para o Teatro Oficina de José Celso Martinez Correa. Utiliza materiais que evocam “estados fugidios”, como a areia e o vapor, em “permanente fluxo”, de forma a aludir ao movimento do tempo (conforme notou Luisa Duarte, no texto crítico “O murmúrio de um segredo”, 2008, publicizado no site da Galeria Nara Roesler). Neste site podem ser visualizados alguns dos seus trabalhos.

fotos das obras. Será que não percebe que é uma furada, um oportunismo de momento. (entrevista a Mauro Ventura para o jornal *O Globo*, 18/11/2007).

O título “Ainda viva” da exposição de Laura Vinci invertia a expressão “still life”, da qual “natureza-morta” é a tradução consagrada em língua portuguesa, talvez parafraseando a discussão sobre a não peregridade da obra levada a cabo durante as décadas passadas, como ela mesma assinalou, em sua réplica de defesa:

A única coisa que Gullar sabe sobre o trabalho é que nele existem “300 maçãs” expostas ao apodrecimento, o que lhe pareceu suficiente para tecer considerações ácidas sobre a obra e o estado geral da arte.

Imagino então se ele soubesse que não são 300, mas 7.000 maçãs. Se ele visse que mesmo assim, numa dimensão de Ceasa, uma maçã é uma maçã que sempre lembrará Cézanne.

Que postas numa superfície de mármore, que tem a dignidade do altar, da lápide e da tela branca, elas estão ali falando da tradição da natureza-morta na pintura. Que elas apodrecem em conjunto sem perder a beleza e exalando um perfume embriagante. Talvez ele se lembrasse que “natureza-morta” se diz em inglês “still life”, vida parada, ou ainda vida. Que isso é uma pergunta sobre o destino da arte, e não uma confusão da arte com o lixo. Talvez ele se lembrasse que é poeta. (“A maior violência contra a arte é querer falar dela sem ela”, *Folha de S. Paulo*, 28/11/2007).

Ora, alguém poderia, maliciosamente, lembrar o poeta de que uma boa epígrafe para a exposição seria, como amostra dentre tantos outros versos nos quais Gullar trata de frutas apodrecendo, o poema “Desastre” (*Barulhos*, 1980-1987):

Há quem pretenda
 que seu poema seja
 mármore
 ou cristal – o meu
 o queria pêssego
 pera
 banana apodrecendo num prato
 e se possível
 numa varanda
 onde pessoas trabalhem e falem

e donde se ouça
 o barulho da rua.
 Ah quem me dera
 o poema podre!

a polpa fendida
 exposto
 o avesso da voz
 minando
 no prato
 o licor a química
 das sílabas
 o desintegrando-se cadáver
 das metáforas
 um poema
 como um desastre em curso.

Se tais versos expressam um desejo real, eis que a instalação “Ainda viva” decerto o realiza plenamente. Em vários poemas anteriores, especialmente ao longo dos anos 70, Gullar já tematizara a insatisfação com um tipo de obra de arte imóvel, que lembrasse “pássaro empalhado múmia/de flor/dentro do livro” (“Arte poética”, *Na vertigem do dia*, 1975-1980), defendendo uma poesia que suportasse o cerceamento da temporalidade sem ilusões de transcendência. “A poesia é o presente”, assegurava o eu-lírico em “No corpo” (*Dentro da noite veloz*, 1962-1975), quando recusava ao poema o estatuto de mera “emotion recollected in tranquility”: “Poesia – deter a vida com palavras?/ Não – libertá-la,/fazê-la voz e fogo em nossa voz. Po-/esia – falar/o dia (“A poesia”, *idem*), que ecoava, insistente, os sentidos do corpo, onipresente no “Poema sujo” (1975) ou em tantos outros versos daqueles anos, como em “O poço dos Medeiros” (*Na vertigem do dia*, 1975-1980) no qual afirmava: “Não quero a poesia, o capricho/do poema: quero/reaver a manhã que virou lixo”, e considerava o poema uma mentira, porque mero simulacro da vida.

Laura Vinci, em sua defesa, remonta à tradição da pintura da natureza morta, mas não chega a referir-se à influência que, consciente ou inconscientemente, recebeu da antiarte dos anos 70. Pois a provocação que seu trabalho propõe para a crítica parece-nos advir diretamente dos questionamentos daquele período, embora tenha havido uma transformação, a que queremos aludir no final. Por exemplo, o poeta e letrista Waly Salo-

mão apelidou um conjunto de textos e colagens compostos ao longo da década de 70 de “Babilaques” e conferiu-lhes o epíteto de “arte *still alive*”.

Estes “babilaques” são páginas de caderno nas quais ele foi escrevendo, desenhando, colando fotos, como um misto de diário, carta, e reflexão poético-visual. O nome inventado lembra badulaque, penduricalho, babilônia. Não se trata de obra para ser editada em livro e sim um tipo de criação compulsiva – como um aspirador de todas as impressões, sugadas e espalhadas. Apenas alguns deles foram publicados em revistas alternativas nos anos 70 e 80. O interlocutor provável é certamente ele mesmo, em primeiro lugar, e logo em seguida os amigos artistas e poetas – uma *entourage* de pessoas afins que pudessem partilhar seus interesses de forma íntima.

O poeta Antonio Cícero, comentando um texto inédito de apresentação dos “babilaques” escrito por Waly, ressalta que este não os considerava simplesmente poemas visuais mas “performance poético-visual”, uma vez que neles se combinam escrita e formas plásticas de desenho e montagem:

Trata-se, portanto, da arte *still alive*, da arte ainda viva, da arte que permanece viva. Assim quer ser o Babilaque: “a composição enquanto presença dalguma coisa”. A presença surge “dentro da composição através dela pela primeira única vez”, quando, numa performance poética, o artista põe ou surpreende, por exemplo, tal pedaço de fruta dentro de tal lata vazia. E “a fotografia”, como diz Waly na nota inédita já citada, “com seus elementos composicionais próprios: luz, cor, ângulo, corte – transforma e ficciona a performance poética”. (Cícero, 2007: 28)

A expressão “still alive” parece denotar, de um lado, um desejo de resistência, como se a arte não abdicasse do seu direito de existir, e de outro, o reconhecimento de sua efemeridade e pouca centralidade no mundo da mercadoria no qual as sete mil maçãs vêm do Ceasa (o maior centro de abastecimento de alimentos da cidade de São Paulo). A referência ao pai da arte moderna, Cézanne, tanto por Vinci quanto por Gullar, não é nada gratuita, uma vez que foi com seus experimentos pictóricos que o realismo plástico começou a dissolver-se, tendo então alcançado seu apogeu. Igualmente, faz ressoar o diálogo com desafios enfrentados nos anos 70, em que a literatura e as artes visuais precisavam defender-se do inimigo que de dentro e de fora as acossava, como reconhece o mesmo Waly Salomão no livro *Me segura qu'eu vou dar um*

troço (1972). Nessa obra, a pressa ansiosa de tudo dizer, concomitante ao temor de ser logo calado, infiltra-se na própria estrutura da escrita, em seu estilo fragmentado e histérico, e vai comparecer em grande parte da poesia mais experimental da época (por motivos políticos, existenciais, culturais que não caberia desenvolver aqui).

O crítico Roberto Zular, ao comentar o mencionado livro, identifica o gesto performativo que quer inserir-se no texto como traço paradoxal dessa escrita quase presencial. Tal tentativa-limite “aponta uma busca desesperada de aproximação entre corpo e palavra.” (Zular, 2005: 51). Comparando sua escrita em processo com as experiências de criação do grupo Fluxus, de Hélio Oiticica e de Yoko Ono, ressalta o aspecto proposicional de suas obras, em que o leitor (ou espectador) “é chamado a participar do processo de produção”. Assim, o livro ganha um ar de inacabado, de rascunho reiterado, uma vez que estamos diante de um “questionamento constante das suas condições de enunciação.” (*Idem*, 53).

Reencontramos essa urgência, por exemplo, nos escritos elípticos de Ana Cristina Cesar (poeta cuja produção principal se concentra nos anos 70 ou começo dos 80) nos quais o “excesso de presença”³ parece desejar alcançar o aqui e agora impossível, conforme se verifica nestes trechos de poemas a seguir:

Não, a poesia não pode esperar.
 O brigue toca as terras geladas do extremo sul.
 Escapo no automóvel aos guinchos.
 Hoje – você sabe disso? sabe de hoje? Sabe que quando
 digo hoje, falo precisamente deste extremo ríspido,
 deste ponto que parece último possível?

(*Inéditos e dispersos*, 1985, póstumo)

Ou:

Não querida, não é preciso correr assim do que
 vivemos. O espaço arde. O perigo de viver.

(*Idem*)

3 Expressão de Gilles Deleuze utilizada por Annita Costa Malufe, que deste modo analisa a histeria na literatura contemporânea, o que se traduz em textos com “movimento descontínuo, caótico, de frases entrecortadas, fragmentárias, de ritmo acelerado, ofegante” no capítulo “Afetos femininos da escrita” de seu livro (2006).

Ou ainda:

No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais. É para você que escrevo, hipócrita.

(em “Fogo do final”, *A teus pés*, 1982)

A aflição em relação ao tempo transmite a impressão de que o poema é o testemunho do último minuto, e demanda a incorporação impossível da linguagem ao corpo, *locus* da experiência mais interna, exprimindo-se em metonímias abruptas, como se não houvesse fôlego para dizer mais do que o essencial daquele evento fugaz, agarrando o leitor e colocando-o no centro do poema, que quer acordá-lo, como um “despertador”, que “bate nas pálpebras como/se bate numa porta a socos” (João Cabral).

No entanto, essa gana pelo presente (e pela presença) é concomitante à consciência de sua impossibilidade, como se observa no poema de Ana Cristina “Le ballet de l’Opera a Rio” (*Antigos e soltos*, 2008, póstumo). Nele, o eu-lírico propõe ao leitor entregar-se à “ilusão de transe” que parece acometer os bailarinos quando dançam – algo que só a platéia, na verdade, experimenta: “a violência/com que (imaginamos)/ os bailarinos fetichizados se erguem/em êxtase/em transfiguração”. A diagramação imita os movimentos da dança, sugerindo o ímpeto de alcançar, pela palavra, a fusão perdida com algum rito original, que a arte propiciaria antes da cisão moderna entre indivíduo e mundo. Deste modo, o poema evidencia a fratura entre “mundo em comum” e transfiguração estética. Assim, o movimento do querer anuncia o que se perdeu. A inocência já foi rompida pela separação do puro arrebatamento e da construção: entre a “machine à emouvoir” e o bastidor há um hiato a que o verso “desejo escrever com violência para consolar-te” alude, uma vez que a utopia de comunhão plena consigo mesma e com as forças inaugurais panteístas foi fraturada por força da consciência dividida de si.

Ora, desde a “Teoria do não-objeto”, que Ferreira Gullar publicou pela primeira vez em 1959, acompanhada a seguir pelo texto “Manifesto neoconcreto”, o poeta e crítico propunha a destruição dos objetos artísticos convencionais, sugerindo que a pintura rompa “a moldura para que a obra se verta no mundo” (2007: 94), de forma que o artista não mais se contente em “erguer um espaço metafórico num cantinho bem

protegido do mundo, e sim” que cumpra a determinação “de realizar a obra no espaço real mesmo” (*Idem*, 92).

Para Gullar, a arte deveria intervir no real, criando situações que alterassem a percepção, principalmente mudando o espaço em que vivemos. Enfim, naquele momento ele propugnava a radicalização da experiência artística, instando-a a misturar-se ao mundo, exigindo a intervenção do leitor-participante e afirmando que se a realidade é inconclusa, também a obra deve fluir, modificar-se... Reclamava sobretudo uma poesia engajada na carne das coisas, nos barulhos, na experimentação da luta corporal, em que se rejeitasse a técnica poética exterior, como se a linguagem não existisse antes do poema. No “Manifesto neoconcreto” (1959) e em outros textos da época, o espectador é chamado à interação com a obra, que passa a fazer parte da realidade, extravasando a moldura para entrar no espaço comum.⁴

Gullar imagina um tipo de arte que se confunda com os objetos do mundo:

Quando rompo a moldura, destruo esse espaço estanque, restabelecendo a continuidade entre o espaço geral do mundo e meu fragmento de superfície. O espaço pictórico se evapora, a superfície do que era “quadro” cai ao nível das coisas comuns e tanto faz agora esta superfície como a daquela porta ou daquela parede. Na verdade, liberto o espaço preso no quadro, liberto minha visão e, como se abrisse a garrafa que continha o Gênio da fábula, vejo-o encher o quarto, deslizar pelas superfícies mais contraditórias, fugir pela janela para além dos edifícios e das montanhas e ocupar o mundo. É a redescoberta do espaço. (“Lygia Clark, uma experiência radical”, 2007: 83 [1958])

Mário Pedrosa já considerava, em seu texto “Arte ambiental, arte pós-moderna”, de 1965 (*apud* Oiticica, 1986) que entráramos em novo ciclo cultural: era o fim do ciclo da arte moderna inaugurada pelo cubismo das “*Demoiselle d’ Avignon*” de Picasso. Não mais uma arte intelectual e pura, mas uma antiarte, em que estruturas perceptivas e situacionais se sobreporiam aos valores puramente plásticos.

4 “O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize.” e “A arte não é uma atividade de segundo grau mas um ato primeiro que muda o mundo.” (Ferreira Gullar, “Teoria do não-objeto”, 1959, e “O tempo e a obra”, 1961, Supl. Dom. do *Jornal do Brasil*, republicado em 2007, p.100 e p. 110 respectivamente).

A geração rotulada como marginal, que certamente dependeu bastante da influência do pós-tropicalismo de Waly Salomão e Torquato Neto, recusava o suporte do “livro bibliotecável”, preferindo as formas precárias semi-artesanal e personalizadas de expressão, ao mesmo tempo que as artes plásticas tendiam para as chamadas “manifestações ambientais” – eventos que se realizavam desde o final da década de 60, coletivamente, e se esgotavam no seu acontecimento, sem transcendência material. Assim, a concepção de arte como evento único no presente, circunscrito a seus participantes como acontecimento pontual, contrariava violentamente a idéia mais tradicional de uma arte que produz objetos perenes.⁵

Recentemente, Alberto Tassinari (2001) desenvolveu esta idéia lançando como hipótese a divisão das artes plásticas modernas em duas fases: a primeira, de formação (a partir de 1870), e a segunda, de desdobramento (a partir de 1955). A arte contemporânea, ou pós-moderna, seria uma continuação da moderna sem os resquícios pré-modernos que provocavam conflitos: estes foram superados ou atenuados, de modo que não houve ruptura ou mudança radical entre a primeira e a segunda fases.

Para o crítico norte-americano Leo Steinberg, citado pelo autor, a pintura tornou-se mais um lugar do “fazer” em oposição ao tipo de obra mais tradicional, que era relacionado ao “ver”. No período de formação da arte moderna, ela ainda é em parte naturalista e em parte a destruição do naturalismo. Mas esse processo termina na época contemporânea, a partir de Jasper Johns, Pollock e outros: o resíduo naturalista esgota-se quando a tela aparece no produto final, por exemplo. Deixar à mostra os processos operacionais e romper os contornos já eram procedimentos das primeiras vanguardas, que se tornaram onipresentes hoje. O fato de que a arte contemporânea tende a ser interativa, desmontável e mesmo descartável, ou ainda, participa do espaço comum do mundo, pode levar o espectador a não mais distinguir entre um fenômeno estético e outro

5 Um grupo de estudiosos argentinos vem estudando a arte e a literatura brasileira contemporâneas e tem pesquisado o ponto de virada que esta época significou. Nos últimos anos, publicaram diversos textos importantes que refletem sobre este período. Destaco os nomes de Florência Garramuño, Gonzalo Aguilar e Luciana di Leone. A inflexão da arte do visual para o tátil ou sensorial é uma de suas preocupações teóricas assim como a importância do acontecimento como experiência única. Observa Florência Garramuño que uma “grande quantidade de textos e práticas artísticas que começam a surgir a partir da década de 70” tendem a relativizar “uma noção de obra como constructo autônomo e impermeável a um exterior ou ‘fora’ da obra.” (2007, p. 11).

não estético. A autonomia da arte corre risco quando o espaço de uma obra não se separa com nitidez do espaço do “mundo em comum”. Já as obras de arte anteriores, mesmo as ruínas, não colocavam esse problema, pois tinham seu espaço próprio emoldurado e bem contornado. Não levantavam a pergunta “isso é arte?”. Hoje, mesmo obras interessantes “podem passar por simples coisas jogadas no espaço em comum” (Tassinari, 2001: 56).

O modelo proposto pelo crítico é a escultura “Arco inclinado” (1981) de Richard Serra, em que uma parede curva e ondulada de ferro é colocada numa praça, dividindo o espaço sem que o passante saiba de antemão que se trata de uma escultura.

Observamos que o mesmo questionamento pode ser encontrado na poesia brasileira, especialmente a rotulada como marginal ou pós-tropicalista, a partir dessa época. O coloquialismo e a mescla de gêneros, tendo começado no modernismo como ruptura, radicalizou-se muito mais a partir dos anos 70. Deparamo-nos com um tipo de texto literário indiscriminado entre carta, diário, poema, reflexão, ou o poema sem nenhum “pedestal” ou “moldura”, compartilhando totalmente da linguagem comum, como se não fosse um artefato artístico.

Tassinari utiliza a expressão “espaço em obra” para definir esse novo modo da arte apresentar-se, que se assemelha mais a um fazer, algo que exhibe sinais evidentes de sua construção, ao mesmo tempo em que há um “rompimento do contorno” (moldura e pedestal, nas artes plásticas; verso e metro, na poesia). O crítico exemplifica com uma pintura de Rauschenberg intitulada “Cama”, a qual transpõe para o quadro pedaços de matéria bruta, que fazem com que o quadro seja quase um objeto real: uma “pintura-coisa”, na expressão de Argan.

De certa maneira, vários textos de Ana Cristina Cesar, Waly Salomão, Torquato Neto, Cacaso e Francisco Alvim oferecem esse jogo entre exposição do processo e momentos de acabamento, como se houvesse por vezes um desnudamento do fazer literário, uma exposição crua de seus andaimes: são poemas-conversa – entre arte e vida cotidiana. Em Ana Cristina, o trabalho de inserir trechos de conversas em meio a jogos de palavra, imagens, reflexões, cria esta impressão de indecível cruzamento entre carta, diário, conversa transcrita ou texto poético. Francisco Alvim dá a impressão de transmitir a “voz dos outros”, que recorta e expõe. Cacaso se auto-denomina “o poeta que escuta” e muitas vezes

seus versos ecoam a proposta de um “poemão” coletivo, escrito por toda sua geração.

Enquanto na arte “naturalista” (termo que o crítico estende a toda representação realista a partir do Renascimento), ocultam-se as estratégias do fazer porque se necessita da ilusão; na arte contemporânea, pelo contrário, estas são expostas.

O espaço do mundo em comum, quando solicitado pela obra, passa a fazer parte dela, ao mesmo tempo em que continua a ser cotidiano, sugerindo certa duplicidade. É o que reconhecemos nos poemas de Francisco Alvim, em que frases por ele capturadas na rua, na família e no trabalho se transformam em versos de poema, mas mantêm a ambigüidade de continuarem a ser palavras ditas comumente. Ao entremeá-las com poemas líricos, em que imagens da natureza desempenham função metafórica, ele obriga o leitor ao duplo movimento de entrar e sair da obra, provocando a estranheza do *ready-made*, que explora essa zona de fronteira, ao lado do objeto estético no mesmo espaço, com a intenção de perturbar o estatuto da obra.⁶

A poesia dos anos 70 busca um caminho de mão-dupla, produzindo versos que contêm muito da fala comum combinada a imagens e reflexões mais formalizadas. Tal composição resulta na indeterminação, na sensação de inacabamento e espontaneísmo, e finalmente, na possível dúvida sobre se aquilo é uma fala retirada imediatamente da vida, sem transfiguração estética alguma: “A obra se expõe emergindo do cotidiano sem nunca dele desgarrar-se.” (Tassinari, *op. cit.*: 93). Diferentemente da obra de arte autônoma a partir do Renascimento, que convida o espectador a nela colocar-se inteiramente, emergindo do mundo comum para vê-la e compreendê-la, aqui ele “não abandona inteiramente o mundo em comum mesmo quando solicitado para o mundo da obra” (*Idem*, 95). Há um vai-e-vem constante, em que a visão e o pensamento não são transportados totalmente.

Por isso, o espectador não é totalmente abduzido para dentro da obra, uma vez que seu fazer e o espaço em comum com o mundo ficam expostos. O fato da obra não ser um conjunto unívoco também provoca

6 Remeto a texto em que comento a interligação entre seus diferentes tons poéticos, no qual desenvolvo melhor o aqui mencionado, com exemplos e comentários: “As faces da musa em Francisco Alvim”, *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia* (2006), org. Célia Pedrosa e Maria Lúcia de Barros Camargo. Rio de Janeiro: 7 Letras.

essa reação de pouca entrega. A incompletude torna-se característica da obra, seja porque se espera que o leitor preencha as elipses pela sua interpretação, seja porque as fronteiras entre as partes entram em atrito, sem resolver-se em configuração coesa. Muitas vezes é difícil decodificar as relações pouco orgânicas, pois as associações não são necessariamente contíguas.

Na dramaturgia a partir do final dos anos 60, tal transformação é clara: enquanto no teatro tradicional somos arrebatados para dentro do ambiente da peça, vivendo o drama das personagens, no teatro pós-brechtiano, tal como praticado pelo Oficina a partir do “Rei da vela” (1967), por exemplo, a montagem é exposta: o ator entra e sai de seu papel, e o lugar do espectador é posto em xeque.⁷ Assim, não vivemos uma experiência de transporte completa: somos devolvidos à vida comum de forma intermitente e chamados a interagir com a obra, que não se perfaz sem este movimento.

Além do debate recorrente “isto é arte?”, ou, “se isto é arte, o que é arte?” (extensivo a “isto é mesmo poesia?”) sucede-se a controvérsia correlata “será que a arte, tal como a reconhecemos, acabou? (e o que se faz hoje é só uma reprodução ou variação de algo esgotado?)” – são problemas que se avolumam nos anos 70, ao lado de indagações já mais antigas sobre se a arte abstrata não seria elitista e meramente ornamental, sem função crítica, algo asséptica em seu formalismo, enquanto se demandava um tipo de arte mais “útil”, que representasse criticamente um aspecto do real a ser denunciado – uma arte de cunho imediatamente político, que não se mantivesse simplesmente como expressão de um sujeito encapsulado, e fosse sinal dos tempos. Então, se de um lado, a poesia concreta, ao produzir uma arte serial, industrial, urbana, considerava-se mais engajada com a realidade contemporânea, de outro, os poetas ligados ao CPC⁸ se auto-enxergavam como devotados à causa conscientizadora, confiando que falavam a linguagem do povo. E, por

7 Cito um trecho do convite-manifesto da peça “Gracias Señor” (1972), de José Celso: “O único papel do teatro/é levar as pessoas pra fora dos teatros./Destruir teatro onde houver teatro/ Construir teatro onde não houver teatro./Chegar na frente da televisão/Quebrar o vídeo e dizer: qual é?/- Eu tô vivo!/Eu estou vivo, bandeira é estar vivo!” (*apud* Sussekind, 2007: 51)

8 Os Centros Populares de Cultura, organizados pela União Nacional dos Estudantes (UNE) congregavam artistas de várias áreas durante os anos 60, com a intenção de criar e divulgar uma arte dita nacional-popular, de intenção claramente política, cujo objetivo era o de conscientizar o público das injustiças políticas e sociais (ver o “Anteprojeto do manifesto do CPC”, de Carlos Estevam Martins, republicado em *Arte em revista* n. 1. São Paulo: CEAC, 1979.

fim, por que não? também os marginais supunham algo semelhante a respeito do próprio trabalho: acreditavam estar se aproximando do cotidiano.... enfim, todos propunham lutar contra velharias sublimaladoras, ilusórias, e ir ao encontro do mundo da vida, fazendo algo que, se era arte, incluía também aspectos de outros campos – o político, o relacional, o psíquico. A idéia da necessidade de destruir a arte como instituição, ou transformá-la radicalmente, está presente em muitas vertentes. Enquanto os artistas plásticos desejavam abandonar o museu e as galerias para criar uma arte performática que interagisse com o público, agora “participador”, o poeta também compunha um livro coletivo, feito para ser parte do cotidiano e que conversasse com os leitores.

O artista plástico Helio Oiticica reforça estes argumentos afirmando que a arte deve ser um acontecimento participativo, e embasando-se na teoria do não-objeto de Gullar, propõe outros nomes, como “transobjeto” ou mesmo “probjeto” (que inclui a idéia de projeto, inventada pelo tropicalista baiano Rogério Duarte para a exposição coletiva *Apocalipótese* de 1968).⁹ A criação contínua como um “exercício experimental da liberdade” anima-o a conjugar o próprio fazer da obra com a vivência do indivíduo a quem se apresentam essas novas formas – “proposições abertas, não condicionadas”:

Parangolé é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de “exposição” – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana [...] (Oiticica, 1986, 78-79).

Desde os penetráveis e parangolés de meados dos anos 60 (e ao longo dos anos 70), Oiticica recusava-se à produção de uma obra fixada no objeto artístico. Influenciado pela arquitetura precária das favelas, procurava soluções coletivas para sua produção, “à espera de um sol interno” utópico que iluminasse a vivência de cada “participador”, negando-se a expor em galerias ou museus que desvirtuassem a relação entre artista, obra e público. Também os poetas em seus textos da

9 Para uma visão circunstanciada das idéias de Gullar e Oiticica sobre arte, em suas semelhanças e diferenças, leia-se o estudo de Carlos Zílio, “Da Antropofagia à Tropicália” (1982).

época ansiavam por uma eletrização do momento, colocando em causa o poema como forma perene.

Nos anos 70, Oiticica propugnava uma arte “suprassensorial” em que os estímulos externos fossem mínimos e em que a percepção do evento estivesse centrada no sujeito. Nota Sussekind (2007: 50) que os artistas sublinhavam, naquele momento, a realização de atos inesperados e espontâneos que intensificassem a sensação do tempo presente.

Lygia Clark, por sua vez, no texto “Da supressão do objeto”, publicado na revista *Navilouca* (1974), que congregou artistas plásticos e poetas, afirmava que se fazia necessário exprimir-se diretamente. Seria através da exposição do próprio corpo? Alguns artistas concluíram que sim, mas a ela parecia regressivo usar-se, transformando a si mesmo em objeto (agredir-se, estar presente, cortar a tela, fazendo do corpo o suporte). A crise geral de expressão, sugeria, poderia ser superada por uma perda incorporativa da identidade. Propunha, então, um caminhar (metafórico?) em que o eu se dissolveria no coletivo, pois os atos particulares se integrariam na existência de todos, e a autoria individual não mais importaria: “Sinto a multidão que cria em cima do meu corpo, minha boca tem gosto de terra”. Erotismo panteísta que pressupõe a atitude de estar colada ao fluxo da experiência: “receber as percepções em bruto sem passar por qualquer processo intermediário” (1974: 82-85).

Outro artista (por sinal português, mas na época já morando no Brasil), Artur Barrio, em 1969 lança um manifesto, do qual selecionamos algumas partes:

contra as categorias da arte
 contra os salões
 contra as premiações
 contra os júris
 contra a crítica de arte

...

faço uso de materiais percíveis, baratos, em meu trabalho... materiais precários¹⁰

Como no caso dos poetas marginais, ele se rebelava contra a forma mercadológica da divulgação e circulação de seu trabalho artístico, além

¹⁰ Reproduzido no livro dedicado ao artista da coleção “Arte contemporânea”. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978.

de se insurgir contra qualquer categorização autonomizante, preferindo criar com um material que se opusesse à eternização – de modo similar ao aspecto informal dos livrinhos da geração mimeógrafo. Ainda ressaltava o “contato com a realidade”, especialmente com “tudo que é renegado”. Acrescenta, mais tarde, que, na sua produção, “as coisas não são indicadas (representadas) mas sim vividas” – muito similar à assunção de Cacasó, tomada como lema pelos outros poetas de sua geração (“a vida não está aí para ser escrita, mas a poesia sim está aí para ser vivida”) ou de Torquato Neto (“Um poeta não se faz com versos”).

De fato, suas obras da época são realizadas com lixo. As mais conhecidas se tornaram as “Trouxas sangrentas” – pedaços de pano que embrulham vísceras e outros materiais orgânicos, amarrados com barbante, como se fossem troços, corpos abandonados... que ele jogava em rios ou terrenos baldios, com o objetivo de causar choque nos transeuntes. Chamava-os “objetos deflagradores”, filmando e fotografando a reação dos passantes (já predispostos ao medo, pela presença do Esquadrão da Morte nas cidades satélites cariocas).¹¹

Algo análogo acontecia no reino da poesia chamada pós-tropicalista ou marginal, dependendo do grupo ao qual o poeta pertencia naquele momento. Ambas desconstruíam o construtivismo concretista predominante desde meados dos anos 50 e se diziam anti-formalistas e aderentes à prática vital, que se recusavam a mediar pelo distanciamento necessário à simbolização. Parece-nos que a produção de Ana Cristina Cesar, Francisco Alvim, Waly Salomão e Torquato Neto – e, porque não, Ferreira Gullar – seriam paradigmáticos dessa crise extrema que os anos 70 representam, em rebelião contra a sociedade de mercado e contra a repressão política. Também ele, desde os experimentos concretos, inten-

11 Nas artes plásticas brasileiras, lembramos ainda a aparente “imediatez” de Antonio Manoel que, em noite de estréia de exposição coletiva, desce nu as escadas do MAM apresentando seu trabalho “Corpobra” (1970), e argumenta que o corpo é a obra – e é preso imediatamente... Cildo Meireles carimba frases em notas de dinheiro que circulam, como “Quem matou Vladimir Herzog?” Leticia Parente exhibe um vídeo em que aparece um pé sendo costurado com a expressão “Marca registrada” (1975). Regina Silveira se fotografa comendo biscoitos em forma de letras que compõem a palavra ARTE (1976). Waltércio Caldas coloca um círculo de arame no chão do museu, no limite do qual prende dois sapatos e o intitula “A emoção estética” (1977), a ironizar a distância da contemplação. Hudnilson Jr. tira xerox de partes do seu corpo e as fotografa para uma exposição (1979), tendo criado no ano anterior um coletivo batizado de 3nós3 que, dentre outras intervenções urbanas, lacrou com fita crepe as portas das principais galerias da cidade. Ivald Granato sai em procissão carnavalesca na Rua Augusta, com a presença de Hélio Oiticica fantasiado e outros, numa *performance* que chamou de “Delírio ambulatório” (1978).

tava, como nas artes plásticas, superar uma linguagem que já apalpava muros de aprisionamento: “O que importa não é fazer um poema – nem mesmo fazer um não-objeto – mas revelar o quanto de mundo se deposita na palavra.” (2007: 99 [1959])

Seu “Poema sujo”, um dos mais poderosos textos da década de 70, sintetiza os embates entre construção e imersão na existência, recriando a poesia de novo, aproximando-se da lama, dos cheiros, do nascimento e podridão das coisas. Embora Gullar estivesse no exílio na época e fosse de uma geração bem mais velha que os poetas marginais que surgiam naquele momento, há neste poema confluência de espírito muito profunda com o movimento de acercar-se visceralmente do corpo dos seres, recomeçando a poesia, como intentavam fazer os jovens de incipiente produção nos anos 70.¹²

Não se pode negar certa afinidade entre os questionamentos enfrentados pelas artes plásticas e pelos poetas marginais, ao partilharem a postura antitradicional, a realização da obra em grupo, de modo artesanal e perecível, a ida às ruas, e a desconfiança em relação à arte autônoma e transcendente. Os livros de Chacal e Charles são um exemplo bem característico: pequenos e coloridos, muito ilustrados, feitos com a ajuda de amigos, referem-se a experiências repartidas pelo grupo geracional, com ecos em surdina da situação do país.

Assim, no texto manifesto “Mamãe Belas-Artes”, publicado no tablóide alternativo e coletivo *Beijo* n. 2 (1977), e assinado pelo crítico e poeta Ronaldo Brito e pelo artista plástico José Rezende, ambos recusam, da forma peremptória típica da época, o que chamam de monumentalização da arte e seu *status* de objeto como valor de troca, afirmando que “O meio de arte brasileiro resiste à produção contemporânea e à sua mais grave exigência: a liquidação definitiva do sistema das Belas-Artes.” Enfatizando a crise que começou em Cézanne e se radicalizou nas vanguardas, atribuem-lhe como causa o “questionamento do lugar social da arte.” Haveria, portanto, algo de inadequado e mesmo “ridículo” na relação entre os objetos produzidos e o espaço dos museus e galerias onde são expostos. O termo “vazio cultural”, segundo os dois,

12 É justamente Ferreira Gullar, um dos mentores intelectual dessas mudanças, grande amigo de Mário Pedrosa, que considerava, naquele momento, que “os três radicais do movimento, passadas suas experiências, haviam deixado praticamente de ser artistas: Hélio Oiticica escolhendo a marginalidade, Lygia Clark a terapia e ele a sua África: a política cultural de esquerda”, *apud* Wilson Coutinho (1998), “Gullar, crítico de artes plásticas”, p. 112.

refletiria essa dificuldade de perceber o que estava sendo feito de fato, preferindo-se pensar que nada estava acontecendo, uma vez que a produção contemporânea não correspondia ao parâmetro esperado. Na mesma época, também a apresentação da revista “Almanaque Biotônico Vitalidade” (1976-1977), produzida pelo grupo de artistas conhecido como “Nuvem cigana”, evoca uma atitude de rebeldia, que se repete na apresentação que dois poetas, Bernardo Vilhena e Eudoro Augusto, redigem para uma antologia da poesia da época, “Consciência marginal” (editada numa revista do Rio produzida por poetas e artistas plásticos, a *Malasartes*, 1975, n. 1), na qual afirmam que “a poesia não cabe em estantes programadas, (...) não foi incorporada ao comércio de livros e à cotação periódica dos artefatos consumíveis”.

Voltando ao presente, e retomando a polêmica à volta da exposição de Laura Vinci, o pesquisador e curador de arte contemporânea Moacir dos Anjos, respondendo às restrições de Gullar e de outro crítico, Luciano Trigo (“É de fama e dinheiro que se trata a arte?”, *Folha de S. Paulo*, 19/11/2007), procura justificar a instalação “Ainda viva” comentando que “o roçar entre maçãs vermelhas percíveis e a solidez branca e esculpida do mármore” constitui uma “locução simbólica do momento e do espaço em que vivemos nós todos.” (“É do mundo que a arte trata”, *Folha de São Paulo*, 20/11/2007).¹³ O melhor texto de defesa talvez tenha sido o de Paulo Sérgio Duarte, “Muito além da aflição” (no catálogo da exposição), em que o crítico observa o contraste entre o tempo acelerado e burocrático da vida moderna e o tempo no entanto lento das maçãs, em seu ritmo natural de apodrecimento, durante o qual longamente ainda exalam cor vibrante e perfume. Ao invés da efemeridade, ele destacou a duração e a beleza – aspectos pouco ressaltados na arte dos anos 70 – de certa forma mostrando uma diferença sutil, como se hoje pudessemos retomar aquelas questões com mais complexidade.

A arte certamente voltou aos museus e às galerias, assim como a poesia aos livros produzidos e distribuídos pelas editoras. Mas a ferida aberta nos anos 70 não pode ser ignorada pois sua cicatrização apresenta uma marca indelével sob a forma aparentemente apaziguada do objeto

13 O debate continuou ainda com outras réplicas e novos agregados pró e contra. Um articulista do mesmo jornal, Marcos Augusto Gonçalves, retomou o célebre título de artigo de Monteiro Lobato, “Paranóia ou mistificação” (em que nosso melhor escritor de histórias infantis desancava a arte moderna, encarnada pela suposta degeneração doentia dos quadros de Anita Malfatti) para defender a arte contemporânea da pecha de repetição degradada das vanguardas (22/11/2007).

artístico, a partir de então ainda mais contraditório:¹⁴ aponta tanto para as maçãs quanto para o mármore, paradigmáticos seja da nossa consciência da temporalidade precária seja do momento da figuração formal, como uma resistência, breve que seja, do desejo de beleza.

O mesmo se nota na poesia de Gullar, antes suja e delirante, girando num disparo para vários lados simultâneos, e agora tão depurada, ainda que tratando dos mesmos traumas. É verdade que desde o começo de sua obra, peras e bananas o acompanham (e por que não maçãs?) como metáforas do tempo que passa, consumindo-se inutilmente, e indicando a brevidade do homem e do seu canto. Tal tema, com ecos existenciais e estéticos, acompanhou-o ao longo de toda sua obra, até seu livro mais recente em que também a oposição entre o orgânico e o mineral o assombra. Em “Visita” (*Muitas vozes*, 1999), quando busca conversar com o filho morto no cemitério, compreende que nem a flor nem a palavra escrita resistem frente ao mármore do túmulo, pois o poema é impotente para vencer a morte. Como toda a crítica sempre enfatizou, a principal veia temática de sua obra é o assombro com a passagem inexorável do tempo, em contraste com a fragilidade da vida, que acontece “na vertigem do dia”, “dentro do presente veloz”.¹⁵ Sua arte parece reite- rar esses dilemas, em *Barulhos e Muitas vozes* (seus livros mais recentes) observando o quanto a palavra poética é feita de ar, uma “não-coisa” escrita por “muitas vozes”, que não apreende a densidade dos seres nem impede a sua corrosão.

14 Artur Barrio continua a coletar detritos e resíduos de todo tipo, mas os dispõe em configurações abstratas, dentro de quadros emoldurados que expõe em galerias, numa atitude paródica, talvez agressiva (“Desenhos”, 2008). Por outro lado, Waltercio Caldas produz séries elegantes e de sutil ironia, como uma sala em que se distribuem maçãs de cera iguais às reais sobre mesas simétricas, que parecem refletir-se umas às outras através de estruturas de vidro e aço, como finas alusões a molduras (“Maçãs falsas”, 2008).

15 Nesse sentido, concordam as análises de João Lafeté, Alcides Villaça, Alfredo Bosi e Leonardo Martinelli, enfatizando essa questão como central à obra de Gullar. Em vários poemas que giram à volta da imagem da fruta que apodrece, o dilema entre a fugacidade da vida e a composição artística, por meio de palavras poéticas que, pela sonoridade e pela imagem, perenizam a experiência, é aguçado ao máximo. Nesse sentido, evidencia-se a diferença com as artes plásticas, que, ao tratar da efemeridade e a urgência da vida contemporânea, podem ser mais literais, uma vez que incorporam matérias “reais”, em estado bruto, criando um tipo de ambigüidade entre o imediato e o mediado que a palavra, por ser de natureza simbolizante e necessariamente representação, pode mimetizar sem nunca ser de fato “coisa”.

A depuração se deu também em outros poetas de longo curso, como Armando Freitas Filho,¹⁶ que, fiel à exposição permanente do processo de feitura, passou da urgência aflita para o refinamento desta. Obcecado pela passagem do tempo, intentava pular para dentro do poema enquanto o escrevia. Agora se observa em sua obra momentos de distensão lírica, ao lado da perseguição do presente inalcançável.

Embora concordemos com Gullar que grande parte das obras expostas nas Bienais seja um prolongamento repetitivo dos mesmos desafios já exauridos pelas vanguardas e seus desdobramentos, ressaltamos que, nos melhores casos, a antiarte tornou-se constitutiva da arte, como uma fissura que penetra as formas simbólicas, inconciliável com elas, mas que ainda assim precisa ser incorporada em tensão não resolvida. O artista nem pode aderir a ela (permanecendo na imediaticidade agora ingênua) nem ignorá-la (propondo-se à realização de uma forma artística orgânica) - ambas atitudes anacrônicas. De fato, muitas vezes a apresentação de palavras e objetos que não sofreram a interferência da reflexão e da transfiguração promovidas pelo trabalho e pela consciência do artista parece-nos mal resolvida e pouco instigante. A precariedade formal não é, evidentemente, uma característica a ser considerada, em si mesma, qualidade.

O artista precisa transformar o risco em ritmo e transitar entre a presença e a sua metaforização em linguagem (adaptando aqui o vocabulário de Meschonnic), para abrir uma via que atualize a afirmação de Laura Vinci quando da defesa que fez de sua exposição: “isso é uma pergunta sobre o destino da arte”... ou, na mesma linha, esta reflexão recente de Waltercio Caldas: “É da natureza dos objetos de arte preservar, mesmo depois de concluídos, o seu destino de hipótese.”

Bibliografia:

- CALDAS, Waltercio (2006). *Notas, () etc*, Livro do Artista. São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud.
- CÍCERO, Antonio (2007), “Os Babilques de Waly Salomão”, *Revista Z Cultural*, Ano IV, n. 1, dez. Republicado em *Waly Salomão. Babilques: alguns*

16 A respeito do diálogo entre poesia e artes plásticas, assim como entre o construtivismo e o visceral, na obra de Armando Freitas Filho, leia-se o ensaio “O olhar eloqüente” de Célia Pedrosa em que a pesquisadora desenvolve reflexão ampla sobre os debates estéticos dos anos 60, à volta dos escritos de Mário Pedrosa e de Ferreira Gullar (2006).

- cristsais clivados*. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria/Kabuki Produções Culturais.
- CESAR, Ana Cristina (2008), *Antigos e soltos*, org. Viviana Bosi, São Paulo, Instituto Moreira Salles.
- ____ (1982), *A teus pés*. São Paulo, Brasiliense.
- ____ (1985), *Inéditos e dispersos*, org. Armando Freitas Filho, São Paulo, Brasiliense.
- COUTINHO, Wilson (1998), “Gullar, crítico de artes plásticas” in *Ferreira Gullar. Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles.
- GARRAMUÑO, Florência (2007), “La experiência y sus riesgos” in Garramuño, Florencia/Aguilar, Gonzalo/di Leone, Luciana (orgs.) *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporânea*, Rosário, Beatriz Viterbo Ed..
- GULLAR, Ferreira (2007), *Experiência neoconcreta*, São Paulo, Cosacnaify.
- ____ (2006), *Toda poesia*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- MALUFE, Annita Costa (2006), *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo, Annablume.
- MESCHONNIC, Henri (2006), “A oralidade, poética da voz” [1987], *Linguagem, ritmo e vida* (trad. Cristiano Florentino). Belo Horizonte: FALÉ/UFMG.
- OITICICA, Helio (1986), *Aspiro ao grande labirinto*, orgs. Waly Salomão, Luciano Figueiredo e Lygia Pape, Rio de Janeiro, Ed. Rocco.
- PEDROSA, Célia (2006), “O olhar eloqüente”, *Poesia sempre*, n. 22, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.
- PEDROSA, Mario (1965), “Arte ambiental, arte pós-moderna”, republicado in Oiticica, Helio (1986), *opus citatum*.
- SUSSEKIND, Flora (2007), “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”, in Basualdo, Carlos (org.) *Tropicália, uma revolução na cultura brasileira, 1967-1972*, São Paulo, Cosacnaify.
- TASSINARI, Alberto (2001), *O espaço moderno*, São Paulo, Cosacnaify.
- ZÍLIO, Carlos (1982) “Da Antropofagia à Tropicália” in Novaes, Adauto (org.) *O nacional e o popular na cultura brasileira*, São Paulo, Ed. Brasiliense.
- ZULAR, Roberto (2005), “O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre o *Me segura que eu vou dar um troço* de Waly Salomão”, *Revista Literatura e Sociedade*, n. 8, São Paulo, DTLLC/USP e Ed. Nankin.

Obs.: Não foram incluídos nesta bibliografia os artigos de jornal nem revistas de época citados no corpo do texto.

VÁRIA

O lugar do outro: representações da identidade nas narrativas de Mia Couto e José Eduardo Agualusa

Ana Margarida Fonseca*

Nas últimas décadas, a atenção conferida às questões identitárias, numa perspectiva simultaneamente individual e colectiva, tem merecido uma atenção constante, facto a que não serão alheios os desafios provocados pelas complexas relações que se estabelecem num mundo globalizado entre sujeitos, povos, etnias, nacionalidades. Provenientes das mais diversas áreas disciplinares, a maioria destas propostas apresenta em comum a questionação de um conceito homogéneo e unitário de identidade, acentuando-se a importância de uma ancoragem em historicidades concretas, cujo conhecimento permita compreender os relacionamentos dinâmicos entre o *eu* e os múltiplos *outros*.

Analisar as representações identitárias em obras escritas após o fim dos colonialismos formais implica considerar os processos de reconstrução da memória, através da consideração das imagens do eu e do(s) outro(s), da alteridade e da mesmidade, que num processo contínuo se vão reelaborando. É esse o caso das obras literárias que nos propomos abordar neste estudo, da autoria de dois dos mais conceituados autores contemporâneos de língua portuguesa – Mia Couto e José Eduardo Agualusa. A uni-los, a preocupação com o resgate da memória colectiva, a análise crítica do período pós-independência, a proposta de uma mestiçagem cultural que revele os atravessamentos da fronteira entre o eu e o outro.

Palavras-chave: memória; identidade; mestiçagem; literatura angolana; literatura moçambicana.

* UDI – Instituto Politécnico da Guarda / Centro de Estudos Comparatistas – FLUL

A atenção conferida às questões identitárias tem merecido, nos últimos anos, um interesse redobrado, em grande parte motivado pelos desafios colocados por um mundo cada vez mais globalizado, onde as interações entre sujeitos, povos, etnias, nacionalidades e religiões são constantes. Atravessando diferentes áreas disciplinares, estes olhares sobre o mesmo e sobre o outro apresentam em comum a questionação de um conceito homogéneo e unitário de identidade, pois esta entende-se, antes de mais, como um construto dinâmico, em permanente redefinição e reconstrução. Assim, ao recusar concepções essencialistas da identidade, consideramos fundamental proceder à ancoragem dos discursos identitários em historicidades concretas, atendendo aos contextos históricos nos quais as relações entre sujeitos e comunidades se desenvolvem.

No contexto pós-colonial em que inserimos o presente estudo, a importância do confronto entre o eu e o outro na construção e representação das identidades assume uma relevância ainda mais marcada, sendo necessária uma especial atenção aos intensos e profundos contactos estabelecidos entre povos e sujeitos ao longo de vários séculos. Sendo certo que, presidindo aos colonialismos de todos os tipos, esteve sempre presente uma relação assimétrica de poder, condicionada pela imposição forçada da cultura e da ideologia ocidentais, não poderá ser ignorado que as relações foram sempre biunívocas, condicionando tanto a auto-imagem dos colonizados como a auto-imagem dos próprios colonizadores.

Assim, analisar as imagens de identidade de colonizados e ex-colonizados implica, antes de mais, compreender os modos como as relações entre os dois pólos da relação colonial se desenvolveram, aceitando que estas relações são muito mais complexas do que os binómios explorador-explorado, branco-negro ou dominador-dominado podem fazer crer. Como explica Homi Bhabha, a construção do sujeito colonial no discurso e o exercício do poder colonial através do discurso exigem a articulação de formas de diferença racial e cultural (Bhabha, 1994:38), que por sua vez sustentam discursos e práticas de hierarquização e subordinação. Gayatri Spivak (1985) designa por *othering* o processo pelo qual o discurso imperial cria os seus outros, sendo este um processo dialéctico uma vez que o Outro colonizador é constituído como tal ao mesmo tempo que os outros colonizados são constituídos como sujeitos.

Este confronto eu/outro não se cinge ao discurso colonial, onde a sua acentuação é deliberada e cumpre propósitos ideológicos, mas mantém a sua pertinência em contexto pós-colonial, tomando aqui o termo na sua aceção periodológica. Analisar as representações identitárias em obras escritas após o fim dos colonialismos formais é considerar igualmente um processo de reconstrução da memória, através da consideração das imagens do eu e do outro, da alteridade e da mesmidade, que num processo contínuo se vão reelaborando. É esse o caso das obras literárias que nos propomos abordar, da autoria de dois dos mais conceituados escritores contemporâneos de língua portuguesa – Mia Couto e José Eduardo Agualusa. A uni-los, a preocupação com o resgate da memória colectiva, a análise crítica do período pós-independência, a proposta de uma mestiçagem cultural que revele os atravessamentos da fronteira entre eu e o outro.

Procuraremos, pois, fazer dialogar narrativas onde a definição do eu supõe o diálogo com múltiplos outros, numa perspectiva que nos conduzirá pela observação da importância dos conceitos de raça e de memória na construção dos discursos identitários. O *lugar do outro* será, nestes textos, um *espaço* de inquietação onde os essencialismos estão ausentes e onde se assiste a uma complexificação das imagens identitárias representadas.

Recordamos, neste contexto, o pensamento de Mikhail Bakhtine, para quem o diálogo é a condição própria do ser humano, daí que seja essencial o papel do outro para a compreensão de si:

Je ne deviens conscient de moi, je ne deviens moi-même qu' en me révélant pour autrui, à travers d' autrui et à l' aide d' autrui. Les actes les plus importants, constitutifs de la conscience de soi, se déterminent par le rapport à une autre conscience (à un «tu») [...]. L' être même de l' homme (extérieur comme intérieur) est une *communication profonde*. Être signifie *communiquer*. (*apud* Todorov, 1984:148)

O que observamos nos romances em estudo é precisamente esta abertura ao outro – aos outros, dialogicamente configurados –, num contexto pós-colonial marcado pela persistência da exclusão e da desigualdade social, pelo confronto de noções raciais baseadas em relações de classe, pelo difícil diálogo com a memória histórica de angolanos e

moçambicanos. Em ambos os escritores emerge ainda uma noção de mestiçagem que procuraremos situar e contextualizar, tendo em conta que será, nestes casos, entendida como uma força criadora capaz de ultrapassar – ou pelo menos contribuir para tal – os complexos desafios que se colocam às sociedades descolonizadas.

No que diz respeito a Mia Couto, a relação entre identidade e memória tem sido uma preocupação constante na produção literária deste escritor moçambicano, desde a publicação da primeira colectânea de contos – *Vozes Anoitecidas*, de 1987 – até ao mais recente romance *Jesusalém* (2009). Autor de mais de duas dezenas de obras, entre romances, crónicas, contos, ensaios e poesia, Mia Couto tem-se destacado pela representação de uma identidade híbrida, feita do cruzamento de distintas tradições e vozes, contando para isso com a sua própria experiência de filho de portugueses, por um lado, e de biólogo trabalhando no interior rural do país, por outro lado. Deste modo, e em sintonia com uma vivência *in loco* da diversidade cultural, Mia Couto tem defendido que a nação moçambicana se fortalece precisamente devido a esta recusa de essencialismos e dicotomias, tão ao gosto dos poderes coloniais e neocoloniais de difícil lembrança. Este enraizamento na realidade moçambicana não significa, porém, um enfeudamento no regional ou no local, pois emerge nas suas obras um desejo de universalidade que recusa o exotismo gratuito, afirmando Moçambique e a sua literatura como parte de um contexto mais vasto, para além das fronteiras de região, país ou continente.

Em *Terra Sonâmbula*, o primeiro romance do autor (1997), o tema da guerra civil e das suas consequências na sociedade moçambicana, sobretudo nas periferias esquecidas pelos poderes dominantes, ocupa um lugar de destaque. A narrativa divide-se em dois planos: por um lado, a deambulação de Muidinga e do velho Tuahir ao longo de uma estrada abandonada, com marcas recentes da violência da guerra; por outro lado, a história de Kindzu e Farida, na pequena vila de Matimati, relatada nos Cadernos que Muidinga encontra num autocarro incendiado, logo no início da narrativa. Os dois planos vêm depois a fundir-se no final do romance, quando Kindzu, que procurava o filho perdido de Farida, reconhece em Kindzu esse menino, no mesmo momento em que a deflagração de uma mina põe fim à vida do redactor dos cadernos.

Apesar de se tratar de uma obra escrita após a independência, não poderá ser ignorada a importância das referências às práticas e proces-

sos coloniais, uma vez que, como veremos, o fim formal do colonialismo não correspondeu, de todo, ao encerramento dos seus pressupostos. Contudo, nesta obra, a percepção do mesmo e do outro não advém prioritariamente da relação colonizador/colonizado, mas antes da relação entre os próprios compatriotas, vistos ao espelho de diferentes ideologias, valores, crenças e atitudes. Assim, a alteridade do colono vê-se representada sobretudo como uma memória histórica de autoritarismo, prepotência e exploração humana, à sombra da qual se reconhecem comportamentos e atitudes protagonizados pelos próprios moçambicanos.

Na pequena comunidade de Matimati, onde se desenrola parte da acção, o processo de tornar outro (*othering*) instituído pelo colono europeu para legitimar a opressão sobre os africanos é reactualizado na relação entre os vários estratos da sociedade independente, de modo a que os privilégios de uma minoria se vejam perpetuamente assegurados. Esta questão entronca no que é vulgarmente designado por neocolonialismo, remetendo para a persistência, nas sociedades descolonizadas, dos mecanismos de exploração e exercício arbitrário do poder que caracterizavam a relação colonial.

A aliança que se estabelece entre o ex-colonizador Romão Pinto e Estêvão Jonas, o administrador de Matimati, é, a este propósito, extremamente significativa. Romão é representado como prepotente, autoritário e lascivo, alguém para quem a submissão económica e a submissão sexual fazem parte da mesma cartilha de privilégios. “Filho e neto de colonos” (Couto, 1997:155), “dono das muitas terras” (Couto, 1997:81), exercia o que julgava ser os seus direitos de europeu tanto na cantina, onde os africanos eram forçados a aceitar os preços especulativos, como junto das mulheres mulatas, sobre as quais julgava ter direitos já que, no seu entendimento racista, tinham sido eles, os portugueses, a criá-las (Couto, 1997:158).

Já depois da independência, o diálogo que antecede o acordo que o português e o moçambicano estabelecem para explorar o povo da pequena vila evidencia como um e outro são o mesmo, apesar de todas as diferenças aparentes:

Com um empurrão o antigo colono fez sentar o administrador. E conversaram até madrugada. Que falaram? Ninguém sabe o certo. Mas parece que o Romão deitou muita dúvida sobre o futuro de Estêvão. Naquele

regime que segurança tinha o futuro? Amanhã ele recebia o devido pontapé nas partes e ninguém mais se lembraria dele. O moçambicano riposou, quisesse o estrangeiro ensinar o Padre-Nosso ao vigarista.

- *Eu tenho os meus esquemas, Romão. Não pense que somos burros, como sempre vocês insistiram.*

Esquemas, qual quê. Uns negócios de tigela furada, coisa de pouco brilho. Umas cervejitas de lata amontoadas no passeio? O colono roubava o lustro da iniciativa do administrador. Naquele solene assento, o português lhe prometia coisa grossa, choruda. (Couto, 1997: 178-9).

Como podemos observar por este excerto, a aliança entre Estêvão Jonas e Romão Pinto faz-se pelo comum interesse em explorar o povo de Matimati, prolongando uma situação de pobreza que, herdada dos tempos coloniais, ir-se-á manter inalterada. O antigo colono propõe-se ensinar ao moçambicano a arte de enganar e explorar os mais fracos, em troca da necessária cobertura para uma situação que, sendo igual, convém que pareça diferente. Estêvão instaura-se como o *outro* dos seus compatriotas; a imagem devolvida pelo espelho é a de Romão, antigo inimigo. Deste modo, a alteridade institui-se na fronteira entre os que permanecem explorados e os que lutam por herdar a posição de donos do povo, sejam eles ex-colonos, africanos, ou ambos, numa aliança espúria.

Observamos, neste contexto, a importância da noção de classe, necessária para compreender as representações de colonizados e de colonizadores nas sociedades em estudo. Em Robert Young encontramos precisamente uma chamada de atenção para a relevância da hierarquização social, dentro e fora dos regimes coloniais:

Fanon followed Sartre's translation of Marx's dialectic of ruling vs. working classes, via Lenin's oppressed vs. oppressor nations, into a dialectic of colonizer vs. colonized. In a post-independence era this has sometimes been transformed into a further general global opposition between the first world (dominant) and the third (subaltern). (...) this simple division overrides and ignores the fact of class division within both: capitalism exploits western workers as it exploits migrant labourers, or workers in third-world factories. Postcolonial critics recognize that north-south divisions do not devalue the struggles of those oppressed through class or minoritarian status within the heartlands of contemporary capitalism. Colonialism always operated internally as well as externally, and the stratification of societies still continues" (Young, 2001:8).

A perspectiva de Young revela uma indagação quer da realidade colonial quer da realidade pós-colonial que não se conforma à dialéctica colonizador/colonizado, convertida depois das independências na relação entre nações desenvolvidas – o chamado Primeiro Mundo – e nações subdesenvolvidas – o chamado Terceiro Mundo. Na verdade, os mecanismos de funcionamento das sociedades nunca foram redutíveis a estas dicotomias e, com maioria de razão, muito menos o são hoje em dia. Ao salientar a importância da estratificação social, Young chama a atenção para o facto de que as diferenças entre grupos sociais são consequência não apenas de uma condição historicamente determinada – o colonialismo ou imperialismo – mas perpassam todas as sociedades, independentemente da posição relativa que ocupem no sistema capitalista mundial. Deste modo, mesmo no interior da relação colonial o poder e a autoridade dependeram de muitos factores que não estritamente aqueles que decorriam da distinção entre europeu/colono e africano/colonizado, sendo certo que, após a descolonização, encontramos idêntica complexidade nas relações entre africanos e entre estes e os ex-colonos.

Uma face muito distinta da relação com o outro é apresentada através do encontro criativo e regenerador do africano e do ocidental, de modo a que as identidades quer individuais quer colectivas se enriqueçam através da aceitação da diferença. É o caso de Dona Virgínia, esposa de Romão Pinto, que se vê representada como “branca de nacionalidade, não de raça” (Couto, 1997:170). A incompatibilidade com o marido revela a distância que os separa e que distingue a relação que cada um deles tem com África; assim, o desejo de Virgínia de sair de Moçambique traduz, paradoxalmente, uma profunda identificação com o que a rodeia, uma vez que a “visão daquela terra, em tais desmandados maus tratos” (Couto, 1997: 82) lhe provoca a intensa dor de ver um filho querido maltratado. Por ser impossível a fuga, a alternativa encontrada é a criação do mundo irreal onde se refugia, e ao qual apenas as crianças têm acesso. Não tendo descendência, Virgínia cria Farida, uma menina órfã, como filha adoptiva e recebe do mesmo modo Gaspar, fruto da violação de Farida por Romão.

Assim, Virgínia, a mãe de coração de todas as crianças de Matimati, vê-se representada como uma ‘mais velha’, com toda a carga de respeito, sabedoria e autoridade que esse papel confere nas sociedades tradicionais africanas. O facto de ser bilingue comprova essa proximidade

afectiva com a comunidade moçambicana: “O português é sua língua materna e o makwa [língua do Norte de Moçambique] sua maternal linguagem” (Couto, 1997:170). Será, afinal, pelo acolhimento do *outro* em si e pela incorporação da diferença na sua identidade que Virgínia escapa à insanidade de uma relação conjugal feita de violência e ao absurdo de um país dilacerado pela guerra civil e pela corrupção.

Do lado africano, quer Farida quer Kindzu, os protagonistas de *Terra Sonâmbula*, revelam a complexidade da mestiçagem cultural a que foram sujeitos. Ambos frequentaram a escola e nela aprenderam a ler e escrever em português, artes a que o pai de Kindzu chamava as “feitiçarias dos brancos” (Couto, 1997:25). Por outro lado, e talvez mais importante, o conceito de raça está dependente, nestas personagens, de uma experiência essencialmente afectiva da diferença. Na verdade, Kindzu desenvolve, ainda em criança, uma forte amizade com o indiano Surendra Valá, sendo de observar que, para os próprios moçambicanos, os indianos pertenciam a uma raça inferior e por isso os contactos entre uns e outros eram vistos de forma negativa. Kindzu e Surendra ultrapassam os preconceitos raciais, sentindo-se pai e filho, o que leva o indiano a excluir: “*Eu gosto de homens que não tem raça. É por isso que eu gosto de si, Kindzu*” (Couto, 1997: 29).

Para Farida, a raça é igualmente uma questão de afectos e não de cor de pele; e é por isso que a personagem reconhece que Dona Virgínia, a sua mãe adoptiva, fez “nascer a outra raça que agora nela existia” (Couto, 1997:81). Num ambiente carregado de ódios raciais como é o da pequena comunidade de Matimati, as duas personagens distinguem-se pela força das emoções que as ligam a pessoas de outra raça e nacionalidade, ou seja, aqueles que à partida seriam os *outros* na construção das suas próprias identidades de moçambicanos. Ao revelar a fecundidade desta transgressão, pois quer Farida quer Kindzu são personagens de uma consciência crítica invulgar, Mia Couto deixa um testemunho de confiança no poder da mestiçagem como alicerce da construção de uma nação mais justa, solidária e fraterna.

Esta representação da fronteira como espaço para a recuperação da esperança encontra eco em outras obras de Mia Couto e espelha a convicção de que a mistura de tradições, etnias e culturas constitui uma riqueza de que os africanos se devem apoderar, integrando-a na definição identitária. Face à experiência da guerra civil, que comprometeu a

esperança numa soberania de justiça e igualdade, a resposta continua a ser a da resistência da margem: o povo esquecido do interior rural, os espaços perdidos dos poderes centrais, os cruzamentos inevitáveis entre tradições distintas.

A ideia de mestiçagem constitui, na verdade, a grande linha de força da vasta obra ficcional de Mia Couto, como já referimos, apresentando-se como uma confluência criadora e criativa de tradições, correntes e influências diversas. Assim, a mestiçagem representa a negação das dicotomias, dos discursos autoritários, da imposição de um único ponto de vista, seja ele o europeu ou o africano, o colonial, o neocolonial ou, porque não, o pós-colonial. Sem paternalismos, o escritor moçambicano denuncia a mistificação de uma certa ideia de africanidade (e, por extensão, de moçambicanidade) que a erige em essência, acabando, no fim de contas, por reproduzir o modelo colonial de separação de culturas e por reactivar uma certa noção de “exotismo”. A mestiçagem assim entendida traduz-se numa atitude de inquietação produtiva, que situa a escrita literária na confluência de culturas diversas, todas elas importantes para o posicionamento estético e ético do autor africano. A condição fronteiriça do escritor faz dele um interlocutor privilegiado de um mundo em mudança, onde as linhas de separação pretendidas pelos discursos monológicos se vêem continuamente transgredidas.

Não poderá ser ignorada, neste contexto, a proximidade do conceito de mestiçagem, tal como Mia Couto o entende e define, relativamente ao tão celebrado quanto contestado conceito de hibridização, hoje tornado um lugar comum dos estudos pós-coloniais. Não sendo nosso objetivo, no presente contexto, a questionação das múltiplas acepções de hibridização que ao longo das últimas décadas se foram desenvolvendo, importa-nos ainda assim destacar a sua importância para a descrição de um modelo de compreensão das interações culturais em situações coloniais e pós-coloniais. Dos diversos usos do conceito, retemos sobretudo a ideia de que do encontro de culturas não resulta simplesmente a sobreposição da cultura dominante, nem o esquecimento da oprimida, mas uma nova forma que congrega traços culturais distintos e que já não pode ser identificada nem com uma nem com a outra. Este aparente paradoxo entre mesmidade e alteridade é descrito por Robert Young do seguinte modo:

Hybridity thus makes difference into sameness, and sameness into difference, but in a way that makes the same no longer the same, the different no longer simply different. In that sense, it operates according to the form of logic that Derrida isolates in the term ‘brisure’, a breaking and a joining at the same time, in the same place: difference and sameness in an apparent impossible simultaneity. (Young, 1995:26)

No espaço fronteiriço que se abre ao encontro produtivo das culturas – o Terceiro Espaço (*Third Space*), para retomar o conceito de Homi Bhabha – os processos de identificação rejeitam qualquer fixidez e abrem-se à mudança que a presença do *outro* proporciona. Assim, considera Bhabha, a produção de significado requer a passagem por um Terceiro Espaço entre o “eu” e o “tu”, um espaço dividido (*the split space of enunciation*) que representa quer as condições gerais da linguagem quer as implicações específicas do enunciado numa estratégia performativa e institucional de natureza inconsciente (Bhabha, 1994:36). Deste modo é introduzida a ambivalência no acto de interpretação e é destruído o espelho da representação, o que traduz a impossibilidade de culturas “puras” ou “originais”, mesmo antes de se atender às circunstâncias históricas específicas que fundamentam o seu hibridismo. As condições discursivas da enunciação asseguram, portanto, que não há significados fixos ou imutáveis, e que qualquer símbolo cultural pode ser traduzido, re-historicizado e relido.¹

Corroborando a perspectiva que temos vindo a explicar, afirma Mia Couto numa entrevista que “há sempre o perigo de se pensar que ela [mestiçagem] surge porque há duas linhas puras que depois se misturam. Mas essas linhas puras já estão misturadas. A mestiçagem é a nossa própria condição.” (Couto, 2008b). Esta ideia de que não existe uma anterioridade feita de culturas intocadas parece-nos extremamente importante, na medida em que permite reforçar o entendimento da hibridização ou da mestiçagem como uma afirmação da condição fronteiriça das culturas. Recusa-se, deste modo, quer os essencialismos inerentes ao discurso colonial e a grande parte dos discursos anti-colo-

1 “[...] the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open way to conceptualizing an *international* culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of cultures’s *hybridity*. To that end we should remember that it is the ‘inter’ – the cutting edge of translation and negotiation, the *in-between* space – that carries the burden of the meaning of culture. [...] And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves. (Bhabha, 1994:38).

niais quer a eventual omissão das assimetrias decorrentes do exercício de poder por parte das culturas hegemónicas. Na verdade, julgamos que o hibridismo não representa, como se poderia pensar, a dissolução das fronteiras mas antes a afirmação da sua permeabilidade e instabilidade, retendo-se uma estrutura dialéctica que põe em evidência os atravessamentos culturais nas zonas de contacto. Deste modo, não se poderá apagar a consciência das condições de desigualdade presentes nos espaços coloniais e pós-coloniais, evitando o que tem sido por muitos considerado como a celebração acrítica da fusão cultural.

Segundo cremos, o conceito de hibridismo, tal como Bhabha e outros teóricos o propõem, apresenta-se como um potencial de resistência e é este sentido, secundarizado em muitos dos seus usos em contextos pós-coloniais, que o aproxima decisivamente da mestiçagem de Mia Couto. Com efeito, nas narrativas deste escritor moçambicano observamos, sem excepção, um projecto de mestiçagem assumido de forma consciente e voluntária, representando a expressão de fronteiras móveis, continuamente transgredidas, que não só abrem espaço à resistência como incitam à inversão de um estado histórico e social marcado pela desigualdade, pela pobreza e pelos abusos de um poder arbitrariamente exercido. As confluências e sínteses que Mia Couto expõe não são meros artificios literários; emergem de uma vivência que se aproxima, no concreto, das pessoas que vivem nas margens sociais e geográficas de Moçambique e lhes dá voz – uma voz subalterna que, como nos recorda Spivak, permanece quase sempre silenciada (ou *anoitecida*, para retomar a metáfora que dá título à primeira obra de ficção publicada por Couto). Os discursos monológicos vêem-se, assim, ameaçados pela ambivalência instaurada através de textos literários que repetidamente cruzam as fronteiras entre racionalidades, valores, crenças e pressupostos culturais.

A representação do atravessamento das margens está também presente de forma muito clara em *O Último Voo do Flamingo*, romance publicado em 2002 e que Mia Couto declarou ser, de certa forma, uma continuação de *Terra Sonâmbula*. Neste romance persiste e aprofunda-se a importância dos cruzamentos e das transgressões, por entre os desafios de reconstrução de uma nação que se libertava finalmente de décadas de conflitos armados.

Neste romance, a acção localiza-se numa pequena comunidade, Tizangara, abalada pela misteriosa explosão de soldados das Nações

Unidas, ali colocados para fiscalizar o processo de paz que se seguiu ao fim da guerra civil. Chamado à vila para investigar o sucedido, o italiano Massimo Risi rapidamente se apercebe que as suas concepções racionalistas do real não se conformam com a ordem sobrenatural do mundo que o rodeia. O velho Sulpício, o pai do tradutor destacado para ajudar o italiano, assume-se como o guardião dos valores tradicionais, indispensáveis ao resgate da nação moçambicana, imersa na corrupção e na degradação moral dos seus dirigentes. O pólo tensional que se cria entre a identidade europeia de Massimo Risi e a identidade africana de Sulpício resolve-se pela intervenção do narrador/tradutor, ele próprio situado na fronteira dos dois mundos, como tradutor não só de línguas mas sobretudo de culturas. Deste modo, o italiano deixa-se impregnar dos valores da africanidade e abdica da sua racionalidade intransigente; da mesma forma, o velho acaba por reconhecer o valor do estrangeiro e admite-o nos seus afectos.

No fim da obra, é toda a nação moçambicana que desaparece “num lugar de névoas subterrâneas”, ficando “à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão” (Couto, 2000:220-221) e salvando-se apenas o tradutor e Massimo Risi:

Massimo sorria, em rito de infância. Me sentei, a seu lado. Pela primeira vez, senti o italiano como um irmão nascido da mesma terra. Ele me olhou, parecendo me ler por dentro, adivinhando meus receios.

– *Há-de vir um outro* – repetiu.

Aceitei a sua palavra como de um mais velho. Face à neblina, nessa espera, me perguntei se a viagem em que tinha embarcado o meu pai não teria sido o último voo do flamingo. Ainda assim, me deixei quieto, sentado. Na espera de um outro tempo. Até que escutei a canção da minha mãe, essa que ela entoava para que os flamingos empurrassem o sol do outro lado do mundo. (Couto, 2000: 224-225)

A fronteira converte-se, assim, no último lugar habitável, sendo que esta poderosa alegoria confirma a importância da margem como reduto possível da esperança. A (re)construção de um país mais livre, justo e fraterno assenta, pois, na força fecundadora de uma identidade híbrida quer no plano individual quer no plano colectivo. Expressão narrativa de uma crença profunda no poder criativo e regenerador da mestiçagem cultural, *O Último Voo do Flamingo* recusa monologismos para acentuar

que a hibridização é não só a condição própria das sociedades pós-coloniais, mas também o caminho a seguir para o seu aperfeiçoamento.

O último momento deste breve percurso pelas narrativas de Mia Couto centra-se no romance de 2008 *Venenos de Deus Remédios do Diabo*. A propósito da publicação desta obra, disse Mia Couto: “Escrevi 23 livros, todos tratam de temas diversos. Existe, sim, uma preocupação central em toda a minha escrita: é a negação de uma identidade pura e única, a aposta na procura de diversidades interiores e a afirmação de identidades plurais e mestiçadas.” (2008c)

Em *Venenos de Deus Remédios do Diabo*, estas preocupações encontram-se traduzidas de forma muito clara, dando continuidade às linhas de força da narrativa de Mia Couto. Como nas anteriores narrativas, a história desenrola-se numa pequena povoação afastada dos grandes centros – desta vez é Vila Cacimba –, para onde se desloca o médico português Sidónio Rosa, à procura da mulata Deolinda, que tinha conhecido num congresso em Lisboa e por quem se tinha apaixonado. No entanto, quando chega à vila, o português descobre que a sua amada se tinha ausentado num estágio, começando aí uma longa espera, dividida entre o trabalho no posto de saúde local e as visitas diárias aos pais de Deolinda – Munda e Bartolomeu Sozinho. As dúvidas sobre o regresso da jovem vão-se adensando à medida que uma intrincada rede de suposições, de indícios e de versões contraditórias vai emergindo, alimentada pelos comentários de Munda, de Bartolomeu e também de Alfredo Suacelência, o administrador de Vila Cacimba. No final, resulta uma única certeza – a morte de Deolinda – e a partida do português daquela terra de neveiros, sob a última visão de uma mensageira de vestido cinzento, espalhando as flores brancas do esquecimento.

Sendo um romance sobre solidão e perda, *Venenos de Deus Remédios do Diabo* é, em primeiro lugar, um romance sobre a identidade e os seus equívocos: identidade pessoal, pois as personagens enredam-se num complexo jogo de mentiras e de verdades, iludindo-se a si mesmas e aos que as rodeiam; mas também identidades colectivas, convocando concepções de raça e de nação que prosseguem as linhas temáticas anteriormente desenvolvidas pelo autor. O título aponta desde logo para uma problematização dos conceitos habituais de bem e de mal, deixando entrever que neste romance o que parece ser a solução acaba por se apresentar como um problema e vice-versa. O subtítulo – *As incuráveis vidas*

de Vila Cacimba – remete igualmente para um ambiente disfórico; a vila e, por extensão, os seus habitantes, padecem de uma dor irremediável, que nenhuma medicina, seja ocidental seja africana, poderá curar. Como veremos, não se trata de um discurso de derrotismo, mas sobretudo da consciência de que, à semelhança da *cacimba* (nevoeiro) em que a vila está quase constantemente mergulhada, já não vivemos num tempo de certezas imutáveis, de fronteiras nítidas ou de crenças definitivas.

Tal como em *O Último Voo do Flamingo*, a história inicia-se com a chegada de um europeu a uma povoação remota de Moçambique, para cumprir uma missão em solo africano. As motivações de ambos, porém, são distintas: enquanto que o italiano Massimo Risi vai para Tizangara como investigador da ONU, para tentar resolver o estranho caso dos “capacetes azuis” que explodiam, o motivo que leva Sidónio Rosa a integrar uma missão médica em Vila Cacimba tem que ver com a tentativa de reencontro de uma recente paixão. A sensação de estranhamento e o choque cultural são, no entanto, semelhantes. Ambos se sentem ultrapassados por uma realidade outra, que não dominam e sobre a qual nada sabem. A imersão nesta realidade altera-os, modifica a sua percepção do mundo, abala as certezas de um racionalismo ocidental até então inquestionado.

O desenraizamento, contudo, não se limita às personagens de origem europeia; também as personagens africanas se sentem desamparadas, exprimindo um sentimento de perplexidade perante as profundas transformações culturais e materiais ocorridas no seu ambiente. Em *Venenos de Deus Remédios do Diabo*, esta omnipresença da solidão domina as vivências dos protagonistas, deixando-os isolados no seio da própria família, dos vizinhos, das pessoas que conheceram toda a vida. A mãe de Deolinda, a mulata Munda, reconhece que em Vila Cacimba os “mulatos e pretos assimilados” são escassos:

Poucos e desamparados, partilhando secretas complicitades e sofrendo de um mesmo sentimento de orfandade. A cultura que os criou está longe, noutro tempo, noutro universo. A mentira é o único remédio que lhes resta contra essa solitária lonjura. Como diz Munda: apenas um mortal pecado pode curar a doença de viver. (Couto, 2008a:147)

A cisão identitária que entrevemos nestas palavras traduz um sentimento de exílio dentro da própria terra e do próprio país, motivado

antes de mais pelas profundas mudanças sofridas pela sociedade e pela cultura moçambicanas. Mia Couto, nesta como em outras obras, chama a atenção para uma realidade muitas vezes ignorada pelas elites dentro e fora de Moçambique: o abandono a que são votadas as populações afastadas dos grande centros urbanos; as arbitrariedades de um poder local apostado apenas no auto-enriquecimento; a desagregação cultural; a incapacidade de refazer as estruturas tradicionais de apoio social, depois de décadas de guerra e isolamento.

As fronteiras da identidade são fluidas, esquivas, e um dos sinais mais evidentes dessa permeabilidade encontra-se no acto de nomear. Quando os habitantes de Vila Cacimba dão a Sidónio um novo nome – *Sidonho* –, efectuam uma amálgama entre o nome ocidental Sidónio e o vocábulo “sonho”, prenunciando uma alteração identitária que, de resto, é bem aceite pelo português: “O médico até gostou desse rebaptismo que o torna mais à disposição de ser outro” (Couto, 2008a:13). Em contrapartida, Bartolomeu, por ocasião de mais uma visita do médico, acusa-o inesperadamente de não o tratar pelo nome completo e, com isso, roubar “a sua identidade maior, o seu nome de raiz” (Couto, 2008a:94), como outrora os portugueses tinham feito aos escravos. Contudo, algum tempo depois, Sidónio descobre que o nome ocidental pelo qual Bartolomeu Augusto Sozinho queria ser tratado não era, afinal, o seu nome original. O velho negro “se colonizara sozinho” (Couto, 2008a:110), recusando retomar o nome africano – Tsotsi – e assumindo, no fim de contas, a *outridade* que o colonizador lhe tinha imposto. Mentira e verdade confrontam-se permanentemente, não sendo mais possível decifrar qual o nome verdadeiro quando a máscara se confunde com o rosto. No mundo incuravelmente mestiço onde se movem as personagens, qualquer pretensão de autenticidade se torna uma missão inútil, pois já não existe uma essência a ser recuperada: apenas representações provisórias de identidades em permanente (re)construção. O outro habita o mesmo, incuravelmente.

Regressamos, pois, à ideia de exílio para acentuar que as relações de pertença se apresentam neste romance problematicamente, num permanente entrecruzar entre a dimensão individual e a dimensão colectiva. Nenhuma das personagens se sente pertencer a uma única terra e a um único país; Bartolomeu e Sidónio, por razões completamente diferentes, são seres em viagem, muito para além das deslocações físi-

cas que fizeram. “Saímos para o estrangeiro quando a nossa terra já saiu de nós” (Couto, 2008a:108), escreve o narrador, e nesta sentença se expressa a dificuldade identitária de quem se sente distanciado de um grupo nacional, étnico ou local. Na verdade, mesmo o médico português confessa que a partida para Moçambique não tinha como razão exclusiva a procura de Deolinda; ele saía do país de origem, como tinha saído o seu pai, numa espécie de exílio interior, por um sentimento de solidão que ultrapassava circunstâncias históricas. O pai tinha escapado “do vazio que está para além dos regimes políticos” (Couto, 2008:109) e o filho, quarenta anos depois, seguia-lhe o exemplo.

É ainda neste contexto de desenraizamento que entendemos as referências ao colonialismo feitas no romance, uma vez que, mais do que procurar uma memória histórica que, considera Mia Couto, se encontra bem integrada na sociedade moçambicana, o autor vai salientar a experiência de desterritorialização proporcionada pela relação entre colónia e metrópole.

Na verdade, para Bartolomeu Sozinho, o colonialismo possibilitou-lhe a mais importante experiência da sua vida: o trabalho como mecânico do navio Infante D. Henrique, ao serviço da Companhia Colonial de Navegação. Satisfeita a necessidade de evasão, olhado pelos conterrâneos como um herói, cada regresso representava um reforço da vaidade de ser único negro a integrar a tripulação. Rancoroso, Alfredo chamava-lhe “preto decorativo” e menorizava a importância do seu feito dizendo que ele tinha sido “tripulante apenas como instrumento de uma mentira: de que não havia racismo no império lusitano” (Couto, 2008a:26). É certo que Bartolomeu conhecia muito bem a existência do racismo, pois sentia-o de cada vez que atracava em Portugal, mas essa não era a verdade toda. Ter sido tripulante do *Infante D. Henrique* tinha-lhe aberto os horizontes para lá dos estreitos limites da vila e, assim, o fim do colonialismo, anunciada pela Revolução dos Cravos de Abril de 1974, tinha sido para ele não um motivo de alegria mas uma ocasião de luto e tristeza. Que a História se alimenta de versões, é algo conhecido há muito. O que nos interpela em Mia Couto, e particularmente nesta narrativa, é a ideia de que as verdades coexistem num mesmo tempo e num mesmo local – diríamos mesmo, numa mesma personagem, que não tem de ser coerente para ser verdadeira.

Só assim se compreende o gesto do velho Bartolomeu, quando resolve queimar a bandeira da Companhia Colonial de Navegação,

guardada durante décadas como testemunho dos tempos felizes. Ao acusar Sidónio Rosa de o tratar como os antepassados escravagistas o faziam, ao sugerir que em sonhos o tinha visto de arma na mão pronto para matar, Bartolomeu vai buscar uma outra verdade que coexiste em si – a do negro amargurado pela raça, despeitado pelo racismo, vingativo depois da opressão sofrida. No entanto, quando o velho declara o fim da nação e liberdade, a qual das verdades se estará a reportar?

Ninguém sabia exactamente a que nação e a que liberdade o velho Bartolomeu se referia. Talvez a ofendida nação fosse o pequeno quarto onde ele se havia enclausurado. E a amaldiçoada liberdade fosse a possibilidade de visitar o passado e voltar a viajar em falecidos navios coloniais. (Couto, 2008:95).

Nação e liberdade surgem, pois, como conceitos problemáticos, a que poderíamos ainda associar um outro de grande importância no contexto africano e pós-colonial em que nos situamos: a raça. Se antes nos referimos aos preconceitos de cor que existiam no período colonial e persistiram depois de ele acabar, agora observamos que, mesmo entre os africanos, a raça hierarquiza e segrega. O casamento de Bartolomeu com Munda é inaceitável para ambas as famílias, pois se a de Munda considera que a ligação a um negro atrasa a raça, a de Bartolomeu considera uma traição o filho escolher uma mulata. Perante estas reservas, o casal aproveita-se da subjectividade na definição da raça e, se para os sogros Bartolomeu se auto-define como sendo “extremamente mulato”, aos pais descreve a noiva como “quase negra” (Couto, 2008a:31). Deste modo, o estereótipo da cor é subvertido e a permeabilidade das fronteiras mais uma vez evidenciada. O próprio Sidónio se cansa de ter raça, quando se apercebe que essa marca epidérmica lhe cola uma identidade (português e médico) que desejaria por vezes omitir, ou porque o expõe demasiadamente perante os outros, ou porque secundariza todas as outras dimensões da sua personalidade.

Casa, terra natal, nação, raça – em todos os casos, repetimos, os lugares de pertença colectiva parecem ser inabitáveis, ou pelo menos de difícil acesso. Contra os males da solidão, do exílio e do desenraizamento, dois caminhos parecem surgir – o sonho e a passagem do tempo – mas ambos são ambivalentes, a meio caminho entre o remédio e o veneno, o divino e a diabólico. O sonho, embora seja considerado um

mal por Bartolomeu, acaba por ser uma forma de evasão contra um real disfórico para o qual não há esperança de redenção: “Sonhar é um modo de mentir à vida, uma vingança contra um destino que é sempre tardio e pouco.” (Couto, 2008:155). Em relação ao tempo, o “lenço de toda a lágrima” nas palavras de Munda (Couto, 2008a:154), o seu papel surge superlativizado ao longo de toda a narrativa, através de sentenças e ditados que colocam em relevo a influência determinante da temporalidade em todas as dimensões da existência humana e deixam entrever que, afinal, será o tempo o grande protagonista do romance.

Importa relembrar, neste contexto, que o tempo, ou melhor, a consciência da sua passagem, é essencial para a definição identitária. O trabalho da memória é imprescindível para a constituição das identidades quer pessoais quer colectivas, considerando-se a memória como uma prática que recria e transforma os elementos do passado, em função das mudanças entretanto ocorridas. Deste modo, o passado é algo de dinâmico, implicando, como explicam Antze e Lambek, uma dialéctica entre lembrar e esquecer:

The past is a treacherous burden, which would crush us if we did not continuously divest ourselves of its weight. Forgetting here is as much an active process as remembering: both require effort and energy. Identity of any kind requires steering a course between holding on and letting go. Identity is not composed of a fixed set of memories but lies in the dialectical, ceaseless activity of remembering and forgetting, assimilating and discarding. (Antze e Lambek, 1996:xxix)

O que observamos em *Venenos de Deus Remédios do Diabo* indicia a difícil relação dos moçambicanos com a sua própria memória colectiva enquanto povo e enquanto nação, ao mostrar personagens cuja capacidade de lidar com a passagem do tempo é muito precária. Na verdade, não é só Bartolomeu que vivencia de forma ambivalente as lembranças do tempo colonial, quando viajava no navio Infante Dom Henrique. Também Munda, o administrador e até mesmo Sidónio se encontram hesitantes entre um mundo que foi perdido e um mundo que não sabem como será, pois as referências que tinham, pessoais e comunitárias, parecem ruir à sua volta. De certo modo, tudo está suspenso, concretizando a máxima inscrita na narrativa – “viver é um verbo sem passado” (Couto, 2008a:56).

A apresentação de um tempo suspenso culmina com o surgimento, junto ao cemitério dos alemães, de uma figura ambígua, na fronteira entre o sonho e a realidade – uma mulher grávida, esquelética, que segura um braçado de “beijos-de-mulata”, as flores brancas do esquecimento. O realismo mágico emerge aqui como uma forma de chamar a atenção para as ameaças identitárias que pendem sobre Moçambique. Tal como em outros romances, Mia Couto denuncia a perda dos laços sociais, a corrupção dos dirigentes (com o administrador como exemplo), a pobreza generalizada, os vestígios de insanidade deixados pela guerra civil (os soldados “tresandarilhos”). O esquecimento parece ser uma resposta de um profundo pessimismo, quase um aniquilamento, diríamos, mas na verdade entendemo-lo na acepção anteriormente proposta, ou seja, como uma possibilidade de reinvenção colectiva. Deste modo, se o trabalho da identidade supõe a capacidade de lembrar e de esquecer, neste caso o veneno pode ser remédio, condensando o sentido contraditório e ambivalente do título do romance.

O final de *Venenos de Deus* assemelha-se, de resto, ao que encontramos em *O Último Voo do Flamingo*, pois ambas as narrativas terminam num estado de suspensão da vila que metaforiza o estado de suspensão do próprio país:

O português segue pela estrada esburacada como se flutuasse sobre as ondas de um rio. [...] O médico espreita pelo vidro de trás, mas a Vila deixou de ser visível. Uma espessa neblina a tornou interdita a olhares e lembranças. Há nessa poeira o sabor de um tempo suspenso. Como se a viagem de Sidónio não tivesse partida nem chegada. Talvez por isso, em lugar de acácias e imbondeiros, ele assista ao vagaroso desfilarmos do casario da sua Lisboa. Afinal, Sidónio Rosa apenas agora está saindo da sua terra natal. (Couto, 2008a:187)

Sendo esta também uma alegoria sobre a difícil “pertença” dos moçambicanos, e sobre os muitos desafios de uma identidade partilhada, julgamos que nesta obra se desvenda uma dimensão mais íntima e ainda mais humana, por comparação com anteriores romances de Mia Couto. A demanda identitária de Bartolomeu, de Munda, de Sidónio, ou de qualquer outra das personagens – incluindo a ausente, mas não esquecida Deolinda – apresentam um alcance universal, ultrapassando os limites da nação ou mesmo do continente. Concordamos, pois, com

David Brookshaw, quando escreve que Mia Couto (assim como Agualusa, que abordaremos de seguida) evoca não apenas os pluralismos culturais do seu país como igualmente apela “às nossas almas globais, às nossas próprias identidades plurais” (Brookshaw, 2008:139).

No fim de tudo, há perguntas para as quais não existe uma resposta unívoca: a quem pertenceu, afinal, o amor de Deolinda? Bartolomeu cometeu incesto? Morreu de sida ou de um aborto? Era filha ou irmã de Munda? E Munda, foi amante de Alfredo? Para estas perguntas, existem apenas versões, mentiras e verdades indestrinçáveis e que colocam, afinal, a impossibilidade de definir uma única identidade. Permeáveis, incertas, inquietantes, as fronteiras continuam a ser o espaço privilegiado para a apresentação das identidades mestiças que são, para Mia Couto e para todos os que com ele se inquietam, identidades-a-caminho, em permanente estado de reinvenção.

Outro dos escritores que, tal como Mia Couto, se inquietam perante a instabilidade das fronteiras – numa reacção não de medo, mas de desafio – é José Eduardo Agualusa, escritor angolano que tem vivido entre Portugal, Angola e Brasil. Na sua já vasta obra ficcional, iniciada em 1988 com *A Conjura*, Agualusa procura ir ao encontro de uma Angola a braços com a escrita da sua própria história, ao mesmo tempo que denuncia, implacavelmente, as contradições e os desvios da nação pós-colonial.

Em *O Vendedor de Passados*, romance de 2004, o autor faz um retrato mordaz de uma sociedade que vive na encruzilhada entre a memória e o esquecimento, denunciando a manipulação da História por parte das elites económicas e políticas. O relato da osga Eulálio – reencarnação de Jorge Luís Borges² –, conduz o leitor pela existência aparentemente fleumática de Félix Ventura, um albino solitário que cria genealogias falsas para clientes poderosos, numa casa repleta de ressonâncias literárias. A pacatez da vida de Félix é perturbada pela chegada de um cliente especial, José Buchmann, que não só lhe encomenda, como os outros clientes, uma identidade completamente nova, como parece depois determinado em tornar real essa identidade fictícia. Duas

2 Ainda que outras marcas testemunhem esta proximidade, começando desde logo pela epígrafe do romance, o próprio Agualusa assume, em várias entrevistas, a intencionalidade da identificação na construção da personagem: “This book was written in honor of Borges. The chameleon is a reincarnation of Borges – all its recollections are related to actual events in Borges’ life” (2007).

outras personagens assumem, no contexto da narrativa, uma importância fundamental: Edmundo Barata dos Reis, um ex-agente da Polícia de Informação angolana responsável pela morte da mulher de José e pela tortura da filha recém-nascida de ambos; e a jovem Ângela Lúcia, a bebé que, afinal, tinha sobrevivido às sevícias de Edmundo, sem que o pai o soubesse.

Romance de muitas memórias e alguns esquecimentos, reais e fingidos, *O Vendedor de Passados* coloca em evidência – desde logo pelo próprio título – as possibilidades de subversão do passado e o impacto dessas acções na construção das identidades pessoais e colectivas. Se, durante o período colonial, a transgressão de discursos autoritários e a conquista dos processos de representação se fazia contra a hegemonia do europeu, pois foi aquele que primeiro escreveu a história dos dominados, não poderá ser esquecido que, em tempos de soberania, os novos poderes instalados continuam a omitir a versão dos explorados e daqueles a quem não é dada a voz e o poder para se contarem. A definição das identidades culturais em zonas de contacto não poderá, portanto, dissociar-se de uma atenção aos modos como sujeitos e comunidades pensam o seu próprio passado, atendendo à importância de um discurso de resistência que passa, por um lado, pela afirmação da autonomia cultural e, por outro lado, pela denúncia dos neocolonialismos que atormentam as sociedades em estudo.

As personagens de *O Vendedor de Passados* apresentam-se ao leitor (e às restantes personagens) de forma lacunar, uma vez que, voluntariamente ou não, existem partes do seu passado que não são dadas a conhecer. Dois aspectos interdependentes, relativamente aos quais se verificam significativas ausências, são o nome e a filiação – pontos de referência do sujeito no mundo, mesmo do ponto de vista legal, pelo que a sua omissão desencadeia consequências profundas na definição identitária perante si mesmo e perante a colectividade na qual o indivíduo se integra. Ao inventar genealogias ilustres para os seus clientes, Félix Ventura cria uma nova ascendência e novos nomes, convertendo-os num *outro* mais consentâneo com a imagem de poder e superioridade que pretendem projectar para a sociedade. Para estes novos ricos, sejam eles políticos ou empresários, o nome é uma etiqueta indispensável na identidade que querem (re)construir, libertando-se de um passado que consideravam pouco digno.

No caso da osga que narra a história, a omissão do nome tem outras motivações: ela afirma que não sente falta do nome que possuía na vida anterior, como humano, pois não se identificava com ele. Ao recusar o nome, o réptil abraça, por algum tempo, a liberdade dos anónimos, colocando-se em contraponto com todos quantos pagam para ter um nome e vêem neste gesto de nomeação uma condição necessária à ascensão social. Numa sociedade marcada pelas aparências, mentiras e disfarces, ganha todo o sentido a reflexão do narrador, feita na parte inicial do romance:

Um nome pode ser uma condenação. Alguns arrastam o nomeado, como as águas lamacentas de um rio após as grandes chuvadas, e, por mais que este resista, impõem-lhe um destino. Outros, pelo contrário, são como máscaras: escondem, iludem. A maioria, evidentemente, não tem poder algum. (Aqualusa, 2004:59)

Quase todos os nomes das personagens indiciam, na verdade, aquilo que elas são, podendo constituir máscaras ou espelhos. É assim com Félix Ventura e Ângela Lúcia, pois nem o albino parece irradiar felicidade nem a fotógrafa – que se apresenta como “pura luz” (Aqualusa, 2004:58) aos olhos do albino apaixonado, pode ignorar a escuridão que preside às suas origens. Pelo contrário, o nome de Edmundo Barata dos Reis, o agente torturador, carrega na menção a um insecto repulsivo como a barata a denúncia do seu passado objecto. Já a Velha Esperança, a criada de Félix cuja presença silenciosa e subterrânea constitui “a coluna que sustenta (a) casa” (Aqualusa, 2004:23), transporta no nome a força de uma tradição cuja importância Aqualusa nunca menospreza. Resta ainda a osga, a quem Félix chama Eulálio, “o que tem o verbo fácil”, jogando com o silêncio do bicho (em estado de vigília) e a forma torrencial como as suas palavras lhe habitam os sonhos.

Mas se Félix é aquele que dá um nome e um passado a quem requisita os seus serviços, no seu próprio percurso de vida existe uma omissão fundamental que ele nunca poderá sanar, pois ele foi abandonado ainda recém-nascido e adoptado pelo alfarrabista mestiço Fausto Bedito Ventura. Por ser albino, desconhece mesmo a sua cor, ainda que se assumia como negro e se identifique, nos afectos e nos valores, com o pai adoptivo. As referências literárias – com Eça à cabeça (em cima de cujos livros foi encontrado), mas também Frederick Douglass preenchem esse

vazio existencial, algo natural para quem cresceu no meio de livros e se dedica a construir ficções, não no papel, mas na própria vida. Também Ângela Lúcia cresce na ignorância quanto à sua verdadeira filiação e apenas na casa de Félix Ventura se encontra face a face com o pai biológico, Pedro Gouveia, rebaptizado José Buchmann. Este último, por sua vez, viaja em busca da “mãe” que Félix lhe tinha inventado, a pintora Eva Miller, e o jogo em torno das noções de verdade e mentira chega ao ponto de o fazer descobrir o seu rasto e de promover a perenidade da sua memória, pela gravação do nome numa lápide do cemitério da terra natal, Chibia.

Concluimos, assim, que a ambiguidade em torno do nome e da filiação das principais personagens é sinal da representação de identidades problemáticas, como já antes tínhamos observado, de outra forma, nas narrativas de Mia Couto. Por uma ou outra razão, *o passado falta-lhes*, e essa privação tem consequências na definição identitária dos sujeitos, uma vez que, como sublinha Helena Carvalhão Buescu, “é através da actividade da memória que a fixação e a presença da identidade são produzidas, da mesma forma que a capacidade de ‘imaginar’ essa mesma identidade (ou seja, a capacidade de a representar por imagens), mesmo se ‘in absentia’”. (Buescu, 2001:86) Assim, continua a mesma autora, “a memória existe como pedra fundadora, já que é através dela que a consciência subjectiva se exprime e constitui – mas também que a consciência histórica, temporal e intersubjectiva, pode ser apreendida”. (Buescu, 2001: 87)

A interrelação entre memória individual e memória colectiva apresenta-se, assim, como um aspecto determinante em *O Vendedor de Passados*, já que as ausências e as ambiguidades reveladas na caracterização das personagens constituem uma alegoria da crise identitária em que está mergulhada a nação angolana pós-colonial. A omissão do nome e o desconhecimento da ascendência existente em várias das personagens encontra paralelo no “esquecimento” – quase sempre voluntário – de uma parte da história colectiva, sobretudo aquela que, em tempos pós-independência, seria pouco conveniente para as novas elites dirigentes. Contrariando a ideia de que o futuro é determinado, em grande medida, pela capacidade de reelaboração das experiências do passado, os clientes de Félix desejam criar um passado consentâneo com o que são no presente e com o que ambicionam vir a ser no futuro.

No final do romance, Eulálio, a osga loquaz, morre com um escorpião preso entre os dentes. Quem foi o primeiro a matar permanece um mistério irresolvido, mas a ausência do interlocutor tem como consequência que Félix inicie um diário, dando assim uma ordem possível à coleção de memórias de que era portador. A ambiguidade fundamental com que encerra a narrativa – talvez tudo não tenha passado de um sonho – confirma que não existem memórias intocadas a recuperar, nem recordações sem fingimento, nem limites estanques entre o que foi, o que é e o que virá a ser. Assim, a narrativa acaba por questionar as margens da sua própria possibilidade, ao marcar a instabilidade das fronteiras entre eu, outro, verdade, mentira, ficção, realidade, memória, esquecimento.

Passando agora para o romance de 2007, *As Mulheres do Meu Pai*, observamos a mesma preocupação de fazer dialogar memória e identidade, embora a diversidade de personagens e de espaços seja agora muito maior. Apresentando-se como uma obra híbrida e estruturalmente complexa, nela se faz alternar a voz narrativa de três personagens – Laurentina, o seu namorado Mandume e Albino Magaio, motorista luandense – com a voz de um narrador-autor que anuncia, nas páginas iniciais da obra, o propósito de fazer um filme para “contar a história de uma documentarista portuguesa que viaja até Luanda para assistir ao funeral do pai, Faustino Manso, famoso cantor e compositor angolano” (Agualusa, 2007a:23). A construção ficcional desenvolve-se, pois, à medida que as personagens viajam pela costa da África Austral, reconstituindo o percurso do músico, num percurso que representa também, para a protagonista, a descoberta de si mesma, dos seus afectos, conflitos, raízes culturais e origens biológicas.

Laurentina é a filha adoptiva de um português, Dário Reis, que muito jovem tinha ido para Moçambique como funcionário público, e já na idade madura conhece uma rapariga de quinze anos, filha de um goês, por quem se apaixona e com quem casa. Regressados a Portugal, apenas muito mais tarde, depois da morte da mãe, é revelado a Laurentina que os seus pais biológicos são Alima, uma jovem indiana que supostamente teria morrido no parto (o que se vem a descobrir ser falso) e Faustino Dias, um músico de renome cujo funeral coincide com a chegada de Laurentina a Luanda. No entanto, acaba por se descobrir que Faustino, mulherengo inveterado e suposto pai de dezoito crianças, era afinal estéril, e Laurentina é mesmo a filha biológica de Dário Reis, fruto de uma

relação adúltera com Alima. Nesta viagem, acompanha-a o namorado, Mandume, filho de angolanos que tinham vindo estudar para Lisboa e desistem de regressar ao país depois de observarem os desmandos em que estava a cair o processo revolucionário pós-independência.

Embora a narrativa se desenvolva em África, e o espaço português sirva fundamentalmente para situar os dois jovens – Laurentina e Mandume – em termos familiares, ideológicos e sociais, julgamos importante observar que na caracterização das duas personagens se detectam duas atitudes profundamente distintas face a um contexto de pós-colonialidade que, em ambos os casos, é essencial para a definição identitária individual e colectiva. Laurentina sintetiza, nas páginas iniciais do romance, esta dupla posição face à mistura cultural e rácica que os dois experimentam:

Mandume decidiu ser português. Está no seu direito. Não creio, porém, que para ser um bom português tenha de renegar todos os seus ancestrais. Eu sou certamente uma boa portuguesa, mas também me sinto um pouco indiana; finalmente, vim a Angola procurar o que em mim possa haver de africano. (Agualusa, 2007a:22).

Assim, enquanto que para Laurentina é indispensável ir ao encontro das suas origens, Mandume – que é negro e filho de angolanos, embora nascido em Portugal – rejeita África, dele dizendo um amigo que é “o negro mais branco de Portugal” (Agualusa, 2007:21). Apesar de ser conhecido entre os amigos e família pelo nome africano, homónimo de um soba que se teria distinguido na história de Angola, é com o nome europeu – Mariano Maciel – que o jovem se apresenta aos outros, reforçando o afastamento relativamente à história e à cultura dos seus antepassados.

Note-se ainda que nesta identificação voluntária com o lado português não está ausente a questão da classe, pois, ao ser filho de um arquitecto e de uma enfermeira que pediram formalmente a cidadania portuguesa, Mandume e a sua família desligam-se de uma certa associação com a imigração africana que se seguiu aos processos de independência das ex-colónias. Mesmo a relação com Laurentina não parece suscitar qualquer tipo de reserva familiar ou social, o que, mais uma vez, nos parece indissociável do seu estatuto urbano e da classe social privilegiada de onde provém. Aliás, quando regressa a Lisboa, sozinho, o taxista mostra toda a sua incredulidade ao ouvir que o passageiro negro que levava era português, o que reforça – de forma um tanto simplista,

admitimos – o papel da classe na associação da cor negra a um obrigatório estatuto de estrangeiro.

A problematização da questão da cor depende, pois, em *As Mulheres do Meu Pai*, sobretudo de uma escolha consciente e voluntária. A paternidade indefinida de Laurentina faz com que esta passe, em poucos meses, de filha de português e indiana a filha de negro e indiana, e novamente filha de português e indiana (Alima e já não Doroteia). Contudo, nesta negociação de identidades, o que prevalece não é a biologia mas sim a procura deliberada de uma memória cultural. Por outro lado, é determinante observar que Laurentina regressa de Angola grávida, sem saber se o pai é o ex-namorado Mandume, o português negro, ou o primo Bartolomeu, o angolano branco. Repete-se a história, de certo modo, mas desta vez o protagonismo cabe à mulher, como que dando razão ao primo, que vê na mestiçagem, antes de mais, um gesto subversivo:

Eu acho que a mestiçagem é por natureza revolucionária. A mestiçagem, biológica, cultural, pressupõe inevitavelmente uma ruptura com o sistema, a emergência de algo novo a partir de duas ou mais realidades distintas. (Aqualusa, 2007a:155).

A fertilidade de Laurentina, que carrega para um futuro anunciado o cruzamento de raças e culturas, constitui afinal uma resposta possível para todos quantos – ainda hoje – entrevêem na mestiçagem (também a biológica) uma ameaça à integridade dos povos. Reiterando a inevitabilidade do atravessamento das fronteiras, José Eduardo Aqualusa representa, nesta narrativa, a derrota dos essencialismos, pela afirmação de uma identidade que passa não só pela mestiçagem da cor da pele, como pela própria sugestão de mesmo a paternidade estar para além da inevitabilidade biológica. Assim, na ausência de um pai definido, a apropriação da identidade terá que ser construída passo a passo, escolha a escolha – e esse testemunho de liberdade e desafio passa-o Laurentina para o filho por nascer.

Em tempo de pós-império, o olhar que o *outro* devolve talvez seja mesmo o espelho necessário para a construção das “identificações em curso” (Santos, 1994:119) que cada nação e cada comunidade fazem de si mesmas, em imagens precárias e dinâmicas que se fixam apenas por instantes, para logo darem lugar a um novo movimento de procura e descoberta. Onésimo Teotónio de Almeida afirma que

A questão da identidade surge sempre num contexto de confronto. [...] Historicamente, o ressurgimento da preocupação com a identidade está em regra ligado ao confronto com uma realidade exterior. [...] É ao confrontar-se com outra cultura que um nacional se apercebe da diferença entre essa e aquela a que pertence. (Almeida, 1995:81)

Se o colonialismo implicou, mais do que qualquer outra circunstância histórica, o confronto com uma realidade exterior, só o pós-colonialismo terá permitido o surgimento de condições para um reconhecimento dessa alteridade, contrariando o impulso de assimilação que marca todos os movimentos históricos de conquista e domínio. Será esse, afinal, como escreve Helder Macedo em *Partes de África*, o desfecho feliz da aventura de ter construído impérios?

Quando os mal-entendidos começam a esclarecer-se, quando o desconhecido deixa finalmente de ser reconhecido por aquilo que não é e a norma da diferença se integra na norma que diferencia, então é porque já chegou o tempo do fim dos impérios, quando o pós-imperialismo se pode tornar na consequência positiva de ter havido impérios. E a verdade é que esse fim já estava contido no princípio. (Macedo, 1991:167)

A reconciliação dos sujeitos, individual e colectivamente considerados, com a sua própria historicidade é um desafio que hoje se põe com grande acutilância, perante fenómenos de hibridização e mestiçagem que revelam a porosidade das fronteiras, a possibilidade da transgressão e a riqueza das misturas. Porém, como Helder Macedo sugere, o fim dos impérios só pode acontecer realmente quando se desfizerem os equívocos alimentados pela recusa do olhar do outro, pois só desse modo o outro deixa de ser o espelho onde se reflectem os nossos próprios modelos de mundo. O pós-colonialismo não será, portanto, o “depois”, mas sim um “para além”, numa proposta de reflexão que se situa, inevitavelmente, sobre a fértil ambivalência das fronteiras. O lugar do outro começa no interior das culturas e dos sujeitos, como os textos de Mia Couto e de José Eduardo Agualusa, aqui sucintamente apresentados, tão bem deixam perceber.

Referências

- AGUALUSA, José Eduardo (2004) *O Vendedor de Passados*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2007a). *As Mulheres de Meu Pai*, Lisboa: Dom Quixote.
- (2007b) An Interview with José Eduardo Agualusa. Translated from the Portuguese by Paulo Polzonoff Jr. and Anderson Tepper. *Words without borders*, disponível em <http://www.wordswithoutborders.org/?lab=PolzonoffInterviewsAgualusa>, acessado em Abril de 2008.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1995) “Em busca da clarificação do conceito de identidade cultural. O caso açoriano como cobaia”, Separata de *A Autonomia no Plano Sócio-Cultural*. Congresso do I Centenário da Autonomia dos Açores. Ponta Delgada, *Jornal de Cultura*, vol. II, pp. 65-89.
- ANTZE, Paul e LAMBEK, Michael (1996) “Introduction. Forecasting memory” in Paul Antze & Michael Lambek (eds.) *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York/London, Routledge, pp.vii-xxxviii.
- BHABHA, Homi (1994) *The Location of Culture*, London and New York, Routledge.
- BROOKSHAW, David (2008) “Indianos e o Índico: o pós-colonialismo transoceânico e internacional em *O Outro Pé da Sereia*, de Mia Couto”, in Margarida Calafate Ribeiro & Maria Paula Meneses (orgs) *Moçambique. Das palavras escritas*, Porto, Edições Afrontamento.
- BUESCU, Helena Carvalhão. 2001. *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- COUTO, Mia (1997) *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho.
- (2000) *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Caminho.
- (2008a) *Venenos de Deus Remédios do Diabo*, Lisboa, Caminho.
- (2008b) “Mia Couto: a mestiçagem é a nossa própria condição” in *Jornal de Letras*, 18 Junho.
- (2008c) “As Negas Malucas de Mia Couto”, entrevista de Mariana Filgueiras a Mia Couto, publicado no JBoonline, 14 de Junho, disponível em <http://ardotempo.blogs.sapo.pt/87482.html>, acessado em Janeiro de 2010.
- MACEDO, Helder (1991) *Partes de África*, Lisboa, Editorial Presença.
- SANTOS, Boaventura Sousa (1994) *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Porto, Edições Afrontamento.
- SPIVAK (1985) “The Rani of Simur” in Francis Barker et alii (eds.), *Europe and Its Others. Vol 1. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature*, Colchester, University of Essex.
- TODOROV, Tzvetan (1981) *Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil.
- YOUNG (1995) *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, Routledge.
- (2001) *Postcolonialism*, Oxford, Blackwell.

Infância no pós-independência angolano em *AvóDezanove e o segredo do soviético*¹

Ana Ribeiro*

Ondjaki, in both *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008a) and *Bom dia camaradas* (2007a), with the humourous tone that characterizes him, presents us with a narrative in which children have an outstanding role. Their movements are conditioned by the situation of post-independence Angola, with a particular emphasis on a foreign presence, and with war as a backdrop. This paper aims to study the effects of these factors on childhood as represented by his latest novel.

Keywords: childhood representation, war, *AvóDezanove*, Ondjaki.

A vida também é feita de coisas que não sabemos explicar mas que estão sempre lá.

Ondjaki, *AvóDezanove e o segredo do soviético*

No seu trabalho *A infância é um território desconhecido*, Helena Vasconcelos (2009) detém-se sobre representações da infância que vão desde contos como “O capuchinho vermelho” até romances como os protagonizados por Harry Potter, passando por *Alice no país das maravi-*

* Universidade do Minho, CEHUM, Braga, Portugal.

1 Uma primeira versão deste trabalho, com o título “Infância em tempos de guerra”, foi apresentada no X Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado na Universidade do Minho entre 4 e 7 de Fevereiro de 2009.

lhas, *As aventuras de Huckleberry Finn*, *Mulherzinhas*, *O senhor das moscas* ou *Morte em Veneza*. Estes títulos apontam para o relevo que, a partir do século XIX e em diversas áreas, vem sendo concedido à primeira fase da vida humana, breve, mas nem por isso menos significativa.

Esta não é, porém, uma particularidade das literaturas europeia e norte-americana, pois também noutras latitudes se encontram representações literárias da infância que confirmam o destaque e o valor atribuídos a esta fase etária. Referindo-se às literaturas dos países africanos de língua oficial portuguesa, Pires Laranjeira assinala a relevância e o simbolismo de crianças e jovens numa “literatura prometeica, como é a de toda a África” (1995:128) e, a título exemplificativo, apresenta uma listagem de heróis infantis ou infanto-juvenis que vai desde o Ngunga de Pepetela até ao grupo que, na obra de Luís Bernardo Honwana, assassina o cão tihoso. *Quem me dera ser onda* (1982) e *Terra sonâmbula* (1992) são outros títulos que se podem juntar a este rol.

Já no novo milénio, numa época em que crianças, quase nunca pelos melhores motivos, são muitas vezes notícia, Ondjaki vem juntar-se a este elenco de autores africanos lusófonos que cultivam o tema literário da infância. A recorrência de figuras infantis na obra narrativa deste escritor angolano parece-nos indiciar um certo fascínio pela primeira idade. Embora a infância esteja praticamente ausente em publicações como *E se amanhã o medo*, é dela que se ocupam integralmente dois dos três romances do autor (*Bom dia camaradas* e *AvóDezanove*), narrados na primeira pessoa, bem como um dos seus livros de contos, *Os da minha rua*. Muitos dos “Momentos” de *Momentos de aqui* (“O Múrio enquanto mau tomador de comprimidos”, “Comé Josefo, o mô mambo”, “A oficina da Avó Ménha”, entre outros) não dispensam também, como protagonistas ou não, personagens de tenra idade.

Além disso, há diversos episódios da vida infantil que são tratados em mais do que uma obra. Assim, o conto “Um pingo de chuva”, de *Os da minha rua*, relata a festa de despedida dos professores cubanos, da qual se ocupam também algumas páginas perto do final de *Bom dia camaradas*. Visto que os contos são posteriores ao romance, pelo menos em termos de publicação, Ondjaki parece seguir um caminho inverso ao habitual: em vez de um conto se ampliar num romance, é uma passagem de um romance que se desenvolve num conto, como se aquela exigisse maior fôlego. Por outro lado, a unidade que tal procedimento

confere à obra do escritor não é, pensamos, o seu único contributo, já que esta insistência permite também identificar núcleos do imaginário do autor. Esta opção pela infância pode ainda sugerir a procura de uma perspectiva descomprometida que permita um outro olhar sobre a realidade angolana recente.

A Praia do Bispo, entendida como o local e as suas gentes, é também um dos destinos destas revisitações aos lugares sagrados da infância, de tal forma que talvez não seja exagerado dizer que este é um espaço omnipresente na prosa do autor. No romance *AvóDezanove e o segredo do soviético*² regressam personagens e situações que, com poucas interrupções, acompanhamos desde *Momentos de aqui*, a primeira obra narrativa do escritor³. A recorrência deste espaço e do que ele envolve aponta para um substrato autobiográfico de que o paratexto da obra, tanto na carta a Ana Paula Tavares (193), como nos agradecimentos (197), fornece alguns elementos⁴. Mas se “a DonaLibânia, sim, era nossa vizinha [e] o comando André conheceu mesmo a guerra (...)” (193), “o Pi é um miúdo que podia ser qualquer miúdo da PraiaDoBispo” (*ibidem*) e “o Mausoléu está lá, não ‘desplodiu’, nem as casas da PraiaDoBispo” (*ibidem*). Estas informações paratextuais, bem como a classificação de ‘romance’ inscrita na capa, propõem uma leitura do texto como ficção. O anonimato do narrador será outro recurso para evitar a identificação imediata desta entidade com o autor, o qual reforça o carácter ficcional

2 As citações dizem respeito a Ondjaki, *AvóDezanove e o segredo do soviético*, Lisboa, Caminho, 2008.

3 É em *Momentos de aqui*, nos contos “A desmorte do Mamborró”, “Padre Inácio o Mata Anjos” e “As muitas visitas da Avó Catarina” que surgem os primeiros elementos do imaginário da Praia do Bispo, designadamente o Sr. Tuarles e a Paurlete, bem como a migrante avó Catarina. Posteriormente, em *Bom dia camaradas*, alude-se pela primeira vez ao mausoléu, aos russos e ao jacaré de estimação (cf. 51-52). Quando o protagonista diz à tia “Se calhar nós também devíamos ter uma praia de angolanos lá na União Soviética” (55), coloca uma hipótese muito parecida com um argumento que o EspumaDoMar, em *AvóDezanove*, utilizará perante um soldado soviético: “- Mas nós mesmos, [...] nunca que fomos só na Rússia nem na soviét unión fechar nem abrir nem inaugurar nem invadir uma praia soviética...” (127). Em *Quantas madrugadas tem a noite*, foi na Praia do Bispo a missa por AdolfoDido, à qual assistiram o Sr. Tuarles e a Paurlete acompanhada do seu bebé. A presença deste espaço é mais significativa em *Os da minha rua*, nos contos “Os óculos da Charlita”, “O último Carnaval da Vitória”, “A piscina do tio Victor”, “Manga verde e o sal também”, “No galinheiro, no devagar do tempo” e “Palavras para o velho abacateiro”. Esta colectânea antecede *AvóDezanove*, que, após a disseminação que assinalámos em várias obras, pode ser visto como uma espécie de recolção.

4 Também a dedicatória e os agradecimentos de *Os da minha rua* (2007) incluem nomes que fazem parte do universo de *AvóDezanove*.

do seu texto ao declarar: “convoco memórias distorcidas para inventar estórias” (194). Esta afirmação poderia ser subscrita pelo narrador, para quem “As estórias boas de contar são as que inventamos” (159). Narração e transformação parecem, aliás, estar intimamente ligadas, como se depreende deste diálogo entre o narrador e Pi:

- «Adaptação» é o quê então?
- É dares um jeitinho... A estória melhora e quem ouve gosta mais.
- Acho que as minhas avós fazem muitas adaptações (60).

Voltando ao paratexto, as instruções de uso que ele contém pretendem contrariar uma leitura autobiográfica que se prevê como possível, fazendo prevalecer a vertente imaginativa sobre a referencial. Adoptando esta proposta, não estaremos perante um exemplar do chamado “*récit d'enfance*”, o qual, segundo Jacques Lecarme (1988:23-24), é essencialmente autobiográfico, mas perante o que o mesmo autor designa como “*roman d'enfance ou récit fictionelle*” (*idem*: 23). Parece-nos, no entanto, que a já notada reiteração da Praia do Bispo na obra deste escritor angolano, bem como a declarada combinação de “objectos imigrantes” (Aguiar e Silva, 1984: 643) com elementos de natureza exclusivamente ficcional, produz uma certa indeterminação que coloca este texto numa posição intermédia entre os dois géneros identificados por Lecarme. Subjectividade e criatividade colaboram na representação literária de um episódio da vida do narrador que se inscreve num determinado momento da história do seu país, este também a viver os seus primeiros anos como nação independente.

O terceiro romance de Ondjaki apresenta-nos uma Praia do Bispo ameaçada, já que os seus habitantes, devido à construção do mausoléu de Agostinho Neto, seriam obrigados a abandonar este local. Recorde-se que foi “[n]essa varanda voltada para o mar” (196) já referida na *História geral das guerras angolanas* de Cadornega (cf. *ibidem*) que, no início dos anos oitenta do século passado, o governo de Angola, com o apoio da União Soviética, começou a construir um monumento para acolher os restos mortais do primeiro presidente da República Popular de Angola, falecido em Moscovo, no dia 10 de Setembro de 1979, quatro anos após ter iniciado o seu mandato.

É bem verdade que o título da obra, enigmático, não deixa antever este conflito de interesses, nem a aventura infantil que se desenvolve com

o objectivo de impedir a concretização do plano anunciado. De facto, o título destaca os adultos que protagonizam as duas narrativas que se cruzam no romance. Paralelamente a um episódio de foro particular – a amputação do dedo do pé da AvóAgnette – ocorre um acontecimento de alcance colectivo – a destruição do mausoléu, com a colaboração do camarada Bilhardov. Apesar das diferenças que entre elas existem, ambas as histórias não deixam de versar sobre a eliminação de algo, no mínimo, incómodo. O narrador, enquanto neto da paciente e membro do grupo infantil empenhado na demolição do memorial ao “camarada presidente” (11)⁵, movimenta-se entre as duas esferas.

Actualmente, diríamos que o pólo infantil protagonizado pelo grupo constituído pelo narrador, o Pi(nduca) ou 3,14 e a Charlita⁶, devido à presença de russos e cubanos, vive numa Praia do Bispo multicultural. Embora historicamente quer Cuba quer a União Soviética tenham sido aliados do MPLA, o romance não retrata estes povos com as mesmas cores. Em Cuba esteve o EspumaDoMar a estudar “muitas matemáticas (...) até ficar maluco” (14) e deste mesmo país é o simpático e competente doutor RafaelTruzTruz, que opera com sucesso a AvóAgnette. A própria imagem do país de Fidel Castro é bastante positiva, pois, no imaginário infantil, “(...) Cuba tem sol, praia e mulheres mulatas bonitas (...)” (160), apresentando por isso pontos de contacto com a realidade angolana. Em contrapartida, o mundo soviético é associado a “(...) neve, água gelada que vira gelo e mulheres esbranquiçadas com chuchas pequeninas” (*ibidem*). Em termos físicos, trata-se, pois, de um lugar nos antípodas de Angola e de Cuba. Na perspectiva do narrador, ela é mesmo uma terra desconhecida: “(...) parece que demora muito tempo para chegar lá no

5 Na carta reproduzida no final, o autor informa que “o Mausoléu está lá, não ‘desplodiu’, nem as casas da PraiaDoBispo” (193). Diga-se, no entanto, que, mesmo não tendo sido destruído, a edificação deste memorial foi de tal forma morosa que, no dia 17/09/2001, se noticiava: “Cerca de vinte anos após o início da sua construção, foi lançada hoje em Luanda a pedra para a conclusão das obras do mausoléu de Agostinho Neto (...)” (www.nexus.ao/view.cfm?m_id=1396&cat_02=VOA). No ano seguinte, anuncia-se uma intervenção para mais tarde: “As obras de reformulação do mausoléu dedicado ao primeiro presidente de Angola, Agostinho Neto, em centro cultural, iniciam-se em Janeiro de 2003 (...)” (www.portalangop.co.ao/.../a13df277-a91d-4abf-90dc-3eb06ef94050.html). Em 2009, esta obra ainda não estava rematada.

6 O mundo dos adultos ou, na terminologia do romance, mais-velhos, está mais amplamente representado. A ele pertencem as AvóAgnette e Catarina, a tia Vitória, o EspumaDoMar, o SenhorTuarles e a mulher, a DonaIsabel, a AvóMaria, a DonaLibânia, o DoutorRafaelTruzTruz, o VelhoPescador, o VendedorDeGasolina, o comando André e os soviéticos.

tão-longe e muito mais complicado deve ser regressar de lá desse lugar que ninguém sabia muito bem onde era” (31).

Além disso, enquanto a ilha é associada à ciência, a União Soviética é representada por forças militares que “Controlam as obras e a praia” (57). A acentuar o carácter militarista e belicoso deste povo corre ainda o boato que “(...) os soviéticos têm a mania de guardar granadas em baixo das almofadas” (131).

Se o “cubano” (24) falado pelo médico e, intermitentemente, pelo EspumaDoMar, não é objecto de reparo⁷, o mesmo não se pode dizer “da língua cuspida” (38) dos russos, “que era muito estranha e não se entendia nada” (15)”. Mesmo as tentativas deles para falar português não deixam de ser ridicularizadas. É precisamente ao seu português arrevesado que o camarada Bilhardov deve a alcunha criada pelos mais pequenos: “O último a sair da obra [...] era o soviético CamaradaBotardov, que nós lhe demos esse nome por causa do modo como ele dizia, quase a falar soviético, «bótard», mesmo que fosse de manhã cedo ou à noite já bem noitinha. Nós imitávamos para depois rirmos” (*ibidem*). A itinerante AvóCatarina é a única adulta que alinha com as crianças na crítica ao mau português dos russos: “- Há dez anos aqui e nunca aprendeu o português de Angola. Estes soviéticos são uma vergonha do socialismo linguístico – a AvóCatarina falou” (27).

A desadequação ao contexto angolano revela-se também no apego à “bebida quent”, a que a AvóAgnette contrapõe o chá (27), apego esse que leva Pi a menorizar o mausoléu enquanto obra de “soviéticos bêbados” (130). O vestuário russo é igualmente criticado: “(...) ele [Botardov] tinha esse mau hábito de andar sempre com um casaco grande e quente que lhe aumentava a catanga (...)” (27). No dia-a-dia, “(...) vestem fatos azuis feitos de um tecido grosso que dá para fazer bons panos do chão, (...) nunca largam a aká47 e só se estiver muito calor é que tiram a parte de cima da farda” (56). Estranhamente, “Apanham sol mas não gostam de mergulhar” (*ibidem*). São, por isso, zoomorfizados como “lagostas azuis” ou “formigas azuis”. Eles surgem como o intruso que urge expulsar: “- Um dia o Mausoléu vai voar – ia dizendo o EspumaDoMar – e levar com ele todas as formigas azuis...” (38). Esta ameaça reflecte o desejo de reapropriação de um espaço controlado por estranhos, e, portanto, uma forte ligação ao espaço nativo, que é comum aos mais novos:

7 Apenas Pi censura ao médico o facto de ele “Nem sabe[r] falar angolano” (103).

“[Com a certeza da destruição da Praia do Bispo] Uma tristeza de lágrimas me chegou logo nos olhos e tive de disfarçar que era do sol, o 3,14 também ficou estranho a olhar assim para muitas casas daquele nosso bairro de poeiras e brincadeiras antigas” (61).

No romance, é bem evidente que a construção deste vínculo assenta num património oral transmitido pelos mais-velhos, depositários de um passado que só pode manter-se vivo com a colaboração das gerações mais jovens:

(...) mas nós sabíamos de todas as pessoas e de todas as estórias que tínhamos visto e inventado, mais as que nos eram contadas, recontadas e aumentadas pelo EspumaDoMar, (...) estórias de kianas que também são sereias que o VelhoPescador disse que viu mas outros dizem que não pode ter visto, estórias em kimbundo da AvóMaria que não entendemos nada até hoje (...), histórias do próprio camarada VendedorDeGasolina (...), estórias do SenhorTuarles (...), estórias da AvóCatarina (...), estórias da PraiaDoBispo no tempo dos tugas (...), e ainda, (...) as estórias todas que a AvóDezanove me conta, tantas, com tantos nomes, com tanta gente e roupas, com danças e pianos e fados e viagens e casos, com falas e pensamentos e os carinhos e as pausas de silêncio que também fazem parte das estórias de depois do almoço que ela me conta (...) (115-116).

Através destas narrativas e dos seus porta-vozes, a Praia do Bispo deixa de ser apenas um lugar para passar a constituir um universo mágico/mítico dotado de personalidade própria. Daí a reacção dos seus habitantes perante a notícia da sua expulsão deste lugar fundador. Mesmo a geração mais nova, contrariando o atestado de incapacidade subjacente ao étimo de ‘infância’ e reagindo à exclusão de que é vítima por parte dos adultos, decide dar o seu contributo para a preservação deste mundo do qual também se sente parte integrante: “Quer dizer, nunca ninguém fala das crianças, está bem que a nossa vida ainda é pequenina, mas nós também gostamos muito da PraiaDoBispo e os mais-velhos sempre se esquecem que quando há problemas nós podemos ajudar a resolver” (113). O facto de no final se perceber que as crianças não foram as únicas a deitar mãos à obra – também o EspumaDoMar e o camarada russo o fizeram -, reforça este sentido de comunidade, insinuando ao mesmo tempo que se trata de uma acção colectiva e complexa, na qual não há um herói individual. Uma vez que os mais novos têm

uma atitude afim da dos mais crescidos, a distinção entre fases etárias parece tornar-se irrelevante, sugerindo que o apego ao espaço original não conhece idade. Aliás, a distinção entre idades ou, pelo menos, uma imagem idílica da infância também é questionada quando se aponta a vida sofrida de algumas destas crianças:

Os adultos pensam que ‘a nossa vida é só brincar’. Não é bem assim. A vida da Charlita nem sempre era fácil com a missão de dividir os óculos dela na hora da telenovela porque as irmãs também queriam utilizar os óculos para ver bem, a vida do 3,14 também era de ajudar em casa e nas vendas da avó dele que ia longe vender pão que tinha comprado mais barato ali na padaria da rua, a vida do Gadinho também nem sempre era fácil com essas coisas de aturar tudo o que ele não podia fazer: não podia brincar, nem podia fazer festa de anos, nem podíamos lhe dar prendas, nem podia vir às nossas festas de anos e nem mesmo a prenda que todos juntámos para lhe dar o pai dele não aceitou na conta de serem testemunhas de Jeová. E a vida do Paulinho, além de ajudar em casa, sempre a acartar água porque a maior parte das vezes não havia, e o pai dele com peças pesadas porque era mecânico, ainda tinha que ir treinar judo e apanhar porrada porque parece que no judo isso faz parte do treino (...) (35-36).

[Pi] – Não é isso, é só que na minha casa já me batem bué e se formos apanhados aqui ainda vou apanhar mais na conta de uma maka que não é minha. (47)

Habitados a enfrentar adversidades, os pequenos não esmorecem perante os obstáculos que atrapalham o seu sonho, sobressaindo a sua coragem e determinação. A particularidade da actuação dos mais novos neste episódio resulta do método adoptado. Precisamente porque os adultos consideram a Praia do Bispo um assunto seu é que o plano do grupo infantil é traçado e desenvolvido às escondidas. Como reflexo do impacto do áudio-visual no imaginário destes mais-novos, eles inspiram-se no modelo de combate divulgado pelo cinema, designadamente pelos “(...) filmes dos cobóis tipo Trinitá e o gordo Bud Spencer com as barbas dele” (18). Curiosamente, para estas crianças, ficção e realidade não são opostos, mas antes compatíveis e até complementares. Como criança, o narrador também dá provas do encanto suscitado pelo cinema, activando frequentemente a sua memória fílmica a respeito de pessoas ou acontecimentos:

O Senhor Osório parecia motorista dos filmes a preto e branco (...) (88).

(...) se calhar mesmo ele tinha conseguido escrever uma carta bonita e eu já vi isso nos filmes, as mulheres de qualquer idade gostam de cartas bonitas que lhes fazem chorar. (146)⁸

O “português das forças armadas” (169) que utilizam frequentemente – “bater uma retirada” (97), “manobras de distração” (128), “tipo missão de reconhecimento” (165), por exemplo –, é proveniente do cinema, funcionando como um traço identificativo do grupo. Com os *westerns* aprenderam também a reconhecer a dinamite (98) e a saber utilizá-la, mesmo não percebendo muito bem as palavras: “Dinamite só desplode quando acendes o rastinho” (96). A distorção vocabular, para além de um certo efeito cómico, poderá servir como uma marca da linguagem infantil, à qual a criatividade não é alheia.

Os pequenos guerrilheiros conhecem ainda o “(...) napalm dos filmes do Vietname” (105), o que indicia o visionamento de um género de filmes que estava em sintonia com a situação histórica do país, no qual o MPLA e a UNITA lutavam pela conquista do poder desde 1975⁹, alimentando, com a ajuda de potências estrangeiras, uma guerra civil que, com alguns períodos de tréguas, se iria estender até 2002.

A maior parte das referências bélicas saem da boca de Pi, o líder do grupo – ou, dado o contexto militar, o comandante do batalhão – e, como tal, o arquitecto do plano para destruir a obra soviética. Para além dos seus conhecimentos e da sua coragem (99, 108), distinguem-no as “frases sérias” (129) que ele, que “não gostava que lhe chamassem de criança” (51), pronuncia. Considera, por isso, que “Esta missão não é de brincadeira” (141) “e [que] se lá ficar alguém, paciência” (140). A sua determinação e iniciativa, que contrastam com as hesitações do nar-

8 Neste romance, o fascínio pelo audio-visual estende-se ainda a produtos televisivos como telenovelas brasileiras e à série espanhola *Verão Azul*, protagonizada também por um grupo de crianças e adolescentes. Dela retoma o narrador o refrão “del barco de Chanquete, no nos moverán” (74), que, apesar de reproduzido pelos papagaios, está em perfeita sintonia com a situação da Praia do Bispo. O diminutivo de um dos protagonistas espanhóis, Pi (de Piranha), coincide com o de um dos companheiros do narrador de *AvóDezanove*. Cinema e séries televisivas poderão ser outras forças “internacionalistas” (18) em acção na Praia do Bispo.

9 Neste mesmo ano, também a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), liderada por Holden Roberto e apoiada pelo Zaire, China e Estados Unidos da América, disputou o controlo do país, mas, derrotada pelo MPLA e privada do auxílio estrangeiro, deixaria o cenário de guerra a partir de 1976.

rador (*ibidem*), revelam um ser que escapa à natureza angelical geralmente atribuída às crianças.

Com mais ou menos imaginação à mistura, estes mais-novos consideram-se também eles prestes a desencadear uma ofensiva. Note-se porém que o narrador não deixa de assinalar a distância entre a guerra que eles, à sua maneira, travam e aquela de que o país é palco: “(...) a guerra não deve ser nada como nos filmes porque o André quando vem a casa está cheio de fome e tão triste que não fala nada, só chora na hora que o camião vem lhe buscar de novo para a tal frente de combate (...)” (114). Como é frequente nas narrativas de Ondjaki, o tom humorístico não é incompatível com o tratamento de assuntos sérios, podendo até ser utilizado como uma terapia para lidar com uma situação difícil e dolorosa¹⁰. A perspectiva infantil, apesar da entusiasmante guerra-de-faz-de-conta, não se abstrai da situação pátria, mesmo que a guerra se desenrole no longínquo Sul. Testemunho desta realidade é o papagaio NomeDele, um sobrevivente chamuscado, pois “quem lhe trouxe para o quintal da AvóAgnette foi o André, que é comando, e apanhou esse jacó depois de uns combates nervosos mais para sul que a província do Kwanza-Sul” (43)¹¹.

10 Indo ao encontro desta vertente curativa e positiva, Ondjaki afirma numa entrevista: “Eu acho que mesmo para falar da guerra e para falar do que não está bem em Angola, nós devemos falar numa atitude já para a frente, numa atitude já a apontar para o futuro. Se eu não tenho soluções, e evidentemente que não as tenho, pelo menos que o meu tratamento literário seja um tratamento que dê dignidade à situação, porque há coisas que já são indignas: a guerra é indigna, o sofrimento das crianças é indigno. Eu não posso reforçar aquilo que é indigno” (www.guiadeleitura.com/2010/09/ondjaki-e-poesia-da-infancia.html).

11 Na década de oitenta, “a já internacionalizada guerra civil angolana tornou-se, mais do que nunca, um conflito alimentado pela Guerra Fria, com as duas superpotências a apoiarem cada uma das partes em confronto” (Wheeler e Pélissier, 2009: 364). A África do Sul juntou-se aos Estados Unidos no auxílio à UNITA de Jonas Savimbi, enquanto a União Soviética e Cuba se mantiveram aliadas ao MPLA. Depois de a África do Sul invadir a província do Cunene em 1981, “tendo continuado a ocupar zonas do extremo meridional de Angola até meados de 1985” (*ibidem*), entre 1987 e 1988, na região do Cuito Cuanavale, no sul de Angola, ocorreu um terrível confronto entre os movimentos rivais, tendo o MPLA conseguido dominar o adversário. Apesar do “Acordo de Nova Iorque”, estabelecido no final de 1988, o MPLA lança, um ano depois, sem sucesso, uma ofensiva contra a UNITA em Mavinga. Em Março de 1990, “É alcançado um impasse nas batalhas do sudeste de Angola” (*idem*: 385). O final da Guerra Fria e a concessão da independência à Namíbia pela África do Sul, juntamente com uma intensa actividade diplomática, conduziram aos Acordos de Paz de Bicesse em 1991. No entanto, a guerra regressaria logo no final de 1992, quando Savimbi contestou os resultados das eleições gerais entretanto ocorridas.

A guerra é um fantasma de que os pequenos não conseguem abstrair-se, como prova o facto de o narrador recear que o castigo para o acto terrorista que estão a perpetrar seja mandá-los “(...) na frente de combate encontrar sul-africanos carcamanos” (108). A confusão entre “gangrenada” e “granada” (67, 72) reflecte também o ambiente de guerra em que o país vive.

Com o conflito armado surgem ainda palavras novas como “aká”, para designar um modelo de espingarda russa, e “Mig”, os aviões comparados aos morcegos por saírem “à noite para ir bombardear as tropas dos sul-africanos carcamanos” (21). Refira-se, a propósito desta repetida apreciação sobre os aliados da UNITA, que, independentemente dos motivos, os russos não são os únicos estrangeiros mal-amados.

Entre os mais-velhos, são de novo os seres mais próximos das crianças que se referem ao confronto militar. A evanescente AvóCatarina encarna uma espécie de “Mãe Angola” quando afirma: “Enquanto a guerra durar no nosso país, comadre, todos os mortos são meus filhos” (13). Não hesita em aludir a esta triste situação quando, à pergunta “- No céu cabe tanta chuva, Avó?”, responde: “São os mortos a chorar ou a rir. Anda a morrer muita gente” (21). Também o Espuma sublinha o poder devastador da guerra e o sofrimento do povo angolano: “Cuidado, mais-velho, o mar está cheio de águas salgadas – gritou o EspumaDoMar. – São as lágrimas dos que já morreram recentemente” (17).

A ida ao Hospital militar para acompanhar a avó oferece o ensejo para revelar outra consequência da guerra, os mutilados: um guarda refere o irmão a quem “tiraram a perna toda, anda só de muletas” (90).

Se para a guerra civil, no romance, ao contrário do que sucede em *Bom dia camaradas*, ainda não se vislumbra um fim – “É que tão toda a hora a falar na paz, mas que eu saiba a paz ainda não existe” (64), diz o atento Pi –, o mesmo não sucede com o conflito da Praia do Bispo, de aparência meramente local. Contrariando o perfil negativo atribuído aos russos¹², Bilhardov, o camarada amigo da AvóDezanove, para regressar

12 Embora participe da geral satirização dos russos, o narrador não deixa, pelo menos em relação a Bilhardov, de manifestar uma certa compaixão: “(...) de repente me deu pena, juro mesmo, fiquei a pensar que isso de uma pessoa estar a misturar os assuntos, falar da família dele (...) e os olhos dele terem ficado mais brilhantes que às vezes é um aviso do nosso corpo a dizer que as lágrimas podem aparecer de repente, tudo isso, eu pensei sem dizer a ninguém para não me estigarem, devia ser saudade. Ter a família toda a viver no tão-longe não devia ser fácil para o Camarada Botardov” (29).

mais cedo a casa e porque não quer “participe na plano de explosón de casas de praia da Bispo” (185), exprime a sua humanidade ao contribuir decisivamente para libertar os praiabispenses daquela ameaça. Na carta que dirige à “Dona Nhéte” (185), revela-se o obreiro “[d]aquela explosão com cores angolanas na obra soviética (...)” (179), expressão do narrador reveladora do sentimento de conquista subjacente à demolição de uma obra sentida como alheia. Para além do mais, o aniquilamento do mausoléu ficou assinalado pela explosão-espectáculo demoradamente descrita nesse momento-chave que é o início do texto, e retomada perto do final, onde se assinala o impacto do espantoso arraial junto ao público mais jovem: “(...) aquela nossa explosão bonita de ser demorada nos ruídos e nas cores lindas que os nossos olhos olharam para nunca mais ninguém esquecer passado algum tempo – ou a vida toda” (174). Em celebração deste momento memorável, as crianças, “numa corrida de imitar os pássaros” (179), dirigem-se ao mar, elas que anteriormente apenas aí se deslocavam “em missão escondida de espreitar ou de banhar” (55) devido à interdição soviética. Este acto aproxima infância e liberdade, já que são as crianças as primeiras a usufruir da libertação de imposições alheias, abrindo um novo capítulo de estórias na história da Praia do Bispo.

Referências

- COUTO, Mia (2004), *Terra sonâmbula*, 8ª edição, Lisboa, Caminho [1992].
- ONDJAKI (2007a), *Bom dia camaradas*, 2ª ed., Lisboa, Caminho [2003].
- (2007b), *Momentos de aqui*, 3ª ed., Lisboa, Caminho [2001].
- (2007c), *Os da minha rua*, 2ª ed., Lisboa, Caminho [2007].
- (2008a), *AvóDezanove e o segredo do soviético*, Lisboa, Caminho.
- (2008b), *E se amanhã o medo*, 3ª ed., Lisboa, Caminho [2005].
- RUI, Manuel (2007), *Quem me dera ser onda*, Lisboa, Caminho [1982].
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1984), *Teoria da literatura*, 6ª edição, Coimbra, Almedina [1967].
- LECARME, Jacques (1988), “La légitimation du genre” in LEJEUNE, Philippe (dir.) (1988), *Le récit d'enfance en question*, Cahiers de sémiotique textuelle 12, Centre de Sémiotique Textuelle de l'Université Paris X, Nanterre, pp. 21-39.
- PIRES LARANJEIRA (1995), *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta.

- VASCONCELOS, Helena (2009), *A infância é um território desconhecido*, Lisboa, Quetzal.
- WHEELER, Douglas e PÉLISSIER, René (2009), *História de Angola*, trad. Pedro Gaspar Serras Pereira e Paula Almeida, Lisboa, Edições Tinta da China.
- Artigo de jornal sem título [em linha], disponível em www.portalangop.co.ao/.../a13df277-a91d-4abf-90dc-3eb06ef94050.html [consultado em 29/10/2010].
- “Mausoleu de Neto vai ser reconstruído” [em linha], disponível em www.nexus.ao/view.cfm?m_id=1396&cat_02=VOA [consultado em 29/10/2010].
- “Ondjaki e a poesia da infância” [em linha], disponível em www.guiadeleitura.com/2010/09/ondjaki-e-poesia-da-infancia.html [consultado em 02/11/2010].

Rosalía de Castro: uma escritora revolucionária

Diego Pardo Amado*

The purpose of this article is to analyze Rosalia of Castro's literary output, not only by her literary value but also by considering her civic-minded and public dimensions. She was a revolutionary writer, heiress of the feminist illustrated thought and she spread egalitarian principles, which necessarily concerned the concept of marriage. The founder of Galician contemporary literature and a central figure of Spanish poetry, the author of *Cantares Gallegos* (1863) took part in several debates about the feminine identity in 19th century.

Keywords: 19th century literature, woman, feminism, political debate, marriage, Catholic Church.

1. Introdução: *et surtout, la chose enivrante: la liberté! la liberté!*

A vida e a obra de Rosalía de Castro (1837-1885), como a célebre ópera de Bizet a que pertencem as palavras que dão título a esta introdução, parece estar acompanhada de um *fatum* que anuncia a morte inexorável, o destino desgraçado que também Carmen sabe ler nas cartas ou que interpreta nos presságios que insistentemente a anunciam, segundo escutemos a magistral composição do músico francês ou leiamos a novela de Prosper Mérimée. O *Prélude* operático combina as melodias triunfais e os silêncios com um final *fortissimo*, metáfora orques-

* Departamento de Galego-Português, Francês e Linguística da Universidade da Coruña (Galiza-Espanha).

tral perfeita que condensa a fortuna e a desgraça, o amor e a dor que o espectador vai presenciar. Igualmente, Rosalía é capaz de pressentir o seu próprio futuro desde muito cedo, de intuir a fortuna adversa, de dialogar com uma Natureza que testemunha o drama do seu povo e de si própria, e que é central na sua interpretação da existência.

Carmen, retratada superficialmente no romance que lhe dá vida pela primeira vez em 1845, irrompe no cenário pela mão de Georges Bizet, recriada pelos libretistas Ludovic Halévy e Henri Meilhac, consagrando definitivamente a sua imortalidade; é constante fonte de inspiração na pintura e protagonista no celulóide (tratada por cineastas como Ricardo de Baños, Cecil. B. DeMille, Luis César Amadori ou Charles Vidor, sob cuja direcção Rita Hayworth a encarnará em *The Loves of Carmen*), o que diz muito a respeito da maneira como a personagem foi modelada e incorporada no imaginário popular, como se a criação desta figura literária e do seu modelo de comportamento respondessem a uma necessidade social (González Troyano, 2003: 9); uma e outra, ficção e realidade, seguem caminhos contrários: Carmen parece transformar-se numa cigareira sevilhana de carne e osso, numa verdadeira personagem histórica que pisa as ruas de Triana e saboreia *frituras* na tasca de Lilas Pastia; pelo contrário, o percurso vital e artístico de Rosalía de Castro é dissipado pela mística ascensão aos altares à qual é submetida, processo este de santificação que foi inteiramente involuntário e intencionalmente dirigido, acabando por apagar o verdadeiro significado de sua obra.

Ao contrário da heroína saída da imaginação de Mérimée, que é enriquecida por um processo de quase autêntica criação colectiva, a significação da obra de Rosalía de Castro foi com frequência simplificada, contemplada sob uma única óptica, submetida a uma escala monocromática que deprecia a variedade e a riqueza originais, que esconde o carácter policromo que a poeta infundiu a todos os seus textos e que alterou também aspectos da sua biografia, amplificando os episódios que melhor serviam à consolidação da nova imagem, minimizando ou ocultando os que deitavam por terra o novo baptismo, o rito purificador que tanto urgia.¹

1 Veja-se, por exemplo, a veemência de Javier Vales Failde ao sublinhar aqueles capítulos do périplo vital de Rosalía que mais apoiavam a tese da sua vinculação a um catolicismo ortodoxo, tais como a recepção do bálsamo da extrema-unção ou a derradeira visita à igreja paroquial

Apesar, inclusive, das expectativas da poeta, muitos dos seus versos foram incorporados na memória colectiva, como Murguía também lembra num dos seus últimos textos: “Tanto entrañó en sus versos los sentimientos y las costumbres de su pueblo, que entre las diversas composiciones vulgares que recogí vinieron algunas de Rosalía aceptadas como propias por la multitud campesina” (Murguía, 1909: 11-12), facto que demonstra que a esperança expressa nos textos fundacionais da literatura galega atinge o máximo reconhecimento que um escritor pode alcançar, ainda recitados de cor hoje em dia pelas pessoas mais idosas.

Uma obra que chega viva na voz do povo até ao século XXI não pode senão deslumbrar, e dá ideia da força que deve ter alcançado e do pavor que provocou em quem soube ler a sua natureza subversiva. Assim, personagem fictícia e histórica, Carmen e Rosalía partilham o ambicioso sonho da igualdade, e ambas encontram também uma oposição furibunda que faz fracassar as suas aspirações. Se no caso da *femme fatale* andaluza o principal impedimento é José, que nem compreende nem quer aceitar a negativa radical da cigana, disposta a morrer antes de hipotecar a sua liberdade, no caso de Rosalía – também à margem da sociedade—, tanto o sonho como o obstáculo devem ser declinados no plural: aquele anseio inclui todas as mulheres, não só a si própria; e a resistência é exercida, neste caso, pelo sexo oposto no seu conjunto, temeroso de ver rebaixado o seu confortável *status*.

Os embates da vida dão lugar à resignação que preside aos últimos anos de Rosalía, deixam passo ao cansaço provocado por uma batalha que quase lidera sozinha, o que não quer dizer que renunciasses aos seus ideais; Murguía, aquele que melhor a conheceu e cujos comentários tanto iluminam o conhecimento da personalidade da escritora, retrata-a como uma mulher forte que soube sobrepor-se à adversidade com a maior das determinações. Consumida pela doença e pelas agressões constantes, teve ainda o impulso final de ordenar que o fogo consumisse os seus escritos inéditos, em modo de protesto e réplica face à incompreensão. A desfiguração e a apropriação que já tinham começado em vida encontram agora melhor caminho para se afiançarem, sem a possibili-

de Íria, levando consigo todos os filhos. Não é o discurso deste autor uma excepção, mas sim a tónica geral de uma vertente crítica que pratica a “apropriação” sem disfarces, sobretudo após o seu falecimento: “Rosalía de Castro es nuestra; Rosalía de Castro es católica; católica por su conducta, católica por sus obras, y hasta católica por ser gallega, ya que en aquella región paradisíaca son, afortunadamente, desconocidas las mujeres librepensadoras” (1906: 52).

dade de defesa de outrora.² O sentimento de estar a assistir a este processo de desfiguração intelectual esteve presente, com certeza, antes da sua morte, o que explica o zelo com que é amortalhada só pelos seus, e como Murguía deseja realizar uma edição das obras completas de Rosalía, ideia que sempre custodiou, com aquela mesma meticulosidade:

Cuando llegó la hora de poner su cuerpo en la tumba que debía encerrarlo, sus dos hijas mayores lavaron el cuerpo de la santa muerta y la pusieron sus últimos vestidos. No quisieron que ninguna mano ajena hiciese lo que sólo al amor de los suyos era dado. Al hacer hoy, después de tanto tiempo, la edición de sus obras, quiero yo también que nadie más que los suyos cuiden de ella, y que su hijo el más querido, sea el que ilustre estas páginas (Naya, 1953: 33).

O espírito que Murguía deixa transparecer nesta nota, impelido pelo desejo de dar justa difusão à obra da esposa, deve ser o mesmo que faça avançar o curso dos estudos rosalianos. A produção da poeta galega, como se de um imenso e valioso fresco se tratasse, foi grosseiramente retocada até ficar estragada por completo. Por esta razão, é necessário unir as mãos dispostas a restaurá-la, extraindo as muitas camadas artificiais acumuladas que ocultam a obra-prima genuína. É imprescindível restituir a direção inicial, a cor original, a magistral policromia da qual falávamos, porque só deste modo será possível a contemplação emocionada da magna composição em todo o seu esplendor, recuperando um dos capítulos mais brilhantes da história da literatura universal.

² Foi transmitida uma imagem falsamente mitificada da personalidade da poeta (“santinha”, “chorona”, “mãe de todos os galegos” etc.), embora já Murguía tivesse rememorado os dias felizes que a escritora também viveu, como pesquisas posteriores revelaram: “Contra lo que generalmente se cree, el carácter de nuestra poetisa propendía a lo alegre y risueño” (Carré Aldao, 1926:); ainda, a filha mais longeva, Gala Murguía de Castro, assevera: “-No, por Dios. Desmienta usted que mi madre era triste. Era alegre, muy alegre, y extremadamente acogedora y simpática. Sí, sí –afirma reiteradamente-, muy simpática; muy dulce era mamá” (García Martí, 1944: 142). Cfr. com as palavras de Costa Clavell (1985:21): “El tópico ha crecido monstruosamente en torno a la figura de Rosalía, a la que se pretende presentar como un poeta líricamente dulce y resignado, cuando en sus mejores poemas late el temblor de la duda y restalla sordamente el ulular de la protesta”.

2. Legislação e matrimónio: a consumação da desigualdade

Num período histórico que se estende da Idade Média até ao século XIX, a subordinação feminina foi a nota dominante. As diferenças físicas e intelectuais foram indicadas como argumento para modificar a sua capacidade jurídica, não muito longe da tutela perpétua que os primeiros romanos tinham ditado. O sistema legal decimonónico serviu-se de uma tradição jurídica que afundava as suas raízes no direito romano e germânico, sendo favorecido por toda a tradição bíblica, representada pelas palavras de Paulo de Tarso: “As mulheres sejam submissas aos seus maridos, como ao Senhor, pois o marido é o chefe da mulher, como Cristo é o chefe da Igreja” (Ef., 22-23).

Não em vão, a visão da mulher no século XIX deriva em grande parte da imagem de Eva que o relato bíblico do Génesis transmite; persuadida pela astuta serpente – que a observa como uma vítima mais fraca e vulnerável do que o homem—, foi julgada como a força incitadora da desobediência a Deus, porque além disso é capaz de convencer Adão da necessidade de que os seus olhos se abram e de conhecer, como os do Criador, o bem e o mal que a árvore proibida alberga. Por esta razão, será castigada com as intensas dores do parto e a dominação masculina, como responsável pela dor física e moral do ser humano ao longo dos séculos, sendo o notável do relato o seu inconformismo e a aspiração à liberdade. Precisamente a segunda das leituras é a realizada por Rosalia de Castro, visão que se materializa no seu poema “Eva”, que, em palavras de Francisco Rodríguez (1988: 128), se destaca pelo carácter radical e heterodoxo, e cujos versos finais – “¡Oh cuán amada por tus penas eres / mujer en quien esperan las mujeres!” – manifestam perfeitamente a reinterpretação do mito bíblico:

(...) reconvértese o pecado orixinal, redímese o instrumento da introdución do pecado orixinal, a corruptora de Adán, santifícase – na máis rotunda contestación da misoxinia bíblico-hebraico-católica – a proscria, a que nos expulsou do Paraíso, e convértese non só (redimido o mito orixinal, virado en favorábel para as mulleres) en humana-divina dignificada, senón en axente de redención das súas conxéneres... (García Negro, 2006: 78).

As pretensões da Igreja e o papel que desempenhou não se ficam só pelo plano discursivo, uma vez que são transpostas para a cena política,

originando uma dinâmica de “puxa e estica” sem precedentes entre a Igreja e o Estado espanhol, da qual a obra de Curros Enríquez e as suas controvérsias com a Santa Sé é muito ilustrativa. Contudo, talvez seja a aprovação da *Ley de matrimonio civil* (1870), – consequência da liberdade de culto conseguida no período revolucionário em que tem origem—, uma das respostas mais contundentes às ambições dos poderes eclesiásticos, acompanhada por outras medidas que pretendem debilitar aquele que é um dos principais apoios da dinastia borbónica. Pela primeira vez, é instituída a obrigatoriedade do carácter civil do casamento em todo o Estado, rompendo com mais de trezentos anos de história de Direito espanhol nesta matéria, desde que Felipe II declarara *Ley del Reino* o disposto pelo Concílio tridentino. Mas os avanços revelaram-se insuficientes, a subsistirem deveres que garantiam a opressão da mulher (disto são exemplos a obrigação de seguir o esposo até onde este estabelecesse a sua residência; maior gravidade e castigo no caso do adultério feminino, como se refere no Código penal de 1870 e um longo etcétera), ao mesmo tempo que o debate sobre a “igualdade de sexos” começa a ser motivo de discussão.

Rosalía de Castro não foi alheia aos múltiplos textos que, desde meados do século XIX, advertiam a mulher de que o seu papel na sociedade devia limitar-se ao âmbito doméstico através do casamento. A presença deste tipo de argumentações cresce neste período, muito provavelmente como negação das pretensões emancipatórias espalhadas nos já abundantes artigos profeministas em diferentes publicações da altura. A nossa autora, aliás, vive e conhece as consequências de um sistema legal que desampara a mulher – nem pode autorizar a publicação da sua produção literária, função que legalmente corresponde a Manuel Murguía—, razão pela qual participa da polémica que surge no último terço do século XIX sobre a aprovação da citada lei, tomando parte activa no debate sobre o papel da mulher na sociedade.

Desta maneira, *Follas Novas* (1880), apesar da data de publicação, foi escrito, na sua maioria, entre 1869 e 1870, como a própria Rosalía confessa em “Duas palabras d’a autora”, ensaio que precede o poemário: “Mais de dez anos pasaron – tempo casi-que fabuloso, a xusgar pola presa con que hoxe se vive –desque á mayor parte d’estos versos foron escritos” (Castro, R. de, 2004: 21). Em consequência, é no período em que acontece o debate e a aprovação daquela lei que Rosalía compõe textos com a clara intenção de opinar e intervir na polémica suscitada,

como Francisco Rodríguez (1988: 279) já assinalou. Não puderam ser escritos entre 1870 e 1871, como tinha apontado Murguía, porque a cessação do historiador galego no Arquivo de Simancas tem lugar no dia 10 de Outubro do ano em que se aprova a disposição legal (López e Pociña 2004, XVIII).

“Decides qu’o matrimonio”, poema que pertence ao Livro III (Vária) de *Follas Novas*, constitui o exemplo mais representativo desta hipótese. A doutrina católica santifica a instituição matrimonial, mas os mesmos que predicam a sua bondade preferem infligir-se castigos corporais – “cilícios”, “penitências” – do que caírem no engano que na realidade supõe. A fórmula catequista “santo y bueno” do primeiro verso, – deliberadamente em espanhol em jeito de denúncia da progressiva colonização linguística da Galiza promovida pela Igreja—, tinha sido já empregue em *La Hija del mar* (1859), romance em que a narradora refere as promessas de felicidade feitas por Alberto Ansot a Teresa depois de um inesperado e repentino reencontro, em termos de “(...) desprendimiento falsamente razonado de todo lo que es bueno y santo” (Castro, R. de, 1976: 72). A expressão refere-se nitidamente ao casamento já consumado entre ambos e à promessa de felicidade no seu seio efectuada por Ansot. Porém, o arrazoado é fraudulento, visto que este sacramento não garante nem a verdade das suas palavras nem a pureza do sentimento e muito menos a felicidade, como o destino desgraçado de Teresa vai demonstrar.

Aproximadamente uma década depois da publicação de *La Hija del mar*, a autora continua a questionar o matrimónio católico. Através de “Decides qu’o matrimonio” coloca-se a favor da sua modalidade civil e reafirma a crítica da instituição. Neste poema, partindo da forma de futuro com valor hipotético do segundo verso, “serayo”, invoca Santo António de Pádua para exprimir com ironia a menção aos seus sermões e às autoridades que o santo cita neles – “Nin os santos padres todos, / de quen tès tantos escritos” – mesmo porque há grave incoerência entre teoria e práxis; invocação muito afastada do que era comum entre as mulheres da altura: pedir ajuda ao santo para encontrar um bom esposo:

Decides que o matrimonio
é santo e bueno. Serayo;

mais non casou San Antonio,
 por máis que o mesmo demonio
 tentouno a face-lo ensaio
 (Castro, R. de, 2004: 113).

A ligação entre núpcias e inferno é clara, porque contrair matrimónio quer dizer nada menos do que sucumbir à instigação do diabo, à “tentação do inferno”. Além disso, é uma “pesada cruz” e, portanto, implica a noção de condenação em vida:

La religión también aseguraba la resignación, pues la Iglesia enseñaba que las injusticias tenían que ser aceptadas dócilmente y sobrellevadas con fortaleza; la verdadera felicidad no se encontraba en este mundo, sino en el otro. Había que evitar la rebelión o la venganza contra un marido cruel o infiel, porque el matrimonio era una “cruz”, una “escuela de sacrificios” (Scanlon, 1986: 160).

Esta concepção do matrimónio como “imolação” e a imagem cristológica associada surgem em mais textos rosalianos, como em *El caballero de las botas azules* (1867), estendidas, sem excepção, a todo o tipo de mulheres: “Feas o bonitas, las unas cargan sobre sus hombros la pesada cruz del matrimonio, viven las otras [as escritoras] resignadas o alegres en el estado honesto propio de las almas recogidas y amantes del reposo” (Castro, R. de, 2006: 287). Não obstante, retomando a análise do poema agora no centro da nossa atenção, é necessário assinalar que depois da exposição de motivos das três primeiras estrofes, a quarta possui um carácter conclusivo: uma vez examinada a questão sob todas as perspectivas, o eu lírico acaba por identificar o casamento com uma forma de suicídio, “un dogal és”. Apesar disto, o ditame final será consentir a união, não por razões religioso-morais, mas na base de uma concepção pragmática da mesma:

Do direito, do rivés,
 matrimonio, un dogal es;
 eres tentazón do inferno;
 mais casarei... pois no inverno
 ¡non ter quen lle a un quente os pés...!
 (Castro, R. de, 2004: 114).

Também em textos de carácter ensaístico, de que é boa amostra “Las Literatas. Carta a Eduarda” (1865), são analisadas as dificuldades que as mulheres encontram para participarem do sistema literário. Coincidindo com o seu período de maior projecção, Rosalía examina com atenção os obstáculos que as mulheres devem enfrentar para fazer parte da dita moldura cultural. A difícil aplicação dos princípios de liberdade e de independência que a autora já tinha proclamado nos inícios da sua carreira (vid. “Lieders”, publicado no *Álbum del Miño* em 1858), justifica o procedimento agora escolhido, isto é, o ensaio em forma de epístola que a escritora diz ter achado casualmente e com cujo conteúdo se identifica, o qual não deixa de ser um mecanismo meramente protector.

A fictícia autora desta “Carta a Eduarda”, Nicanora, representa a escritora experiente disposta a persuadir a novata da inconveniência da profissão literária: “(...) aleja de ti tan fatal tentación, no publiques nada y guarda para ti sola tus versos y tu prosa, tus novelas y tus dramas” (Castro, R. de, 1992: 449). Depois de descrever um panorama literário certamente desolador, em que, tal como nas pragas bíblicas, uma excessiva abundância de escritores e de críticos medíocres devastam qualquer broto de engenho, prossegue o seu relato, ilustrado com as inúmeras calamidades e desprezo que acompanham toda a mulher literata. Os conselhos irónicos recomendam a deserção ou a extrema cautela, porque “(...) los hombres miran a las literatas peor que mirarían al diablo, y éste es un nuevo escollo que debes temer, tú, que no tienes dote” (Castro, R. de, 1992: 449), a perseverar na denúncia do que, tanto no início do seu ensaio como no resto da sua obra, tinha sido definido como uma imposição social, isto é, o matrimónio. Assim, o texto aborda o problema da escritora casada, que Rosalía viveu na sua própria carne, como também Murguía deixa entrever na série de artigos “Cuentas ajustadas, medio cobradas”: “Lo único de que cuidé fue de que no pudiese acusárseme nunca de haberlos fabricado con mis propias manos [os sucessos de Rosalía] ni menos pedido a nadie, para ella, el más pequeño elogio” (Murguía, 1896: 69).

3. A obra de Rosalía de Castro ao serviço de uma revolução social

Rosalía de Castro é legatária da premissa ilustrada que reconhece a liberdade e a igualdade de todos os seres humanos. O seu feminismo resulta da firme aplicação desta máxima, actualizando as reivindica-

ções de Claire Lacombe, Pauline León, Théroigne de Méricourt ou da autora da *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* (1791), Olympe de Gouges. De modo semelhante à acção das precursoras do movimento feminista, o século XIX galego e espanhol conhece a publicação de autênticas declarações públicas em defesa dos direitos da mulher. Devem lembrar-se os esforços de Emilia Pardo Bazán (1851-1921), não só denunciando a discriminação flagrante (*Nuevo teatro crítico*, 1891-1893) ou a situação de déficit educativo que afectava especialmente as mulheres (“La educación del hombre y de la mujer”, 1892), mas também visando promover soluções eventuais como a fundação da *Biblioteca de la mujer* (1891) e, sobretudo, conquistando espaços até então vetados a estas. Converte-se na primeira mulher que ocupa uma cátedra na *Universidad Central*; também a primeira a dirigir a Secção de Literatura do *Ateneo de Madrid*, se bem que a suas candidaturas para ingressar na *Real Academia de la Lengua Española* tenham sido sempre recusadas. Obviamente, oferecemos só uma amostra dos valiosos contributos da aristocrata corunhesa, assinalando que, cronologicamente, a sua intervenção é posterior à de Rosalía de Castro e, na nossa óptica, menos atrevida e incisiva na temática em que centramos este artigo, uma vez que, como García Negro (2004) demonstrou fidedignamente, o seu espírito de classe e moralismo conseguiram atenuar em parte o aspecto radical das suas reivindicações.

Deste modo, o projecto igualitário que Rosalía postula revela-se inusitado e passa por um delicado debate sobre o conceito tradicional de família, consciente de que acabar com o único destino previsto para as mulheres como mães e esposas significava uma conquista imprescindível no longo e árduo caminho para a igualdade entre sexos. Porém, Rosalía respira o ar infectado da sociedade liberal espanhola, que mantém intactos os mecanismos que garantem a subordinação da mulher: uma legislação que insiste na sua concepção como propriedade do varão e a efectiva difusão de arquétipos femininos baseados na noção de “domesticidade”.

Em 1856, enquanto a convulsa actividade política espanhola do séc. XIX segue o seu curso, uma muito jovem Rosalía – tem dezanove anos de idade – chega a Madrid. A razão desta mudança não está clara, como também não são nítidas as suas intenções, mas é necessário lembrar que no *Liceo de la Juventud* – local em Santiago de Compostela em que entra

em contacto com a juventude “filogaleguista” da altura: Eduardo Pondal, Paz Novoa, Luis Rodríguez Seoane, Aurelio Aguirre, talvez Manuel Murguía etc. – tinha representado o papel protagonista da *Rosmunda* de Gil de Zárate, interpretação muito aplaudida e celebrada e que seria a primeira de muitas outras. Conhecidos os seus excelentes dotes como actriz, não podemos deixar de relacionar esta mudança com a possível intenção de conseguir um lugar na cena teatral, planeando talvez uma independência económica graças ao seu trabalho que lhe permitisse levar um estilo de vida diferente daquele que finalmente adoptou. Seja como for, em 1857 publica o livro de poemas *La flor*, resenhado por Manuel Murguía em *La Iberia*, o que marca o início de uma carreira literária que havia de torná-la num vulto das letras, com um claro potencial como actriz que ficaria em segundo plano.

Ano e meio depois da chegada à capital do Reino, no dia 10 de Outubro de 1858, casa com Manuel Murguía, mas a união não tem a aprovação da família deste, que também não comparece ao baptismo de Alejandra, primogénita do casal. A pouca informação com que contamos sobre esta questão aponta o escasso dote da escritora galega como a razão principal da ausência da sua família política. Mas o que nos interessa enfatizar agora é que, em todo o caso, o seu matrimónio não foi convencional: por um lado, não era comum a dedicação profissional de uma mulher à literatura nem a sua possível participação em eventos políticos (Banquete de Conxo, 1856); por outra parte, a mútua admiração intelectual que se professavam foi a nota dominante, num momento em que até são aduzidas “provas” biológicas e histórico-sociais para defender a inferioridade intelectual da mulher, cuja participação na vida pública é irrelevante.

Por esta razão, Manuel Murguía é consciente dos limites que a sua esposa irá encontrar numa sociedade profundamente “androcêntrica”, reduzida a actividade feminina ao âmbito doméstico. Qualquer incursão fora dos muros da casa era severamente questionada e criticada, como o próprio Murguía tinha denunciado em *Los Precursores* (1885), não por acaso no capítulo dedicado à sua esposa: “La mujer debe ser sin hechos y sin biografía, pues siempre hay en ella algo a que no debe tocarse. Limitada su acción al círculo de la vida doméstica, todo lo santifica desde que entra en su hogar” (Murguía, 1885: 176). Mas a mútua admiração que caracterizou o casal não esteve isenta de

percalços (morte prematura de um filho e o nascimento sem vida de uma menina, pressão social, penúrias económicas etc.), a que se acrescentam os problemas derivados dos longos períodos em que viveram separados, circunstância que, novamente, leva a autora de *Cantares gallegos* ao questionamento da instituição matrimonial, como também se vê na missiva de 16 de Setembro de 1861, em que se queixa das ausências de Murguía, inclusive quando moram juntos: “Entonces, lo confieso, me pongo triste en mi interior y hago reflexiones harto filosóficas respecto a las relaciones de los maridos y a la inestabilidad de los sentimientos humanos” (Naya Pérez, 1998: 95). A nossa autora leva a reflexão sobre o casamento e as relações sentimentais à sua obra. Com efeito, ao longo de toda a sua produção poética, ensaística e novelística está presente o discurso feminista que pretende dinamitar a ideologia patriarcal dominante, postulando o celibato feminino como eventual solução face à degradação e à submissão que o matrimónio implica para as mulheres.

Transformadora e inconformista, a fundadora da literatura galega contemporânea afastar-se-á “D’aquelas que cantan as pombas y as frores”, como ela própria tinha escrito no poema inaugural de *Follas Novas* (1880) à maneira de manifesto conclusivo dos seus princípios estéticos e ideológicos. Renuncia a uma prática literária costumista e sentimental – por vezes a única parcela reservada à pena feminina—, e também não admite salvar nem reforçar o sistema patriarcal através dos seus textos. A prática literária deixa claro o seu posicionamento neste sentido, presente também em *El caballero de las botas azules* (1867),³ romance em que a narradora-autora reproduz o ambiente de uma reunião literária em que um jovem escritor procura abrir caminho profissional no mundo da literatura, para o que conversa com o editor assistente à ter-

3 “– Lo pensaré – decía alguno con diplomática sonrisa al infeliz que imploraba una esperanza, tengo grandes compromisos con el autor de *La mujer honrada* y *El amor sacrificado*, del cual estoy imprimiendo ahora *La pobreza sin mancilla*. ¡Oh!... es un éxito fabuloso el que estas novelas obtienen. Casi todos los maestros y maestras de primera enseñanza, casi todas las obreras de Madrid se han suscrito, sin contar las directoras del Hospicio, de la Inclusa y de otros colegios particulares, que las compran para que las niñas, al mismo tiempo que se entretienen los días de fiesta con su amena lectura, se instruyan y aprendan en ellas a ser virtuosas.
– ¡Desgraciadas niñas!... ¡No hubiera sido mejor un catecismo? – respondía el paciente con ironía.
– No hay catecismo mejor que las novelas de..., además de estar llenas de escenas tiernas y conmovedoras, además de que el movimiento y la acción no cesa en ellas ni un instante, encierran al mismo tiempo una moral que la misma inquisición no hubiera reprobado” (Castro, R. de, 2006: 454-455).

túlia; aquele diálogo revela o sucesso e a rentabilidade económica de publicações na esteira de muitas colaborações femininas que a imprensa galega e espanhola decimonónica regista; o enorme impacto que estas tiveram na formação feminina permite observar o prisma irónico e distanciador que a autora aplica a esta tipologia de obras, em relação às quais se distancia, porque inclusive uma parte da literatura escrita por mulheres contribuiria para a consolidação daquele modelo feminino tradicional que agora é necessário potenciar, uma vez que começa a ser questionado e atacado com contundência.

Constitui Rosalía de Castro um exemplo de intelectual feminista comprometida com o futuro das suas congéneres, capaz de traçar um projecto igualitário que questiona de forma tão radical o papel reservado às mulheres através da instituição matrimonial na sociedade em que teve de viver. Desde *La Hija del mar* (1859) – primeiro romance publicado com apenas vinte e dois anos de idade—, a narradora-autora vai afastar-se das convenções estabelecidas pela moral católica, criticando aqueles modelos de relação amorosa inspirados na desigualdade e rebelando-se contra todo o tipo de injustiça, incluída a discriminação classista e os estragos que a consolidação de um novo sistema económico estava a produzir. Melhor dizendo, o estudo da sua obra permite comprovar que a instituição matrimonial está tratada a partir de uma perspectiva socioeconómica que de facto nesta altura possui, sendo o seu papel determinante na consagração da subordinação, da qual a nossa autora é plenamente consciente.

Não só estamos perante um exame atento e uma diagnose desta situação, mas também perante uma contestação, já que na nossa opinião Rosalía postula o celibato feminino como solução, como alternativa possível face à degradação e à submissão, como estratégia vital para se esquivar ao férreo controlo intelectual. Não por acaso, em grande parte da sua novelística, a visão da narradora-autora é claramente favorável para com aquelas personagens que optam por ficarem solteiras ou fracassam nos seus projectos amorosos –Esperanza e Fausto, Montenegro e Julia, Luis e Berenice – precisamente porque entram em jogo diversos factores como o dote, a ascensão e a protecção social da mulher, a intolerância para com modelos de relação amorosa baseados na igualdade etc. Além disto, o seu posicionamento face ao comportamento masculino pouco ou nada tem a ver com a ausência de imagem paternal ou com a

falta de referentes masculinos que tradicionalmente a crítica sustentou, porque a análise sociológica da sua obra justifica amplamente que é o compromisso insubornável com as suas congéneres e a consciência da injustiça da sua situação o seu principal motivo, uma atitude pela que pagaria um preço excessivamente alto.

4. Conclusão

A reivindicação que Rosalía protagoniza não tem precedentes na história da Galiza, facto que em grande medida explica a incompreensão, a censura e os ataques directos que foram uma constante em vida da autora, a que se acrescenta o processo de apropriação e desfiguração da sua obra *post mortem*, como já ilustrámos nas primeiras linhas deste escrito. É intencional a difusão de uma imagem adulterada que, entre muitas outras asseverações falsas, elogia um catolicismo sem fissuras, ocultando o verdadeiro rosto da poeta e a intencionalidade real da sua criação. Mas é indispensável não esquecermos que Rosalía de Castro contempla o sagrado a partir do *campo da festa*, que constantemente dialoga com a divindade, que a aproxima ao quotidiano e ao pragmático, como pudemos ver em vários poemas. Trata-se de uma visão popular, pois abre a porta a Deus mas também ao diabo, rejeita o sentimento de culpa emanado de um moralismo que, apesar da sua etimologia, está muito afastado dos costumes e das necessidades do povo.

A abordagem levada a termo neste artigo demonstra que a produção rosaliana não se acomoda nem à ortodoxia católica, nem à defesa do modelo “androcêntrico” que impede o triunfo daquele projecto igualitário que de forma tão radical promoveu. Na nossa autora convergem a causa política e a feminista, razão pela qual o debate sobre a aprovação da *Ley de matrimonio civil* cristaliza nos seus textos. Com efeito, como comprovámos, ao longo de toda a sua produção poética, ensaística e novelística está presente o discurso que visa dinamitar a ideologia patriarcal dominante, postulando o celibato feminino como eventual solução face à degradação e à submissão que o matrimónio implica para as mulheres.

Referências

- ALBERT ROBATTO, Matilde (1981), *Rosalía de Castro y la condición femenina*, Madrid, Partenón.
- ALONSO MONTERO, Xesús (1972): *Rosalía de Castro*, Madrid, Júcar.
- ÁLVAREZ RUIZ DE OJEDA, Victoria (2000), “Rosalía de Castro, actriz: noticias e documentos”, *Revista de Estudios Rosalíanos* n.º 1, pp. 11-43.
- ANTEQUERA, José María (1980), *Historia de la legislación española*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.
- ARMAS GARCÍA, Celia María (2002), *As mulleres escritoras (1860-1870). O xenio de Rosalía*, Santiago de Compostela, Laiovento.
- ARROYO GARCÍA, Sagrario (2005), *Temas de derecho civil*, vol. 3, Madrid, Editorial Colex.
- AXEITOS, X.L. & BARREIRO, X.R. (2003): *Cartas a Murguía*, Real Academia Galega.
- . (2005): *Cartas a Murguía* (2º volume), Real Academia Galega.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1979), *Estudos Rosalíanos. Aspectos da vida e da obra de Rosalía de Castro*, Vigo, Galaxia.
- . (1981), *Historia da literatura galega contemporánea 1808-1936*, Vigo, Galaxia.
- . (1989), *Estudos e ensaios sobre literatura galega*, Sada-A Coruña, Ed. do Castro.
- CASTRO, Rosalía de (1976), *La hija del mar*, Santiago de Compostela, Editorial Galí.
- . (1992), *Obra completa III*, Madrid, Akal.
- . (2004), *Poesía galega completa II*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- . (2005), *Poesía galega completa I*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco [3ªed.].
- . (2006), *El caballero de las botas azules, Lieders, Las literatas*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- CASTRO, Xosé (2007), *Historia da vida cotiá en Galicia. Séculos XIX e XX*, Vigo, Nigratrea.
- COSTA CLAVELL, X. (1985), *Rosalía de Castro*, A Coruña, Edición do Castro.
- DAVIES, Catherine (1990), *Rosalía de Castro e Follas Novas*, Vigo, Galaxia.
- GARCÍA NEGRO, María Pilar (1986): “Rosalía á luz de Mara”, *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu Tempo*, Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de Compostela, t. I, pp. 73-81.

- . (2004), “Pardo Bazán feminismo, espíritu de clase e moralismo”, *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº2, pp. 201-222.
- . (2006), “Estudo introdutorio”, in Castro, Rosalía de (2006), *El Caballero de las botas azules, Lieders, Las literatas*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 21-144.
- . (2010), *O clamor da rebeldía. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- GONZÁLEZ BESADA, Augusto (1916), *Rosalía Castro. Notas biográficas*, Madrid, Biblioteca Hispánica.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (2003), “Introducción”, in Mérimée, Prosper (2003): *Carmen*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-33.
- JAGOE, Catherine & BLANCO, Alda & ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina (1998), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria.
- LÓPEZ, Aurora & POCIÑA, Andrés (1993), *Rosalía de Castro. Documentación biográfica e bibliográfica crítica* (3 vols), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- . (2004), “Introducción” in Castro, Rosalía de (2004), *Poesía galega completa II*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. XI-LXXXV.
- . (2009), “Para lermos axeitadamente a Rosalía no terceiro milenio”, *Terra e Tempo. Revista galega de pensamento nacionalista*, nº 147-148, pp. 105-110.
- MACHADO CARRILLO, Mario J. (1977), *El adulterio en el derecho penal. Pasado, presente y futuro*, Madrid, Universidad Complutense.
- MACHADO DA ROSA, Alberto (2005), *Rosalía de Castro, a mulher e o poeta*, Santiago de Compostela, Laivento.
- MAYORAL, Marina (1974): *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos.
- MURGUÍA, Manuel (1885), *Los Precursores*, A Coruña, La voz de Galicia.
- . (1896), “Cuentas ajustadas, medio cobradas” (20-X-1896 – 27-XII-1896), in Calvo, T. (ed.) (2000), *Murguía e La Voz de Galicia*, A Coruña, La Voz de Galicia-Biblioteca Gallega.
- . (1909), “Prólogo a la 2ª edición de *En las orillas del Sar*”, in Castro, Rosalía de (1909), *Obra Completa de Rosalía*, Madrid, Sucesores de Hernando, pp. 7-24.
- NAYA PÉREZ, Juan (1953), *Inéditos de Rosalía*, Santiago de Compostela, Patronato Rosalía de Castro.
- . (1998): *Estudios acerca de la familia Murguía-Castro*, A Coruña, Deputación provincial da Coruña.

- PERINAT, Adolfo & MARRADES, María Isabel (1980), *Mujer, prensa y sociedad en España. 1800-1939*, Madrid, Centro de investigaciones sociológicas.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Francisco (1988), *Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro*, Vigo, AS-PG.
- . (2009), “Rosalía, matrimonio e opción afectivo-sexual”, *Terra e Tempo. Revista galega de pensamento nacionalista*, nº 147-148, pp. 111-113.
- ROLDÁN VERDEJO, Roberto (1980), *La ley del matrimonio civil de 1870. Historia de una ley olvidada*, Universidad de Granada.
- SCANLON, Geraldine M. (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*, Madrid, Akal.
- VALES FAILDE, Javier (1906), *Rosalía de Castro*, Madrid, Imp. de la revista de archivos.

Artes ao serão

Isabel Ponce de Leão*

Sem a preocupação de procurar soluções consensuais, aqui questiono a (in) definição de arte bem como as distintas leituras a que, de acordo com o público-alvo, ela pode estar sujeita. Relevo o diálogo entre as diferentes artes enquanto forma de optimização do processo comunicativo. Reitero a sua natural e quase espontânea relação intersemiótica.

Palavras-chave: teorias; indefinição; artes; intersemiose; públicos.

1. Para uma (in)definição de arte

A conceptualização do fenómeno artístico é, ainda actualmente, um problema mal resolvido. Se é consensual que não há uma definição sólida e abrangente, há determinadas teorias que ajudam a situar o investigador perante este fenómeno e, sobretudo, que o orientam nas suas opções relativamente à referida conceptualização. Não nego que a subjectividade tem, neste assunto, um lugar privilegiado, de que eu própria sou grande entusiasta, mas ela é tanto mais consistente e rica quanto maiores forem os conhecimentos sobre o assunto. Quando privilegio a subjectividade, tenho em mente não só a sensibilidade do leitor da obra de arte como também a sua “enciclopédia cultural”.

Há, portanto, que fazer uma aproximação a uma conceptualização de arte para que se possa aplicá-la com alguma segurança, e distinguir

* Professora Catedrática da Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal.
Elemento do CIEC da Universidade de Coimbra, Portugal

os objectos que nela podem ou não entrar. É evidente que não há receitas, nem conceitos acabados – o dinamismo da arte não o permite –, mas há algumas teorias que ajudam a incluir ou excluir o objecto do mundo artístico.

É óbvio que estas teorias não dão resposta cabal ao problema – se é que alguma vez ele a terá, posto que o conceito de arte seja aberto e dinâmico –, mas prestam um contributo a uma eventual conceptualização da natureza da obra de arte que, para além de me ser grata, é a que melhor serve os desígnios de uma investigação centrada nas competências a adquirir por estudantes que a deverão utilizar na vida activa. Também não considero todas as teorias existentes em plano de igualdade, ainda que defenda que as boas práticas se sustentam em consolidados suportes teóricos.

Refiro-me, em primeiro lugar, às chamadas Teorias Essencialistas¹ que tentam descobrir e evidenciar as condições necessárias e suficientes imprescindíveis a um objecto para que este seja considerado arte, entendendo por condições necessárias aquelas que são imprescindíveis à obra de arte mas que não são bastantes para a identificarem como tal; suficientes serão aquelas que, por si só, a definem. A arte mais não é que a imitação de modelos tornados inquestionáveis – ainda que por vezes os negue – e deve ser definida na sua essência (*apud* Almeida, 2000).

Quanto às Teorias Estético-Psicológicas, elas centram-se no sujeito já que a mesma obra pode sugerir leituras diferentes. Se se encontrar um denominador comum nas experiências vivenciadas pelo sujeito que lê a obra de arte, talvez se chegue a uma definição. Clive Bell (2009), entre outros, apela à emoção estética que só a obra de arte pode causar, e conclui que a forma signficante é inerente a todas as obras de arte. Defende mesmo que a estética parte de uma experiência pessoal de uma emoção individual. A esta emoção peculiar chama emoção estética, di-la diferente de todas as outras emoções, afirmando que a única causa da sua existência é a obra de arte. Se, por um lado, Bell pouco adianta em relação à definição da obra de arte,² por outro, esta concepção de arte é recorrente ao longo do século XX em publicações de referência.

1 Saul Krike é o principal defensor do essencialismo substancial. Não o referencio porque o acesso que tive à sua obra foi através de fontes secundárias escritas e orais.

2 Não entra no âmbito deste artigo a discussão e crítica destas teorias. Interessa-me a notícia da sua existência e a verificação da forma como se presentificam – sobretudo as de Clive Bell e de Nelson Goodman.

As Teorias da Indefinibilidade da Arte preocupam-se com a meta-estética, seja, tentam definir claramente o que é arte. Morris Weitz foi quem mais pugnou por esta teoria, concluindo que a arte não se pode definir de forma essencialista, ou seja, em termos de propriedades intrínsecas, pelo impedimento lógico que se prende com as regras usadas na aplicação da expressão obra de arte, cujo perigo está na mera análise dessas regras. Weitz defende que o objectivo não é o de chegar a uma definição de arte, mas o de dilucidar o conceito de arte, descrevendo a forma como se usa correctamente a expressão obra de arte (*apud* Almeida, 2000).

As Teorias Institucionais teorizadas, entre outros, por George Dickie, defendem que: “Uma obra de arte no sentido classificativo é um artefacto, sobre um conjunto de aspectos ao qual foi conferido o estatuto de candidato para apreciação por uma pessoa ou pessoas actuando em nome de uma certa instituição social (o mundo-da-arte)” (Dickie, 1976, p. 23)³. Terá, portanto, que reunir as condições necessárias e suficientes.

A Teoria Simbólica de Goodman (2006) distingue-se por se preocupar com a natureza da arte e defender que o seu funcionamento é simbólico. A arte funciona como um símbolo que desempenha uma função simbólica. Na sua obra *Modos de fazer Mundos* (1995), Goodman levanta a questão de outra forma: “Quando há arte?”. Defende a sua tese apontando o carácter e a função simbólica de toda a obra de arte. Ao ser atacado por nomes como o de Clive Bell, Goodman argumenta que a simbolização que refere é intrínseca à obra de arte. Elimina qualquer tipo de representação e recorre ao funcionamento simbólico de objectos vulgares, desenvolvendo o funcionamento da arte por conexão com eles. Assim leva a concluir que as propriedades que contam numa obra de arte são aquelas que a obra de arte possui e exemplifica, relegando para o crítico de arte a sua detecção. Destarte, um objecto é uma obra de arte quando tem uma actividade simbólica estética, ou quando é um símbolo estético. A verdade é que Goodman não se preocupa em definir

3 É justamente Georges Dickie (1976) que tenta uma definição do mundo-da-arte dizendo que se trata de uma instituição específica com agentes autorizadas. A ele se juntaram outras vezes como as de Danto, Marcuse, Croce que nunca conseguiram definições consensuais. Uso esta expressão de forma globalizante, seja, para indicar o artista, o leitor, o crítico, o *marchand*..., mas nunca descurando a perspectiva estética e o contexto criativo. Tudo afinal que se relaciona com a obra de arte.

arte, antes em saber “Quando há arte?”. A flexibilidade desta teoria, que tem as suas fragilidades, é grata ao trabalho que tenho desenvolvido, porque além do seu poder explicativo, constitui-se como unificadora da arte e pode-se conciliar com a de Clive Bell.

Reitero que nenhuma destas teorias satisfaz; são incompletas e redutoras; mas a associação do que defende Clive Bell – um dos grandes opositores de Goodman – à teoria simbólica deste, por paradoxal que pareça, pode abrir novas perspectivas. De facto, os diferentes campos da arte vivem mais de uma comunicação de ideias do que de aceções conceptuais, não renegando, embora, contextos sociais, filosóficos, estéticos, emocionais... O ponto de partida do sistema estético é a “experiência pessoal de uma emoção peculiar”, aquilo que Clive Bell (1993: 3) chama “emoção estética”. Ora esta emoção resulta da significação autónoma da obra de arte o que parece colidir com Goodman (2006), não fora este afirmar que a simbolização se refere a algo intrínseco. Por isso prefere a pergunta “Quando há arte?” à tentativa da sua definição, ensaiando, assim, um sistema de funções simbólicas e de mecanismos de legitimação correlativos a obras, espaços e relações estabelecidas com o chamado mundo da arte a quem compete a avaliação dos objectos artísticos. Deixa, assim, para o crítico de arte a sua definição.

Proponho então que a caracterização da arte se faça a partir das experiências do sujeito e dos actores do mundo da arte, mas também a partir dos “sintomas do estético”⁴ que mais não são que as propriedades dos símbolos a que alude Goodman. Uma coisa será “ser arte” e outra “funcionar como arte”. A conciliação destes dois postulados abre novas perspectivas, viabilizando desejáveis posturas pessoais sobre esta questão, por agora ainda não resolvida.

Insisto na consciencialização de que a definição de arte atravessa vários campos como sejam a sociologia, a filosofia, a história, a economia, a estética, a antropologia... e que todos têm sido exímios na fuga a qualquer enunciação chegando a admitir que qualquer coisa é arte. Por isso me é tão grata a reformulação proposta por Nelson Goodman.

4 A saber: “densidade sintáctica, densidade semântica, saturação relativa, exemplificação e referência múltipla e complexa” (Goodman, 2006. 9).

2. Arte: leitura e públicos

Levantada esta problemática, e apenas levantada, uma outra surge: como ler a obra de arte?⁵ As respostas são inúmeras mas tentarei encontrar possíveis respostas naquilo a que chamo gosto pessoal. Naturalmente, o referido gosto pessoal prende-se, em parte, com a sensibilidade estética, mas também com relações que se possam estabelecer com arquétipos. É aqui que entra a “enciclopédia cultural” de cada indivíduo que considero indispensável à equação do problema.

Há, obviamente, a percepção de que a leitura da obra de arte parte dum caos inicial para uma existência completa, singular e concreta e que aquela, antes de ser materializada, já existia procurando a corporização nem sempre estática. Há artes que dão às suas obras um corpo único e definitivo (quadro, estátua...) e outras que se corporizam de forma múltipla e provisória (literatura, teatro...). Por isso as primeiras são dependentes do autor, já as segundas podem ser reactivadas por quem as lê. Na leitura de qualquer obra de arte há que ter em conta a sua existência fenomenológica (antecede a materialização), comparada (identificação com objectos concretos não se confundindo com eles, excepção feita ao abstraccionismo) e transcendente (emergência de um mundo de ideias e de sentimentos vagos, misteriosos, enigmáticos). Em suma, a leitura da obra de arte “consiste à nous conduire vers une impression de transcendence par rapport à un monde d’êtres et de choses qu’il [qu’elle] pose par le seul moyen d’un jeu concertant de *qualia* sensibles, soutenu[e] para un corps physique aménagé en vue de produire ces effets” (Souriau, 1969: 96).

A minha postura face à leitura da obra de arte é claramente baudelairiana. Acalento esta perspectiva, mas não esqueço, como já referi, as condições de produção que têm a ver com questões contextuais e não ignoram tendências estéticas. Esta liberdade que concedo não gera consensos, mas é isso mesmo que pretendo, pois a leitura da obra de arte “por una parte reivindica la subjectividade del juicio de valor, y, sin embargo, expresa una autorreflexión apreciativa; por outra, finge reencontrar los valores directamente en los fenómenos, aunque lo niega en teoría” (Calabrese, 1993: 15). De facto, a obra de arte

5 Sempre que refiro a expressão “obra de arte” tenho em mente os textos literários e plásticos.

Existe independentemente de sentimentos variáveis. Dirige-se ao fruidor não como um convite para estabelecer uma relação primeiro que tudo sentimental, mas para a compreender. Não se dirige a um só aspecto do homem, mas ao homem total, às suas faculdades. (...) é criada para o público e o artista deseja necessariamente que a obra permita um diálogo entre ele e o público; foi criada com a exigência de que todos a compreendam igualmente. E se bem que esta exigência seja somente ideal e praticamente irrealizável, é uma propriedade fundamental da arte e um estímulo essencial da criação artística. (Calabrese, 1986: 63)

Ora a existência do objecto artístico está na dependência da sua divulgação. Por isso a arte se institui como uma mercadoria que pretende circular procurando o seu mercado. Quem compra arte compra um produto oriundo de um processo de produção, circulação e valorização idêntico a qualquer outro bem transacionável. Isto relega o autor da obra de arte para simples produtor, sendo os galeristas e os *marchands* os distribuidores que a fazem chegar ao consumidor. Este nem sempre a adquire por prazer estético fazendo-o, muitas vezes, por investimento a médio-longo prazo ou por mera especulação. Tudo isto gera um inconformismo dos artistas na convivência com o poder exterior à arte. Compreende-se, mas o artista sabe que, se vive da sua produção, tem que entrar e pactuar com o chamado “mundo da arte” e estabelecer relações de convivência pacífica com críticos, jornalistas, curadores, programadores culturais, editores, compradores, comerciantes, intermediários, revistas, fundações, galerias e museus... E também sabe que ser bem relacionado é uma das garantias de divulgação da obra. Uma coisa é o acto criativo, resultante de pulsões interiores que se materializam, outra é a divulgação e comercialização dessa materialização. A verdade é que são todos os agentes culturais acima referidos que colocam no mercado a obra de arte procurando atingir os públicos consumidores das diferentes artes. Não será o ideal, mas por agora é o possível.

O artista actualmente é um profissional liberal, portador de uma mercadoria, e precisa – como todos os outros profissionais liberais – do mercado para sobreviver. Por isso nascem os mediadores e orientadores do consumidor enquanto intermediários, bem como todos os outros agentes acima referidos. Assim sendo, o mercado de arte depende da conjuntura económica geral, o que pode gerar algum desconforto, em termos materiais, para os artistas. Contudo, ele é indispensável para o

sistema de circulação da arte porque, acima de tudo, lhe compete procurar o público certo para cada obra.

De facto, o criador da obra de arte parte da conceptualização, passando pela semiotização e pela enunciação, para chegar ao produto artístico, em função de um “eu” e de um “tu”, condicionadores de toda a actividade, e de um conjunto de signos, enquanto o interpretante segue o caminho exactamente inverso: parte do produto que percebe, passa por um processo de identificação e compreensão dos signos que lhe são dados observar, para, finalmente, reagir, em função de outros saberes, de outras informações, da sua cultura, em sentido lato ou em sentido restrito.

Da experiência investigativa, coadjuvada pela pragmática, gizar-se-á a caracterização do público que consome⁶ as diferentes artes. É a experiência que gera a reflexão neste problema revestida de particular acuidade no desenrolar da vida activa.

3. O diálogo das artes

A arte configura-se, assim, como último baluarte, o garante da harmonia comunicacional propiciadora de uma inequívoca, verdadeira e intemporal perenidade. Sendo um significante singular “não se reduz a um sinal convencional; é antes, no seu todo, um ícone, uma representação imitativa e sugestiva que pretende incorporar a realidade significada e transmiti-la através da sensibilidade” (Saraiva, 1993: 34). Segundo Régio (1993: 5), “A Arte é o ponto de acôrdo (*sic*) de tôdas (*sic*) as artes, que não são senão meios de chegar ao mesmo fim”.

Na arte literária há, como nas outras artes, a preocupação de veicular mensagens, ainda que tal se realize em expressivos silêncios que, economizando ou expandindo signos verbais, exibem linhas, planos, volumes ou cores.

A literatura, no sentido restrito de *belles-lettres*, é a arte da palavra ou, como afirmava Ezra Pound, é a linguagem carregada de significado que requer um estudo “de dois objectos ontológica e funcionalmente distintos, embora interdependentes” (*apud* Silva, 1982: 39). É preciso,

6 Ao utilizar a expressão “consome as diferentes artes”, refiro-me não só ao comprador ou ao crítico de arte como ao mero fruidor, seja, aquele que por prazer estético frequenta exposições, bibliotecas e museus.

por um lado, estudá-la enquanto “sistema semiótico”, atendendo, para tal, aos “mecanismos do funcionamento da semiose literária” e, por outro, encará-la como “texto literário, isto é, como realização concreta e particular daquele sistema” (Silva, 1982: 40). Ao longo do século XX,

ganhou consistente fundamentação teórica [...] a ideia de que a literatura se pode e deve definir como modalidade específica da linguagem verbal, tendo-se desenvolvido a partir de então, em estreito relacionamento com a linguística, estudos sobre os caracteres peculiares e diferenciados da linguagem literária, numa procura persistente e rigorosa de literariedade, ou seja dos elementos e valores que configurarão singularmente aquela linguagem (Silva, 1982: 45).

Seja como for, a literatura pode interpretar inteligentemente a realidade física e abstracta do meio envolvente ou metafísico e veiculá-la através dos agentes que são os códigos linguísticos, tornando-se numa frase magnífica e extremamente versátil. O artista parte das suas próprias experiências para recriar a realidade, originando uma supra-realidade ficcional. Por ela transmite os seus sentimentos e ideias ao mundo real, também estes vulneráveis a uma recriação do leitor.

Não postergando uma feição hedonística, a literatura estabelece um jogo com palavras, ritmos, imagens e sons, que fazem o leitor penetrar num mundo outro, que lhe afaga os sentidos e estimula a sensibilidade. Cabe ao artista escolher e manipular as palavras para que elas ultrapassem a sua significação objectiva e conquistem novos espaços e novas hipóteses de, pelo imaginário, entenderem a realidade.

A obra literária, mesmo se enraizada em factos reais, é fruto do imaginário, da captação da realidade através de uma aguda percepção dos sentimentos e / ou dos sentidos que, explorando as capacidades linguísticas, as controla aos níveis semântico, fonético e sintáctico, entre outros. Trata-se de uma manifestação artística que tem na palavra a sua matéria-prima. Nela coexistem determinadas características que agilizam a finalidade estética da linguagem.

Quanto às artes plásticas, elas são um suporte da comunicação em que se materializa um fragmento do universo perceptivo e que prolonga a sua existência no tempo. Um quadro é um texto⁷, produtor de

7 Esta afirmação não é consensual e há vozes que se lhe opõem como a de Bernardo Pinto de Almeida. Apoio-me, contudo, nas doutrinas de Garcia Berrio para a sustentar.

sentido coerente e nunca mera soma de significados parciais. A coerência, enquanto elemento de expressão, distribui a informação visual; enquanto elemento de conteúdo autoriza a actualização do seu significado. São a ambiguidade (enquanto violação de regras do código ligada ao contexto) e a auto-reflexão (a individualidade chama a atenção para a sua própria organização) que reivindicam para a imagem o epíteto de texto estético com um determinado estilo, seja, a assunção, por parte do autor, dos universos semânticos individual e colectivo.

O desenho e a pintura configuram uma forma de comunicação ancestral, porventura mais maleável e inconsciente do que outras. Prova-o o valor que os alemães, italianos e flamengos lhe deram, o papel que teve na produção de Rembrandt ou, posteriormente, nas de Toulouse-Lautrec e Picasso. A composição pictórica pode expressar uma realidade evocada ou imaginada, ou pode deter-se no automatismo e na abstracção, competindo ao artista a selecção da técnica evidenciada pelo gesto. É uma expressão artística que atravessa toda a história da humanidade numa perspectiva intercultural. O homem sente apelo / fascínio perante o fenómeno estético e exprime-se através dele, constituindo os instrumentos que usa um prolongamento da própria mão que assim corporaliza visualmente o pensamento. O artista regista a sua visão subjectiva da realidade, usando um processo de descodificação que associa automaticamente o representado ao conhecimento que tem do mundo. Por seu lado, o leitor da obra só verá nela o que conseguir ou quiser entender, estando na directa sujeição da sua própria enciclopédia cultural (*apud* Bizarro & Ponce de Leão, 2008). Cultura, sensibilidade e impressionabilidade simbólica são, assim, condicionantes das dinâmicas interpretativas da obra de arte e contribuem para uma tentativa da sua definição tal como precorizaram Clive Bell e Nelson Goodman.

A sensibilidade do ser humano concretiza-se numa rede de impulsos que pode ser a obra de arte. Os artistas plásticos formulam e reinventam, de forma imediatista e visível, os aspectos basilares das suas práticas postural e reflexiva; quanto aos escritores, ao usarem símbolos próprios conceptuais, dão resposta a algo psíquico que querem representar, com o recurso à linguagem verbal.

Ora, a objectividade material de qualquer obra de arte presentifica-se num texto; como tal há que explicar os objectos plásticos a partir de

uma teoria semiótica do discurso. O princípio que gere a plurifuncionalidade dos sistemas descritivos baseia-se na “*homologación pragmática* que regula los sistemas de expresión y comunicación de unos e outros textos, además de las semejanzas estructurales establecidas precisamente por la *condición textual*” de ambos (Berrio, 1988: 13). Ignorar o diálogo que as artes mantêm entre si é subestimá-las e empobrecer o teor das suas mensagens.

Convergências, cumplicidades e afectos enformam a condição autónoma e endorreferencial, a polissemia imagética da literatura e das artes respeitando os pré-requisitos estruturais da comunicação estético-artística porque a literatura “participa como la pintura en la expresión del espacio como categoria antropológica esencial de la experiencia humana” (Berrio, 1988: 212).

Os textos presentificam-se, habitualmente, num suporte material. A materialidade do quadro impõe-se de *per si*. Desperta, instintivamente, vários sentidos e é, enquanto objecto, facilmente degradável; isto não significa que não haja elementos prévios à sua materialização. Quanto ao texto literário, existe antes de se formalizar pela escrita, podendo quedar-se num enunciado oral. Isto não inviabiliza o paralelismo textual, estrutural e genético que os une, garante outrossim que

los presignificativos plásticos del cuadro como los fonoacústicos del poema, participan del carácter de modelización secundaria que hace de esas formas previas, relativamente indiferentes em la significación práctica-conceptual del lenguaje, signos poderosamente necesarios y endo-deíticos en su articulación concreta del enunciado artístico. (Berrio, 1988: 178)

Interessa-me esta comunicação articulada que ressalta da interacção das duas linguagens. As suas identidades estética e comunicativa geram a substancialidade existencial e levam ao predomínio da *dispositio* sobre a *inventio*. Textos plástico e literário não podem ser restringidos a mera significação material, antes a um princípio aberto à comunicação que pressuponha tantas leituras quantos os rumos propostos pelas réplicas estéticas da recepção.

Jung, Bachelard, Durand..., infringindo certas doutrinas preconceituosas, viabilizaram a compreensão de que tanto o quadro como o texto literário têm, no poder idiossincrático formal da sua estrutura material, os preceitos objectivos da sua esteticidade, nunca descurando a dupla

dimensão gènese / recepção subliminais. O diálogo entre estas formas de arte deleita, subjuga e induz a desmesuradas confidencialidades solidárias porque traduzem “a espacialidad convencional el universo de ritmos móviles de la orientati6n antropol6gica humana” (Berrio, 1988: 189).

Partindo de uma pluralidade material, palavras, ritmos, formas, colagens, cores consolidam zonas de identificaç6o imaginária, através das quais a inventiva humana constrói as representaç6es artísticas da sua identidade antropol6gica. É esta componente onírico-imaginativa que outorga à materialidade a sua orientaç6o poética e estética. É assim que idiosincrasias estruturais e antropol6gico-imaginárias relativas à criaç6o e à recepç6o ajudam a configurar e a compreender a esteticidade da obra de arte.

De facto, o relacionamento das diferentes artes é algo inato e instintivo admitindo-se, como admito, que a arte configura reacç6es à simbiose de elementos extrínsecos e intrínsecos ao ser humano. Por tal, se não se pode alhear do mundo interior do artista, também não pode ignorar os fenómenos políticos, sociais, históricos, locais e mundiais, na senda da multi / interculturalidade, que, ainda que implicitamente, estão na sua gènese.

S6o vários os exemplos do relacionamento intersemi6tico das artes. O relato da Anunciaç6o do Anjo a Maria, indicando-a como Mãe de Deus, aparece em textos antiquíssimos como s6o a *Bíblia* (Lc 1, 28-49) e o *Al-Cor6o* (3: 46-49; 19: 17-22). Enquanto texto linguístico é recriado, sobretudo, para um público infantil. Contudo é a pintura que, com mais frequênci, dialoga com esse passo bíblico de diferentes formas, mas sem nunca trair o cânone; s6o exemplos pintores como Filippo Lippi, Piero de la Francesca, Lorenzo di Crepi, Beato Angelico, Leonardo da Vinci, Botticelli, Alesso Baldovinetti ou Jorge Barradas. No *Petit Palais*, em Paris, há um tríptico do fim do século XV, cuja autoria ainda se discute (Carlo Braccasco?), que representa a mesma passagem bíblica numa Nossa Senhora de formas torneadas e erotizadas, visitada por um anjo esvoaçante em jeito de cupido. Esta pintura, pertencente à escola de Mil6o, faz-nos repensar as possíveis leituras desse monumento dinâmico que é a *Bíblia* bem como as relaç6es que estabelece com as diferentes artes.

Outros exemplos interessantes são os diálogos que José Saramago estabelece com as pinturas de Albrecht Dürer em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ou os que Agustina Bessa-Luís mantém com Rembrandt em *A Ronda da Noite*.

Contudo, os diálogos entre as artes não se quedam só neste tipo de relações geradas no seio do texto. Eles são, as mais das vezes, produtos casuais e intuitivos que começam por chamar a atenção do leitor. Fruto de modas, de preocupações geracionais ou de correntes estéticas, otimizam a compreensão da mensagem e conduzem dum caos inicial a uma existência completa, singular e concreta na sua presença fenomenológica e transcendente.

Pouco importa se os escritores são também artistas plásticos ou vice-versa. Interessa sim evidenciar que os temas e motivos adjacentes às diferentes artes coincidem em termos espaço-temporais e são gerados por condicionalismos pessoais, sim, mas também sociais, históricos, filosóficos, estéticos e políticos... Importa ainda salientar que esta comunhão não requer o artista polifacetado, tão só aquele consciente de que a otimização da mensagem estética resulta da complementaridade das artes de que são corolário, entre outros, Júlio que complementou através do desenho a sua própria produção literária (assinada pelo pseudónimo Saul Dias), toda a geração portuguesa de 1927-1940, ou o escultor, ceramista e pintor Francisco Simões, feliz cúmplice da toada erótica de grande parte da obra de David Mourão-Ferreira.

4. Conclusão

Sendo as artes subsidiárias umas das outras, uma recolha de textos verbais e não verbais, que se instituem paradigmas do que até aqui tenho dito, serve de reflexão e verificação não só da existência das relações de complementaridade e cumplicidade entre as artes, como também à consciencialização de que não há no mundo das artes momentos isolados e independentes, outrossim um *continuum* pactuante com as inevitáveis alterações.

Por tal, não deixo, sempre que oportunamente, de recuar ao passado artístico como forma de chegar à contemporaneidade. Refiro, a título de exemplo, o corte radical com a ancestralidade anunciado pelos futuristas que, afinal e felizmente, nunca se concretizou.

É no século XX que a interacção das artes começa, de facto, a fazer parte de vários projectos estéticos que reflectem, eles mesmos, sobre a linguagem artística. Tal é o caso de Picasso e Braque que desconstroem e reconvertem a sua pintura numa espécie de campo de escrita servindo-se, assazmente, de colagens de letras e de palavras. É evidente que na segunda metade deste século, a incorporação das novas tecnologias – néon, televisão, Internet – criou espaços fecundos para a interacção das artes, ligadas estas a uma nova imagem do homem que não pactua com o isolamento entre corpo e mente.

O novo homem, as suas angústias e utopias só se representam por uma relação intersemiótica. É ele que estará na base deste questionar que, sendo “ao serão”, pretende, aos poucos, divisar conclusões cientificamente fundamentadas.

Referências

- ALMEIDA, A. (2000), O Que é Arte? Três teorias sobre um problema central da estética, [Em linha] Disponível em http://criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html. [Consultado em 08/02/2010].
- BELL, C. (2009), *Arte*, Lisboa, Edições Texto & Grafia.
- (1993). Opiniões, in *presença*, n.º 1, (1993), Edição Facsimilada Compacta, Lisboa, Contexto, p. 3.
- BERRIO, A. e FERNÁNDEZ, T. (1988), *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.
- BIZARRO, R e PONCE DE LEÃO, I. (2008), *Diálogos Interculturais*, Porto, Cordeiros Galeria.
- CALABRESE, O. (1986), *A linguagem da arte*, Lisboa, Presença.
- (1993), *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- DICKIE, G. “What is Art?” (1976). In Aagaard-Mogensen, L. (ed.), *Culture and Art*, Atlantic Highlands, Humanities Press.
- GOODMAN, N. (2006), *Linguagens da arte – Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Lisboa, Gradiva.
- (1995), “Quando é arte?” in *Modos de Fazer Mundos*, Lisboa, Edições Asa.
- SARAIVA, A. (1993), *Ser ou não ser arte*, Lisboa, Gradiva.
- SILVA, V. (1982), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- SOURIAU, E. (1969), *La Correspondance des Arts*, Paris, Flammarion.

Lourdes Castro, Helena Almeida and their 'encounter with the world'

Márcia Oliveira e Maria Luísa Coelho*

In this paper we focus on the paths of two Portuguese women artists who are exemplars of the significant turn in the Portuguese artistic context that occurred around the 1960s. Lourdes Castro and Helena Almeida were two of the first artists to leave Portugal and seek for a contact outside the politically and culturally asphyxiated country since the modernist generation had made its way in the Parisian ground earlier in the century. This is particularly relevant in the sense that these two artists 'encounter with the world' marks a definite breakthrough regarding Portuguese women artists' role in the contemporary visual art scene.

Keywords: Lourdes Castro, Helena Almeida, portuguese dictatorship, artistic emigration.

Lourdes Castro and Helena Almeida were protagonists of a migration movement by Portuguese visual artists that was particularly strong between the late 1950s and the 1970s. In fact, given the particularities of the Portuguese "New State" regime, to go abroad was a life and work changing experience, even though this only became a possibility for a wider number of artists in 1957, when Calouste Gulbenkian Foundation was created in Lisbon. Since then, the Foundation has been attributing grants to artists who wish to go to other countries, and thus contact with diverse artistic practices.

* Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Portugal.

The artists who were leaving Portugal in those years were doing it with different expectations and motivations from those shared by others in the past, especially the modernists of the beginning of the twentieth-century, like Amadeo de Souza Cardoso. In this more recent period, leaving Portugal was an imperative for artists who were seeking political and artistic exile, like Lourdes Castro, who spent over 20 years abroad, and only then returning to her homeland, Madeira¹. These artists also moved to search for avant-garde artistic movements that were then prolific in the European art scene and that for political and social reasons were not accessible within the borders of the fascist-ruled country, whether by the lack of foreign artists exhibiting their works in Portugal, whether by the difficulty of having access to books and catalogues edited abroad. This is a situation described by Helena Almeida in an interview, where she mentions her family's efforts to sneak forbidden books when they were returning from their trips abroad (Pombeiro, 2005: 30). As Fernando Rosa Dias explains in his "A neo-figuração em Portugal/The neo-figuration in Portugal":

[T]he Diaspora became necessary for a country that was culturally too closed (both politically and economically), becoming necessary not only that confrontation with a history of modernity that was taking place, but also to recover an historical lesson that hadn't been properly accompanied (Dias, 2008: 13, our translation).

In those days Paris was still, the author recalls, a mythical destination for a whole generation of artists and was also a form of isolation: isolation from the artistic events occurring in the other side of the Atlantic, still neglected and widely unknown by these artists. Hence, a group of artists, among whom Lourdes Castro and Helena Almeida, moved to Paris, while others, in those same years, preferred to go to London (the best known case is that of Paula Rego, who still lives and works in Britain).

A short story regarding Lourdes Castro's education in the School of Fine Arts, in Lisbon, shows how deeply asphyxiating Portugal could be for the creativity of its artists, through the mechanisms of the dictator-

1 In 1957 Lourdes Castro worked in Munich for a year before heading to Paris in 1958, already with a Gulbenkian grant; the return to Portugal happened in 1983.

ship imbedded in every social structure, from schools, to the press, but also through the action of state information and propaganda-institutions that controlled and censured art works, exhibitions, books, etc. This story, then, happened right before Lourdes Castro definitely decided to leave Portugal, when she was supposed to make a nude model as an exam to end her graduation. So, she presented something that was out of line for the professor "who expected everything to be pink and well shaped", Castro recalls, saying also that she risked to make these models "the way I thought they were, and made them full of colour, nothing like the way we were supposed to make them" (Vasconcelos, 1983: 36-38, our translation). These models were rejected, and the professor even made a giant cross over them to show that they were wrong... Like the writer and artist Carlos Vidal points out:

[M]ore than a school failure, this action represented, above all, a failure of a certain way of being in art spread to the national artistic context, which continued to push some of the late fifties most valuable artists to emigration, artists who were to make Paris and Munich their places of work (Vidal, 1982: 46, our translation).

One of the results of this migration was the creation of the group KWY, one of the most interesting Portuguese artistic collectives of the second half of the twentieth-century, which worked in Paris in the 1960s and of which Lourdes Castro was one of its most important members. Whether in the frame of KWY's activity, whether in her own individual work, Castro's art came to be revealed as a unique pathway, truly avant-garde, exploring several crucial questions within contemporary artistic practices. The effects of this "encounter with the world", as Margarida Acciaiuoli called it (Acciaiuoli, 2001: 25), begun in 1958, even before the Gulbenkian Foundation started to attribute grants, after a stay in Munich, Germany, that lasted for about a year. Many years later, in 1992, Castro would say that "in Germany, it was the first time I felt free to paint, completely free and happy" (Pinharanda, 1992: 4, our translation).

Lourdes Castro, who was born in Madeira in 1930, headed to Paris, already with a Gulbenkian grant, alongside another Portuguese artist, René Bèrtholo. In the French capital, the artist developed

important artistic activities. The magazine KWY (edited by the homonymous group between 1958 and 1963) was put together by Castro and Bértholo, with the participation of other artists, like Christo, João Vieira, Costa Pinheiro, José Escada or Jan Voss. Those were the days of the French “Nouveau Réalisme”, whose manifesto was published in 1960 and stated the importance of a direct dialogue with the modern world of mass consumption, or Pop Art. By then, groups like El Paso, by Saura and Millares, developing its activity around an informalist aesthetics, or Fluxus, by Joseph Beuys, Ben Vautier and Robert Filliou, were also thriving.

It was in this artistic context that Portuguese artists like Lourdes Castro were searching for contacts that could result in the creation of artistic opportunities. And even though these better known movements influenced her in a great way, and she is commonly said to have had a deep relationship with the “Nouveau Réalisme”, which is in fact true, the fact is that her interest in a purely plastic and aesthetic level was far more reaching than that, as she herself explained in another interview, published in 1968:

The trend that I'm most interested in in today's art is a branch of Neoplasticism, whose main features are the introduction of real movement, optical effects, the exploration of the possibilities of engraving, the use of media that can be hardly classified as pictorial or sculptural, media that are more scientific than artistic. I can exemplify by mentioning de Sotro's «vibrations», Cruz-Diez's «Physichromies», Pol Bury's «erect entities» or the group from «recherches d'art visuel», like Le Parc. But my works are not a perfect match to this tendency. Those who look superficially at them speak of «nouveau réalisme», even though I don't feel connected with the movement at all. In «nouveau réalisme» (Arman, Christo, St. Phalle, Klein, etc.) there is no intervention by the artist, the real is shown as it is and, for me, the objects integrated in the works are simply means and not ends in themselves; they are simply pretexts and I sometimes use only their image, or their shadow and outline. With this usage of the objects, which I then paint, I have a different vision, opposed to the one related with the traditional past of painting; my works are located somewhere between painting and sculpture, in a much varied range (N/A, 1968: 16, our translation).

The result of this contamination of influences was a particular phase of Castro's work, following an aesthetic proximity to the duchampian ready-made, producing collages, assemblages, and objects painted with aluminum paint, which resulted in a vertical or horizontal three-dimensional space.

This almost fortuitous/casual three-dimensionality was to become the centre of her artistic practice: a constant research around one theme: the shadow. The first contours of these painted objects, their shadows, were made in serigraph. Later, these original shadows acquired different forms, from projected shadows and contours to the "Grande Herbário das Sombras/Grand Herbarium of Shadows" (1972) or her well-known "Álbuns de Família/Family Albums" (1965-). These albums were initiated in the sixties and still continue to be created: in them Lourdes Castro gathers all information that she can find related to this theme. After the lines marked on canvas, tracing several types of contours, the shadows began to be projected in painted and cut plexiglass and, later on, in embroidered sheets, in which the shadows begin appearing lying down, instead of in a vertical plane.

The seventies brought still another development to this activity: the shadow theatre, a show which, together with Manuel Zimbro, Lourdes Castro presented in several European and Latin American cities. But can we say that, in the form of theatre, the contour of the shadows is the centerpiece, and not the shadow itself or even the body that produces it? Even in the first works this distinction can be difficult to make, since the bodies, the three-dimensional objects, are still there, present, in a sort of third generation presence. Though invisible, it is in the absence of the body that its presence – the body's – becomes even clearer. For example, in the plexiglass shadows (in which not only the line is present, but also an enormous corporeality, or a set of marks in the sense Walter Benjamin reflected in the text "On Painting or Signs and Marks"²). These seem to be close to spreading outside the cut lines) the presence of the body is permanently invoked. Or even in the lying shadows, embroidered in sheets, in which the body, not as representation but as corporeal presence, is always way too visible.

2 The text used was the translation by Maria Filomena Molder, "Sobre a Pintura: o sinal e a mancha", in the book *Matérias Sensíveis* (1999).

Moving from Paris to Madeira didn't change her focus on the artistic possibilities of the shadows, but brought another significant change: from drawing the shadows of human figures, she went to drawing the shadows of plants and flowers. "Sombras à Volta de um Centro/Shadows Around one Centre" (1980) is one side of Lourdes Castro's plastic research. Here the presence of a body, a material object, is signaled in that centre that holds the flowers (or just shadows?), projected and then sketched by the artist. About these works, Manuel Zimbros says:

Illuminated by a light that operates at midday – even though that is an hour of little shadow projection – they even get to illuminate the origin of the shadow itself: the chaos or «base» that by giving birth to the light in that first day, made the undivided plasticity of the sensitive world visible (Zimbros, 2003: 14, our translation).

In this same text, Manuel Zimbros summarizes the path taken by Lourdes Castro through the shadows in an exemplary way:

From dilution to dilution, after being left alone with the Shadow, to draw it, she dilutes it once again until there is only the Contour left, painted or embroidered. Like an homoeopath, she dilutes even more, through the cut of the plexiglass, obtains Transparency that, even more diluted, gives it Movement, physico-chemically apparent in the dynamic form of theatre (...). To all this process in which Lourdes Castro is involved, we call it dilution since, by rarefying the dense form of work into something else, she brings it to the useful form – and one is truly shareable – of nothingness. Nothingness does not mean the absence of something – which it could be – but the independence that everything has for being nothing in itself (...). In short, in these drawings, with the precariousness and the ephemeral drawn it is mostly the sense that is filled with meaning (Zimbros, 2003: 62/70, our translation).

In the text "The Arrow's Shadow" (Castro et al, 1992: 15), Manuel Zimbros quotes a sentence by Lourdes Castro that is very relevant to this point: "Painting is, for me, a matter of life and death". After being excluded of the painting degree at the Lisbon School of Fine Arts, Lourdes Castro chose to work with different and unconventional artistic media, but we can perceive how this classic medium has always been present in her work. Even though art critics, when referring to Lourdes

Castro and her shadows, prefer to speak about the work's relation with drawing, since it is drawing in fact, we believe that, if we pay a closer attention to the history of the shadow, we may find some more interesting elements that can help a particular reading of this artist's work.

Victor I. Stoichita, in his work *Brève Histoire de l'Ombre* (2000), describes some myths, like the one regarding the origin of painting in Pliny the Elder's *Natural History*, and their importance in what he comes to understand as their relation with art and with artistic representation, as well as all the issues that can be brought to light, not only by writings like the one of Pliny the Elder, but also other literary sources. A full-length discussion of this issue is beyond the scope of this paper, therefore we will only regard the situation occurred in Corinth, and through it we can see the seeds of several disciplines and the intimate relation among them. The gesture of Dibutade, the young girl, marking the line of the shadow in the wall, produced a representation from the mark (the shadow), and it is from the sequence thus produced that a third form arises: the sculpture of the beloved's bust. Here we face the transformation of the line and, consequently, of the mark projected onto the wall, in a volumetric dimension, given that it is also important the fact that there was no body present when this was made by Butade, the ceramist.

From Stoichita's consideration, we would like to emphasize two aspects that the author addresses when discussing this myth: the way how, by erecting the shadow, Dibutade wants to contradict the possibility of death for her beloved (the lying shadow maintains a direct contact with the earth, that receives the dead bodies) and a possible relation with the myth of the cave, that Plato describes in *The Republic*.³ Regarding these considerations, we must think, about the first one, if this question about the verticality of the shadow, which accompanies the body, can also be seen in the same framework in Lourdes Castro. In what the second question is concerned, we can risk talking about a process, that one could call the metaphysics of the shadow. But is the shadow a double or another body? Can it be considered as a narcissist kind of specular reflection or does it call to itself another space of representation and sig-

3 Jacques Derrida traces the origins of drawing and painting, whose representations "substitute memory over perception" in his *Mémoire d'Aveugle. L'Auto-Portrait et Autres Ruines* (1990). On the Dibutade's myth he says that "this writing of the shadow opens an art of blindness" (Derrida, 1990: 55/56, our translation).

nification, as if it were another body or, even, a different plane other than that of corporeality? Maybe it is somewhere beyond the body, beyond identity and beyond simple mimesis that we find Lourdes Castro's work and her shadows, somewhere within the work itself, that is still, and most of all painting, for, as Lourdes Castro herself says, "I think that one can paint even without brushes. I really like flowers, I spend hours making small flower bouquets and that, for me, is also a way of painting (Carvalho, 1984: 4, our translation). Unlike the meanings culturally attributed to the shadows, Lourdes Castro depicts them departing from a different point of view, and, quoting the artist once more: "the shadow belongs to the real world, it is not a fantasy; it exists, we are the ones who don't see it, don't care about it, and we are poorer because of that" (Pinharanda, 1992: 10, our translation).



Even though Helena Almeida has always lived and worked in Lisbon (the city where she was born), she was one of those artists who most contributed to the internationalization of Portuguese art in the 1960s and 1970s. This was achieved through an idiosyncratic art practice that, nevertheless, was well tuned to the art movements appearing at that time (Faria, 2005).

The artist's interest in the international art scene may be traced back to the family trips she used to make around Europe, in which her father, the sculptor Leopoldo de Almeida, offered his daughters the opportunity to visit museums and art galleries (*Idem*). Moreover, in the beginning of her career, which gained visibility in 1967 with her first solo exhibition, also Almeida felt the need to escape the stifling cultural atmosphere created by the "New State", since the dictatorial regime atrophied all sectors of the country's life under its policy of "proudly alone", and to contact with what was happening elsewhere. She was probably able to make the most of her rather privileged position, for she was, after all, the daughter of Leopoldo de Almeida, who was one of the regime's most cherished sculptors, responsible, among other works, for the "Padrão dos Descobrimentos", a symbol of the glorious past as much as of the dictatorial present. Hence, after she graduated from Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, where she completed her degree in painting, and dedicating

four years of her life to her family, in 1964 the artist spent a year in Paris, with a Gulbenkian grant, while her husband stayed in Lisbon with their children.

This brief period in Paris was vividly remembered by the artist in an interview conceded to Isabel Carlos in 1997 (Carlos, 2005).⁴ In that interview, Almeida mentioned how in Paris, released from family obligations (and, one imagines, from the dictatorial discourse that preached the duties of the good wife), she was free to spend her days going to lectures (for example, she attended classes run by Pierre Francastel) and exhibitions, reading, watching films censored in Portugal and meeting people (she was in close contact with the Portuguese art community in Paris) (*Idem*, 47).⁵ In Paris, in the mid-1960s, Almeida witnessed not only the rising of a socially revolutionary spirit, but also the emergence of neo-avant-garde movements, such as Fluxus, Postminimalism or “Nouveau Réalisme”, which relied on new materials and art forms, like performance, installation and mixed-media, and intended to destabilize the art rules as much as the social norms. Almeida confessed to Isabel Carlos that she did not do much work back then (*Ibidem*), but the experience in Paris certainly influenced the direction taken by the artist in her work.

Returning to Portugal, Almeida's practice soon evidenced the lessons learned abroad. In a work like “A Noiva/ The Bride” (1969), the influence of Duchamp and the Dadaists, whom had been rediscovered by the neo-avant-gardes, is evident in its questioning of social and aesthetic dogmas through the introduction of humour, irony and real objects in the artwork. In other works from this period (for example, “Sem Título/ Untitled”, 1968) Almeida short-circuited the visuality of the art object, frequently exploring what lied behind the painting, turning the canvas inside out, so as to represent a window or a door, and establishing a teasing relationship with the audience, whose expectations were permanently challenged. There is in these works a clear defiance of art tradition, which can also be found in the neo-avant-garde movements of the 1960s and in the duchampian inheritance. In another series of works

4 Carlos's interview to Almeida appeared originally in an out-of-print edition, *Helena Almeida*, which was published by Electa and the Instituto de Arte Contemporânea, in 1998, and was afterwards reproduced in *Intus*, edited by Carlos in 2005.

5 João Pombeiro mentions that while she was in Paris, Almeida was in close contact with other young Portuguese artists like Jorge Martins, Lourdes Castro and José Escada (2005: 25).

from the 1960s and early 1970s, often produced in mixed-media and known as “os chouriços da Helena” (Helena’s sausages) (Sousa, 1998: 161), things, vaguely organic due to the warmth and shape of the materials employed by the artist, insistently escaped from inside the canvas and ended up lying on the gallery floor. These works may thus also be described as installations, since they actively address the exhibition space and the viewer, and as such they can be related with the strategies employed by the “Nouveaux Réalistes” and Fluxus’s followers, who meant to subvert the way art was exhibited and consumed and with whom Almeida certainly got in touch while she stayed in Paris. It is also interesting to notice that the materials employed in these early works and their organic or even bodily suggestions can also be found in works by other women artists of the period, particularly by Louise Bourgeois and Eva Hesse (the latter working in Germany at the time Almeida was in Paris), who are often connected with a postminimalist stance and an emergent feminist art.

Almeida retrospectively justified her early work by saying: “I wanted to do everything with painting except having it on the canvas. I wanted to free it into space” (Seixas, 2004: 32). Her words therefore evoke the revolutionary spirit of the 1960s, which became reflected, in art terms, in Almeida’s decision to experiment with the limits of painting and subvert the painting tradition. This subversion is a process further discussed by the artist in the following terms: “[t]hey were paintings. But I already wanted the painting to ‘go out’, to fall. I was already feeling tempted to put the works ‘on top’ of me” (Carlos, 2005: 43, our translation).⁶ The desire to put the works ‘on top’ of the body will be achieved in “Tela Rosa para Vestir/ Pink Canvas to Wear” (1969), a crucial moment in Almeida’s oeuvre, as acknowledged by the artist. This work documents a sort of performance, registered photographically, where Almeida wears a pink canvas and mockingly grins at the viewer. In the performative use of the artist’s body, which is the main element in the artwork, Almeida seems to have been tuned to the “critique of conventional concepts of identity and (artistic) authorship” that characterised the Fluxus movement (Foster et al., 2004: 458) (although there are also many differences separating Almeida’s work from Fluxus’ strategies and concepts) and

6 “Eram pinturas. Mas já estava a querer que a pintura ‘saísse’, que a pintura caísse. Já tinha a grande tentação de pôr os trabalhos ‘por cima’ de mim” (Carlos, 2005: 43).

new art forms, such as performance and body art, which were being explored in Paris, in the 1960s (for example, by Yves Klein who was part of the “Nouveaux Réalistes” group).

In a provocative article from 1977, Ernesto de Sousa described Almeida's work at the time as a challenge to the notion of the familiar, experienced in personal, artistic and cultural terms since, as mentioned by the Portuguese art critic, the family structure was experienced by Almeida not only in her relation with Leopoldo de Almeida, but also with Portuguese culture and the art tradition (Sousa, 1998).⁷ For Sousa, these aspects are all intrinsically connected, given that Leopoldo de Almeida was a representative of the academicism dominant in the Portuguese art system until the 1970s and his art was at the service of the political regime (*Idem*: 159-60). For Sousa, then, the *familiar* circumstances of Almeida's life produced an ambivalent response in the artist, since not only did they foster an artistic conscience and a rigorous approach to art production, but also the desire to set free from traditional forms of art. To Sousa's comment we should add that Almeida's desire to break from tradition led her to Paris in 1964 and imbued her future work with the revolutionary spirit of the Parisian avant-garde and its need to destabilize what was seen as normal, in other words, as familiar.

We can thus discuss in this context works created by Almeida in the 1970s in which, as the artist has recurrently mentioned, she was trying to open up a space, to get out at any cost. “Tela Habitada/ Inhabited Canvas” (1976), “Desenho Habitado/ Inhabited Drawing” (1976), “Pintura Habitada/ Inhabited Painting” (1977) or “Retrato de Família/ Family Portrait” (1979) represent Almeida claiming that aesthetic space for herself and her body. “Retrato de Família/ Family Portrait”, which depicts a pair of hands, one of them with a knife, tearing, from behind, the paper held on a photo frame, implicitly connects the artist's violent and disruptive action, which is also assertive of her power, with her desire to break from familiar approaches to art, in the plural meaning given to the term ‘familiar’ by Sousa, and assert her presence in the visual field from a marginal position previously invisible. To create for the audience an unfamiliar art experience, opening up a space (and not necessarily the gallery or the museum space) to new art forms

7 Sousa's article first appeared in *Colóquio Artes*, in 1977, and was added to his posthumously edited book *Ser Moderno...em Portugal*, from 1998.

was also the objective of the neo-avant-garde movements, which Helena Almeida, temporarily abandoning the confined space of dictatorial Portugal, found in her encounter with the Parisian world.

In conclusion, given the particularities and specificities of these two artists' work and trajectory, we do not intend to find a common ground in which both of them can stand. Quite the contrary: the fact that they represent such different practices and visual strategies is very significant of the turning point occurring in the Portuguese artistic scene around the 1960s, not only but also because they were women artists starting to produce very unique and original work outside the constraints of the political and cultural background found in Portugal. In fact, this consonance – mainly on a conceptual level – with a broader artistic surrounding opened ways for the creation of a truly consistent visual research, a permanent process that still today lingers, and a definitive milestone to be considered when looking at the most recent developments in the Portuguese visual arts.

References

Books:

- ACCIAIUOLI, Margarida (2001), “KWY: a revista, as edições e o grupo”, in *KWY: Paris 1958-1968*, Lisboa, Lisbon, Fundação Cultural de Belém/Assírio e Alvim.
- BENJAMIN, Walter (2000), “Sur le langage en général et sur le langage humain”, in *Œuvres I*, Collection Folio/Essais, Paris, Gallimard.
- CARLOS, Isabel (2005), “Conversa em dois tempos e dois espaços: Isabel Carlos em conversa com Helena Almeida”, in Isabel Carlos (ed.), *Intus: Helena Almeida*, n.p., Civilização Editora.
- CASTRO, Lourdes, et al. (1992), *Além da Sombra*, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian.
- DERRIDA, Jacques (2010), *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian (1st edition 1990).
- FARIA, Óscar (2005), *Helena Almeida: A Segunda Casa*, Ideias e Conteúdos, Portugal [DVD].
- FOSTER, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh (eds.) (2004), *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames and Hudson.
- MOLDER, Maria Filomena (1999), *Matérias Sensíveis*, Lisbon, Relógio d'Água.

- SEIXAS, Maria João (2004), "Helena Almeida: a sagração do lugar", in Mário Valente (ed.), *BES Photo 2004: Centro Cultural de Belém, 20.1- 27.2 2005: Helena Almeida, Nuno Cera, Vitor Pomar, João Tabarra*, N/P, Fundação Centro Cultural de Belém, Banco Espírito Santo.
- SOUSA, Ernesto de (1998), "Helena Almeida e o vazio habitado" in *Ser Moderno... em Portugal*, Lisbon, Assírio e Alvim.
- STOICHITA, Victor I. (2000), *Brève Histoire de l'Ombre*, Genebra, Librairie Droz.
- ZIMBRO, Manuel *et al.* (2003), *Sombras à Volta de um Centro*, Porto, Ed. Assírio e Alvim.

Newspaper articles:

- CARVALHO, Paula Tavares (17-23rd July, 1984), "Lourdes Castro", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.
- PINHARANDA, JOÃO (July 17th, 1992), "A outra metade das coisas", *Público*.
- POMBEIRO, João (11th July, 2005), "A nossa mulher em Veneza", *Grande Reportagem*.
- VASCONCELOS, Maria Anahory (October 15th, 1983), "Lourdes Castro: o regresso", *Expresso – Revista*.
- VIDAL, Carlos (July 30th, 1992), "Apresentação de sombras", *A Capital*.
- N/A (July 31st, 1968), "Quebrar o isolamento deve ser o objectivo essencial dos pintores portugueses – pensam Lourdes Castro e René Bértholo", *Jornal de Letras e Artes*.

Internet Documents:

- BRETT, Guy, "Lourdes Castro. Sombras à volta de um centro (Miosotis)", <http://www.anamnese.pt/?projecto=apa> (page consulted on June 30th, 2010)

Breve cartografia do imaginário contemporâneo. NYC, *femmes fatales*, amazonas

Cátia Faísco, Jacinta Correia, Pedro Meneses e Cristina Álvares*

This article broaches the issue of mediation and intersection between literary culture and mass/popular/mediatic culture, focusing on the interface between three media: books, comics and cinema. In close relation, these media support an extensive and dynamic net of fictions which, being in a persistent process of production, circulation, transformation and communication, constitute the contemporary transmediatic narrative imaginary. Adopting a comparative trans-semiotic perspective and some postulates and concepts from the studies on the imaginary, from the gender studies and from psychoanalysis, our goal is to outline some segments of this imaginary organized around three figures: New York City, *Femmes Fatales* and Amazons. Far from constituting bounded frontiers, the lines of this “short cartography” present themselves as discontinuous, vanished and porous, and for this reason the cartography is not only short but also incomplete and unfinished.

Keywords: imaginary, figure, *alter ego*, hero, city, feminine

Da intertextualidade ao imaginário

Para identificarmos com alguma coerência e consistência modalidades de interface (relações de mediação, passagem, transacção, interacção) entre narrativas literárias, fílmicas e em quadrinhos, recorreremos

* Cátia Faísco, Jacinta Correia e Pedro Meneses são estudantes do Mestrado em Mediação Cultural e Literária, no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho. Cristina Álvares é professora associada na mesma instituição.

às noções de intertextualidade e de transsemiotização ou trans-escrita. Estas últimas são utilizadas na análise de adaptações, mas os casos de adaptação entre três suportes (da literatura à BD e da BD ao cinema, por exemplo) são raríssimos. Mais do que adaptações, interessava-nos abordar outro tipo de relações intermediáticas. Por exemplo as referências literárias da obra de Hugo Pratt ou o modelo dos *comics* para o romance de Michael Chabon *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay* ou para o filme de Quentin Tarantino *Kill Bill*. A intertextualidade implica uma relação entre dois textos, que se estende da citação explícita (por exemplo, Corto Maltese recitando Rimbaud) ou reescrita paródica (*Songe d'un matin d'hiver*) à alusão vaga ou à reapropriação de *topoi* e de estereótipos. Em vez desta relação hierárquica entre dois textos ou entre modelo e texto, optámos por uma percepção mais lata e difusa de intertextualidade, definida como interacção de textos, géneros e *media*, sem hierarquia e sem fronteiras. Deste modo, as narrativas literárias, fílmicas e em quadrinhos são despojadas das suas características específicas e essenciais para se inscreverem numa rede de transacções entre modos e estatutos discursivos de índole vária. Esta rede ficcional constitui o imaginário colectivo enquanto formação que neutraliza duas clivagens: a que separa cultura literária/artística e cultura popular/mediática, por um lado, e a que dissocia o literário e o narrativo¹, por outro. Esta *démarche* terá porventura aspectos discutíveis do ponto de vista teórico-epistemológico (relativismo estético, perda da função crítica e ideologicamente subversiva da literatura enquanto antídoto à opinião pública), mas ela impõe-se de um ponto de vista pragmático na medida em que, colocando a tónica não na estrutura do texto nem na materialidade e funcionamento do dispositivo mediático, mas antes nas relações entre textos e *media* assim como na comunicação, vem facilitar e agilizar a selecção das obras que constituem o *corpus*.

A *démarche* escolhida não tem apenas implicações práticas, tem-nas também de natureza teórico-metodológicas. A desvalorização de especificidades estruturais em prol de uma rede narrativa global (o imaginário) orienta a abordagem não para a forma mas para o conteúdo, introduzindo-a no domínio do lugar-comum e da estereotipia:

1 Cf. entrevista com Rushdie e Auster no *Magazine Littéraire*, 497, Maio 2010, p.8-11, assim como o célebre *Manifeste des 44*, publicado no *Monde*, a 16 de Março de 2007. A questão foi tratada também em 2007 por Todorov em *La littérature en péril*, publicado pela Flammarion.

temas, convenções, motivos, figuras, esquemas narrativos. Dotados de uma tripla qualidade – recorrência, mobilidade, transversalidade –, é prioritariamente a estes elementos que recorre a incessante produção de narrativas. O imaginário deve ser visto não como um depósito de formações de conteúdo (motivos, figuras, etc.) mas como uma dinâmica criativa que opera através da circulação e reapropriação destas mesmas formações.

Da tipologia de formações do imaginário, destacámos os motivos e as figuras. Os motivos são micro-narrativas estereotipadas que se organizam em torno de um núcleo semântico estável que assegura a sua autonomia em relação aos textos, géneros e suportes que os veiculam, e cuja fisionomia é suficientemente maleável para lhes permitir migrar de uma obra para outra, enxertando-se em lógicas narrativas variadas. As figuras têm uma estrutura semelhante mas são clichés descritivos e não sequências narrativas. E ainda que a distinção entre motivo e figura assente na distinção entre narrativo e descritivo, o certo é que, como veremos, o cliché descritivo não pode deixar de tomar em consideração o trajecto da figura na(s) sequência(s) narrativa(s), onde desempenha uma função actancial (sujeito, anti-sujeito, objecto), trajecto que é orientado e regulado pela lógica do esquema narrativo. Por outras palavras, a figura não é estática.

A característica maior da figura, enquanto formação do imaginário, é a sua pregnância. Forjado por René Thom, matemático, biólogo e filósofo francês, o conceito de pregnância serve para destacar, de entre as *Gestalten*, aquelas que têm uma significação biológica (alimentação, reprodução). Uma forma é pregnante se o seu reconhecimento por um animal é condição da sua sobrevivência, determinando (re)acções de grande amplitude (capturar, fugir, acasalar). Nos animais, as formas pregnantes são inatas, típicas e em número muito reduzido - predadores, presas, parceiros sexuais -, ou seja, instintivamente programadas. Nos humanos, as formas pregnantes, ainda que hipoteticamente redutíveis a um número limitado, são não apenas em maior quantidade mas também de uma qualidade, de uma complexidade e de uma diversidade infinitamente superiores. Elas não são instintivamente programadas mas são, para empregar um termo freudiano, sobredeterminadas. Como tal, as formas pregnantes humanas constituem um imaginário que não está ao serviço exclusivo da regulação biológica, mas que a excede, através da

produção e consumo de narrativas que dão sentido à vida. Trata-se de um imaginário bio-antropológico. Deste modo, a pregnância das figuras – ou das categorias matriciais de que as figuras relevam – é sinónimo de semantismo substancial, persistência e vitalidade.

Neste artigo, apresentamos três figuras em função das quais seleccionamos romances, filmes e BD criados ao longo do século XX até hoje. Não sendo exaustiva e escamoteando inevitavelmente obras de mérito e qualidade, cremos, no entanto, que a lista de obras seleccionadas – e que não podem estar todas representadas neste artigo – reflectem algumas das obsessões, angústias e fantasias colectivas mais produtivas.

A primeira figura – a cidade de Nova Iorque – é da ordem do espaço e constitui o modelo mítico e icónico da cidade. E se NYC deve ao cinema este estatuto icónico maior, convém não esquecer que é em NYC que nascem *strips* e *comics* cujas histórias reflectem a vida das ruas de Manhattan (Yellow Kid, Little Nemo). O espaço urbano define a BD até no sentido em que os quadrinhos evocam a estrutura em grelha da cidade dividida em blocos, ou mesmo, como em Will Eisner, em que os quadrinhos correspondem a apartamentos ou suas divisões. Mais, substancialmente ligada aos super-heróis, que são como que a sua emanção antropomórfica – “I am New York”, diz Spider Man – NYC é uma personagem tão cindida em *over* e *under* e tão enigmática como eles, ao ponto que é possível formular a hipótese de uma topologia comum, estruturada por uma esquizo, aos espaços urbano e subjectivo. As outras duas – amazonas e *femmes fatales* – colocam desde logo a questão da representação do feminino e da relação de poder entre os géneros. Estas duas figuras, cuja pregnância se manifesta não apenas na grande quantidade de personagens que as encarnam, mas também numa genealogia que remonta ao Antigo Testamento e a Homero, não podem deixar de ser pensadas, na sua contemporaneidade, com as transformações do estatuto das mulheres e com a crítica feminista que marcaram as sociedades ocidentais ao longo do século XX.

NYC. *Underground* vs *Overground*

Tendo como fio condutor a figura do *alter ego* – Superman/Clark Kent, Spirit/Denis Colt, Spider Man/Peter Parker, Wonder Woman/Diana Prince, etc. –, encontrámos em todos os heróis dos *comics* uma dupli-

cidade. Todos são de algum modo fora da lei, mas todos põem os seus poderes, que normalmente transgridem as leis da física, ou competências singulares, ao serviço da lei, agindo secreta, clandestina e heterodoxamente no combate ao crime. Os heróis dos *comics* fazem aquilo que os representantes da lei não podem ou não devem fazer, ou seja, excedem a lei, não como os criminosos que a transgridem em proveito próprio, mas em prol do bem comum. Dolan, o chefe da polícia, que é a única pessoa em Central City que sabe quem é Spirit e donde é que ele veio, define-o como ‘an outlaw, but after years helping the police, he’s now treated as an unofficial cop!’. Spirit é o elemento estranho, externo à lei de que a lei precisa para ser eficaz no combate ao crime.

Uma das características mais salientes destas personagens é a mobilidade a dois níveis: *underground* (esgotos, cavernas, túneis, cemitérios, metro) e *overground* (a *polis* onde aparece como banal cidadão). O hibridismo ontológico das personagens é assim distribuído por espaço manifesto e não-manifesto e exprime-se subjectivamente por uma insatisfação e um conflito interno. Catwoman, por exemplo, foi criada como efeito romântico para Batman, mas depressa se tornou independente e a sua personalidade turbulenta permitiu dar-lhe, nomeadamente no cinema, um perfil de anti-heroína. Nunca inteiramente vilã, Catwoman deseja, por vezes, à semelhança de outros dúplices, viver uma vida normal como Selina Kyle.

Enquanto Spiderman, Sandman ou o Capitão América são assumidamente nova iorquinos, noutras BD surgem cidades “imaginadas” criadas à imagem de Nova Iorque. Na realidade, a cidade onde se movem Superman – Metrópolis – Batman (logo, Catwoman) – Gotham City –, Spirit – Central City –, e ainda Basin City (Sin City) apresenta inúmeras similitudes com a Nova Iorque feita de arranha-céus e de esconderijos, de *ghettos* e outros espaços marginais que formam o submundo onde se perdem, fracturam, modificam e recriam identidades, num jogo de luz e sombra que permite largar as máscaras da vida quotidiana diurna. Ou, simétrica e inversamente, que obriga a pôr a máscara para aparecer incógnito na *polis*, continuando uma tradição que põe em linha heróis como os vários ‘beaux inconnus’ dos romances cortesões dos séculos XII e XIII com Ivanhoe e com os mascarilhas da primeira metade do século XX: Fantômas, Zorro, Scaramouche, Phantom e Spirit :

To the North of Central City, on a hill overlooking the bustling metropolis, lies abandoned Wilwood Cemetery. Here, hidden in the tangled weedy growth, is the hideaway of the Spirit. Accepted by the police as a friendly 'outlaw' and feared by the underworld, his true identity is still a mystery. Who is really the man behind the mask? (Eisner, 2008:185).

Se é verdade que (super)heróis e (super)heroínas desejam por vezes levar uma vida como a de toda a gente, não é menos verdade que tudo fazem para evitar cair na normalidade e na banalidade, e a questão não pode deixar de se colocar: a 'verdadeira identidade' da personagem encontra-se atrás da máscara ou na própria máscara? É Superman a máscara de Clark Kent ou, dito de outra maneira: Superman deseja ser um banal, medíocre e satisfeito Clark Kent casado com Lois Lane? A esta pergunta, Tarantino dá em *Kill Bill* respostas diferentes e genericamente marcadas através das suas personagens Bill e Beatrix Kiddo. Parece no entanto que os heróis dos *comics* constituem personagens não-identitárias, nas quais o lado nocturno e o lado diurno se mantêm em tensão constante.

A ligação da BD com o Cinema e a Literatura faz-se a partir da estrutura esquizofrénica comum aos espaços urbano e subjectivo e é interessante notar que os *media* têm deste fenómeno perspectivas diferentes. Se a BD o associa à capacidade de salvar o mundo e a uma vida paralela em prol de um objectivo maior (seja ele bom ou mau), já o cinema e a literatura exploram a potencialidade do indivíduo comum que necessita de fugir às rotinas e ao stress da vida urbana que o prendem e sufocam. Mas essa fuga não os projecta além da banalidade do quotidiano, envolvendo-os numa missão em prol do bem comum e da justiça. Pelo contrário, a fuga tende a desencantar o mundo, a esvaziá-lo de sentido ou de objectividade e a transformá-lo num puro fantasma cuja existência está ao serviço dos desejos subjectivos. É o que indicam um conjunto de romances e de filmes produzidos desde os anos oitenta até hoje. Veja-se, por exemplo, *Fight Club*, onde uma personagem reflecte a vida dissociativa e psicótica da sociedade numa grande metrópole.

Hey, you created me. I didn't create some loser alter-ego to make myself feel better. Take some responsibility. (...) People do it everyday, they talk to themselves...they see themselves as they'd like to be, they don't have the courage you have, to just run with it. (Tyler Durden in *Fight Club*)

Estas frases do protagonista de *Fight Club* ilustram também outros filmes e livros, onde a criação do *alter ego* corresponde à vontade de criar uma pessoa diferente daquela que é no quotidiano, que consiga fazer coisas que o seu eu não consegue. Em *Being John Malkovich*, Craig, a personagem representada por John Cusack, quer ser John Malkovich.

Literatura e cinema problematizam a distinção entre herói (bem) e vilão (mal) num espectro que vai da ambiguidade à desconstrução (anti-herói, *serial killer*). Por exemplo, a personagem criada por Brett Easton Ellis em *American Psycho*: homem de negócios durante o dia e ser capaz dos actos mais maléficos à noite, mata sem qualquer pudor ou remorso, agindo em total ausência de lei e de qualquer tipo de punição.

Ao olharmos para a nossa selecção literária, encontramos escritores que vivem em Nova Iorque e escrevem acerca da cidade. Paul Auster tem sido várias vezes apontado como um dos grandes escritores de Nova Iorque. Através das vidas paralelas que cria nos três contos que compõem a *New York Trilogy*, Auster conduz-nos pelas ruas onde o quotidiano nova iorquino é reencantado através da complexidade das personagens que se reflectem e refractam umas às outras ao mesmo tempo que a angústia associada a estas especularidades é atravessada pelo 'everyday life'. O romance de Auster é tão rico em detalhes que um dos contos, *City of Glass*, foi adaptado para BD por Paul Karasik e David Mazzucchelli.

Em *Specimen Days*, podemos percorrer três histórias, narradas em espaços e tempos distintos, à procura dos mensageiros de Walt Whitman. São personagens que carecem de valor interior e de conforto e que inventam uma resposta psicótica à sua existência através de actos de violência, imaginados necessários. Esses efeitos nocivos são revelados quando encontramos uma personagem à deriva como Íris Vegan em *The Blinfold*. Incapaz de se dar ao meio que a rodeia, Íris cria vários *alter egos* na tentativa de encontrar a sua própria personalidade. De um modo voyeurista, Siri Hustvedt presenteia-nos com um retrato de Nova Iorque muito próximo do universo de Paul Auster, onde se encontram figuras do destino, bizarras e personagens que mais ninguém vê.

Tanto *American Psycho* como *Bright Lights, Big City*, situam-se na década de oitenta, quando o consumo de drogas e álcool era apanágio das vidas dos seus célebres escritores. Esta vida é retratada nas duas obras e mostra um lado *underground* de Nova Iorque a que eles próprios estavam expostos. Nele movem-se personagens corrompidas e prisio-

neiras dos seus próprios pensamentos e vontades, necessitadas de criar para si próprias uma outra vida.

Em todos estes casos, a cidade é olhada como a complexa teia de relações (históricas, sociais, económicas e outras) que, entrelaçando locais e personagens, consolida e dá corpo aos mais variados acontecimentos. As histórias das pessoas são intrínsecas à história dos sítios e a cidade, real ou fabricada, é reflexo e motor de quem a vive.

Carne e fantasma: a *femme fatale*

A *femme fatale* é, em traços largos e canónicos, um condensado de competências negativas: a sua acção reduz-se a usar os seus encantos para manipular e instrumentalizar os homens, a cujos sentimentos é indiferente. O seu poder de sedução é letal: uma vez capturado na sua teia (é frequente a metáfora aracnídea; veja-se, por exemplo, a personagem Powder em *The Spirit*, associada a uma teia de aranha), o homem está perdido – morto, derrotado, moralmente e/ou materialmente esvaziado, privado da sua liberdade, da sua memória, da sua identidade, do seu desejo. São os companheiros de Ulisses transformados em porcos por Circe.

Na BD é P’Gell, em *The Spirit*, que melhor ilustra a figura da *femme fatale*, criada por Will Eisner na década de 40, de acordo com o modelo do *film noir*. P’Gell não tem sentimentos mas interesses, não tem ideais mas estratégias – implicando sempre o casamento – para garantir materialmente o seu futuro, tornando-se a viúva e legítima herdeira de mais um. P’Gell age através da troca de maridos, recorrendo à traição e mesmo ao homicídio, para evitar a prisão que a ameaça constantemente. O irresistível poder de sedução desta Black Widow consiste em criar nos homens a ilusão paternalista de que devem proteger uma rapariga tímida, sensível e só. Em ‘The school for girls’, P’Gell e Spirit resumem assim o *curriculum vitae* dela:

Look here, Crimebuster, I’ve fought, stolen, connived my way from the European slums to a comfortable position in society!

Don’t forget to add six marriages at frequent intervals!

Er- seven marriages, lawman! Can’t think of a better background for advising young girls on the rough road of life?

Ainda na década de 30, Milton Caniff criara em *Terri and the pirates* uma *femme fatale* menos sofisticada que P'Gell. A Dragon Lady, chefe dos piratas chineses, tenta seduzir Terri, a quem fizera prisioneiro, propondo-lhe uma aliança para a partilha do poder sobre o mar da China. Face à recusa, tenta envenená-lo. Contrariamente a P'Gell, que dissimula o seu verdadeiro poder e a sua verdadeira intenção, a Dragon Lady exhibe-os, assumindo-se como uma mulher dominadora, sádica e cruel. Ambas as personagens fumam e esse é um detalhe essencial da *femme fatale*.

Alguns dos filmes seleccionados, a respeito desta figura, são *exempla* do cinema *noir* (todos os que não foram realizados nos anos 90 nem no século XXI). Para além destas *femmes* do cinema, incluíram-se mulheres como Castafiore (*Tintin*) ou Lorelei Rox (*The Spirit*), que fazem da voz o meio para enlouquecer o homem, e cuja origem remonta às sereias homéricas e a Circe². Todas introduzem uma desordem na plácida ordem masculina. Ilustrativo do que acabámos de asserir será o exemplo da protagonista do romance de Tolstói, Ana Karenine, cujo comportamento adúltero questiona os valores de Alejo Alejandrovitch, um representante dos valores da aristocracia na Rússia czarista. De resto, esta personagem de Tolstói parece homónima da Maria Monforte queirosiana, não obstante a última seja bem sucedida, sem que sucumba à Lei «pública», como Karenine, que se suicidara. De facto, Monforte é um exemplo de uma *femme fatale* que, pese embora algumas crises económicas, assegura sempre a sua sobrevivência junto de algum diletante. Ao jeito da Castafiore (*Les Bijoux de la Castafiore*), também ela tem uma

2 Nas Sereias da *Odisseia* determinados traços semânticos que se poderão encontrar mais tarde em algumas BD e filmes (Lorelei Rox, *The Spirit*). As Sereias, com cara de mulher e corpo de ave, atraíam pelo canto os navegadores, para os devorarem (a mulher suga a vida, de forma vampiresca, despojada que está da função maternal de existir para o Outro). Aqui se perfila, portanto, uma mulher munida de uma voz traumática, com poderes encantatórios. Tanto Spirit como Ulisses e os outros marinheiros resistirão à tentação. Circe, outra pré-*femme fatale* proveniente da *Odisseia*, envenenou os companheiros do herói grego, transformando-os em porcos. Ulisses, auxiliado por Hermes, obrigá-la-á a restituir a forma humana aos marinheiros. Todavia, ainda irá seduzir Ulisses, forçando-o a permanecer na Etrúria, cativo dos seus encantos, nada habituais numa feiticeira (a beleza insinua-se como feitiço, digamos assim, um forte argumento para prender o homem). Ulisses renuncia ao paraíso, necessariamente letárgico porque suspende o desejo no gozo, para reencontrar Penélope. Mas Penélope não terá a oferecer o mesmo, essa letargia sufocante oferecida por Circe? Isto é, não terá a oferecer a própria morte? Era o próprio Freud quem acreditava encontrar-se na morte a consumação da libido. Com Circe, acrescenta-se a beleza, pela primeira vez, ao poder enleante da voz.

lista de noivos, dela tendo sido Pedro da Maia a vítima mais sangrenta. Nesse sentido, esta personagem realista será dificilmente compaginável com a *femme* do *noir* clássico: será mais a Sharon Stone despudorada de *Basic Instinct*. Com algumas nuances, como o facto de Sharon Stone não submeter a sua actividade a um fim prático, como Monforte. É neste ponto que os assassinios de Stone, e já agora o de Salomé, a bíblica e a de Wilde, são pura arte (a apatia da lei, segundo Kant). Se, por sua vez, compararmos Sharon Stone a *Mystique*, da BD *X-Men*, ou a Julie Kohler, do filme de François Truffaut, *A Noiva Estava de Luto*, vemos que o assassinio cumpre um fim prático, seja eliminar adversários, no caso da primeira, ou vingar o marido, no da segunda.

Na apresentação da figura, explorámos aquilo que denominámos por «a genealogia da Coisa». A noção lacaniana de *das Ding* assenta na ideia de um Real de todo «incomensurável com os nossos desejos e necessidades» (Žižek, 1994 : 18); trata-se da materialização de um desejo incandescente e excessivo. E, como fora enunciado na introdução, o tratamento da figura é articulável com o movimento feminista. Essa articulação foi feita ocasionalmente, quando fosse impreterível. Assim foi quando regressámos ao «Livro do Génesis» para encontrar em Lilith uma primeira versão *avant la lettre* da *femme fatale*. Mulher de Adão, Lilith reclamara da sua posição sexual passiva. Terá sido a primeira mulher a contestar a dominação masculina. Com este acto subversivo, fora punida com a expulsão do Éden: o patriarcado, entendido como princípio estruturante das sociedades cujos sistemas simbólicos, instituições e ideologias sustentam o poder, o prestígio e os privilégios dos homens, é a origem e é natural que o seja. Do «Livro do Génesis» mereceu ainda destaque a mulher de Putiphar, que garantiu ter sido estuprada por José (após o último haver renunciado às investidas amorosas daquela). Norteia-se, assim, pela razão patológica, vive em função do corpo e do sentimento.

Porque de desejo se trata, confrontámos a *femme fatale* à Dama da lírica e dos romances cortesês. Para isso, seleccionámos dois exemplos: *Le Chevalier au Lion* e *Le Chevalier de la Charrette*, de Chrétien de Troyes, escritos aproximadamente em 1170. Estes romances narrativizam o amor cortês. Laudine e Guenievère aparecem, em dado momento da história, como damas inacessíveis, que dão ordens sem sentido para obrigar o homem a, mais uma vez, renunciar à satisfação. Encarnam

a lei pura que mantém o desejo separado do gozo. Por seu turno, as *femmes fatales* garantem o seu corpo com a condição de obterem o que pretendem: dinheiro, poder, estatuto, sugerindo a substância que não têm (existem no imaginário do homem). A Dama testa o valor fálico do desejo do cavaleiro; a *femme fatale* dá-lhe Viagra. Mas quando a dama submete o seu vassalo a ordálias obscenas (como seja pedir-lhe que lhe lamba o rabo; ou, por defeito, condená-lo à loucura e à selvajaria de comer a carne crua das presas) mostram que o desejo que não goza senão da lei, longe de ser puro, é indestrinçável do gozo objecto. Daí Žižek identificar a Dama com a Coisa (a lei pura é a Coisa).

Com outros dos filmes seleccionados foi possível comparar a *femme fatale* do filme *noir* dos anos 40, 50 e 60 (*Rebecca*, de Alfred Hitchcock (1940); a Mrs. Dietrichson de *Double Indemnity*, de Billy Wilder (1944); e *Lolita*, de Stanley Kubrick (1962); com *femmes*, que não se encontram em filmes *noir*, por nós igualmente tidos em conta, como *Chinatown*, de Roman Polanski (1974); *O Desprezo*, de Jean-Luc Godard (1964), com o inesquecível plano fixo inicial do rabo de Brigitte Bardot; *Lady from Shanghai*, de Orson Welles (1947)³; *Blue Angel*, de Josef von Sternberg (1930)⁴; e, por fim, *A Caixa de Pandora*, de G. W. Pabst (1928)⁵) com

3 A câmara de Welles oferece ao espectador uma boa porção de grandes planos de Rita Hayworth (tornando mais difícil uma leitura política do tema), que interpreta Mrs. Bannister, a *femme fatale* que levará ao desespero vivencial Michael O'Hara, interpretado pelo próprio realizador. O filme comprova, apesar do cuidado estético de Welles, que o patriarcado terá que prevalecer. O sistema patriarcal cria o inimigo para o superar. Daí que a *femme fatale* clássica seja sempre assassinada. Com a sua morte, mantém-se o mistério feminino (a possibilidade de um conteúdo não se coloca com a *femme fatale* contemporânea). Daí que tanto Mrs. Bannister como Mrs. Dietrichson sejam punidas no final (a fantasia continua, assim como a ordem patriarcal). Welles termina o filme numa sala de espelhos. A frieza da *femme fatale* lança a dúvida no espaço público: ela é mesmo assim? O que está por detrás da aparência? Žižek dá a resposta: ela é como uma cebola – são apenas camadas, sem núcleo. Todas as imagens assinalam os muitos rostos de que se revestem. Sendo o exemplo do professor do filme de Sternberg elucidativo, compreende-se que o homem não supere a aparência no mundo – deixa de ser um homem de palavra. Welles termina o filme desconfiado do mundo socio-simbólico: «Everybody is somebody's fool».

4 No filme, a sensualidade de Marlene Dietrich arrasta um eminente professor de Gymnasium para uma vida errante. O encontro de Emmanuel Rath com Lola é fortuito. Aquele pretendia controlar a sexualidade dos seus alunos. Acaba por se envolver com Lola, uma bailarina numa casa de espectáculos. O que fará de Lola uma *femme fatale* será a sua capacidade para desvelar a essência do homem (desleixado, inseguro, errante). Lola (Circe) transformou Rath num porco.

5 Este filme constitui umas das primeiras aparições da *femme fatale*, em cinema, a partir duma peça de Frank Wedekind. O ambiente estranho criado pelo filme adensa o mistério da personagem. Lulu, com o seu incomparável corte de cabelo à pajem, que fará história, para além de arruinar muitos homens, seduz uma Condessa. Mary Ann Doane (1991) enfatiza no filme a crise da identidade masculina após a 1.ª Guerra (a crise do falocentrismo).

as dos novos filmes *noir* dos anos 90 (*Basic Instinct*, de Paul Verhoeven, e *The Last Seduction*, de John Dahl). Atendendo ao que nos diz Žižek em *Lacrimae Rerum*, a *femme fatale* do filme *noir* permanece uma representação fantasmática (o exemplo extremo é *Rebecca*, o trauma de Max Winter que, nunca aparecendo no filme, está sempre presente) na mente masculina, enquanto a segunda, a do filme *neo-noir*, torna reais as fantasias do homem, mediante a sua agressividade sexual frontal e permanente auto-mercantilização («mente de chulo em corpo de puta», segundo o psicanalista). Ou seja, a fantasia narcísica masculina (que projecta na mulher um conjunto de características, as quais, de facto, não estão lá) é destruída quando se torna real. Outra distinção fundamental reside na reafirmação da dominação masculina no *noir* clássico, uma vez que a mulher é, as mais das vezes, punida no final, em contraste com o que acontece no *noir* actual, em que a mulher fatal sobrevive no real depois de destruída a sua (do homem?) imagem fantasmática. E a destruição da fantasia masculina pela mulher fatal é a origem do trauma masculino. O homem esbarra no objecto de desejo porque a fantasia se concretiza. A *femme fatale* actual é transparente, ou seja, é abertamente ousada. A tradicional formula a hipótese de um conteúdo (que não existe). A instrumentalização do homem obedece à lei do puro gozo numa Sharon Stone; isto é, esta não usa o homem como um meio para um fim material (dinheiro, poder, segurança, conforto). Surge, antes, como a «transparência do Mal» (Žižek, 2004: 252): o homem é um objecto parcial que dá prazer; reduzido, *ipso facto*, ao pénis. Esta fuga do simbólico abala por completo a identidade masculina.

Ressalve-se ainda que o cinema actual recupera a tradicional *femme fatale*, parodiando-a (como o fez Quentin Tarantino com *Kill Bill 1 e 2*, desmanchando a *femme fatale* de *A Noiva Estava de Luto*, que surge na saga sem poder de sedução e com extraordinário poder destrutivo⁶) ou recriando-a (pensemos em *Twin Peaks*, de David Lynch, no qual Laura Palmer possui uma vontade transbordante de gozar e mantém relações

6 Devemos salientar que a Beatrix Kiddo de Tarantino já não é uma *femme fatale*. Mencionámo-la porque Tarantino reinventa, nomeadamente através da lista de inimigos a abater, o filme de Truffaut, *A Noiva Estava de Luto*, o que se apresenta como um exercício paródico de intertextualidade. Ao contrário de Julie Kohler, Uma Thurman não seduz homens antes de os matar, ou seja, nunca é um objecto do desejo masculino. O seu perfil é mais o de uma amazona. De notar que a lista de inimigos, de maridos, de noivos, de noivos, todos de alguma forma a abater, é um elemento comum a personagens que relevam tanto da *femme fatale* como da amazona.

com vários homens, e em *Mulholland Drive*, filme verdadeiramente inovador, uma vez que a *femme fatale*, Rita, interpretada por Laura Elena Harring, seduz e abandona sem piedade outra mulher, Betty, no corpo de Naomi Watts). Ao traço sedutor alia-se, por vezes, a índole assassina, por demais evidente em *Audition* (1999), de um dos mais virulentos cineastas japoneses contemporâneos – Takashi Miike. Neste filme, Asami revela-se mortífera, ao submeter a sua vítima masculina, Aoyama, a um tratamento sádico meticuloso e extremamente violento. Assistir a esse exercício torna-se quase incomportável para o espectador. Sharon Stone, em *Basic Instinct*, é também ela uma *femme fatale* sedutora e letal.

É difícil, e talvez fútil, criar uma tipologia de *femmes fatales*, posto o motivo seja equiparável aos conceitos abertos de que falava Wittgenstein: é possível sempre integrar novos exemplos, o que redefinirá o próprio conceito. *Malgré tout*, é possível afirmar que algumas *femmes fatales* instrumentalizam o homem porque querem dele dinheiro ou qualquer forma de poder (predominante na literatura até ao século XIX, na BD e no cinema *noir*). O cinema actual subverte esta lógica. Apenas no *neo-noir* temos heroínas sem punição, sem a rejeição do domínio público daquilo que é uma ameaça ao patriarcado. No *neo-noir* não existe dissimulação. A dissimulação atingirá o auge com *Mystique*, do universo X-Men, ao tornar-se física. A forma que as mulheres têm para atrair o homem varia. Pode ser através da voz traumática como as sereias, Castafiore, a Lorelei Rox. Através da sensualidade (Circe, P’Gell, Mrs. Dietrichson, Mrs. Bannister, Lulu, Lola). Algumas destas heroínas possuem poderes sobre-humanos ou meta-humanos. Circe era uma maga. *The Kiss of Death* (*Spirit*) e *Poison Ivy* matavam quem beijavam. Todas são narcísicas e abalam a ordem patriarcal. Avulta também a ideia de uma mulher como sintoma do homem. A miséria existencial, vivencial, em que caem todos os homens comprova a existência da mulher que é a consequência da queda do homem, da impossibilidade de ser um homem de palavra. Ele, assim, acaba por ser arrastado para fora da ordem simbólica, quando não morre. O homem, ao confrontar-se com a inexistência de um «para lá inatingível» feminino, acede ao vazio constitutivo da sua subjectividade (Lacan). Este vazio, contudo, não possibilita ao homem a emergência do desejo, uma vez que passou por um processo de «destituição subjectiva» (Žižek, 2008: 214), isto é, de reconhecimento

da ausência de sentido dos elos sociais, o que conduzirá à dissolução da sua ligação à própria realidade. A *femme fatale* mais recente demonstra abertamente a prevalência autoritária de um Real que não deixa a ordem simbólica alimentar o desejo. De todo o arrazoado ressalta a vitalidade da figura, qual magma insondável, como uma *femme*.

Mães e filhas: Amazonas

Foi Homero quem criou com as amazonas a figura da mulher guerreira, determinada a defender pela força das armas a sua autonomia política e a sua liberdade. As amazonas viviam sob a égide de Artemis/Diana, pois eram caçadoras e exímias no exercício do arco, ao qual sacrificavam um dos seios. O regime político ginococrático inverte a norma patriarcal da assimetria e da desigualdade entre os sexos, nomeadamente no que toca ao controlo do corpo e da sexualidade. Enquanto no universo patriarcal, o valor social e simbólico das mulheres está concentrado no útero, no universo matriarcal, os homens são reduzidos à função de inseminação, a única função masculina de que as amazonas precisavam. Não admira pois que Aquiles, Teseu e Hércules tenham atacado e combatido este símbolo do poder feminino.

Também não admira que a reinterpretação explícita ou implícita do mito das Amazonas no cinema e na BD, através da recriação constante de um largo espectro de ‘tough chicks’, que vai da guerreira (Marie des Dragons) à assassina profissional (Elektra, Beatrix K.), passando pela corsária (Artémis) e pela agente especial (Silk Satin, Whip Rafale, Salt); da que serve o bem comum, a justiça, a liberdade e a paz (Wonder Woman, Salt) à vingadora (Beatrix K.); da pré-história (Red Sonja) ao século XXI (Beatrix K.); da fantasia histórica (Marie des Dragons, Kriss de Valnor) à ficção científica (Yoko Tsuno); da cidade (Catwoman, She-Hulk) à selva (Sheena, Storm), aos mares (Artémis) e ao Old Wild West (Calamity Jane); da casta (Wonder Woman) à praticante de sexo livre (Kriss, Marie, She-Hulk⁷), passando pela romântica (Storm); da pele branca à negra

7 Em 1980, She-Hulk, criada a partir de Hulk através de uma transfusão sanguínea, é uma nova Eva radioactiva. Jennifer Walters, o seu *alter ego*, é uma advogada bem-sucedida, independente e inteligente. Sente-se ela própria quando se transforma em She-Hulk. Quando a heroína tem de se “despir” para entrar num confronto, a imagem sexualizada da She-Hulk começa e a sua imagem já não é apenas sexy, mas também sexual. Determinada e sem reservas sobre o seu apetite sexual, ‘the single green female’ exprime o humor metaficcional pós-moderno. She-

(Storm) e à amarela (Yoko Tsuno, Wendy Wu) – não admira, dizíamos, que as reconfigurações da figura da amazona, que estas e muitas outras personagens (Nikita, Lara Croft, Buffy, Xena) constituem, sejam indissociáveis do movimento feminista que atravessou o século XX com as suas três vagas de lutas pelos direitos políticos, sociais e sexuais das mulheres e com o seu objectivo último: o acesso das mulheres ao poder.

Protagonistas ou personagens secundárias, estas mulheres recusam a tutela masculina e defendem-se a si mesmas porque possuem aquela que é por tradição a qualidade masculina por excelência: a força física, acrescida do treino marcial. Todas sabem combater. Espada, punhal, chicote, pés e mãos, armas de fogo, e sobretudo o arco, arma da caçadora: Sheena, Kriss, Elektra. Nenhuma precisa da protecção de um homem. São livres e a sua independência desmente o milenar preconceito segundo o qual as mulheres são frágeis, fracas, inconsequentes, passivas, logo carecendo *naturalmente* de controlo e direcção masculina. É frequente, no caso das personagens secundárias, que a amazona comece por ser inimiga do herói para se tornar sua aliada: Tarzan ou Corto Maltese e as amazonas, Batman e Catwoman, Thorgal e Kriss, de novo Corto, agora com Venexiana, Lucky Luke e Calamity Jane, ou melhor Calamity Jane e Lucky Luke, visto que, a bem dizer, é ele, o herói, que se torna aliado dela, a verdadeira protagonista da história. Mas a relação da amazona protagonista ao homem é diferente: Bob é aliado de Sheena, Steve Trevor é salvo por Wonder Woman, Elektra e Beatrix K. são dissidentes que se tornam inimigas do homem de quem tinham sido aliadas.

Em 1941, Charles Moulton reescreve o mito das amazonas, inspirando-se do neo-paganismo junguiano e da nova imagem da mulher que os *media* e a propaganda anti-nazi tinham criado no âmbito da Segunda Guerra Mundial, para criar aquela que é a referência maior das amazonas contemporâneas: Wonder Woman/Diana Prince. Na origem das amazonas está uma guerra dos deuses que é uma guerra dos sexos. São as deusas que criam as amazonas, comunidade de mulheres-guerreiras que

Hulk tem conhecimento que está numa BD e responde à carta de um leitor sobre a ausência de roupa: “*Why do I get the feeling that there are a lot of you who’d be perfectly happy if my book was twenty-two pages of me skipping rope in the nude?*” O humor da personagem diverte o leitor, ao mesmo tempo que faz passar uma mensagem relativamente ao papel da mulher na sociedade, assim como na capa de álbum de 1992: “*Okay. I’ll admit that this cover has nothing to do with the story this month... but I’ve got to do something to sell this book!*” Sabe que a sua liberdade sexual não é bem vista e manifesta o seu desagrado num momento em que se envolve com Iron Man: – “*When you do it, everyone calls you a player. When I do it, they call me a skank.*”

lutam contra a guerra (Ares) e cujo sistema de valores inclui a liberdade de consciência e a igualdade entre os sexos e exclui a vingança e todas as formas de violência em proveito próprio ou por puro prazer. A força de Wonder Woman está ao serviço do amor e da luta contra a opressão e a tirania. Em 1942 Diana, contrariando a vontade da mãe, Hipólita, deixa Paradise Island e imigra para os USA, que define desde o primeiro número como “the last citadel of democracy and equal rights for women” (2010:11). Na leitura que Marston faz do mito das amazonas, o poder feminino não rejeita nem despreza os homens, bem pelo contrário, ajuda-os, salva-os, liberta-os. Wonder Woman não luta propriamente contra as estruturas patriarcais, luta, sim, pelos valores nucleares americanos: a liberdade, a democracia e a igualdade entre homens e mulheres.

Dir-se-ia que a reescrita moderna do mito das amazonas por Moulton acentua o valor do matriarcado e da figura da mãe para dar relevo à partida de Diana e mesmo ao diferendo e ao conflito que a opõe a Hipólita. Esta dá à luz Diana sem nunca ter engravidado, moldando-a, de acordo com o modelo bíblico, com argila, isto é, com a Terra. Em versões mais tardias, as amazonas são (re)criadas pelas deusas do Olimpo que actuam como parteiras do interior do útero de Gea, a Terra, deusa-mãe universal.⁸ Não há qualquer intervenção masculina na criação desta comunidade e da sua mais ilustre representante: a auto-suficiência feminina em matéria de reprodução é completa. Esta autarcia tem um espaço próprio, insular, uterino: Paradise Island. Quando decide deixar o paraíso materno-matriarcal para intervir no espaço público, ‘in this world of men’, a favor da ordem, da paz, da justiça e da liberdade, deixando a mãe triste e decepcionada e preparando o caminho para episódios de confronto mãe-filha, Diana está a cumprir uma etapa crucial do esquema narrativo heróico: sair do paraíso da infância, do espaço doméstico e privado, ser livre. A mobilidade heróica – o herói está sempre em deslocação, em viagem – exige o corte com a ilha paradisíaca⁹ que

8 A relação consubstancial do feminino com o telúrico e o ctónico manifesta-se também no motivo da enterrada viva: Ororo (Storm), tirada dos escombros do bombardeamento quando tinha 6 anos, e Beatrix que consegue sair do caixão e da cova, numa operação que é um verdadeiro trabalho de parto, em que ela se dá à luz a si mesma.

9 Por vezes, esse corte faz-se da maneira mais violenta e não é por acaso que há tantas órfãs: a mãe de Catwoman suicida-se, Ororo perde os pais num bombardeamento, os de Marie desaparecem num massacre que ocorreu no dia da sua iniciação como guerreira, o pai ou os pais de Sheena também foram assassinados, bem como o pai de Elektra. A orfandade de Beatrix é tematizada na cena do ensaio do casamento quando o pastor constata que não há ninguém da família da

é um espaço de imobilização. Diana não será Wonder Woman se não for mais do que aquilo que a mãe moldou e determinou. Como ela própria dirá à mãe durante um combate, a mulher em que ela se tornou é mais do que apenas a filha de Hipólita. No entanto, a mulher que é Wonder Woman atém-se, no plano da sexualidade, a uma relação platónica, típica da puberdade, com Trevor. De alguma forma, Wonder Woman habita apenas parcialmente o mundo dos homens (espécie e género) para não se tornar numa mulher igual às outras, numa mulher que engravida.

A história de Wonder Woman lança a questão do lugar da gravidez e da maternidade no heroísmo feminino. Tradicionalmente, a liberdade, traduzida em mobilidade, é incompatível com a maternidade: uma mulher grávida, uma mulher que tem filhos, não se afasta muito de casa. Por isso, destituir a amazona do seu heroísmo, pô-la na ordem, confiná-la ao lugar 'certo' para uma mulher passa frequentemente por engravidá-la. É o que acontece a algumas personagens secundárias que, depois de se tornarem aliadas, se tornam mães: uma vez grávida, Venexiana não continuará a sua viagem com Corto; Red Sonja deixa de ser uma amazona feroz quando passa a cuidar maternalmente do príncipe Tarn. A 'normalização' da amazona pode coincidir com a punição extrema: a morte que, sob a forma do sacrifício, é redentora. Kriss de Valnor morre heroicamente a combater para proteger a fuga do filho, agora a cargo de Aaricia que o adopta.

Há personagens principais que são mães simbólicas: Yoko Tsuno adopta Rosée du Matin, Sheena é a mãe branca e loura dos nativos que protege das feras e dos espoliadores, Elektra reconhece-se em Abby e estabelece com ela uma relação de mãe-filha, treinando-a e protegendo-a. Quando sabe que tem de matar Abby e o pai, Elektra, até aí uma assassina insensível, recua. Também Beatrix recua por duas vezes. Na primeira cena do filme, quando a chegada da pequena Nikki, a filha de Vernita Green, interrompe o combate das duas mulheres; mais, ao matar a mãe da menina, Beatrix reconhece-lhe o direito de se vingar, projectando no futuro um reencontro, assente numa ética da violência, com a filha da outra. Na cena final, quando, ao entrar em casa de Bill

noiva, apenas alguns amigos. De facto a única 'família' de Beatrix é Bill, seu amante e seu 'pai' – é como seu pai que ela o apresenta ao noivo. A morte violenta dos pais é frequentemente a causa da violência da amazona que vem justificar e legitimar. Ororo, por exemplo, não rouba, sobrevive (embora esta sobrevivência tenha, além da justificação pessoal, uma justificação social e histórica na espoliação do continente africano pelo colonialismo).

para o matar, Beatrix depara com a própria filha. Recuo não é renúncia, desistência. O final de *Kill Bill* não é o de uma família finalmente reunida e feliz. Beatrix mata Bill, cumprindo até ao fim o seu plano de vingança: matar os cinco ex-companheiros da Deadly Viper Assassination Squad que perpetraram o massacre na igreja, aquando do ensaio, para a castigarem pela sua dissidência. Beatrix não morreu, ficou em coma 4 anos, findos os quais despertou, qual bela adormecida, apercebendo-se então que não estava grávida; que, como explicará no diálogo final com Bill, tinha perdido o seu bem mais precioso, a razão que a levava a deixar a vida de assassina profissional e a optar por uma vida pacata, uma vida de família, banal, normal. Beatrix diz que tudo mudou a partir do momento em que soube que estava grávida, pois teve de escolher entre Bill e a filha e escolheu a filha. Ser mãe e ser assassina são, para ela, incompatíveis e a maternidade tem um efeito redentor. Mas esta redenção não se traduz em perdão, em compaixão, em apaziguamento da violência, em suspensão da vingança. Pelo contrário, para ficar com a filha e assegurar-lhe ‘a clean slate’, Beatrix tem de liquidar Bill, o que indica que a opção pela filha (logo, por uma vida normal) e a execução da vingança correm sobre os mesmos carris¹⁰. Afinal, ela mais não faz do que inverter a acção de Bill que, para se vingar da traição, matou a mãe (que, porém, não morreu) e ficou com a filha. A história tem um final monoparental feliz: mãe e filha finalmente reunidas. A maternidade ‘normalizou’ Beatrix, que deixa de ser Black Mamba para ser Mommy, mas essa normalização, longe de ser conformação ao desejo masculino, coincide com a liquidação do poder do pai – o pai da menina que é também o pai-amante de Beatrix (o chefe, o mestre, que a trata de modo paternalista por Kiddo) –, sustentado pela quadrilha assassina. De certa forma, Beatrix é uma amazona privada do plano da transcendência: uma Hipólita sem Paradise Island, sem deusas do Olimpo, sem projecto social, cuja felicidade monoparental é uma reminiscência matriarcal circunscrita à esfera doméstica.

10 Não deixa de ser curioso e significativo que o assassinio de Bill se destaque dos outros: contrariamente aos outros quatro membros da quadrilha, que são mortos em combate, no meio dos excessos de uma violência inaudita, exuberante e proteiforme, com Bill Beatrix usa a técnica que Pai Mei lhe ensinou: the five point palm exploding heart e que é uma técnica não apenas eficaz mas sobretudo limpa.

Referências

I

- ANGE & DÉMAREZ, T. (2009) *Marie des Dragons*, 1, Paris, Soleil.
- AUSTER, P. (1987) *New York Trilogy*, Boston, Faber.
- AUSTER, P., Karasik, P. & Mazzucchelli, D. (1994) *City of Glass. The Graphic Novel*, NY, Avon Books.
- BOURGNE, M. & BONNET, F. (2010) *Pirates de Barataria, 2. Carthagène*, Grenoble, Glénat.
- BOWMAN, R. (2005) *Elektra*, Canada/USA, Twentieth-Century Fox.
- CANIF, M. (2009) *Terry and the Pirates*, volume I, 1934-1936, San Diego, CA, IDW Publishing.
- CHABON, M. (2001) *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*, NY, Picador.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1994) *Le chevalier au lion*, édition critique d'après le ms BN fr 1433 et traduction en français moderne de D. Hult, Paris, Livre de Poche/Lettres Gothiques.
- (1996) *Le chevalier de la charrette*, édition critique d'après le ms BN fr 1433 et traduction en français moderne de Ch. Méla, Paris, Livre de Poche/Lettres Gothiques.
- CUNNINGHAM, M. (2005) *Specimen Days*, NY, Farrar Straus&Giroux.
- DHORME, E., dir. (1956) *La Bible. Ancien Testament, I*, Paris, Gallimard.
- EÇA DE QUEIRÓS, J.M. (1888) *Os Maias*, Porto, Ernesto Chardron.
- EISNER, W. (1940) *The Spirit*, NY, DC Comics (reimpressão 2005 e 2008).
- ELLIS, B.E. (1991) *American Psycho*, NY, Vintage.
- FALK, L. (1936) *Phantom*, NY, DC Comics.
- FINCHER, D. (1999) *Fight club*, USA, Twentieth-Century Fox.
- FLAUBERT, G. (1883) *Salammbô*, Paris, Charpentier.
- GREG & VANCE, W. (1970) *Bruno Brazil. Comando Caïman*, Paris/Bruxelles, Dargaud
- GODARD, J-L. (1963) *Le mépris*, France/Italia, Rome Paris Films.
- HARRON, M. (2000) *American Psycho*, USA, Columbia/Tristar.
- HERGÉ (1963) *Les bijoux de la Castafiore*, Paris, Casterman.
- HITCHCOCK, A. (1940) *Rebecca*, USA, Selznick Internacional Pictures.
- HOMERO (2005) *Iliada*, Lisboa, Cotovia.
- (2005a) *Odisseia*, Lisboa, Cotovia.
- HOWARD, R.E., Thomas, R & WINDSOR-SMITH, B. (1973) *Conan the Barbarian*, 23, NY, Marvel Comics.
- HUSTVEDT, S. (1992) *The Blinfold*, NY, Poseidon Press.
- KANE, B. & Finger, B. (1939) *Batman*, NY, DC Comics.
- KUBRICK, S. (1962) *Lolita*, USA, MGM.
- LAING, J. (2006) *Wendy Wu*, USA, Disney

- LEE, S. & DITKO, S. (1962) *Spider Man*, NY, Marvel Comics.
- LEE, S. & KIRBY, J. (1963) *X-Men*, NY, Marvel Comics.
- LEE, S. & BUSCEMA, J. (1980) *She-Hulk*, 1, NY, Marvel Comics.
- LELOUP, R. (1972) *Yoko Tsuno. Le trio de l'étrange*, Bruxelles, Dupuis
- LYNCH, D. (1991) *Twin Peaks*, serial drama, USA, Lynch/Frost Productions/Propaganda Films/Spelling television.
- (2001) *Mulholland Dr.*, USA/France, Universal.
- MCCULLEY, J. (1919) *The Curse of Capistrano*, NY, All Story Weekly
- MCINERNAY, J. (1984) *Bright Lights, Big City*, NY, Vintage.
- MIKE, T. (1999) *Audition*, Canada, AFDF
- MILLER, F. (2001) *Sin City*, NY, Dark Horse Comics.
- MORRIS & GOSCINNY, R. (1967) *Lucky Luke. Calamity Jane*, Paris, Dupuis.
- MOULTON, C. (1941) *Wonder Woman. All Star Comics*, 8, NY, DC Comics (reimpressão 2010).
- NOYCE, Ph. (2010) *Salt*, USA, Columbia.
- PABST, G.W. (1929) *Die Büchse der Pandora*, Deutschland, Nero Film.
- PRATT, H. (1979) *Corto Maltese en Sibérie*, Bruxelles, Casterman
- (1980) *Les Celtiques*, Bruxelles, Casterman
- ROSINSKI & VAN HAMME (2004) *Thorgal 28. Kriss de Valnor*, Bruxelles, Lombard.
- SIEGLE, J. & Shuster, J. (1938) *Superman*. Action Comics, 1, DC Comics.
- SABATINI, R. (1921) *Scaramouche*, NY, P.F. Collier & Son
- SOUVESTRE, P. & Allain, M. (1911) *Fantômas*, Paris, Rex
- TARANTINO, Q. (2003, 2004) *Kill Bill 1, 2*, USA, Miramax.
- TOLSTOI, L. (1979) *Ana Karenina*, tradução em português de *Ahha Kapehuha* (1877) por J. Netto, Lisboa, Europa-América.
- TRUFFAUT, F. (1967) *La mariée était en noir*, France, Les films du carrosse.
- VERHOEVEN, P. (1994) *Basic Instinct*, USA, Tristar.
- WELLES, O. (1947) *The Lady from Shanghai*, USA, Columbia.
- WILDER, B. (1944) *Double Indemnity*, USA, Universal.

II

- ABRAMS, S.F. (2009) *Literature of New York*, Cambridge, Ma., Cambridge Scholars Publishing.
- AHRENS, J., ed. (2010) *Comics and the city. Urban space in print, picture and sequence*, NY, Continuum.
- BARONE, D. (1995) *Beyond the red notebook: essays on Paul Auster*, University of Pennsylvania Press.
- BOLES, J. K & Hoeveler, D. L. (2004) *Historical Dictionary of Feminism*, UK, Scarecrow Press.

- CATARINO, M. (2008) "Lipstick and Murder. A mulher fatal no cinema", texto em pdf comunicado pessoalmente.
- DOANE, M.A. (1991) *Femmes Fatales. Feminism, film theory, and psychoanalysis*, NY, Routledge.
- FELSKI, R. (2003) *Literature after Feminism*, Chicago, University of Chicago Press.
- INGE, M. T. (1990) *Comics as Culture*, University of Mississippi Press.
- INNESS, S.A., ed. (2004) *Action chicks. New images of tough women in popular culture*, NY, Palgrave.
- LOCICERO, D. (2007) *Superheroes and Gods. A comparative study from Babylonia to Batman*, USA, Mac Farland.
- MACEDO, A. G. (2005) *Dicionário de crítica feminista*, Porto, Afrontamento.
- MADRID, M. (2009) *The Supergirls: fashion, feminism, fantasy, and the history of comic book heroines*, USA, Exterminating Angel Press.
- MULVEY, L. (1989) *Visual and other pleasures*, Bloomington & Indianapolis, Indiana UP.
- ROBINSON, L. S. (2004), *Wonder Women. Feminism and Superheroes*, NY & London, Routledge.
- SANDERSON, P. (2007) *The Marvel Comics Guide to New York City*, NY, Pocket Books, 2007.
- STULLER, J.K. (2010) *Ink-stained amazons and cinematic warrior. Superwomen in modern mythology*, NY, Tauris.
- THOM, R. (1978) *Morphogenèse et imaginaire*, Paris, Lettres Modernes.
- WRIGHT, B.W. (2001) *Comic Book Nation: the transformation of youth culture in America*, USA, The Johns Hopkins University Press.
- ŽIŽEK, S. (1991) *An introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA, MIT Press.
- (1992) *Enjoy your symptom*, NY, Routledge.
- (1994) *The Metastases of Enjoyment*, London & NY, Verso.
- (2008) *Lacrimae Rerum – Ensaios sobre Kieslowski, Hitchcock, Tarkovsky e Lynch*. Tradução de Luís Leitão, Lisboa, Orfeu Negro.

O romance policial em Agustina Bessa Luís

Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes*

The paper shows the presence of detective fiction in Agustina Bessa Luís' novels *A Corte do Norte*, *Eugénia e Silvina* and *Aquário e Sagitário*. It discusses the place of detective fiction in literature, its features and evolution from nineteenth century to present-day, and Agustina's transformations of the literary genre.

Keywords: Bessa Luís (Agustina); detective fiction; contemporary literature .

1. Um género menor?

Uma reconstituição histórica breve revela que o género policial¹ nasceu do “romance-folhetim do século XIX, que assimilava sentimentalismo e apresentação de casos misteriosos ou mesmo escabrosos” (Cunha, 2002: 275). A emergência do policial coincide, portanto, com o abalo provocado na segunda metade de Oitocentos pelo capitalismo liberal (tal como, um século antes, o nascimento do género fantástico se associa a uma reacção contra o peso excessivo da Razão e os obstáculos que esta impõe à fantasia e à imaginação).² Reconhecido como fundador do policial, E. A. Poe apresenta no conto *The Murders in the Rue Morgue* (1841) as duas narrativas que compõem o género: o crime e a inves-

* Universidade do Minho, Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, Braga, Portugal.

1 Subscrovo a noção, defendida por Jacques Dubois (1992), de que o policial é um género literário. Não pretendo, porque isso ultrapassaria o âmbito deste estudo, esclarecer os conceitos de género e subgénero.

2 Cf. Dubois, 1992 : 7-8.

tigação.³ Aos contos policiais do norte-americano, seguem-se escritores que cultivam o chamado “romance de enigma”⁴: A. C. Doyle, com S. Holmes, A. Christie, com Poirot, L. Charteris com S. Templer, e G. Simenon, com o comissário Maigret. A fixação no crime e na investigação concorre para a firme codificação do género e desencadeia outras dualidades que afectam todas as categorias narrativas, em particular as personagens e a temporalidade. No que respeita às primeiras, dualidade deve entender-se como maniqueísmo: ao lado do criminoso, constrói-se um detective e/ou investigador a quem compete reconstruir o percurso do primeiro. A concepção temporal, por sua vez, é sujeita a um processo de alternância: o tempo presente da investigação retrocede até àquele em que o crime foi cometido.⁵

Desde cedo, foi atribuído ao policial um estatuto para ou infraliterário, de acordo com duas principais razões apontadas por Mafalda F. Cunha (2002: 275): os romances em que aparece – “fortemente codificados, de estrutura rígida e temática pré-definida” – e o propósito que os norteia – “agradar a uma grande massa de leitores”. Não aceitando inteiramente esse estatuto paraliterário, J. Dubois (1992: 11) constata, ainda assim, a subalternização oitocentista: “Le roman policier a occupé très tôt une région de la sphère littéraire que l’on peut qualifier de moyenne ou d’intermédiaire. Survenu dans la seconde moitié du siècle, il a même pris place entre ces deux ‘blocs’ étanches que constituaient alors la production lettrée et la production populaire”. A normatividade do policial é exposta nas famosas “Twenty Rules for Writing Detective Stories” (1929), do crítico e escritor norte-americano Willard Huntington Wright (pseudónimo S. S. Van Dine) ou ainda no “Detective Story Decalogue” (1929), da autoria do teólogo e ficcionista policial inglês Ronald A. Knox. Ambos fixam o conteúdo e a estrutura do género e, de certo modo, limitam a sua originalidade. Van Dine advoga que “for the writing of detective stories there are very definite laws (...) and every respectable and self-respecting concocter of literary mysteries lives up to them”.⁶ De facto, o policial apresenta um conjunto de característi-

3 Cf. Cunha, 2002 : 276.

4 “Romance de enigma” é aquele em que “um investigador, servindo-se do raciocínio lógico-dedutivo, do estudo de vários indícios materiais e ainda das palavras de diversos interrogados, resolve o crime” (Cunha, 2002: 276).

5 Cf. Cunha, 2002: 276.

6 <http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm>.

cas específicas identificado pelos leitores.⁷ A intromissão do Mistério no curso dos acontecimentos é um aspecto fundamental, pois cria um efeito de *suspense* e alimenta o desejo constante de decifração.⁸ Tal como nos textos fantásticos, o acontecimento misterioso (em regra, um homicídio) perturba a previsibilidade do quotidiano. Por isso, o leitor de textos policiais (como o espectador de filmes do género) espera do detective (por vezes, circunstancialmente desempenhando tal função) acções heróicas que restabeleçam a regularidade. A literatura policial oferece aos leitores (como os géneros fantástico e maravilhoso feérico) a possibilidade de contrastarem universos inconciliáveis (o do Mal, representado por criminosos sem escrúpulos, e o do Bem, assumido por uma personagem invulgarmente perspicaz). O “final feliz” das narrativas policiais e feéricas opõe-se, todavia, ao desfecho ambíguo dos textos fantásticos. Através das primeiras, o leitor retoma a regularidade do universo e o conforto do triunfo do Bem sobre o Mal, enquanto nos segundos se vê confrontado com a impossibilidade de retorno ao mundo pacífico do qual foi subtraído por acontecimentos sobrenaturais (com frequência aterradores). A inflexibilidade temática e estrutural⁹ assegura, ao mesmo tempo, o sucesso comercial e o rápido desgaste

7 “A estrutura básica do policial (em sentido lato), pode ser resumida pelos seguintes pontos: uma interrupção no fluir normal do mundo (cuja ordem é vista como positiva e merecedora de ser restabelecida e defendida); um herói forte e profissional, que se dispõe a resolver essa desordem temporária em nome da sociedade ameaçada (mesmo que esteja, de certa forma, à margem dessa sociedade); um percurso dedutivo e activo para atingir a verdade e restabelecer a ordem (percurso que implica acumular pistas, ouvir testemunhos e neutralizar culpados). Por trás desses aspectos básicos está uma oposição clara entre o bem e o mal, o que pode explicar o sucesso deste subgénero do romance, onde a ambiguidade e a área de cinzentos pode ser maior ou menor mas no fim acaba sempre por descambar num mundo a preto e branco, com o bem vitorioso e certo de possuir a verdade e garantir a ordem” (Neves, 2005: 2-3).

8 Elzbieta Sklodowska (1991: 113) identifica cinco características da literatura policial: “a) la narrativa policial formulaica se caracteriza por una sola línea composicional, el predominio de la acción y el entrelazamiento de la historia del crimen con la historia de la investigación; b) la acción marca el paso desde el desorden social hacia la restitución del orden preexistente al crimen, cumpliendo asimismo una función reafirmativa; c) el misterio es el principio estructurador de la fórmula; d) igual que en otras fórmulas literarias – la narrativa de aventuras y el *romance* – se trata de una narración imaginativa, pero no totalmente antimimética, que tiende a satisfacer las ‘fantasías morales’ universales; e) en la lectura predomina el impulso de entretenimiento, mientras que el valor cognoscitivo y el aspecto estético están relegados al segundo plano; f) la literatura de fórmulas está encaminada siempre a la ‘refamiliarización’ del lector con su mundo”.

9 No que respeita a marcas estruturais, o policial identifica-se pelo carácter regressivo, uma vez que o relato se organiza pela reconstituição e explicação de um acontecimento central já ocorrido; a relativa brevidade; a convergência para o efeito final e o papel fulcral do enigma na organização da narrativa (cf. Cunha, 2002: 277).

dos textos policiais clássicos. Afirma-se com frequência que, uma vez cumprida a função principal do detective/investigador (a descoberta do criminoso), o texto não suscita uma segunda leitura, do mesmo modo que são poucos os espectadores dispostos a verem duas vezes um filme policial. “Vite lu et vite oublié” parece ser a máxima que define o policial e que determina a sua natureza voltada para “l’obsolescence, la rapidité d’usage et d’usure” (Dubois, 1992: 47). Por isso, a metáfora da viagem de comboio aparece por vezes pejorativamente associada à leitura deste tipo de textos (“mauvais genre” ou “throw-away literature”), se bem que, como mostrou Walter Benjamin, a mesma metáfora possa ser utilizada para valorizar a literatura policial.¹⁰ A comparação com a fotografia aponta de igual modo para a natureza massificada e inalterável associada ao policial tradicional: “comme traitement inédit et fortement orienté d’une forme établie, il partage avec la photographie cette vocation à la diffusion massive et à la reproduction sans fin” (*idem*, 8). A previsibilidade do policial é uma consequência, em primeiro lugar, de um conjunto “inviolável” de “elementos-padrão”: “o crime, a procura e a avaliação de evidências seguidos pela explicação, interpretação e julgamento/punição final” (Kaufman, 1993: 664). O leitor vê cumpridas expectativas de supremacia do Bem sobre o Mal, de punição do criminoso e de exaltação mítica de um detective, cuja lógica dedutiva gera admiração.¹¹ Dupin, Poirot, Holmes e Marlowe são detectives metódicos.¹² A sua competência na reconstituição de um puzzle é reconhecida pelos leitores e, por vezes, merecedora do respeito de numerosos suspeitos do crime. Todavia, a forte codificação do policial é abalada pelas múltiplas transformações a que vem sendo submetido desde o seu aparecimento. De igual modo, o estatuto paraliterário do género é posto em causa pelo interesse que lhe dedicaram escritores como Eça n’*O Mistério da Estrada de Sintra*, Pessoa¹³, Cardoso Pires, Agustina, Borges, M. Vázquez Montalbán ou C. Ruiz Zafón.

10 Citado em Uri Eisenzweig (1986: 80-81), lembrando ainda que para Gide o romance policial era uma boa leitura para viagens de comboio.

11 Defende Maria de Lurdes Sampaio (2009: 100) que “Toda a tradição do policial clássico (...) nos apresenta um mistério criminal como uma *equação* ou *problema* a ser resolvido por uma mente superior, capaz de solucionar os mais intrincados enigmas matemáticos ou de sair vencedor nos mais difíceis jogos intelectuais”.

12 Veja-se, a este propósito, o estudo de John T. Irwin (1994) sobre o policial em Poe e Borges.

13 Profundo admirador de Poe, o escritor modernista apresentou em 1907 *A Very Original Dinner*, com o pseudónimo de Alexander Search; viria depois *O Banqueiro Anarquista*, que designou

2. De Oitocentos à contemporaneidade

Retomo uma noção já exposta: a mudança está associada ao próprio aparecimento do género, como sublinha um dos seus especialistas: “ce genre apparemment clos et figé ne va pas cesser, au cours d’un siècle et demi d’existence, de se métamorphoser et de renouveler ses formules, rien qu’à explorer sans répit ses capacités de variation” (Dubois, 1992: 219). Essas transformações não devem, todavia, surpreender, pois a rigidez temática e estrutural a que o policial é associado parece ter sido muito mais sujeita a desvios do que a imitações. Basta pensar que mestres do policial como A. Christie, G. Simenon ou E. Queen seguiram orientações muito diversas: a análise dos sentimentos das personagens na escritora inglesa, conduzindo ao cruzamento entre romance policial e romance psicológico; o desvendamento da psique no escritor belga; a decifração de enigmas complexos em E. Queen.¹⁴ O próprio género policial pode ser analítico (em inglês “whodunit”¹⁵) ou de aventura (o *thriller* norte-americano). Finalmente, as diversas orientações do policial no período primo-novecentista conduziram ainda ao aparecimento de subgéneros: o romance negro, o romance de *suspense*, o polar¹⁶ e o neopolar.

O interesse dos leitores e dos espectadores pelo policial é evidente. No caso dos leitores portugueses, parece manifestar-se sobretudo um fascínio por policiais estrangeiros (Poe, A. Christie, G. Simenon, E. Queen ou R. Chandler). O facto é explicado por Maria do Carmo Sequeira (2002: 358) como efeito da escassez de escritores empenhados num género que “não frutifi[cou] muito em Portugal, nem mesmo nos nossos dias”. Já José Blanc de Portugal reconhecia em 1962 que “o género policial, as

como “contos de raciocínio”; finalmente, sabe-se que, em 1935, Pessoa estava envolvido na elaboração do que chamou “novelas policiárias”, de que restam apenas fragmentos.

14 Cf. Cunha, 2002: 276.

15 O termo – que concentra a interrogação “Who done it?” – aplica-se a uma complexa narrativa policial em que o leitor dispõe de um conjunto de pistas para reconstruir um puzzle. Duas obras que o representam exemplarmente são *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), de Agatha Christie, e *The Greek Coffin Mystery* (1932), de Ellery Queen. Mafalda Cunha (2002: 276) considera que o romance negro, o de suspense, o polar e o neopolar são subgéneros nos quais a atenção do narrador se fixa na “violência do mundo dos criminosos, da cidade e mesmo dos investigadores, [n]o temor da vítima ameaçada, [n]as implicações políticas do crime”. Na literatura portuguesa, *Tratado das Paixões da Alma* (1990) de Lobo Antunes é um romance próximo do polar ou do policial negro (cf. *idem*, 289).

16 O termo “polar”, de origem francesa, designa “romance policial”. Contempla observações sobre a sociedade contemporânea; é protagonizado por um herói marginal; traduz as relações culturais entre a França e os Estados Unidos.

aventuras e a ficção científica raramente têm seduzido os nossos escritores – que aliás tentando tais géneros encontram as maiores dificuldades a não ser sob pseudónimos estrangeiros”. A década de 80 do século XX pode, contudo, tomar-se como período muito profícuo em ficções policiais. Nela são publicados *O Rio Triste* (1982), de F. Namora, *Balada da Praia dos Cães* (1982), de Cardoso Pires, *Adeus, Princesa* (1985), de C. Pinto Correia, *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (1987), de Fernanda Botelho, *A Corte do Norte* e *Eugénia e Silvina*, de Agustina. O policial português, a partir dos anos 80, não pode dissociar-se do “fenómeno de democratização” pós-revolução de Abril.¹⁷ Observa-se ora “a procura da imitação de um modelo literário de consumo massivo”, ora “uma atitude irónica que se serve de uma certa intertextualidade para parodiar o género (não ridicularizar, reutilizar), ao ser adaptado a uma sociedade e a uns objectivos diferentes, o que é sinal de uma clara transgressão das estruturas básicas e convencionais do género, como na altura fez C. Castelo Branco” (Briones, 1998: 269). Tanto *A Corte do Norte* como, sobretudo, *Eugénia e Silvina*, fazem parte da segunda orientação do policial português da década de 80, ao contrário do que se verifica com a novela de 1995, *Aquário e Sagitário*.

A predilecção pelo policial intensificou-se recentemente em autores como Ana Teresa Pereira, Francisco José Viegas e José Rodrigues dos Santos, ou na colectânea *Contos Policiais* (2008), e pode entender-se como “valorização pós-modernista de géneros considerados menores ou populares” (Neves, 2005: 3).

3. A ficção policial agustiniana

Em recensão crítica a *Eugénia e Silvina*, Isabel Allegro de Magalhães (1990: 148) formula a questão: “Mas será de facto *Eugénia e Silvina* um verdadeiro policial?” O meu interesse pelo policial em Agustina foi desencadeado pelo adjectivo. “Verdadeiro” implica o seu contraponto, ao mesmo tempo que estabiliza um género. Se for aceite o princípio de que o policial é um género fixado no final de Oitocentos com as características apontadas, então concluir-se-á que o romance de Agustina não é um “verdadeiro policial”. Mas admitindo a tese de que a mudança

¹⁷ Cf. Sampaio e Vilas-Boas, 2001: 11.

acompanha a emergência do próprio género (e o estudo assume-a inteiramente), então *Eugénia e Silvina* terá de ser considerado um romance policial, adaptado às preferências estéticas de Agustina, à sua recriação da História, e à época contemporânea. Por isso, é uma perspectiva transformadora, aquela que defende a noção de que a alteração não o desfigura, mas o reconfigura e o adapta tanto a novas circunstâncias epocais quanto a opções específicas da escrita agustiniana, que orienta a minha reflexão sobre os romances *Eugénia e Silvina* e *A Corte do Norte*.¹⁸ Julgo que não pode duvidar-se do interesse de Agustina pelo policial. No último capítulo de *O Mosteiro*, ele revela-se na alusão a um diário que Belche esquece numa gaveta, ao lado dos contos de S. Holmes: “Todos os dias encontravam nova prenda e traziam-na à luz, esfregando e polindo como Aladino a sua lâmpada. E foi assim que encontraram o caderno de Belche, a sua história sebástica. Estava ainda na gaveta do quarto de Bento, de mistura com uma publicação dos contos de Sherlock Holmes” (Agustina, 1980: 210). Pode ver-se neste esquecimento a desvalorização da busca do protagonista (simultânea ao valor atribuído a um conto policial)¹⁹. Mas também é possível afirmar que, em *Aquário e Sagitário*, a escritora reconhece inequivocamente o valor do policial clássico (e de alguns mestres que podem ser identificados na novela) e demonstra uma notável fidelidade à matriz oitocentista. Antes de comentar *Eugénia e Silvina*, porventura o mais bem conseguido romance policial de Agustina e aquele cujo comentário aprofundarei, analiso as afinidades com o género nas duas outras obras. *A Corte do Norte* informa o leitor, num parágrafo lacónico e enigmático que encerra o primeiro capítulo, do desaparecimento súbito de Rosalina Boal, baronesa de Madalena do Mar, num “desastre, despenhando-se das falésias do mar. (...) A história parece terminar aqui, uma vez que nos propusemos ser a história de Rosalina. Mas aqui começa apenas o enigma e os seus ornamentos” (*idem*, 1987: 31). Tal como acontecerá em *Eugénia e Silvina*, cria-se um efeito de *suspense*. O termo do capítulo inicial incita o leitor a prosseguir, estimulado pela expectativa de desvendamento do enigma. No capítulo II, surgem as primeiras interrogações sobre o desaparecimento

18 A proposta de Helena Kaufman (1993: 664) para a análise de *Balada da Praia dos Cães e Adeus, Princesa*, é aquela que aqui apresento. Trata-se de interpretar dois romances contemporâneos como “transformação do género policial”.

19 Cf. Bulger, 1998: 100.

de Rosalina (não mais do que um desaparecimento, pois o corpo da mulher jamais será encontrado). Aparecem também os primeiros suspeitos (todos o são, a exemplo do policial tradicional). Lopo e Francisco, os filhos da baronesa, culpam o criado Carlo (em função do esquema clássico, que converte o mordomo em principal suspeito). Os investigadores/detectives são movidos pelo imperativo de desvendar um desaparecimento. O método e o rigor do investigador policial dão lugar ao amorismo. É talvez como consequência deste que, nos capítulos III e IV, se conhecem os resultados frustrantes das investigações de Francisco, que, todavia, manterá ao longo da vida o desejo de deslindar “os segredos da mãe” de modo a contrariar a imagem que dela lhe foi transmitida como “mulher má e efabuladora” (*idem*, 63). Para Francisco, as investigações tomam de quando em quando o rumo de um escrupuloso inquérito policial, que chega a contemplar interrogatórios a muitos habitantes da Corte de Norte, para concluir que “o enigma [se] manteve (...) toda a vida” (*idem*, 71). Mas o insucesso não é total, porque contagia a nora Águeda e, mais tarde, o neto João de Barros, em pesquisas que conduzem a um ligeiro avanço e permitem chegar a algumas conclusões: em primeiro lugar, o que se mostra fascinante para a narradora é o facto de, em cada nova geração, pelo menos um membro da família de Rosalina ter tido “a estranha vontade de decifrar o mistério do seu desaparecimento” (*idem*, 114). Em segundo lugar, provas e indícios que vão surgindo não conduzem a um esclarecimento do mistério do destino de Boal, que “parecia impossível de decifrar. Quanto mais os anos passavam, mais as suas pegadas se diluíam; e, ao mesmo tempo, apareciam dados novos capazes de manter a sua lenda à superfície” (*idem*, 117). Em terceiro lugar, a investigação é tomada, geração após geração, como uma tentativa de reconstrução da identidade familiar. No processo de reconstituição do passado, assiste-se a um constante desvendamento da psicologia das personagens. Por exemplo: “João de Barros queria saber; era, afinal, toda a trajectória duma alma que precisava de seguir para, com ela, completar uma ordem de coisas que alguém tinha que referenciar. A indiferença por um facto, desde que ele seja apontado na legenda das pessoas, punha em risco toda uma civilização (*ibidem*). Em quarto lugar, o interesse principal de Agustina não é a descoberta do destino, porventura trágico, da baronesa, tanto mais que se mostra convencida de que “Boal não se podia capturar na confrontação das

inúmeras imagens a que dera lugar” (*idem*, 139). O enigma do desaparecimento estabeleceu entre os elementos da família laços que nenhum outro acontecimento fora capaz de criar e isso parece bastar. Todavia, decorridas três gerações de investigações, ficam apenas dúvidas e o mistério de uma “esfinge” (*idem*, 140): “Qual fora o seu trajecto? Morta por acidente, enquanto colhia ovos de pombos do mar, ou vítima de cólera e enterrada em segredo na capela dos Sanha? Ou então fugida na comitiva da Imperatriz e seguindo-a fielmente nas suas excursões” (*idem*, 142). Em quinto lugar, a persistência das investigações revela um traço recorrente da ficção de Agustina: o modo como um motivo (investigar um desaparecimento, neste romance; descobrir o autor de um crime, em *Eugénia e Silvina*; rastrear a ligação de uma família a um quadro célebre, em *A Ronda da Noite*) unifica múltiplas narrativas encaixadas.

A investigação, tomada com maior ou menor empenhamento, não termina com João de Barros. A filha Rosamund deixa-se também afectar pelo encanto dos mistérios que envolveram a vida e o desaparecimento da trisavó, agora num processo intensificado pela identificação de personalidades. Retoma o gosto de Rosalina pelos passeios solitários nas falésias, onde terá desaparecido, lançada ao mar pelo vento. As últimas averiguações são levadas a cabo por uma das filhas de Rosamund, Gramina (ou Serena): a descoberta de um bilhete de teatro num contador indiano que terá pertencido a Rosalina cria uma nova conjectura: insatisfeita com o ambiente asfixiante da Corte do Norte, Rosalina teria fugido para o continente, tomando a identidade da actriz Emília de Sousa, protegida de Garrett. O romance conclui com uma reflexão fundamental na perspectiva policial que orienta este comentário: todos os indícios são insuficientes:

O epílogo desta história não se há-de escrever nunca. (...) é pena, porque muita coisa se podia descobrir ainda sobre Rosalina (...). Persiste o axioma de que o enigma existe. (...) A quem me perguntar se de facto Emília de Sousa teve a vida dupla de Rosalina, baronesa de Madalena do Mar, eu vou responder à maneira de Garrett (...): - Isso não é comigo. Pergunte ali ao contra-regra, que ele é que está em condições de lhe responder (*idem*, 257-259).

As investigações demonstram o desvio do policial clássico, pois persistem os enigmas: Rosalina morreu acidentalmente ou suicidou-se?

Acompanhou a imperatriz Sissi para a Áustria ou adquiriu nova identidade? Na hipótese de homicídio, nem mais nem menos plausível do que a de suicídio ou de desaparecimento premeditado, quem foi o autor do crime e quais as suas motivações? O texto não fornece indicações concludentes, cumprindo, isso sim, a estética agustiniana do inacabado. O misterioso desaparecimento de uma mulher enigmática não é esclarecido, mas contribui de modo decisivo para criar um vínculo entre as várias gerações da família. As múltiplas tentativas de solução do enigma e as funções de detective (que também se revelam na narradora) exibem um fascínio pelo “enigma e os seus ornamentos” (*idem*, 31). Cumprindo uma regra do policial clássico, Agustina constrói estratégias que deixam o leitor em suspenso e lhe criam um desafio constante: descobrir que mistérios se escondem atrás de um desaparecimento. Cada personagem questiona percursos de investigação e resultados obtidos por outras, ao mesmo tempo que põe em dúvida a focalização omnisciente.

Uma reflexão sobre o policial em Agustina ficaria incompleta se considerasse apenas os desvios introduzidos pela narradora no policial oitocentista. De facto, se *A Corte do Norte e Eugénia e Silvina* cumprem tal propósito, a “novela policial” *Aquário e Sagitário* constitui um regresso à matriz, desde o prefácio, que manifesta abertamente o desejo de homenagear “autores que me consolaram numa vida de mulherzinha, agradável sim, mas sem os recursos da invenção que resulta do mundo exterior, o perigo, a aventura da jungle humana ou, simplesmente, o cinema de bairro” (*idem*, 1995: 5). Observa-se uma preferência por Lovecraft e “os mistérios terríveis em que mergulhava, antes de saber que era escritora também”, Poe, Holmes e a “sombra de Orson Wells, que também “amou os mistérios, as situações bizarras, o mundo dos ricos e as suas ideias sérias sobre tudo o que os conserve faraonicamente nas suas criptas” (*ibidem*). Os oito breves capítulos da novela recuperam a estrutura e os motivos clássicos do género: um aristocrata inglês aparece morto no primeiro capítulo; um amigo dispõe-se a descobrir a identidade do criminoso; uma lista de suspeitos inclui familiares, serviçais e habitantes da aldeia inglesa onde Manfred Hamblin vivia. Outro aspecto enigmático se apresenta no capítulo inicial: Hamblin é fascinado por “espécies curiosas” de peixes e possui um aquário: “um tanque de cristal inestilhaçável, com seis pés de alto e um tanto mais de comprimento, onde flutuavam, nadavam, volteavam dezenas

de bibelots vivos, medalhas e flores que palpitavam, fazendo borbulhar a água translúcida, eivada de azul e prata” (*idem*, 7-8). O comissário Stanley, líder do inquérito, assemelha-se ao investigador do policial clássico: o profissionalismo do interrogatório que atinge as personagens directa ou indirectamente ligadas a Hamblin revela a natureza metódica do detective profissional: “Não podia deixar de considerar todos os presentes como suspeitos, e isso era já culpá-los sem excepção” (*idem*, 20). Todos são interrogados e apresentam álibis convincentes. A condução da investigação acaba por ser assumida por Clement Perlman, o fiel amigo de Hamblin. Respeitando regras do género, Perlman interpela diversos suspeitos, reconstrói o percurso do criminoso e descobre a sua identidade; em contraste com o epílogo típico do policial, não denuncia a criminosa (a meia-irmã de Hamblin), porque encontra atenuantes no homicídio. Dissolve-se deste modo o maniqueísmo do policial clássico.

Em *Eugénia e Silvina*, narrativa de um presumível parricídio ocorrido em 16 de Julho de 1925, o Mistério que envolve a morte do pai de uma das protagonistas desencadeia um relato onde o policial (crime e investigação) é combinado com o fantástico, o romance de costumes, o romance histórico e a biografia romanceada. As páginas iniciais sugerem a desculpabilização de Silvina, pois os dois primeiros parágrafos atribuem à interferência diabólica a ocorrência de obscuros e funestos acontecimentos: “O diabo é um título das nossas esperanças. Quanto mais elas são ardentes, mais nelas arde o diabo” (*idem*, 1989: 7). As afirmações aproximam dois géneros (como se verificava já no século XIX com contos de Poe): o fantástico (género aberto, porquanto impede uma explicação única para ocorrências misteriosas) e o policial (género fechado, porque propõe um desfecho clarificador, com a decifração da identidade do criminoso e das suas motivações). Fantástico e policial põem à prova o raciocínio do leitor. Mas se o início do romance permite esta contaminação genológica, o desfecho revela a ascendência do fantástico sobre o policial, pois não existe uma resolução incontroversa (identidade do criminoso) e racionalmente indiscutível (causas do parricídio). O fantástico é reforçado pelas alusões a um espaço mítico habitado por sacerdotisas de origem céltico-pagã, que terão tido, até ao final do século XVIII, um papel crucial como parteiras e ervanárias na região da Malhada. “Directamente associadas ao fluxo da vida” (Güntert, 1991: 96), estas mulheres (entre elas a mãe de Silvina) têm uma influência

directa na acção. Na Fonte das Feiticeiras, contígua à propriedade da Malhada, será encontrado o corpo do antigo rendeiro da viscondessa Eugénia Nunes. O cruzamento entre o fantástico e o policial abre caminho a uma forte probabilidade de que o leitor não venha a conhecer a identidade do homicida. É certo que o romance se centra num crime; mas é também irrefutável que os esforços para desvendar a identidade do criminoso não serão bem sucedidos: a confissão não acontece; as provas confundem-se e forjam-se; os investigadores e as autoridades judiciais contradizem-se. Esbatem-se também a dicotomia rígida do policial tradicional, a luta Bem/Mal e o conflito entre a crueldade do criminoso e o engrandecimento da vítima. Silvina R. Lopes (1992: 93) afirma a este propósito que “em muitos romances de Agustina Bessa-Luís se relata a ocorrência de crimes como acontecimentos que decorrem de uma banalização da prática do mal”. Tal como acontece em *Balada da Praia dos Cães*, *Eugénia* e *Silvina* baseia-se num acontecimento real, que se tornou célebre nos alvares do século XX e numa região inóspita (contrariando a preferência do policial tradicional pelo ambiente agitado da capital): “um crime, uma terrível emanção do inferno, onde, como eu disse, muito se ama, (...) passou-se num alto lugar, agora rasgado pela estrada donde se avista a lívida cortina da Serra da Estrela” (Bessa Luís, 1989:8). O leitor do policial clássico espera ver relatado um crime nas páginas inaugurais do texto; vê aqui defraudadas tais expectativas, pois os primeiros capítulos não se ocupam com o relato do Crime das Feiticeiras, muito embora contenham elementos relevantes para a compreensão do policial em Agustina. No primeiro capítulo, é descrita a personalidade ambígua de Eugénia Nunes de Viseu, ao mesmo tempo “uma figura de anjo e uma cabeça policial” pelo “permanente desejo de incriminação, de ferir o suspeito que era, bem entendido, a pessoa recém-chegada ao seu território. Mulher extraordinária pela curiosidade e pela arte da perseguição, pelo estilo acusatório e elegante ao mesmo tempo” (*idem*, 14). Eugénia exhibe características psicológicas típicas do detective: a curiosidade, o anseio de atingir alguém com suspeitas, a ânsia da perseguição e do interrogatório. A narração do crime é diferida também com propósitos lúdicos: “Os preâmbulos da tragédia querem-se poéticos, para não alarmar antes de fazerem pulsar o coração de desgosto” (*ibidem*). A estratégia cumpre ainda uma condição do policial: o *suspense*, que alimenta a curiosidade constante do lei-

tor e o mantém alerta, desde a primeira página, para a iminência de um delito. Todavia, como disse, o relato do crime é adiado. Precedem-no uma longa reconstituição da genealogia da primeira família que habitou a Malhada; descrições pormenorizadas do solar; relatos das viagens de Eugénia com o pai; caracterização da relação emocional entre ela e o tenente Freitas Barros. O *happy end* do romance policial é cumprido em *Eugénia e Silvina* (os criminosos são presos e a ordem social, abalada por um crime de contornos enigmáticos, é recuperada). No entanto, a recusa de confissão dos presumíveis autores e as dúvidas sustentadas pela narradora na identificação de múltiplas fragilidades “científicas” da investigação criminal provam que o “final feliz” cumpre apenas o intento de pacificar a opinião pública, transformando Silvina em “bode expiatório” de um crime que poderá ter sido cometido por outros (adversários políticos, vizinhos descontentes, familiares preteridos nos propósitos de legado de João Trindade), com motivações a que a filha é alheia (políticas ou de convivência rural conflituosa). Então, por que razões é Silvina condenada? “Todo o crime tem de ser expiado por alguém, e José e Luís Trindade, irmãos da vítima, nomearam arguidos Claudino Ribeiro e a mulher (...). Não havia provas suficientes, é certo. Mas sobre a cabeça dos réus tinha-se acumulado uma nuvem de ameaças; exigia-se o sacrifício deles porque, sem isso, os cidadãos ficavam mais vulneráveis, a honra tribal não seria desagravada” (*idem*, 302 e 347). A imputação de culpa a Silvina, coadjuvada pelo marido e pela criada Albina, esclareceria todas as dúvidas e reperia a consciência social. Por isso se afirma no desfecho do romance que “as provas acabaram por ter menos peso do que a opinião pública” (*idem*, 227). O epílogo usual no policial clássico responde a todas as perplexidades do leitor: quem praticou o crime? Que razões o moveram? Que meios utilizou? Que pena lhe foi aplicada? Qual o grau de violência do crime? Em *Eugénia e Silvina*, apenas as duas últimas questões são respondidas com clareza. Os indícios de parricídio são múltiplos, mas não totalmente clarificados; as motivações de Silvina são diversas, mas chocam com o desvelo com que cuidava do pai e da propriedade (e mesmo com motivações de outras personagens); os meios utilizados são meras hipóteses (ora porque Silvina terá ocultado provas, ora porque a investigação escondeu algumas, acrescentou outras ou simplesmente não analisou cuidadosamente indícios disponíveis); a arma não é identificada com rigor (um machado ou uma chave inglesa

são os instrumentos referidos com maior frequência). Para além de conhecer a sanção de Silvina, o leitor dispõe da informação de que o romance relata “terríveis factos” (*idem*, 32). Trindade aparece mergulhado na Fonte das Feiticeiras, numa noite de Verão, depois de um turbulento processo que o opusera à filha e ao genro. As especulações sobre esta morte surgem de imediato e merecem à narradora uma justificação sobre a revisão histórica:²⁰ “Foi um crime célebre, não pelo que os jornais e a crónica popular contam, mas pelo que eles ignoraram. *Temos que seguir as pisadas dos que nele intervieram, em direcção ao passado, que é o que tudo descobre*” (*idem*, 33; nossos itálicos). O romance revisita a História do país, desde o Primeiro Romantismo até à implantação da República.²¹ O parricídio não se desenreda da História de Portugal, antes é tomado como mais um crime no conjunto dos muitos parricídios ocorridos desde o fim da Monarquia até ao desfecho da 1ª República: “O Crime da Poça das Feiticeiras foi o sintoma, e não exactamente um desarranjo moral ou mental. A sociedade cometera os parricídios e não fora julgada por eles: a morte do rei, a morte da entidade clerical, a morte de Sidónio, tudo o que era símbolo duma identidade com a pátria, o bem jurídico, as mulheres” (*idem*, 352).²² O julgamento de Silvina constitui também um pretexto para uma reflexão sobre a fragilidade de valores morais da República: o processo judicial foi “extraordinário”, porque envolveu “toda uma época em que os padrões sociais estavam em causa. A sociedade dividia-se, identificando-se uma parte com a vítima e outra parte com os delinquentes” (*idem*, 233).

20 A possibilidade de reconstruir o passado, e a História de Portugal nele inscrita, converte o romance em narrativa policial idêntica a *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Também neste, “A ‘prova de um crime’ (...) torna incontestável a existência de um passado que alberga (...) crimes que atingiram uma família e, mais importante, o país” (Lepecki, 2004: 154).

21 Assim é retomada uma orientação precoce da ficção narrativa agustiniana, reconhecida por Silvina R. Lopes (1992: 41): “A escrita de Agustina Bessa-Luís teve desde o início preocupações históricas num duplo sentido: salvar o passado do esquecimento, por uma evocação que o reescreve para o fixar em retratos escritos que, para além de retratos fotográficos, sejam outras tantas provas da História; vontade de esclarecer o presente, não a partir de um sentido da História, mas da visão presente da História, um modo de reconhecer a sua transitoriedade e de afirmar como tal a sua dependência do presente”.

22 A respeito desta passagem, comenta Isabel A. de Magalhães (1990: 150): “Existirá, a um nível profundo, inconsciente, um processo mimético nos comportamentos, uma natural tendência para o contágio ou para a imitação”.

Na linha de investigação que prossigo, a reconstituição do passado é uma característica do género policial. Como afirma J. Dubois (1992: 123), “Toute enquête policière a pour objet la reconstitution d’une histoire passée. Histoire d’un crime que son auteur a eu intérêt à escamoter, dont il a tenu à effacer les traces”. Naturalmente que o sentido de passado contido na afirmação é mais restrito, mas não pode ser escamoteado numa leitura de *Eugénia e Silvina* como romance policial. As lacunas da investigação policial sobre um crime real conduzem a narradora a uma posição ambígua, já que os dados históricos são, ao mesmo tempo, evidências e dúvidas.²³ Assim, o tratamento do policial é encaixado nesta e noutras opções sistemáticas da ficção agustiniana (anteriores e posteriores à década de 80): “a narração omnisciente (...), as cenas iterativas, as digressões narrativas, assim como as anacronias – a analepse e a prolepse – que subvertem a linearidade aparente da narração” (Bulger, 1998: 36). A dualidade temporal do policial clássico ausenta-se da ficção de Agustina, porque cada um dos seus romances “é motivado pelo fluir contínuo da consciência da narradora” (Seixo, 1987: 69). Considerando este aspecto na sua relação com o policial, conclui-se que Agustina não constrói a temporalidade segundo o esquema típico do género. As digressões narrativas e os excursos afectam a própria natureza do romance como ficção policial, operando uma ruptura de estereótipos tradicionais de um género linear e pouco propenso ao estilo digressivo. O romance psicológico evidencia uma das mais destacadas opções de Agustina: *Eugénia e Silvina* reflecte exaustivamente acerca da evolução psicológica de duas mulheres que compartilham o protagonismo. Embora a diegese não se localize no cenário do rio Douro, “entre margens demarcadas pela desigualdade humana e paisagística” (Bulger, 1998: 32), desenvolve idênticos conflitos que patenteiam desequilíbrios socio-económicos marcantes. Como *Vale Abraão* (1991), situa-se num ambiente provinciano e claustrofóbico onde se digladiam homens e mulheres, pobres e ricos, superiores e subalternos. Descubrem-se aí aspectos profundos de personalidade: o egoísmo, a cobiça, a opacidade das personagens, a dissimulação e a luta pelo poder. Se Eugénia representa uma alta burguesia rural, Silvina é o seu duplo obscuro: filha bastarda de João Trindade e da criada de Maria Eugénia Viseu, é tardiamente reconhecida pelo pai, após um humilhante teste de virgindade; é enclausurada, na infância

23 Cf. Magalhães, 1990: 148.

e na adolescência, num proibitivo colégio; mantém uma tensa relação com Trindade na idade adulta. As múltiplas incompatibilidades entre pai e filha (ele filho de um caseiro, enriquecido em ambíguos negócios de plantações de cacau e no tráfico negreiro em S. Tomé; ela educada para mimetizar Eugénia Viséu, na indumentária e no comportamento) não ocultam um velado incesto que, de algum modo, projecta o amor obsessivo entre Eugénia e o pai, assim como espelha a paixão não correspondida de João Trindade por Eugénia. Se esta fosse contemporânea de Silvina, talvez assumisse o papel de investigadora principal do crime da Fonte das Feiticeiras. Mas Eugénia é “o protótipo da beleza romântica adulada pelos homens, dramática na sua solidão de herdeira rica” (Dumas, 2002: 124), enquanto “Silvina pertence a outra época, a do declínio da aristocracia e do advento da República” (*idem*, 125). A personalidade de Silvina (como a de Trindade) tem como modelo o texto de Stenhdal *Les Cenci* (1837), uma biografia romanceada de Francesco Cenci e da sua filha Beatrice, aristocrata italiana que protagonizou em Roma, no século XVI, um parricídio e um julgamento célebres.²⁴ Sentenciada à morte, Beatrice teve de imediato um forte apoio popular, graças ao qual Clemente VIII diferiu a sua condenação, embora acabasse depois por confirmá-la. Beatrice seria queimada na igreja de San Pietro, em Montorio, convertendo-se (como Silvina) em símbolo de resistência contra os prepotentes. Agustina comenta exaustivamente a descrição de Cenci no texto francês, destacando uma existência dissoluta e estabelecendo um paralelismo com Trindade:

Stendhal começa por imputar ao velho Cenci uma vida execrável. (...) Diziam-no ávido de bizarras experiências, ‘sensações novas e inquietantes’ (...); paga bem aos alcoviteiros das suas aventuras e não acha caro. (...) O menor dos vícios de Francesco Cenci era o da pederastia; e o maior o de não acreditar em Deus (*idem*, 250). Ele descreve o Cenci como um velho esperto e desconfiado, de mau humor devido às enfermidades da idade, que o tornavam repugnante a ele próprio e às mulheres. ‘Ele supunha que elas se alegravam com a sua fraqueza’. É o retrato do velho João Trindade (Bessa Luís, 1989: 255).

24 Na literatura, nas artes plásticas (por exemplo, em *Caravaggio*) e no cinema (e.g. *Mullholland Dr.* realizado por David Lynch em 2002), a história de Beatrice Cenci torna-se um motivo de inspiração profícua: o poeta inglês Shelley compõe o drama em verso *The Cenci. A Tragedy in Five Acts* (1820); Alberto Moravia escreve o drama *Beatrice Cenci*.

A análise do carácter do pai de Silvina aponta afinidades mais fundas com o italiano: Trindade “não podia passar sem mulheres” (*idem*, 70); “Gostava de patuscadas, caçava e bebia, jogava algum dinheiro, sem vício. (...) Gostava mais de vinho do que de mulheres. Como diz Valério, na comédia romântica de *Leôncio e Lena*, uma garrafa não é aborrecida nem infiel, fica igual a ela própria até à última gota” (*idem*, 136-7); “A mulher era para ele uma coisa que se negocia e que completa a propriedade” (*idem*, 184).²⁵ Socorre-se do criado Miguel (o “Alfaveto”), reconhecido como excelente angariador de mulheres pelas suas “qualidades de perdigueiro, fidelidade e bom faro” (*idem*, 165). É ainda um homem impetuoso, que teria assassinado uma “amiga” com um pontapé na barriga, “como Nero fez a Pompeia” (*idem*, 140). É depreciado como sedutor quando volta de S. Tomé: “A sua fase donjuanesca correspondeu a imitar um homem no esplendor da virilidade, um adolescente” (*idem*, 156). Mantém com as mulheres relações breves, desconfiadas e autoritárias, porque as julga “interesseiras e maliciosas” (*idem*, 176). Se Francesco é o “D. João romano”, Trindade imita-o como “D. João de Ranados”. Quando as populações beirãs tentam encontrar justificações para o seu assassinio, alegam que “era um velho devasso, um traficante de carne humana (...). Merecia morrer” (*idem*, 224). Por isso, Silvina é tomada como “mártir”, enquanto Trindade “aparece como um tirano, no estilo dum Tibério de Ranados” (*idem*, 243). O temperamento violento de Cenci e a suspeita de prática de incesto com a filha são dois motivos do texto de Stendhal também recuperados por Agustina. O mesmo pode afirmar-se do instrumento e do método utilizados nos crimes: um martelo e o lançamento do corpo (da varanda do palácio e do terraço da casa da Malhada, respectivamente). Mais relevantes são as analogias no que respeita à caracterização de Silvina e ao presumível parricídio. Em linguagem policial (literária e filmica), Silvina seria uma imitadora de um qualquer famoso criminoso há muito desaparecido. Começando por observar que “É extraordinário como a personalidade de Beatriz se ajusta a Silvina” (*idem*, 253), a narradora identifica afinidades e moti-

25 Julgo que se deveria também considerar que Trindade é uma personagem dostoiévskiana. Esta observação, a propósito de uma escritora para quem Dostoiévski é um modelo crucial, como foi assinalado por Álvaro Manuel Machado (1986: 611-628), permite ainda estabelecer um paralelismo parcial entre o pai de Silvina e a personagem de Porfírio, do romance *Ternos Guerreiros*, caracterizado pelo mesmo investigador (*idem*, 615-6) como “un ‘damné’ nettement dostoiévskien, luxurieux et joueur (...) et qui fait de son libertinage un défi à la société et à Dieu”.

vações profundas: “Beatriz Cenci (...) mata o pai, Francesco, lança-o abaixo duma balaustrada, (...) declara que esteve em risco de ser violada pelo velho Cenci, de má reputação e dado a prazeres aberrantes. Este é o trajecto de Silvina, passo a passo” (*idem*, 253). Silvina suportou “os caprichos do pai enquanto o seu donjuanismo se mantém acima do vulgar” (*idem*, 254). Nas observações sobre as razões que a teriam levado ao parricídio, existem também analogias: como Beatrice, Silvina terá sido “uma delinquente situacional, os seus sentimentos agressivos tinham sido motivados por causa particular: possível violação e autoridade exercida sobre a sua condição de bastarda” (*idem*, 350). Esta acumulação de pormenores tornaria inequívoca a autoria do parricídio, os movimentos feitos por Silvina e as motivações para o delito. Não é possível, todavia, chegar a uma conclusão categórica. A própria distância que vai do desejo de morte à prática do homicídio demonstra que Silvina pode, sem dúvida, ser acusada de pretender o fim do pai (“Não vir uma morte que o leve” – *idem*, 163; “Não haverá uma morte que leve este homem! Era um estribilho que usava já sem pensar, a propósito das mais íntimas contrariedades” – *idem*, 167)²⁶, mas não deve ser incriminada como parricida. Coloca-se aqui uma questão sobre a focalização onisciente da ficção agustinina. Comportando-se como uma “entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam” (Reis e Lopes, 1994: 174), a narradora controla o leitor no sentido em que não o conduz pela via de certezas típica do romance policial. Também *Eugénia e Silvina* oferece variados exemplos de incertezas: a propósito do incesto, lê-se: “talvez o incesto se confirmasse nos primeiros tempos de coabitação em que foram felizes, entre a fortuna e a suspeita pública” (Bessa Luís, 1989:157); “Não é fácil precisar a data em que se tornaram amantes, pai e filha, se isso chegou a suceder. Inclino-me a pensar que isso foi depois de Silvina

26 O próprio João Trindade se convence de que será assassinado, revelando desta forma uma lúcida consciência acerca dos danos que causou: “ – Hei-de morrer como Viriato, à traição, na minha cama, crivado de punhaladas – dizia. Tinha lúgubres pressentimentos, não admitiam que os contrariassem porque uma morte horrível era tudo o que o coração lhe pedia” (*idem*, 176). Na linha comparativista que venho seguindo, não é possível deixar de assinalar que Trindade apresenta algumas semelhanças com o pai de Ema em *Vale Abraão*: se este é um homem sensual e esbanjador, para quem as mulheres são apenas objectos de troca, para Trindade elas representam a obsessiva manifestação de uma virilidade algo ambígua, porque frequentemente abalada por rumores de incesto e pela necessidade de recorrer ao Alfaveto.

ter casado, quando o marido dela foi a África rematar negócios” (*idem*, 167); “O incesto era provável” (*idem*, 184). Reforçam estas indecisões os comportamentos ambíguos de Silvina.²⁷ A natureza obscura da filha de Trindade constituiu um motivo decisivo para a imputação pública do parricídio. Ao mesmo tempo que se interrogam sobre a real capacidade de uma mulher fisicamente muito frágil para assassinar o pai, os vizinhos lembram a autoridade firme de Silvina nos assuntos domésticos e atribuem-lhe uma robustez desmedida para desferir golpes de machado sobre Trindade, arrastá-lo até uma janela e lançá-lo no vazio. Lembram ainda a *vox populi* relativa a um pretenso envolvimento homossexual da herdeira com a criada Albina. O relacionamento pai-filha recupera os habituais conflitos da ficção agustiniana. Em termos hegelianos, apresenta os contornos da relação escravo/senhor: Trindade sente que deve transferir para a filha todas as tarefas de gestão de um valioso conjunto de propriedades rurais; Silvina é insubstituível num universo geralmente vedado à mulher – no qual passa a ser chamada “Silvino, pelo tipo que ela representava nas decisões e nas capacidades. João Trindade deixava-se levar pela mão, ele que era, conforme o código esclavagista, um paternalista com algumas lacunas” (*idem*, 151). No decurso do processo judicial, os amigos de Trindade mobilizam-se para culpar Silvina, que abalara a ordem patriarcal da Malhada, metonímia de toda a sociedade beirã. Para Trindade e os amigos, confiar que uma mulher seja capaz de administrar o lar e o património é natural e conveniente, porque os liberta para actividades bem menos exigentes; mas todos conjecturavam que Silvina não esqueceria que o proprietário era o pai e que ela não passava de uma subalterna, indispensável como trabalhadora, mas de poderes limitados e comportamento obediente num universo patriarcal em que conceder direitos à mulher é um paternalismo condescendente. Silvina mostra-se inconformada com tais expectativas. As múltiplas reflexões da narradora sobre motivações da personagem demonstram que, contrariamente ao habitual no policial clássico, o ponto de vista narrativo é centrado na presumível delinquente. Na verdade, todo o processo de instrução criminal (representado pela metáfora kafkiana e

27 Comportamentos idênticos aos da protagonista de *Vale Abraão*, no conflito interior em busca de uma identidade sexual. Em Ema, “as vontades de homem – fumar, comer fora de horas, beber” – e o vestuário – “vestia-se de homem e dava nas vistas pelo bom parecer e a graça ambígua” (Bessa Luís, 1991: 191, 149 e 276) – constituem formas de afirmação, ao mesmo tempo que criam uma indefinição sexual.

pela analogia de Silvina com Beatrice Cenci) prova que a perspectiva da criminosa é a mais marcante. Agustina enumera atenuantes (por exemplo, a ausência de posse de todas as faculdades mentais no momento do crime), que denunciam a sua proximidade com Silvina e, numa perspectiva mais geral, porventura com o sexo feminino. Procura que o leitor aceite hipóteses que não constituem dados de investigação policial rigorosa, mas um diagnóstico da I^a República: por exemplo, o papel secundário da mulher na sociedade republicana (que a obrigaria a exercer justiça); a inclusão feminina num sistema social restritivo e muito cioso da moral pública (Viseu na transição de Oitocentos para Novecentos); a dedicação de uma filha ao pai, depois de ter sofrido diversas humilhações; os crimes políticos e o atentado à dignidade humana (de negros e de mulheres seduzidas). São alguns factores que relativizam a culpa socialmente imputada a Silvina. Mas há ainda quatro causas/atenuantes fundamentais, que matizam a sua responsabilidade e desagregam eventuais convicções do leitor:

Em primeiro lugar, a inexistência de intencionalidade (sugerindo a hipótese do crime involuntário) – “Quando João Trindade apareceu morto na Poça das Feiticeiras, houve quem declarasse que um acto desses só é criminoso quando cometido com intenção criminosa” (*idem*, 221).

Em segundo lugar, a citação de K. Marx sobre as externalidades positivas do crime, enquadrada numa reflexão a propósito da relação entre o delito e a burguesia:

The criminal produces not only crimes but also criminal law. (...)The criminal produces an impression, partly moral and partly tragic, as the case may be, and in this way renders a ‘service’ by arousing the moral and aesthetic feelings of the public. He produces not only compendia of Criminal Law, not only penal codes and along with them legislators in this field, but also art, belles-lettres, novels, and even tragedies. (...) The criminal breaks the monotony and everyday security of bourgeois life.²⁸

A citação deste trecho revela que o crime presumivelmente cometido por Silvina permite a recuperação social de valores: “Quando Marx diz que o criminoso ‘presta um serviço desenvolvendo os sentimen-

28 <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1861/economic/ch33.htm>

tos morais e estéticos do público, não está propriamente a ironizar; é arrastado pelo génio da veracidade antropológica que todos os grandes homens praticam num ou noutro momento das suas vidas, ainda que isso lhes custe a reputação” (*idem*, 214).

Em terceiro lugar, a apreciação corrosiva à condução da investigação criminal e do processo judicial. A primeira demonstra uma subversão de procedimentos do detective/investigador clássico. O metódico processo de inquirições, por exemplo de Poirot, é substituído pela celebração da novidade e da oportunidade de encontros de especialistas:

Não se explica porque a sala de bilhar não foi revistada, nem o lago, nas traseiras da casa, não foi drenado. Houve negligência nas primeiras investigações, por inércia ou por compadrio (...). Nas primeiras horas, depois da descoberta do corpo, e durante a autópsia do mesmo, que se realizou num alpendre junto à garagem, a casa da Malhada esteve aberta e franqueada aos intrusos. Houve vestígios de sangue que apareceram mais tarde e que podiam ser resultado da operação da autópsia, efectuada sem grande rigor médico-legal; as roupas e aventais que protegeram os médicos foram levadas do solar. Provavelmente alguns objectos foram roubados (*idem*, 289).

O dia da autópsia foi dia grande, assaltou-se a garrafeira do solar, mandaram vir bolos e comeu-se com apetite (*idem*, 291).

A procura de indícios é uma das tarefas fundamentais de qualquer investigação policial. No entanto, em *Eugénia e Silvina* essa indagação mostra-se frágil: a narradora tenta completar as debilidades das investigações policiais, porque os peritos cumpriram procedimentos duvidosos e descuidados. Sem pretender apelar à suposta infalibilidade dos métodos de um Laboratório criminal, creio que dificilmente se pode aceitar que houve regularidade nestas averiguações, que servem principalmente para demonstrar a incúria, a troca de favores (que altera indícios e sonega provas²⁹), a manipulação da opinião pública, sempre em oscilações durante a fase de inquirições (como no processo judicial).

29 Considere-se apenas o papel decisivo de um amigo de João Trindade na condenação de Silvina: “Foi João Ferreira, o Judas de Ranados, quem mais contribuiu para a condenação de Silvina, exibindo um brinco, como se ela o perdesse no local do crime, quando, de facto, ela se queixara disso três meses antes e encomendara outro num ourives de Viseu. João Ferreira, se o achara, guardara-o abusivamente, assim como a pistola de João Trindade e um binóculo que ele guardava como o símbolo da importância da paisagem” (Bessa Luís, 1989: 169).

Neste sentido, o romance é também um diagnóstico do comportamento policial durante a Iª República. O julgamento, também duramente apreciado, reforça o sentido da metáfora kafkiana. O processo de Silvina foi, por vezes, uma exibição de vaidades pessoais e profissionais de magistrados e políticos. A distorção do julgamento é revelada na afirmação de que Silvina e Claudino são entregues ao veredicto público ou tribunal popular – “Era no colectivo que repousava a fé do acusador” (*idem*, 267) – que se substitui indevidamente aos juizes e aos mecanismos legais de objectividade e imparcialidade. Silvina e o marido entram em tribunal com culpa/absolvição formadas popularmente. A análise do sistema judicial contempla ainda uma reflexão sobre as consequências do silêncio dos réus: ele abala expectativas populares e judiciais, que esperavam preencher com a confissão as lacunas da investigação.

Em quarto e último lugar, o parricídio é explicado segundo uma lógica que confere a toda a mulher uma apetência forte para o crime. A vingança feminina constituirá uma adopção peculiar do sentido de justiça e um afirmação de revolta contra uma ordem patriarcal multissecular: “A mente feminina contém uma dose mais elevada de pretexto criminoso, porque a mulher percebe o sentido de justiça com menos seriedade do que o homem; exactamente porque o comportamento brutal que a diminuiu como valor social durante milénios a incapacita para julgar e aceitar outro tipo de critério que não seja o vingativo” (*idem*, 155). Por todas estas razões, as penas aplicadas a Silvina e a Claudino contrariam o destino reservado aos criminosos da literatura policial clássica (celas despojadas de quase tudo, ambiente prisional muito restritivo, longos anos de cativo). Na prisão, oferecem recepções com iguarias do solar da Malhada; comportam-se como cidadãos respeitáveis. Silvina não só vê o tempo de cumprimento da pena substancialmente reduzido, como o aproveita para se tornar confidente e confesora de outras reclusas, bordadeira e mediadora de conflitos.

4. Epílogo

Uma comparação entre a novela de 1995 e os romances da década de 80 permite concluir que só naquela Agustina cumpre integralmente os protocolos do género policial, tal como é construído em finais do século XIX. *A Corte do Norte* e *Eugénia e Silvina* são, nesta perspec-

tiva, textos muito mais estimulantes, desde logo porque operam transformações num género que, pelo menos até ao princípio do século XX, parece rapidamente fossilizado. Tal como acontece com *Balada da Praia dos Cães e Adeus, Princesa, Eugénia e Silvina* é um inquérito da sociedade portuguesa num determinado momento histórico e explora o conceito de *crime social*, cujo significado “mais amplo e dependente de circunstâncias histórico-políticas sempre se manifesta através dos crimes individuais” (Kaufman, 1993: 664). Neste sentido, a culpabilização e a condenação de Silvina cumprem uma dupla catarse: sob o ponto de vista social, apaziguam as consciências; no que respeita à recepção, confortam o leitor com a indicação de um criminoso. Muito embora o leitor não fique totalmente convencido da culpabilidade de Silvina, a punição mostra a necessidade do policial em encontrar um réu e culpá-lo.

Eugénia e Silvina e *A Corte do Norte* correspondem à transformação contemporânea do género policial: criam efeitos de indeterminação de sentido, oscilações de pontos de vista, pluralidade de leituras e suspensão de soluções.³⁰ Neles não se descobre a reconfortante e esclarecedora conclusão típica do policial. Nem poderíamos encontrá-la, creio, atendendo desde logo à concepção agustiniana do romance. Como observou Maria Alzira Seixo (1987: 104), “Um romance de Agustina, efectivamente, não tem conclusão. Nem do ponto de vista de conteúdo, nem do da forma”. A única conclusão possível, no que respeita à trama policial dos textos, é a que aparece expressa em *A Corte do Norte*: “o enigma existe”.

A Corte do Norte, Eugénia e Silvina e *Aquário e Sagitário* revelam o fascínio de Agustina pelo mistério, naturalmente sedutor, porque apela à elaboração de hipóteses e oferece um repto de decifração. Por isso, é minha convicção que Agustina sentiu pelo policial um fascínio muito idêntico ao que experimentou Pessoa que, nas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (s/d: 62) confessou: “Um dos poucos divertimentos intelectuais que ainda restam ao que resta de intelectual na humanidade é a leitura de romances policiais”.

30 Características assinaladas por Mellier et Menegaldo (1998: 3) no romance policial contemporâneo.

Referências

- BESSA LUÍS, Agustina (1980) *O Mosteiro*, Lisboa, Guimarães Editores.
- (1987) *A Corte do Norte*, Lisboa, Guimarães Editores.
- (1989) *Eugénia e Silvina*, Lisboa, Guimarães Editores.
- (1991) *Vale Abraão*, Lisboa, Guimarães Editores.
- (1995) *Aquário e Sagitário*, Porto, Livraria Civilização Editora.
- BLANC DE PORTUGAL, José (1962) “Filosofia, ficção, conhecimento”, *Flama*, 756, 30.08.
- BRIONES, Ana I. (1998) “Género e contragénero. Tópicos do romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta como via de reflexão histórica”, *Revista de Filologia Românica*, 15, pp. 267-280.
- BULGER, Laura (1998) *As Máscaras da Memória. Estudos em Torno da Obra de Agustina*, Lisboa, Guimarães Editores.
- CUNHA, Mafalda F. (2002) “A tentação do policial no romance português contemporâneo”, *Colóquio/Letras*, 161-162, pp. 275-294.
- DUBOIS, Jacques (1992) *Le Roman Policier ou la Modernité*, Paris, Éditions Nathan.
- DUMAS, Catherine (2002) *Estética e Personagens nos Romances de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Campo das Letras – Editores.
- EISENZWEIG, Uri (1986) *Le Récit Impossible. Forme et sens du roman policier*, Mesnil-sur-l’Estrée, Christian Bourgois Éditeur.
- GÜNTERT, Georges (1991) “Literatura como discurso terapêutico: ‘Eugénia e Silvina’ de Agustina Bessa-Luís”, *Colóquio/Letras*, 120, pp. 95-106.
- IRWIN, John T. (1994) *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- KAUFMAN, Helena (1993) “A sociedade portuguesa sob investigação em *Balada da Praia dos Cães* de José Cardoso Pires e *Adeus, Princesa* de Clara Pinto Correia”, *Hispânia*, 76, 4, pp. 664-671.
- LACASSIN, Francis (1993) *Mythologie du roman policier*, Mesnil-sur-l’Estrée, Christian Bourgois Éditeur.
- LEPECKI, Maria Lúcia (2004) *Uma questão de ouvido. Ensaios de Retórica e de Interpretação Literária*, Lisboa, Dom Quixote.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1992) *Agustina Bessa-Luís. As hipóteses do romance*, Porto, Edições Asa.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1986) “Agustina Bessa Luís: imaginaire romantique et imaginaire total”, *Les Romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, pp. 611-628.

- MAGALHÃES, Isabel A. de (1990) “Eugénia e Silvina de Agustina Bessa-Luís: um romance policial?”, *Colóquio Letras*, 115/116, pp. 148-154.
- MARX, Karl (1861-63) *Marx’s Economic Manuscripts of 1861-63. Part 3) Relative Surplus Value*, disponível em <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1861/economic/ch33.htm>, consultado em 22 de Janeiro de 2010.
- MELLIER, Denis et MENEGALDO, Gilles (1998), *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, La Licorne.
- NEVES, Marco A. F. (2005) “Romance policial”, Ceia, Carlos (org.) *E-Dicionário de Termos Literários*, disponível em http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/romance_policial.htm, consultado em 22 de Janeiro de 2010.
- PESSOA, Fernando (s/d) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (1994) *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes (2009) “‘Thirteen Ways of Looking at a Blackbird’ ou os incessantes desafios de um género proteico como o policial”, *E-F@bulationsE-F@bulações. E-journal of children’s literature*, 4, pp. 99-110, disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6562pdf>, consultado em 29 de Janeiro de 2010.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes e VILAS-BOAS, Gonçalo (2001) (Orgs.) *Crime, detecção e castigo. Ensaios sobre literatura policial*, Porto, Granito Editores e Livreiros, Lds.
- SEIXO, Maria Alzira (1987) *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SENA-LINO, Pedro (2008) (nota introdutória e coordenação) *Contos policiais*, Porto, Porto Editora.
- SEQUEIRA, Maria do Carmo (2002) *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, Porto, Campo das Letras.
- SKLODOWSKA, Elzbieta (1991) *La Parodia en la Nueva Novela Hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1979) “Fernando Pessoa e a literatura de ficção”, *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília Editora, pp. 525-545.
- WRIGHT, Willard Huntington (1929) “Twenty rules for writing detective stories”, disponível em <http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm>, consultado em 20 de Janeiro de 2010.

Glosas de Camões nas *Obras Métricas* de D. Francisco Manuel de Melo¹

Micaela Ramon*

This article examines the theoretical positions of D. Francisco Manuel de Melo relative to literary creation, with particular focus on the concept of imitation, where his thought and practice are occasionally ambiguous.

A comparative analysis is made between two of his texts and his Camoens model, as a means of highlighting the varied intertextual relationships existing between the works of each author.

Keywords: D.Francisco Manuel de Melo; Camoens; Literary Theory; Imitation.

1

A referência a D. Francisco Manuel de Melo, a quem muito justamente se atribui o epíteto de polígrafo, tal a variedade genológica, temática e formal da sua vasta obra, torna-se incontornável para quem quer que pretenda alinhar algumas reflexões sobre os princípios orientadores da actividade literária, sobretudo poética, do período seiscentista. Numa época e num momento cultural – como foi o período barroco – em que por toda a

* Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas / Centro de Estudos Humanísticos, Braga, Portugal.

1 Uma primeira versão deste texto foi apresentada no “Congresso Internacional D. Francisco Manuel de Melo – Mundo é Comédia”, realizado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa aquando da celebração do quarto centenário do nascimento de D. Francisco Manuel de Melo, em 2008.

Europa surgiram tratados que procuravam definir e caracterizar o ideal estético então dominante, no contexto português, o nome do melodino sobressai, a par do de Francisco Leitão Ferreira, no âmbito da teorização literária, entendida esta enquanto área do saber que se ocupa da identificação e da descrição dos códigos literários dominantes, bem assim como do ideário que enforma a produção estética de um determinado período. O legado literário que D. Francisco Manuel deixou à posteridade garantiu-lhe, de facto, como já observara Hernani Cidade, um reconhecimento como “crítico de costumes”, assegurando-lhe ainda, muito particularmente, um lugar de destaque no panorama da literatura portuguesa de seiscentos como “crítico literário (...) ricamente informado e (...) lucidamente consciente” (CIDADE, 1984: 421) do momento cultural em que viveu.

Para a compreensão do pensamento do autor em matéria de teoria e de crítica literárias, o diálogo que ele sugestivamente intitulou *Hospital das Letras* é por tradição tido como a fonte mais fecunda e mais produtiva a tal propósito.² Como é sabido, neste texto intervêm quatro interlocutores – Justo Lísio (1547-1606), Trajano Bocalino (1556-1613), D. Francisco de Quevedo (1580-1645) e o próprio D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666) – que entre si dialogam sobre temáticas de natureza literária. Os propósitos que os movem são dados a conhecer ao leitor nas primeiras falas do “apólogo”, as quais, do ponto de vista funcional, se podem claramente aparentar a um prólogo em que é apresentada a matéria a ser desenvolvida ao longo do texto:

[Autor:] Saiu hoje por Acórdão da Relação de Apolo que vós, Senhor Trajano Bocalino, o Senhor Justo Lísio, o Senhor D. Francisco de Quevedo e eu déssimos ùa vista a este Hospital, donde também jazemos como os mais pecadores, vissemos, ouvíssemos e remediássemos seus enfermos. Já não há para quem apelar, senão fazê-lo.
(...)

2 No texto que escreveu para a introdução da edição das *Obras Métricas*, saída a público em 2006, sob coordenação de M^a Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Freitas Carvalho, Zulmira Coelho Santos afirma o que segue: “Se procurarmos reunir os textos em que D. Francisco Manuel de Melo se entregou ao exercício da reflexão sobre o conceito e a prática da poesia (...) concederemos, talvez, na sequência de estudos anteriores, um peso significativo ao *Hospital das Letras*, no sentido em que este texto, que expressamente se debruça sobre “matéria de livros”, organiza um conjunto de tentativas de definição que parecem delimitar com algum rigor o campo teórico em causa”, SANTOS, in MELO, 2006: XXIX.

[Lípsio:] Finalmente, Senhor, nos quereis dizer que, por sermos os presentes, todos quatro, escritores de repreensões e emendas de vícios e costumes da República – eu com a minha Crítica, Bocalino com os seus Regálios, Quevedo com os Sonhos e vós com os Diálogos – nos manda a Relação d’ Apolo, como Rei da Sabedoria, que visitemos esta Biblioteca convertida em Hospital, ouçamos os doentes, nos informemos dos males e lhes consultemos o remédio? Difícil comissão nos é dada!.

[Autor:] Sim, senhor Justo Lípsio, mesmissimamente é o que dizeis. (MELO, 1999: 43-44).

M^a Lucília Gonçalves Pires, em ensaio publicado em *Xadrez de Palavras*, obra que reúne um conjunto de estudos sobre questões de literatura barroca, ocupou-se já do levantamento dos conteúdos de teorização literária presentes no Apólogo meliano antes citado, resumindo-os a três questões fundamentais que coligem, no fundo, as preocupações que orientam a poética do período em causa. Incidem tais questões sobre o conceito e as funções da poesia; sobre o problema da imitação; e sobre a identificação, hierarquização e caracterização dos géneros literários. A mesma insigne investigadora chama a atenção para que “as ideias literárias de D. Francisco encontramos-las dispersas por vários textos: do *Hospital das Letras* a textos preambulares de algumas das suas obras (...), passando por orações académicas, cartas em prosa e poemas” (PIRES, 1996: 43). Em sentido idêntico vão as observações de Zulmira Coelho Santos, que aponta como fontes essenciais para o conhecimento do pensamento de D. Francisco em “matéria de poesia”, para além do *Hospital das Letras*, os “Prólogos” das *Obras Métricas*, os “discursos académicos”, as *Cartas Familiares* e ainda, embora menos relevantes, alguns passos da *Visita das Fontes*.³

3 “Contudo, em “matéria de poesia”, haverá que ter naturalmente em conta os diferentes “Prólogos” das *Obras Métricas* (...) e, muito especialmente, os textos que D. Francisco preparou para a Academia dos Generosos (...) pois que se o conceito, ou os conceitos, patentes no *Hospital das Letras*, podem, eventualmente, em medida impossível de precisar, revelar-se tributários do conhecimento que D. Francisco possuía das obras dos autores que aí intervinham (...), os “Prólogos” das *Obras Métricas* e os “discursos académicos” traduzirão, em princípio, a reflexão do próprio D. Francisco sobre a questão que, uma vez ou outra, se encontra também nas *Cartas Familiares* e, em menor grau, em algumas passagens da *Visita das Fontes*” (SANTOS in MELO, 2006: XXX).

2

No âmbito da problemática que nos propusemos abordar neste breve estudo, são as posições que D. Francisco Manuel de Melo adopta face ao problema da imitação que se tornam mais relevantes.

D. Francisco Manuel viveu e escreveu numa época que, longe de repudiar os pilares de sustentação da poética renascentista, se situa no prolongamento desta, reelaborando a sua herança.⁴ Trata-se, com efeito, de uma época em que o conceito de “talento natural”, associado à inspiração espontânea, continuava a ser preterido face à importância do *labor et lima* horaciano. Não se negava a utilidade do “engenho” e do “furor” criativos, enquanto causas da produção poética⁵; porém, a forma como a criação literária era concebida associava intrinsecamente o conceito de poesia ao de “arte”, alimentada pelo contacto com os modelos a emular, e ao de “técnica”, enquanto mestria no domínio do material verbal e dos processos da sua organização que o poeta galhardamente devia ostentar, orgulhoso do seu virtuosismo.

Importar-nos-á analisar sucintamente o pensamento meliano em matéria de imitação tendo em conta dois aspectos principais: por um lado, os tipos de imitação a que o autor faz referência e que mostra valorizar de diferentes modos; por outro, os modelos estilísticos que explicitamente reconhece, face àqueles que parece repudiar.

Relativamente ao primeiro aspecto enunciado, não nos parece despropositado evocar aqui a figura de António Ferreira, o teorizador do renascentismo literário português, cujo posicionamento teórico, em matéria de criação estética, o conduz a distinguir entre “imitação humilde” e “imitação elevada”, fazendo participar ambas da mesma substância, mas diferenciando-as de acordo com a proximidade que mantém com a fonte. Ressalvadas as devidas distâncias entre a “arte poética” exarada por Ferreira nas suas *Cartas* e o pensamento do melodino visível no *Hospital das Letras*, julgamos ainda assim oportuno fazer notar que também D. Francisco Manuel de Melo, pelas bocas de Bocalino e Lípsio,

4 Sobre esta questão, escreve Lucília Gonçalves Pires: “Destaco ainda a referência à doutrina da imitação que, tal como acontecia na época clássica, continua a ser considerada, na época barroca, como fundamento do conceito de poesia, condição de produção poética e critério de avaliação da sua qualidade estética” (PIRES, 1996: 47).

5 Tenha-se em vista o que a este propósito escreve Francisco Leitão Ferreira, na “Lição Sexta”, parágrafos IV a VIII da sua *Nova Arte de Conceitos*.

identifica uma “imitação servil” contrapondo-a à “imitação criadora”; a primeira, considerada mera tradução porquanto demasiado colada ao modelo (imitação humilde); a segunda, tida como verdadeira imitação porque ditada pelo engenho do poeta que, na transformação das fontes, encontra a originalidade da sua voz própria (imitação elevada):

[Bocalino:] Alguns tem para si que esse seu modo de compor **não foi imitando senão traduzindo**. Quem passeia pelo livro de Lupércio se lhe afigura que entra por casa de Horácio, Claudiano, Pérsio, Propércio, Marcial, Juvenal, Catulo, Tibulo e Cornélio Galo.

[Lípsio:] A imitação, para louvável, quer-se feita com grande destreza, porque o simples séquito de um só, que vai diante, pretence aos animais e não aos homens. **Quem imita, melhora, acrescenta, diminua e troque**; ou não seja tido por visinho (MELO, 1999: 66, destacados nossos).

Um outro ponto parece autorizar uma aproximação entre o pensamento teórico do poeta de seiscentos e o do seu antecessor quinhentista, desta feita assinalado no texto endereçado “A Todos Aqueles/a cujas mãos forem estes versos”, peça paratextual que antecede a segunda parte das *Obras Métricas* do melodino. Tal como Ferreira, fiel seguidor das novidades mirandinas e defensor acérrimo e radical dos novos postulados estéticos introduzidos na literatura portuguesa pelo poeta do Neiva, também D. Francisco pretere os poetas peninsulares tradicionais enquanto exemplos a tomar, preferindo os da antiguidade clássica como modelos a eger, ainda que tal objectivo possa violentar a sua natural inclinação:

Õa só cousa vos lembro: que me deveis um grande desejo de ressuscitar o grave estilo de nossos passados. Não aquele cuja aspereza já para muitos foi desagradável, como no antigo Mena condenou o grande Sá; mas aquele outro donde, como o diamante que reluz por entre os golpes da luva, vai cintilando por entre as frases naturais, engraçadas e facilíssimas. Se a minha tenção fora alegar-vos serviços (...), bem pudera dizer-vos que a fim de vos renovar este interesse da famosa imitação da antiguidade, passei mil descontos com meu natural, que o prendi e sopeei a troco de seguir aqueles nobres exemplos (MELO, 2006: 439).

Com respeito aos modelos estilísticos com que o autor apresenta ter afinidades intelectuais e criativas, para além dos já referidos poetas

da antiguidade clássica, relativamente ao magistério dos quais, aliás, D. Francisco nem sempre mantém uma posição de coerência⁶, a relação apresentada pelo autor abarca igualmente nomes de poetas seus contemporâneos. Integram a lista citada pelo melodino na “Carta” que serve de preâmbulo à primeira parte das *Obras Métricas*, os “Vegas”, os “Leonardos”, os “Gôngoras”, os “Hortêncios” (MELO, 2006: 13). Para além destas, várias outras vozes ecoam nos seus poemas, seja em glosas declaradas ou em referências subtis. M^a. Lucília Gonçalves Pires adianta os nomes de Giustiniani, Berni, Ariosto, Tasso, Marino, Quevedo, a par dos dos lusos Sá de Miranda e Luís de Camões (MELO: 2006: XXIII-XXVIII).

3

No século XVII, de facto, a figura e a obra de Camões foram alvo de uma atenção e de um apreço que o século anterior apenas deixou antever. Pode dizer-se que é no período barroco que se iniciam os “estudos camonianos”, bem assim como o processo de canonização do poeta a que não foi alheia a idolatria que Manuel de Faria e Sousa lhe devotou. Na verdade, as edições preparadas por Faria e Sousa e por D. António Álvares da Cunha, ambos das relações de D. Francisco Manuel (sobretudo o segundo, que goza de uma presença interessante na obra do melodino), são apenas dois testemunhos da importância concedida ao autor de *Os Lusíadas* e das *Rimas* como figura modelar incontornável; a extensa lista das impressões de que a poesia de Camões foi objecto no decurso do século XVII (vinte e três, no total, contemplando não apenas *Os Lusíadas* e as *Rimas* como também edições da *Comédia dos Enfatriões* e da *Comédia de Filodemo*) constitui outra prova maior da sua relevância.

6 Se é certo que D. Francisco reconhece aos autores greco-latinos primazia dentre o escol dos poetas a imitar, não é menos verdade que critica a subserviência e a dependência repetidas, apontando-as como causa de enfado para o leitor: “Não sou já mancebo. Criei-me em Cortes; andei por esse mundo: atentava para as coisas; guardava-as na memória. Vi, li, ouvi. Estes serão os textos, estes os livros, que citarei a V. m., neste papel; donde juntas algumas histórias, que me forem lembrando, pode mui ser que não sejam agora menos úteis que essa máquina de gregos e romanos, de que os que chamamos doutos, para cada coisa nos fazem prato, que às vezes nos enfastia” (MELO, s.d.: 20-21, destacados nossos). Relativamente a esta notada contradição entre posicionamentos teóricos face a uma mesma questão, valerá a pena citar M^a Lucília Gonçalves Pires para recordar “a diversidade que marca e condiciona esta obra [de D. Francisco Manuel]”, em grande parte consequência da “diversidade de tempos” em que foi composta (PIRES, 2008: 73-74).

Vários estudiosos sublinharam já a presença da poesia de Camões na obra do melodino, bem assim como as formas que tal diálogo intertextual assume.⁷ Neste estudo ocupar-nos-emos da análise de dois poemas curtos, através dos quais pretendemos pôr em relevo alguns aspectos reveladores do trabalho de reelaboração da fonte camoniana efectuado por Manuel de Melo.

4

O primeiro texto que seleccionámos para comentar é o soneto n.º LXII, publicado em “*A Tuba de Calíope – Quarta Musa do Melodino*”, e que tem por *incipit* “Esses mares que vejo, essas areias”⁸:

Esses mares que vejo, essas areias
Rompi, pisei, beijej hoje há sete anos:
Sete servi, sete perdi, tiranos
Sempre os fados nas vozes das sereias.

Tantos há que, arrastando cruéis cadeias,
Não guardo ovelhas, mas aguardo danos,
Das formosas Raquéis vendo os enganos
Sem a promessa ouvir das Lias feias.

Sofra Jacob fiel Labão mentindo,
Que, se dobra o servir, da alta consorte
Já não pode negar-lhe a mão devida.

Ai do que espera, quanto mais servindo,
Para um tão triste fim tão leda a morte,
Para um tão largo amor tão curta a vida.

7 Refiram-se apenas dois exemplos: o estudo introdutório que serve de prefácio à antologia *Poesias Escolhidas*, organizada por Pina Martins (MELO, 1969: 5–13), e o recente estudo de M^a Lucília Gonçalves Pires intitulado “Ecos literários nas *Obras Métricas*” (PIRES in MELO, 2006: XXIII–XXVIII).

8 Todas as referências a composições melianas seguirão a seguinte edição: MELO, D. Francisco Manuel de (2006), *Obras Métricas*, ed. Coordenado por M^a. Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Freitas Carvalho, volumes I e II, Braga: Edições APPACDM.

O modelo da composição é o conhecidíssimo soneto camoniano “Sete anos de pastor Jacob servia”⁹, ao qual gerações sucessivas de leitores de Camões não têm negado o favor do seu apreço.¹⁰

A fortuna deste poema camoniano junto dos comentadores e dos poetas seiscentistas pode ser atestada por várias vias. Faria e Sousa, no extenso comentário que faz ao texto, não deixa de destacar a popularidade de que ele gozava, mesmo além fronteiras¹¹; na *Fénix Renascida*, repositório maior da poesia barroca portuguesa que Matias Pereira da Silva organizou para “desenterrar do esquecimento as obras daqueles discretíssimos Portugueses, tão dignas deste cuidado, como elas mesmas estão dizendo” (Tomo I), encontram-se várias glosas ao soneto, as quais, usando técnicas compositivas variadas, confirmam bem o virtuosismo e o engenho dos seus autores.¹²

Como já noutro trabalho tivemos oportunidade de referir¹³, uma tão grande produtividade poética desencadeada por um texto com uma estrutura narrativizada em que Camões resume um episódio bíblico de “troca de noivas”, não tem deixado de desconcertar a crítica, a começar pelo próprio Faria e Sousa, que o considerava “de los medianos suyos” (FARIA E SOUSA, 1972: 74). Todavia, o tratamento dado pelo vate quinhentista ao tema transforma um banal caso de incumprimento de acordo numa história de paixão incondicional e infinita. Camões expurga o episódio de todos os pormenores prosaicos, acentuando apenas, desde os primeiros versos, o comportamento de constância amorosa exemplar de Jacob, o “triste pastor” enamorado que, apesar das contrariedades que lhe são provocadas por Labão, pai pouco escrupuloso na obser-

9 As citações da lírica de Camões serão feitas a partir da seguinte edição: CAMÕES, Luís de (1994), *Rimas* (Texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro), Coimbra: Almedina.

10 José V. De Pina Martins faz entroncar esta composição camoniana na tradição petrarquista, apontando-lhe como modelos “o v. 55 de uma canção de Petrarca, a composição 206 do *Canzoniere*, que diz “Per Rachel ho servito e non per Lia” ou ainda os vv.34-36 de *Il trionfo dell'Amore* (II)” (MELO, 1969: 110).

11 Manuel de Faria e Sousa escreve o seguinte: “Es el [soneto] que de mi P. consigue màs nombre en Castilla” (FARIA E SOUSA, 1972: 74).

12 Tenham-se em conta, a título de exemplo, as três glosas atribuídas a António Barbosa Bacelar, todas incluídas no Tomo I da segunda edição da *Fénix*, entre as páginas 166-175 (SILVA, 1746).

13 Cf. RAMON, 2006, versão publicada na *Revista Camoniana* – série Web – volume 1 de um texto inicialmente apresentado na VII Reunião Internacional de Camonistas, organizada pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, que se realizou em Novembro de 2006, na Universidade de Coimbra.

vância das suas promessas, se mantém firme na devoção pela “serrana bela” a que “por prêmio pretendia”, estabelecendo como limite para tão grande amor apenas a finitude da vida humana, que não parece, ainda assim, suficiente para lhe pôr termo. Pode, pois, dizer-se que o soneto camoniano explora temática amorosa tratada à maneira petrarquista, isto é, baseada no princípio de que a não satisfação do desejo apenas contribui para o fortalecer e para o libertar das leis da morte.

É também de Amor e Morte que fala o poema de D. Francisco Manuel de Melo, no qual se podem intuir ecos de uma experiência pessoal, tantas vezes autobiograficamente plasmada na sua obra. As afinidades com o soneto de Camões ecoam tanto na referência temporal repetida em jeito de estribilho (“hoje há sete anos:/ Sete servi, sete perdi,”), como na nomeação dos protagonistas do enredo, ainda que estes, sobretudo as personagens femininas, apareçam tipificados pelo uso do plural: as Raquéis, as Lias, Jacob e Labão. Dir-se-ia, no entanto, que o texto do melodino abandona a dimensão de uma narrativa poetizada para se constituir reflexão generalizante sobre a desilusão e o desengano de uma vida sofrida que a morte vem coroar, reflexão essa possivelmente motivada pela experiência do encarceramento a que o autor se viu por várias vezes sujeito no decurso da sua atribulada existência.

Ao contrário do texto de Camões, este adopta a primeira pessoa gramatical para proceder a um balanço existencial em que a menção ao período de sete anos perde em referencialidade o que ganha em sentido simbólico de sequencialização do tempo, cronótopo da existência humana. De tal existência, todavia, está arredada qualquer esperança que é, no fundo, o sentimento que anima Jacob na versão camoniana. Na interpretação de D. Francisco, “os fados tiranos” são associados à imagem enganadora das “vozes das sereias”; o sujeito lírico passa pela vida “arrastando cruéis cadeias”, não aguardando nada mais que danos e sabendo-se condenado a ver os enganos “das fermosas Raquéis” sem ao menos “a promessa ouvir das Lias feias”. Face a um panorama a tal ponto sombrio, a morte surge como única recompensa certa (“Sofra Jacob fiel Labão mentindo/que, se dobra o servir, da alta consorte/já não pode negar-lhe a mão devida”), o que legitima as exclamações desenganadas com que o sujeito poético dramaticamente pretende advertir o leitor para a necessidade de prescindir da esperança e mesmo do próprio Amor (“Ai do que espera, quanto mais servindo/para tão triste fim tão leda a morte,/para um tão largo amor tão curta a vida!”).

5

O segundo texto que nos propusemos comentar desenvolve-se a partir do mote “Caterina bem promete/cara má como ela mente”¹⁴, também glosado por Camões, e encontra-se em “*A Viola de Talia – Sexta Musa do Melodino*” inclusa no volume II das suas *Obras Métricas*.

MOTE

Caterina bem promete
Cara má como ela mente

VOLTAS

| | |
|---|--|
| <p>Deus perdoe se quiser Aquele que te ensinar Que vens mais honrada a ser Que pelo muito negar, Pelo muito prometer.</p> <p>Aramá, como ele dói, Tanto mentir à profia, Porque, enfim, mentir um dia Qualquer boca de bem sói; Mas se o mundo te não rói, Caterina, quem mo mete Em que prometas? Promete, Embora; se mentes, mente.</p> <p>Um mentir tão descoberto Os peitos romperá de aço; Caterina, digo certo, Que pregas como em deserto E que mentes como em paço.</p> <p>O Calaiños fatal Não tem boca mais cadima E em mentir de obra prima Não se viu engenho tal; A quem lhe parecer mal, Dizei-lhe que se aquiete, Porque quem tanto promete, Claro está que tanto mente.</p> | <p>Comigo cuido e receio, Bem pode ser temor meu, Que tu crês e eu também creio Que, prometendo do alheio, Hás-de vir a dar do teu.</p> <p>Não temas necessidade Se ela a palavra te vira, Nem presumas que a mentira É mais rica que a verdade. Ouço que lá na cidade Por fábula se repete Que a menina bem promete, Mas que muito melhor mente.</p> <p>Que tu vens de honradas gentes, Bem ao mundo o satisfazes, Apesar dos maldizentes, Não pelo bem que nos fazes, Mas pelo bem que nos mentes.</p> <p>No teu sim e no teu não Acho sempre habilidade, Prometendo sem vontade, E mentindo sem razão; Ontem cantava um vilão Remedando o teu fasete: Caterina bem promete, Aramá como ela mente.</p> |
|---|--|

14 O mote reproduzido na edição das *Rimas* de Camões que utilizámos apresenta uma pequena variante: “Caterina bem promete;/eramá! como ela mente!” (CAMÕES, 1994: 59).

Do ponto de vista formal, quer a composição camoniana, quer a do melodino estão escritas em redondilha maior: a de Camões desenvolve-se em sete voltas de sete versos cada uma, obedecendo a um esquema rimático de tipo ABBAACC; a de D. Francisco Manuel de Melo, mais “engenhosa”, alterna voltas de cinco versos com outras de oito, apresentando as primeiras o esquema rimático ABABA ou ABAAB e as segundas jogando com um maior número de rimas emparelhadas e interpoladas, sendo que nos dois últimos versos ocorrem sempre em posição final de rima as formas verbais “*promete*” e “*mente*”.

Também do ponto de vista do conteúdo e do desenvolvimento do tema, a proximidade entre ambos os poemas é mais evidente do que nos sonetos anteriormente comentados. Camões adopta um tom jocoso, se não mesmo licencioso¹⁵, para explorar a inconstância e a dissimulação femininas, bem assim como a oposição aparência/realidade traduzida no par antinómico prometer/mentir, eixo semântico em torno do qual gravita o poema. A escolha do tom adequa-se, portanto, à temática que assenta numa concepção erotizada do amor, não desprezando contudo alguns estilemas petrarquistas como o da consubstanciação dos amantes (“Jurou-me aquela cadela/de vir, pela alma que tinha:/enganou-me; tem a minha;/dá-lhe pouco de perdê-la.”) ou o dos efeitos contraditórios do amor (“Faz-me enfim chorar e rir;/rio quando me promete,/mas choro quando me mente”).

D. Francisco Manuel procede de modo idêntico. O diálogo que mantém com o texto camoniano nutre-se sobretudo da citação integral do mote e do aproveitamento parcial de outros materiais poéticos que estimulam a memória literária do leitor, condicionando a sua leitura do texto. Um exemplo que ilustra o que foi dito é a preocupação do melodino em manter a colocação da forma verbal “*mente*” em posição final de verso e de estrofe, criando assim, no espírito do leitor, uma espécie de contínuo rimático entre os dois poemas. Para além destes aspectos mais evidentes, também o melodino adopta o mesmo tom jocoso e licencioso que tão bem se adequa ao seu estilo corrosivo e mordaz, plasmado quer na crítica particular ao comportamento de Caterina (“Ouço que lá na cidade/por fábula se repete/que a menina bem promete,/mas que muito melhor mente”), quer numa outra, mais abrangente, ao contexto

15 Tenha-se em vista o epíteto “cadela” usado para qualificar a mulher: “Jurou-me aquela cadela/de vir, pela alma que tinha” (CAMÕES, 1994: 60).

cortesão onde a dissimulação impera (“Caterina, digo certo,/que pregas como em deserto/e que mentes como em paço”).

6

A obra de D. Francisco Manuel de Melo, mesmo que consideremos apenas a sua produção em verso, é vasta e diversificada, abarcando temáticas e formas poéticas variadas, desde longas composições épicas e mitológicas, a breves poemas líricos, religiosos, críticos ou morais. Todos são bem espelho da enorme erudição e do virtuosismo do polígrafo seiscentista. O contacto assíduo e proficiente com os autores modelares de que a sua cultura literária se nutriu torna-se visível nas múltiplas relações de intertextualidade que os seus poemas patenteiam. Tais relações apresentam por vezes contornos delicados, pois nem sempre o autor assume a dependência do modelo emulado, parecendo preferir sugerir a ocorrência de um processo de poligénese a partir de fonte comum.

No que diz respeito à presença de Camões na sua obra, os exemplos poder-se-iam acumular, desmultiplicados em testemunhos que vão desde citações e traduções directas de versos camonianos até exercícios mais criativos de refundição e de amplificação das fontes usadas.

A leitura intertextual que ensaiámos neste breve estudo pretendeu mostrar que, na teoria e na prática poéticas, D. Francisco Manuel praticou um tipo de imitação perfeitamente alinhada “com o conceito de tradução/recriação corrente na época” (TOCCO, 2007: 922), repetindo, mas também reelaborando, amplificando e transformando em voz própria o material alheio de que a sua criatividade se sustentou.

Referências

- CAMÕES, Luís de (1994), *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. Da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra: Almedina.
- MELO, D. Francisco Manuel de (s.d.) *Carta de Guia de Casados*, prefácio de Fernando C. Pires de Lima, Porto: Editorial Domingos Barreira.
- (1969), *Poesias Escolhidas*, prefácio, selecção, notas, tábuas de concordâncias e glossário por José V. de Pina Martins, Lisboa: Verbo.

- (1999), *Apólogos Dialogais. O Escritório Avaro. O Hospital das Letras*, edição de Pedro Serra, volume II, Braga/Coimbra: Angelus Novus Editora.
- (2006), *Obras Métricas*, ed. Coordenado por M^a. Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Freitas Carvalho, volumes I e II, Braga: Edições APPACDM.
- CIDADE, Hernani (1984), *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas. Séculos XV, XVI e XVII*, volume 1, 7^a edição, Coimbra: Coimbra Editora.
- FARIA E SOUSA, Manuel de (1972), *Rimas Várias de Luís de Camões, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Primeira Parte, Tomos I e II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERREIRA, Francisco Leitão (1718/1721), *Nova Arte de Conceitos – Primeira Parte e Segunda Parte*, Lisboa: Oficina de Antonio Pedrozi Galram.
- PIRES, M^a Lucília Gonçalves (1996), “As ideias literárias de D. Francisco Manuel de Melo” in *Xadrez de Palavras. Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 41 - 52.
- (2006), “*Ecos literários nas Obras Métricas*” in MELO, Francisco Manuel, *Obras Métricas*, ed. Coordenado por M^a. Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Freitas Carvalho, volume I, Braga: Edições APPACDM, pp. XXIII – XXVIII.
- (2008), “*O homem perante a fortuna nas Obras Métricas de D. Francisco Manuel de Melo*” in AAVV, *Magnum Miraculum est Homo. José Vitorino de Pina Martins e o Humanismo*, Lisboa: FLUL, pp. 71-81.
- RAMON, Micaela (2006), “*Mais servira, se não fora para tão longo amor tão curta a vida. Amor, “serviço” e lírica camoniana*” in *Revista Camoniana*, Série web – volume 1 – secção “Camões e o século XVI”, São Paulo.
- SANTOS, Zulmira Coelho (2006), “O conceito de poesia de D. Francisco Manuel de Melo” in MELO, Francisco Manuel, *Obras Métricas*, ed. Coordenado por M^a. Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Freitas Carvalho, volume I, Braga: Edições APPACDM, pp. XXIX – XXXVI.
- SILVA, Matias Pereira da (1746), *A Fenix Renascida ou Obras Poeticas dos melhores Engenhos Portuguezes*, Lisboa: Na Offic. Dos Herd. De Antonio Pedrozo Galram, Tomo I.
- TOCCO, Valeria (2007), “*Andanças do barroco: apontamentos sobre Giovan Battista Marino e Portugal*” in AAVV, *Estudos. Para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas/FLUL, pp. 915-936.

O livro de Caeiro

Pedro Sepúlveda*

Pessoa conceived and projected the edition and publication of the book of poems of his *master* Alberto Caeiro, never having concluded this project. Beginning with the analysis of his plans for the edition and publication of Caeiro's poems, I will focus on the decisive position of this work in Pessoa's literary universe, pointing out some of the fundamental difficulties implied in the project of publishing it in form of a book.

Beyond the problem of publishing one finds the more fundamental question of the impossibility of the constitution of what would be *the book of Caeiro*. This case can be seen as the particular manifestation of three fundamental problems implied in the question of the book: the problem of totality, in opposition to the fragment, of materiality, as opposed to ideality, and the problem of authorship.

Keywords: Fernando Pessoa; Alberto Caeiro; Book; Project; Author.

Sobre o café a conversa pôde intelectualizar-se por completo. Consegui levá-la, sem custo, para um único ponto, o que me interessava, o livro de Caeiro.

A.S., *Entrevista com Alberto Caeiro* (AC: 197)¹

* Mestre em Filosofia pela Universidade de Colónia, Alemanha, bolseiro de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e doutorando na área de Estudos Portugueses/ Estudos de Literatura, sob orientação do Prof. Abel Barros Baptista, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL), membro fundador do Laboratório de Estudos Literários Avançados (ELAB), da mesma Faculdade.

1 Um dos fragmentos deste texto encontra-se atribuído a "A.S.", possível sigla de Alexander Search.

Se singular é a posição de Alberto Caeiro no universo literário pessoano, não o é menos a da obra que lhe é atribuída e que Pessoa concebeu como *o livro de Caeiro*. Diversos foram os planos de edição e de publicação deste livro, que, segundo o plano mais ambicioso, deveria incluir uma nota dos parentes de Caeiro que editam a obra, prefácios e posfácios assinados pelos *discípulos*, devendo ser ainda apoiado por artigos de recensão em diversos países, respectivas traduções e até uma entrevista com o *mestre*, já falecido, cuja obra seria publicada postumamente.

Na correspondência de Pessoa, assim como nas suas listas de projectos, encontram-se diversos planos de edição e de publicação da obra de Caeiro, que analiso em seguida. Estas listas de projectos – das quais transcrevo seis, particularmente elucidativas, em anexo² – estão em grande parte inéditas, encontrando-se dispersas pelo espólio pessoano à guarda da Biblioteca Nacional.

1. Planos de edição e de publicação do livro

Este livro já devia ter aparecido; mas esperava-se a apresentação do Sr. Dr. Ricardo Reis; e como esta tinha de vir da América, houve mais demora do que se esperava na publicação do livro.

A.L.C. e J.C., *Nota dos Editores* (PCAC: 21)³

Não só houve mais demora do que se esperava, como, de facto, Pessoa nunca editou ou publicou o livro de Caeiro, apesar de cedo manifestar vontade de o fazer (cf. p. ex. *CO-I*: 142). Publicou, no entanto, alguns dos poemas assinados pelo mesmo em revistas literárias: em 1925, em dois números da revista *Athena*, apresenta uma *Escolha de Poemas de Alberto Caeiro*, constituída por vinte e três poemas de *O Guardador de Rebanhos* (*Athena*, n.º 4) e vinte e um *Poemas Inconjuntos* (*Athena*, n.º 5). Em 1931 publica na revista *Presença* o oitavo poema de *O Guardador de Rebanhos* (*Presença*, n.º 30), assim como *O Penúltimo Poema*, destinado a figurar nos *Poemas Inconjuntos* (*Presença*, n.º 31/32).

A correspondência pessoana documenta um constante desejo de organizar e publicar a obra de Caeiro, acompanhado por dificuldades

² Agradeço a Jerónimo Pizarro a sua preciosa ajuda na transcrição e datação das listas de projectos.

³ Nota atribuída aos parentes de Alberto Caeiro, indicados pelas siglas.

que se lhe colocam, referindo Pessoa sobretudo o carácter inacabado dos textos. Já em 1914, Pessoa escrevia a Côrtes-Rodrigues:

“Caeiro perpetrador de algumas linhas que encontrarão talvez asilo num livro futuro. Mas essas linhas são esboços de poesias, não poesias propriamente falando.” (*idem*: 120)

Na sua *Tábua Bibliográfica*, publicada catorze anos depois, em 1928, na revista *Presença*, Pessoa caracteriza os poemas de Caeiro publicados na *Athena* como sendo apenas “excertos dos poemas” (*CRI*: 406).

A correspondência com os directores da *Presença*, em particular com Gaspar Simões, a partir do final dos anos 20, documenta, com particular incidência, o desejo de publicar Caeiro, estimulado por igual vontade da parte dos directores da revista. No entanto, este desejo é também permanentemente colocado em causa por elementos que dificultam a sua concretização. Ainda em 1928, Pessoa respondia à solicitação de publicação das suas obras na *Presença*, da parte de José Régio, manifestando a indisponibilidade para publicar a obra de Caeiro: “Do extinto Alberto Caeiro não pude obter composição alguma, pois os parentes, ou testamenteiros, me não facultaram o traslado.” (*CO-II*: 131). Em resposta a carta de 1930, na qual Pessoa revela a sua vontade de publicar o oitavo poema do *Guardador*, Gaspar Simões solicita-lhe o envio de “mais um poema” do mesmo (cf. *CFPP*: 142). Pessoa responde-lhe recusando o envio de mais algum poema de Caeiro, defendendo que “aquele em que lhe falei já é bastante longo, e não há outro que fique certo junto dele” (*idem*: 223). Cerca de ano e meio mais tarde, em 1932, e respondendo a diversas solicitações para publicar não só Caeiro mas vários volumes da sua obra, Pessoa escreve a Gaspar Simões manifestando o desejo de publicar, brevemente, três volumes: *Portugal* (título pensado para *Mensagem*), *Livro do Desassossego* e *Poemas Completos de Alberto Caeiro* (com o prefácio de Ricardo Reis, e, em posfácio, as *Notas para a Recordação do Álvaro de Campos*)” (*CO-II*: 269). Prossegue indicando ainda, na mesma carta, o modo como deveria ser publicada a obra dos heterónimos:

“Não sei se alguma vez lhe disse que os heterónimos (segundo a última intenção que formei a respeito deles) devem ser por mim publicados sob o meu próprio nome (já é tarde, e portanto absurdo, para o disfarce abso-

luto). Formarão uma série intitulada *Ficções do Interlúdio*, ou outra coisa qualquer que de melhor me ocorra. Assim, o título do primeiro volume seria, pouco mais ou menos: *Fernando Pessoa – Ficções do Interlúdio – I. Poemas Completos de Alberto Caeiro (1889-1915)*.” (*idem*: 270)

Para além de indicar *Poemas Completos de Alberto Caeiro* como primeiro volume de uma série pensada sob a designação *Ficções do Interlúdio*, Pessoa surge aqui na posição de autor que assina os poemas do heterónimo, relegado para mero nome de personagem inserido no título da obra.⁴ Acrescenta, no entanto, que seria necessária uma revisão dos textos de Caeiro, apresentando ainda como principal dificuldade a impossibilidade de êxito do livro, o que justificaria a sua indecisão quanto ao propósito de o publicar:

“E, quanto ao Caeiro, estou indeciso. Também tem alguma coisa que rever, mas é pouco. À parte disso, está, pode dizer-se, completo, se bem que alguns dos “poemas inconjuntos” e uma ou outra nota de alterações a fazer nos primeiros (*Guardador de Rebanhos*) estejam dispersas por entre os meus papéis. Achados porém estes elementos dispersos, o livro pode ser completado rapidamente. Tem uma desvantagem – a quase impossibilidade de êxito, devendo pois ser um livro a publicar com sacrifício material. O sacrifício material depende, é claro, das minhas condições materiais de momento. Em todo o caso, nesta revisão e classificação dos meus papéis, vou achando e arrumando o que pertence ao Caeiro.” (*idem*)

Esta mesma indecisão terá levado Pessoa a equacionar, em cartas seguintes aos directores da *Presença*, a possibilidade de começar pela publicação do *Cancioneiro*, atribuído ao ortónimo. No entanto, em carta de 1933, volta a sublinhar que a prioridade é mesmo a publicação de Caeiro, sendo que como entrave surge o facto de os *Poemas Inconjuntos* necessitarem ainda de uma “revisão psicológica”:⁵

4 Manifesta-se aqui uma dimensão paradoxal inerente ao próprio projecto da heteronímia, sendo o heterónimo, simultaneamente, personagem e autor da obra, sendo esta uma questão que iremos abordar mais adiante. No prefácio à sua edição de *A Poesia de Alberto Caeiro*, Manuel Gusmão alude precisamente a esta problemática, citando a mesma carta a Gaspar Simões: “Sublinhe-se: Alberto Caeiro, nome de *autor*, aparece no título da obra, assim tornado, mais do que assinatura, personagem, herói dela, de qualquer forma *incluído* nela.” (Gusmão, 1986: 11-12).

5 Revisão esta que lembra a nota sobre a necessidade de uma revisão do *Livro do Desassossego*, para que os trechos se adaptassem à psicologia de Bernardo Soares (cf. *LdD*: 453). Cf. a este

“O meu primitivo intuito, quanto a Caeiro, era de publicar, num só livro, os *Poemas Completos* (*O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso*, *Poemas Inconjuntos*). Sucede, porém, que não tenho reunidos ainda todos os poemas inconjuntos, nem sei quando os terei; e, ainda, que esses precisam de uma revisão de outra ordem, já não só verbal mas psicológica. É o que, como acima disse, não sucede com *O Guardador de Rebanhos*, como, aliás, não sucede com os cinco ou seis poemas do *Pastor Amoroso*.” (*idem*: 287)

Necessitando os *Poemas Inconjuntos* de uma tal “revisão psicológica”, provavelmente com vista a estarem de acordo com uma projectada dimensão psicológica da figura de Alberto Caeiro, Pessoa propõe então começar pela publicação do *Guardador*, cujos poemas estariam já prontos, ainda que necessitassem, também eles, de uma pequena “revisão verbal”:

“Proponho-me dar-lhe *O Guardador de Rebanhos* do Caeiro, completo, com os seus 49 poemas. Está nas condições que acima lhe indiquei, e está pronto, salvo qualquer revisão verbal, que se pode fazer no próprio processo de o passar a limpo. [...] De facto, e para dizer qualquer coisa parecida com a verdade, gostaria que vv. publicassem *O Guardador de Rebanhos*. Teria eu assim o prazer de serem vv. que apresentassem o melhor que eu tenho feito – obra que, ainda que eu escrevesse outra *Iliada*, não poderia, num certo íntimo sentido, jamais igualar, porque procede de um grau e tipo de inspiração (passe a palavra, por ser aqui exacta) que excede o que eu racionalmente poderia gerar dentro de mim, o que nunca é verdade das *Iliadas*” (*idem*: 288)

No que toca à questão da inspiração, sabe-se como a investigação crítica do manuscrito do *Guardador* contraria a ideia, expressa por Pessoa na carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, de um único momento de êxtase que teria resultado na escrita de mais de trinta poemas do mesmo. Pensa-se, no entanto, que grande parte dos quarenta e nove poemas tenha sido escrita, de facto, em poucos meses, entre Março e Maio de 1914, a julgar pela datação do próprio Pessoa e pelas características do manuscrito que permitem estabelecer a sua génese (cf.

respeito as reflexões de Richard Zenith, que compara os dois casos, concluindo ser o de Caeiro mais difícil de compreender, por não apresentar tantas dificuldades de organização como o *Livro* (Zenith, 2001: 249).

Castro, 1986 e 1990). Sendo certo que Pessoa nunca deixou de introduzir emendas e variantes no manuscrito, a verdade é que, ao contrário de outras obras, o *Guardador* foi escrito num espaço de tempo extraordinariamente curto e finalizado (ou quase) muito cedo, ainda durante o ano de 1914 (cf. *idem*). Em relação a *O Pastor Amoroso*, os primeiros dois poemas têm igualmente data de 1914, sendo os seis restantes datados ou datáveis de 1929 ou 1930. No caso dos *Poemas Inconjuntos* a datação é mais difícil, existindo apenas alguns poemas datados, entre 1914 e 1930 (cf. AC: 209-220). A partir destes dados, vê-se como não só o *Guardador* estava, supostamente, há muito pronto, como também as datas dos poemas das outras duas partes da obra são anteriores à intensa correspondência com Gaspar Simões, na qual se discute a publicação de Caeiro.

Outros importantes documentos dos planos de edição e de publicação da obra de Caeiro são as listas de projectos de Pessoa, existindo no espólio pessoano à guarda da Biblioteca Nacional mais de cinquenta listas com referência a Caeiro, tendo sido uma pequena parte das mesmas já publicada.⁶ Conjecturando sobre a existência de mais listas que não se encontram no espólio e ainda sobre a evidência de uma boa parte das mesmas não ter sido preservada, facilmente se concluiria que Pessoa elaborou para Caeiro pelo menos tantas listas de projectos quanto poemas, provavelmente mais. Projectos, pois, não faltaram, aliás o que não falta no espólio pessoano são listas de projectos por concretizar. Das listas que dizem respeito a Caeiro, a maior parte são listas de publicação de várias obras, entre as quais é mencionada a obra de Caeiro, existindo ainda listas de ordenação dos poemas e do próprio livro de poemas de Caeiro.

Num plano datável de 1914, já publicado, encontramos uma pormenorizada lista dos poemas do *Guardador*, numerados e ordenados para uma possível edição, testemunhando como nesta altura a obra estava praticamente concluída, contando já com quarenta e três poemas. Pessoa acrescenta em nota o seu projecto de a finalizar: “(Try to reach 50, or, at the very least, 45) or 49 (44, 45, 46, 47, 48, 49)” (cf. BNP / E3: 48-27^r e AC: 203-204). Sensivelmente da mesma época é datável uma lista de artigos de recensão da obra de Caeiro a publicar, cuja autoria

6 Cf. as listas já publicadas em PCAC: 18, 40, 112, 180 e 212; AC: 203-205; AM: 153-168; SOI: 423-439 e Lopes, 1990: 384-392.

Pessoa atribui não só a ele próprio – um artigo a publicar na revista *Águia*, do qual ficou um esboço – como a vários conhecidos e amigos que poderiam apoiar a edição da obra, prevendo ainda a recepção da mesma em Inglaterra, França, Espanha, Itália e na Alemanha (cf. BNP / E3: 14B-16 e 16a^v, *Anexo*, 1 e *Figura 1*). Torna-se evidente como, já em 1914, Pessoa tinha *O Guardador de Rebanhos* praticamente finalizado e projectava um lançamento da obra em larga escala, tanto em Portugal como no estrangeiro.

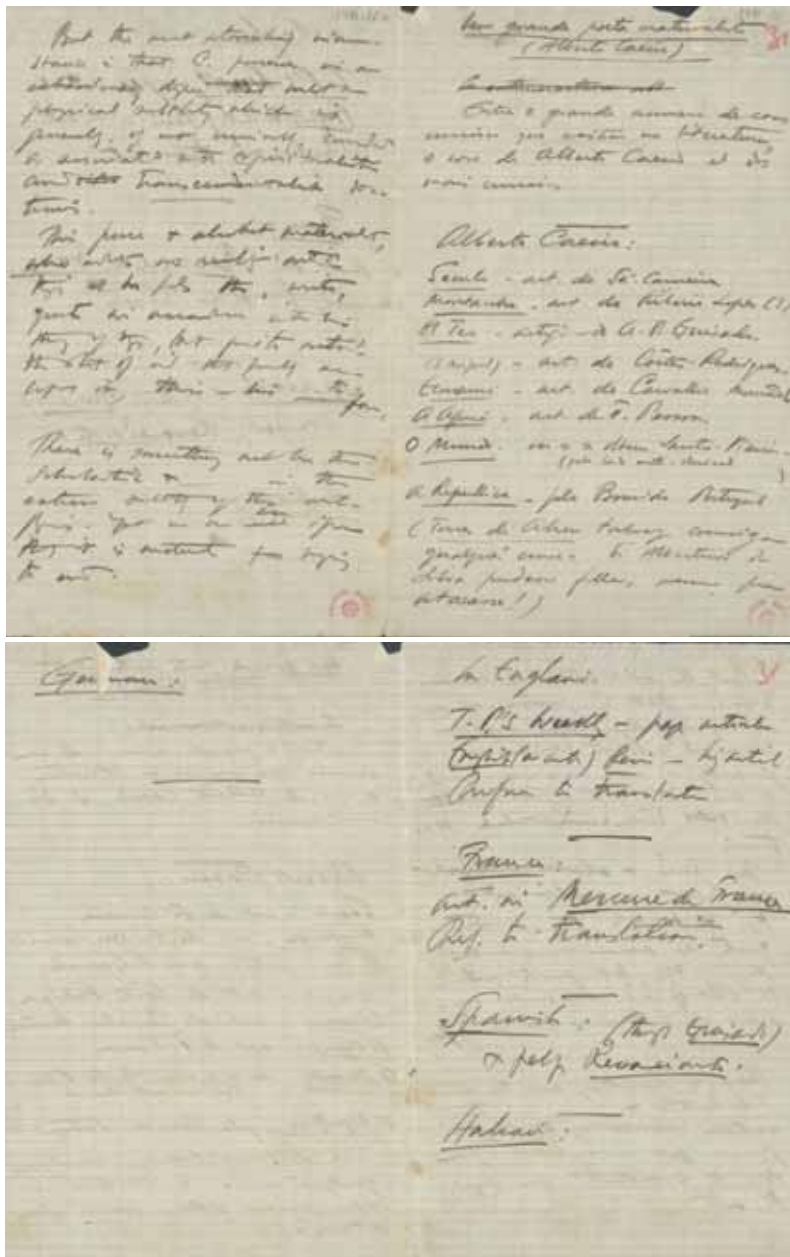


Figura 1: BNP / E3: 14B-16 e 16a^v (cf. Anexo, 1)

Encontra-se ainda no espólio um segundo plano de lançamento e recepção da obra, datável por volta de 1916 e um pouco mais comedido que o primeiro, ainda que igualmente ambicioso. Este plano previa, para acompanhar a publicação de *O Guardador de Rebanhos*, uma entrevista a Caetano, da qual existe também um esboço, o mesmo artigo de Pessoa em *A Águia* e ainda artigos de recensão em Inglaterra e França, acompanhando o lançamento das respectivas traduções inglesa e francesa da obra (cf. BNP / E3: 8-3^v, *Anexo*, 2).

Os títulos das obras atribuídas a Caetano nas listas de projectos praticamente não variam, excepção feita ao mencionado plano de 1914, no qual, para além do *Guardador*, são atribuídas a Caetano a *Chuva Oblíqua* e *Cinco Odes Futuristas*, mais tarde atribuídas ao ortónimo e a Álvaro de Campos, respectivamente. *O Guardador de Rebanhos* e *O Pastor Amoroso* são referências constantes, sendo a referência ao primeiro, como seria de esperar, bastante mais frequente e existindo variação apenas no que diz respeito ao conjunto de poemas que só mais tarde são designados por *Poemas Inconjuntos*.⁷ Em planos datáveis por volta de 1917 surge a designação *outros poemas e fragmentos* ou *poemas e fragmentos não revistos* (cf. p. ex. BNP / E3: 21-1^r e 21-2^r). Pessoa projectava, por esta altura, um livro de poemas de Caetano – *O Guardador de Rebanhos. Poemas. Seguidos de outros poemas e fragmentos* – a ser publicado pelos parentes de Caetano, que escreveriam uma *Nota dos Editores*, seguida de um longo prefácio de apresentação da obra assinado por Ricardo Reis, surgindo o livro ainda inserido num plano global de publicação de obras do *Neo-Paganismo* (cf. *idem* e particularmente BNP / E3: 21-2^r, *Anexo*, 3).

A referência à obra de Caetano nas listas de projectos é de vária ordem, sendo habitualmente curta, directa e precisa. Encontram-se, a título de exemplo, as designações *Caetano*, *O Guardador de Rebanhos*, assim como *Caetano – 1 e 2*, *Caetano, completo* ou até apenas *Caetano* – por diversas vezes se encontra a indicação do nome e não de uma obra determinada, o que remete para a questão da complexa relação entre as concepções do

7 Esta designação surge em listas a partir do final dos anos vinte. Como refere Álvaro de Campos, foi Ricardo Reis que a escolheu (cf. *PCAC*: 163), sendo que Reis afirma o contrário, num dos seus muitos esboços para o prefácio à obra do *mestre*: “[...] os seus primeiros poemas, os do livro intitulado *O Guardador de Rebanhos*, os do livro, ou o que quer que fosse, incompleto, chamado *O Pastor Amoroso*, e alguns, os primeiros, do que eu mesmo, herdando-os para publicar, com todos os outros, reuni sob a designação que Álvaro de Campos me lembrou bem, de *Poemas Inconjuntos*.” (*idem*: 23).

heterónimo e da sua obra, que será esboçada mais adiante. Marca da importância de Caeiro é ainda o facto de surgir, nas listas de projectos de publicação, preferencialmente em primeiro ou segundo lugar.

Num plano de publicação datável da segunda metade dos anos 20, *Fernando Pessoa* surge na categoria de *autor* dos *Poemas Completos de Alberto Caeiro* – que deveriam ser acompanhados por um prefácio de Ricardo Reis – sendo a autoria de *Acessórios, Versos de Álvaro de Campos* igualmente atribuída a Pessoa (BNP / E3: 48B-8^o, *Anexo, 5 e Figura 2*). Encontra-se aqui sublinhada a ideia, expressa em carta a Gaspar Simões, em 1932, de publicar a obra dos heterónimos em nome próprio. A partir destas duas fontes, conclui-se que se trata de uma ideia tardia e que provavelmente não estaria definitivamente assente, dado não surgir em mais planos que os mencionados.

Encontra-se igualmente documentada em listas mais tardias uma maior complexidade do projecto de edição do livro de Caeiro, que surge associado não só ao prefácio de Ricardo Reis, como também a outros textos, como as *Notas para a Recordação do meu mestre Caeiro*, de Álvaro de Campos. Um plano datável do final dos anos 20 ou início dos 30 indica os *Poemas Completos de Alberto Caeiro* como o primeiro tomo da série *O Regresso dos Deuses*, mencionando ainda, para além do prefácio de Reis, as *Notas* de Campos, como posfácio, a já anteriormente prevista *Nota dos Editores* e ainda *Natividade de Alberto Caeiro, por Fernando Pessoa*, devendo o livro de poemas ser composto por *O Guardador de Rebanhos, O Pastor Amoroso e Poemas Inconjuntos* (BNP / E3: 48C-28^o, *Anexo, 6*). Embora o plano de edição surja aqui com uma elaboração mais complexa que anteriormente, não parecem existir diferenças decisivas em relação ao plano datável de 1917, que levem a colocar em causa uma manifesta continuidade.

A julgar pelas listas de projectos, assim como pela correspondência, os planos de edição e de publicação do livro de Caeiro não sofrem alterações decisivas, sendo este um propósito que surge habitualmente como prioritário. A haver dúvidas, estas prendem-se com os paratextos da obra (que prefácio, nota ou posfácio incluir, que artigo ou tradução se deveria seguir à publicação da obra), assim como com a sua possível inserção num determinado conjunto, designado pelo título de uma série ou colecção, da qual os poemas de Caeiro constituiriam um volume ou uma parte, seja este o *Neo-Paganismo, O Regresso dos Deuses*, títulos

que surgem pela primeira vez por volta de 1917, ou *Aspectos*, por volta de 1918, e ainda *Ficções do Interlúdio*, sendo esta a designação mais frequente, tratando-se de uma ideia que antecede as outras e possivelmente as acompanha enquanto projecto paralelo, surgindo por fim como projecto que substituiria os outros.⁸

Numa curiosa lista datável do início dos anos trinta, provavelmente posterior ao plano de publicação de *O Regresso dos Deuses*, Pessoa refere, à semelhança do que confessa na carta a Gaspar Simões, a necessidade de rever os textos de Caetano e a dificuldade que esta tarefa implica, o que justificaria a ideia de começar pela publicação de *Portugal* ou do *Cancioneiro*, remetendo a publicação de Caetano para o ano de 1933 e acrescentando ainda, como reserva, a nota extremamente significativa “a não ser que a revisão de Caetano dê muito que fazer” (BNP / E3: 51-89^r, *Anexo, 7 e Figura 3*). Aquele que seria o livro de Caetano, já praticamente concluído em 1914, era afinal ainda, no final da vida de Pessoa e como este anotava, já em 1919, por cima de um *poema inconjuncto*, um “livro por escrever” (BNP / E3: 67-50^r, *Anexo, 4 e Figura 4*).

2. O livro de Caetano

*Por mim (para falar de mim) se às vezes adoço com este mal de cansaço que é um dos tédios da vida contemporânea, basta que abra o livro de Caetano, e recu-
pero a fé no meu corpo, e a quietude da decisão antes de agir.*
António Mora, *Regresso dos Deuses* (PCAC: 262)

Pessoa concebeu Caetano como o *mestre* que iria operar em si e nos outros heterónimos, seus *discípulos*, uma mudança radical, não só curando-os dos diversos males herdados da cultura cristã, como sendo, nas palavras de Campos nas suas *Notas*, o “descobridor das [suas] almas” (PCAC: 164), o “mestre de toda a gente com capacidade para ter mestre” (*idem*: 161). Caetano faleceria cedo e legaria à posteridade a sua obra, como, aliás, o próprio Pessoa, nas palavras do mesmo profundamente alterado pelo contacto com o *mestre* Caetano:

⁸ Cf. as conjecturas a respeito da datação de *Aspectos* de Teresa Sobral Cunha (PCAC: 321) e Jerónimo Pizarro (LdD: 965-966), assim como as observações de Pizarro a respeito do projecto *Ficções do Interlúdio* (cf. *idem*).

“Assim, operando sobre mim mesmo, me livrou de sombras e farrapos, me deu mais inspiração á inspiração e mais alma á alma. Depois d’isto, assim prodigiosamente conseguido, quem perguntará se Caeiro existiu?” (LdD: 454)⁹

Ao contrário de outras obras, *O Guardador de Rebanhos* foi elaborado segundo a ideia de um conjunto de poemas unidos por um fio condutor e estava desde muito cedo, supõe-se que desde 1914, terminado, datando do mesmo ano os primeiros planos de organização e de edição do mesmo. Apesar disso, Pessoa não estava satisfeito, continuando a acrescentar emendas e variantes aos poemas do *Guardador*, assim como escrevendo ainda novos poemas, de *O Pastor Amoroso* ou do conjunto inicialmente designado por *outros poemas e fragmentos*. Em 1917, planeia novamente a publicação do *Guardador*, seguida de *outros poemas e fragmentos*, como obra de lançamento do *Neo-Paganismo*. Ainda assim, opta por publicar, em 1918, poemas ingleses. O mesmo acontece em 1921, altura em que já a tradução inglesa de Caeiro figura na lista de projectos de publicações da editora *Olisipo* (cf. BNP / E3: 137A-24^r), tendo Pessoa editado apenas, novamente e sob a chancela da mesma, poemas ingleses. Em planos tardios, o livro de Caeiro cresce e torna-se mais complexo. Apesar dos diversos planos de publicação e da insistência de Gaspar Simões, que confessava a sua particular admiração por este heterónimo, Pessoa aponta, como entrave, a necessidade de revisão, verbal e psicológica, e nunca chega a preparar o livro para publicação.

Uma manifesta ambiguidade relativa ao desejo de publicar é expressa por Pessoa em diversas passagens de escritos quer ficcionais quer de índole reflexiva. Uma das mais belas passagens a este respeito encontra-se precisamente num poema de Caeiro, datado de 1915 e incluído nos *Poemas Inconjuntos* publicados na revista *Athena*, em 1925. A questão da publicação surge aqui associada à aceitação de um destino que transcende a vontade do eu, eu este que aceita, num primeiro momento, ser um poeta inédito:

9 Esta ideia, expressa aqui num esboço, datável por volta de 1916 (cf. LdD: 454), de um prefácio a *Ficções do Interlúdio*, primeiro conjunto pensado para a publicação da obra dos heterónimos, é continuamente sublinhada nos mais diversos textos, sendo particularmente de realçar a este respeito as citadas *Notas para a Recordação do meu mestre Caeiro*, assim como a carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos (cf. PCAC: 155-177 e CO-II: 337-348).

“Se eu morrer novo / Sem poder publicar livro nenhum, / Sem ver a cara que têm os meus versos em letra impressa, / Peço que, se se quiserem ralar por minha causa, / Que não se ralem / Se assim aconteceu, assim está certo.” (AC: 107)

Conclui, no entanto, em seguida, que a mesma força do destino conduziria necessariamente à publicação dos versos, ainda que desta não dependa o seu valor:

“Mesmo que os meus versos nunca sejam impressos, / Eles lá terão a sua beleza, se forem belos. / Mas eles não podem ser belos e ficar por imprimir, / Porque as raízes podem estar debaixo da terra / Mas as flores florescem ao ar livre e à vista / Tem que ser assim por força. Nada o pode impedir.” (*idem*)

Na base do problema da publicação da obra de Caeiro encontrava-se, no entanto, a questão mais difícil e delicada da concepção e organização daquele que seria o livro de Caeiro, livro este que levanta uma série de questões que serão em seguida esboçadas, sendo sublinhadas algumas dificuldades fundamentais, que, num sentido a precisar, estariam na base da impossibilidade de Pessoa em concluir o projecto.

Tanto no caso de Campos e de Reis, como em relação ao *Livro do Desassossego*, a um primeiro projecto de edição a que corresponde uma relativa unidade da obra seguem-se textos que só dificilmente caberiam no mesmo livro dos primeiros.¹⁰ Possivelmente na tentativa de responder a este problema, Pessoa concebe a ideia de uma “evolução” da obra, que espelharia a evolução do próprio heterónimo e seria expressa pela estrutura do seu livro, como o mesmo refere em *Aspectos*, designação já acima referida e que surge como título de um texto escrito por volta de 1918, concebido como prefácio à projectada edição das obras dos heterónimos:

“Cada personalidade dessas – reparai – é perfeitamente uma consigo própria, e, onde há uma obra disposta cronologicamente, como em Caeiro

10 Refiro-me aqui ao não só projectado como publicado primeiro livro de odes de Ricardo Reis (*Athena*, nº1, 1924), ao projectado e nunca realizado livro das grandes odes futuristas de Álvaro de Campos, que teria o título *Arco de Triunfo*, como surge em diversas listas de projectos, e a um conjunto de primeiros textos do *Livro do Desassossego*, atribuído a Pessoa ou a Vicente Guedes.

e Álvaro de Campos, a evolução da pessoa moral e intelectual do autor é perfeitamente definida.

Vede como isto se dá em Caeiro. Da limpidez primitiva (que nunca, eu, logrei compreender ou sentir) da impressão nativa, a evolução é directa, adentro de *O Guardador de Rebanhos* para a aprofundação filosófica. O pequeno episódio – expressivo de qualquer realidade do autor, que ignoro – de *O Pastor Amoroso* intervém e diferencia. Depois, com a vinda da doença, a perfeita lucilação imaginativa ou sensível se apaga, e temos, nos poemas fragmentários finais do livro, em certo ponto ainda a continuação do aprofundamento pela evolução do espírito do poeta, em outros pontos uma turbacão da obra, pela doença final, real como as minhas mãos, a que, com mágoa minha que chorei em lágrimas, o grande poeta socumbiu.” (PCAC: 242)

Pessoa procura aqui justificar a importância das duas últimas partes do livro, esboçando uma explicação da sua estrutura no estabelecimento de um elo entre a mesma e a evolução da personalidade do heterónimo Caeiro. Poder-se-ia especular, a este propósito, sobre as dificuldades colocadas à organização do livro por poemas onde é evidente uma ruptura com uma relativa coerência interna do *Guardador*, como são, de facto, os casos evidentes de alguns dos poemas de *O Pastor Amoroso* ou dos *Poemas Inconjuntos* – não sendo o próprio *Guardador* verdadeiramente homogéneo – imaginando como Pessoa se debateria com o carácter heterogéneo ou até contraditório da obra. Vemos, no entanto, como estas rupturas com um determinado conteúdo são não só conscientes como premeditadas da parte de Pessoa, sendo, por diversas vezes, objecto de análise nos múltiplos textos que servem de suporte aos poemas de Caeiro. Um exemplo disto mesmo, entre muitos, é uma passagem dos esboços do prefácio de Ricardo Reis ao livro de poemas do *mestre*:

“Refiro-me ao caminho seguido pela inspiração de Caeiro, a partir do fim de *O Guardador de Rebanhos* – isto é a contar dos dois pequenos poemas de *O Pastor Amoroso* até ao fim. O cérebro do poeta torna-se confuso, a sua filosofia se entaramela, os seus princípios sofrem a derrota que, na indisciplina da alma, representa em espírito o que seja a vitória ignóbil de uma revolução de escravos. O leitor que tenha seguido a curva ascensional de *O Guardador de Rebanhos* verá, passado esse conjunto de poemas, como a inspiração se deteriora e se confunde. Não se desvia, propriamente: senão que sofre a intrusão de elementos estranhos a ela.” (*idem*: 33)

O livro que deveria “rasgar a névoa cristã”, ainda nas palavras de Ricardo Reis, só o fazia de forma imperfeita ou incompleta, sendo esta imperfeição remetida precisamente para o problema do carácter contraditório de alguns elementos da obra:

“Por certo que a obra tem defeitos que, sendo para mim bem patentes, não empanam, salvo no pouco em que a empanam, a cintilação da obra. Rasgou Caeiro a névoa cristã [...] Mas nem rasgou inteiramente essa névoa, nem de todo a conseguiu erguer de diante dos seus olhos. Ambas as incompletidões eram de esperar. [...] Como não falamos já grego, também não pensamos grego. Por isso na obra de Caeiro aparecem alguns elementos que, embora não escondam a sua essência, todavia a contradizem.” (*idem*: 32)

É concebível que Pessoa procurasse resolver de diverso modo – através do trabalho na estrutura da obra, da introdução de emendas nos poemas ou da elaboração de textos que lhe serviriam de suporte – aquelas que entendia como imperfeições ou “incompletidões” de uma obra que concebeu, mais do que todas as outras, como o seu livro de referência.¹¹ Livro possuidor de uma dimensão próxima do sagrado, livro do *mestre* dos heterónimos e do próprio Pessoa, talvez fosse este aquele que melhor poderia corresponder a uma ideia de livro associada a uma dimensão de revelação, como Pessoa o concebe muito cedo, numa nota de 1908:

“Tenho de escrever o meu livro. Receio qual possa ser a verdade. Mas mesmo que seja má, tenho de a escrever. Deus queira que a verdade não seja má!” (*EAR*: 85)

Foi, no entanto, igualmente um livro que Pessoa quis que fosse, como o próprio o definiu, um *livro por escrever*. Enquanto Pessoa procurava, por um lado, conferir uma unidade e uma coerência a um todo que seria o livro do *mestre*, introduzia, ao mesmo tempo, elementos que destoavam deste todo, cuja constituição implicava assim constantes rupturas

¹¹ Caeiro é referência constante não só dos textos que serviriam de suporte à obra mas também dos textos dos diversos heterónimos. Citamos, a título de exemplo, uma conhecida passagem de um poema de Álvaro de Campos: “Mestre, meu mestre querido! / Coração do meu corpo intelectual e inteiro! / Vida da origem da minha inspiração! [...] Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu. / Triste a grande hora alegre em que primeiro te ouvi!” (*PCAC*: 287).

em si mesma. Pessoa justifica estas rupturas de modos muito diversos, remetendo-as ora para a doença de Caeiro, ora para dificuldades de se libertar da herança cristã ou até para o facto de determinado poema resultar de um momento singular que estaria na origem de algo distinto do habitual conteúdo do seu pensamento, como Caeiro confessa a Campos, nas *Notas para a Recordação do meu mestre Caeiro*:

“Ainda hoje, de vez em quando, escrevo um ou outro poema com que não concordo; mas escrevo-o. Assim como acho toda a gente interessante por não ser eu, acho às vezes interessante um ou outro momento em que não sou eu.” (PCAC: 173)

Podem entender-se as diversas questões referidas como dificuldades na concepção do livro que têm essencialmente que ver com o problema da oposição entre a concepção de uma *totalidade homogénea* e a introdução de *elementos heterogéneos*, que dela destoam e a impedem de se consumir. Esta tensão entre a constituição de um todo e a ruptura com o mesmo não é casual ou fortuita, tratando-se, como foi mostrado, de um problema de que Pessoa tem absoluta consciência e sobre o qual reflecte.

Um segundo problema prende-se com o modo particular como foi concebida a figura de Caeiro, como *mestre* que habita fora da civilização, distante da cultura livresca, cultivando a experiência antes e fora da linguagem, nunca expressa totalmente por esta.

“Assim como falham as palavras quando queremos exprimir qualquer pensamento, / Assim faltam os pensamentos quando queremos pensar qualquer realidade. / Mas, como a essência do pensamento não é ser dito mas ser pensado, / Assim é a essência da realidade o existir, não o ser pensada.” (AC: 127)

Se se relacionar este cepticismo em relação à linguagem como veículo de transmissão da experiência à concepção do livro de poemas, é compreensível que os poemas de Caeiro necessitassem de uma “revisão verbal” nunca concluída. Neste sentido, era difícil ou mesmo impossível aceitar a imperfeição material por oposição a uma perfeição imaterial idealizada como a experiência pura das sensações. Numa nota atribuível a Caeiro, Pessoa procura resolver este problema, concebendo o verso

como a linguagem natural, aquela que não necessitaria de emendas por não estar presa à artificialidade da linguagem escrita, prosaica:

“Só a prosa é que se emenda. O verso nunca se emenda. A prosa é artificial. O verso é que é natural. Nós não falamos em prosa. Falamos em verso. Falamos em verso sem rima nem ritmo. [...] Os meus versos são naturais porque são feitos assim” (*idem*: 201)

Esta ideia está em plena contradição com aquela que foi uma das actividades predilectas de Pessoa – documentada, como acima referido, nos manuscritos dos poemas, na correspondência e ainda em notas –, a de introduzir emendas e variantes nos poemas de Caetano. Ao desejo de alcançar a dimensão natural da experiência, da pura imediatez das sensações, junta-se o de escrever um livro que fosse a referência de todos os outros. Encontra-se aqui uma clara dificuldade por ultrapassar, a de estabelecer uma ponte de ligação entre o Caetano *ideal*, referente de múltiplos textos, e o da sua inscrição *material* num livro que deveria transportar, totalmente e sem mácula, esta dimensão ideal para a materialidade do seu suporte. Caetano, o “Argonauta das sensações verdadeiras” (*idem*: 83), mestre na arte de ver a natureza sem o auxílio dos livros, foi, afinal, concebido como personagem cuja substância depende da obra que assina.¹²

Na base da ideia do livro estava precisamente a possibilidade de nele se definir a doutrina de Caetano, conferindo profundidade psicológica ao seu heterónimo-autor, de acordo com a afirmação assinada por Campos nas “Notas”: “O meu mestre Caetano, como não dizia senão o que era, pode ser definido por qualquer frase sua, escrita ou falada” (PCAC: 158). Este era afinal mais um ideal, segundo o próprio Campos apenas parcialmente realizado, como nos deixa entender a segunda metade da mesma frase, que contradiz a primeira: “sobretudo depois do período que começa do meio em diante de *O Guardador de Rebanhos*” (*idem*).

12 Eduardo Lourenço aponta para a importância da distinção entre o “personagem ideal” de Caetano e a sua “realidade poética” ou entre o Caetano “implícito” e o “explícito” (cf. Lourenço, 2000: 37 ss.). Também José Gil sublinha a necessidade de distinguir o que designa como o plano do “Caetano-real” e o do “sujeito do enunciado” (Gil, 1993: 23 ss.). Independentemente das diferenças de acento, colocado por Lourenço no texto poético e por Gil no de Caetano enquanto figura que transcende o próprio texto, parece-nos que toda a leitura deve ter em conta esta distinção fundamental.

Decisivo é, sem dúvida, o elo entre o livro e o heterónimo Caeiro, na sua posição dupla de sujeito da enunciação, suposto autor dos poemas, e referente do enunciado, isto é, personagem que só se constitui enquanto tal a partir dos textos que assina e, em particular, a partir do livro que lhe é atribuído, dado à noção de livro estar associada uma ideia de totalidade que não subjaz à concepção de textos dispersos.

De acordo com as reflexões de Pessoa no prefácio *Aspectos*, o projecto da heteronímia seria precisamente o de *escrever aspectos da realidade, totalizados em pessoas que os tivessem* (*idem*, p. 241), sendo que estas mesmas pessoas, ou personagens, seriam pensadas enquanto autoras de livros e, simultaneamente, como *peças-livros* (*idem*), na medida em que a personagem do heterónimo se constitui a partir do livro que lhe é atribuído. A esta noção surge associada a ideia, acima referida, de o livro espelhar a evolução da personalidade do heterónimo (cf. *idem*: 239-243).

A concepção do heterónimo Caeiro é pois indissociável da criação do seu livro, sendo categorias que se implicam mutuamente. Esta mesma ideia é ainda evidente na afirmação de Pessoa a Gaspar Simões de que os poemas necessitariam de uma “revisão psicológica”, de modo a estarem de acordo com a psicologia de Caeiro. Assim como Pessoa duvidava sobre que paratextos deveriam acompanhar a obra ou em que série esta deveria estar inserida, encontramos a mesma dúvida quanto à ocupação da posição de autor. Este problema prende-se com uma dimensão paradoxal inerente ao projecto heteronímico: Caeiro tem, por um lado, uma existência meramente ficcional, textual e dependente de uma determinada estrutura da obra, pensada enquanto livro, devendo, por outro lado, de acordo com o modo como foi concebido, transcender estas dimensões, tornando-se, por fim, figura exterior ao próprio texto, autor do seu livro, *mestre* dos heterónimos e do próprio Pessoa.

De acordo com a concepção de Pessoa em *Aspectos*, o livro teria dois autores, Caeiro, personagem que assina a obra e Pessoa, o “autor real (ou porventura aparente)”:

“A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o

que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o médium de figuras que ele próprio criou.” (*idem*: 239)

Tanto nas listas de projectos como na correspondência tardias, Pessoa opta por ser ele próprio a ocupar a posição de autor, contrariando a ideia anterior de publicar as obras em nome dos heterónimos, ideia esta concretizada nas diversas publicações em revistas. Certo é que o problema da *autoria* do livro colocava profundas dificuldades à concepção do mesmo, dado estar aqui em causa a questão da delimitação de um espaço próprio para os poemas de Caetano, no seu conjunto, implicando este conjunto uma ideia de autonomia implícita tanto na noção de heterónimo como na ideia do livro que lhe é atribuído.

A concepção do livro de Caetano implica, por um lado, uma ideia de alterização, segundo a concepção, expressa igualmente em *Aspectos*, de que os livros dos heterónimos seriam *livros de outros*, independentes do seu *autor real*, assim como das suas eventuais concepções metafísicas, ideia esta que está em plena continuidade com o projecto do *drama em gente* de “sentir na pessoa de outro” (*CO-I*: 142):

“[...] assim o problema metafísico *meu* não existe, porque não pode, nem tem que existir adentro das capas destes meus livros de outros.” (*PCAC*: 242)

Por outro lado, Caetano é, como vimos, mais do que um simples outro de Pessoa, sendo, nas palavras do próprio no referido esboço ao prefácio a *Ficções de Interlúdio*, o centro do seu universo literário, de si mesmo e até da alma do mundo:

“Que importa que seja de mim, se assim é Caetano? [...] Centro não só da minha alma, mas da alma do velho mundo ressurrecto” (*LdD*: 454)

Enquanto as outras obras heterónimas implicam um semelhante processo de alterização, ao qual é conferido um determinado limite, que resulta da sua inserção num conjunto do qual dependem, encontra-se em Caetano uma ideia de livro mais próxima da citada nota de 1904, que o associa a uma dimensão de revelação, assim como da concepção *mallarmeniana* de um livro total, absoluto e impessoal, que apresentasse uma explicação objectiva do mundo e do modo adequado do sujeito

com este se relacionar. Neste sentido, o livro de Caeiro apresentaria um carácter de manual de vivência do mundo, sendo a referência central do *Sensacionismo* e do *Neo-Paganismo* pessoanos.

Assim como os outros heterónimos e o próprio Pessoa dependem da sua relação com o *mestre*, o livro de Caeiro implicaria, mais do que todos os outros, o apagamento de qualquer traço de subjectividade do autor Pessoa. À ideia de escrever vários livros, atribuídos a heterónimos, que mostrassem plurais *aspectos* da realidade, junta-se e contrapõe-se aqui a ideia de um livro absoluto, centro não só da “alma” de todos os seus *discípulos*, como da própria “alma” do “velho mundo”, nele “ressurrecto”.

Anexo

(1) [14B-16 e 16a^v]

[1914-1915]

Um grande poeta materialista
(Alberto Caeiro)

~~A entusiasthica all~~ □

Entre o grande numero de casos curiosos que existem na literatura, o caso de Alberto Caeiro é dos mais curiosos.

Alberto Caeiro:

Seculo – art. do Sá-Carneiro.

Montanha – art. do Ribeiro Lopes (?)

El Tea - artigo do A.P. Guisado.

(S. Miguel) – art. do Côrtes-Rodrigues.

Economia – art. do Carvalho Mourão (?)

A Aguia – art. de F. Pessoa.

O Mundo - ver se se obtem Santos-Vieira. (pelo lado anti-clerical □)

A Republica - pelo Boavida Portugal

(*Torres de Abreu* talvez consiga qualquér cousa. Se Albertino da Silva pudesse fallar, mesmo que atacasse!)

[16a^v]

In England:

T-P's Weekly – paper article

English (or another) Review – big article

Preface to translation

France:
art. in *Mercure de France*.
Pref. to translation.

Spanish: (through *Guisado*)
and perhaps *Renacimiento*.

Italian:

[16^v]
German:

(2) [8-3^v] [circa 1916]

1. *Alberto Caeiro* – “O Guardador de Rebanhos.”
2. Entrevista com A. Caeiro, talvez no *Theatro*.
3. Artigo sobre A. Caeiro, n’*A Águia*.
4. Artigo sobre Caeiro no “T.P.’s Weekly.” – ?.
5. Trad. de A.C. – *The Keeper of Sheep*.
6. – *Le Gardien des [↑e] Troupeaux*.
7. Tentar artigo no *Mercure de France*, sobre Alberto Caeiro.

(3) [22-2^r] [circa 1917]

Alberto Caeiro (1889-1915)

O GUARDADOR DE REBANHOS. Poemas. Seguidos de outros poemas e fragmentos.

Com um prefacio do Dr. Ricardo Reis.

-
- A. Nota dos Editores do Livro.
 - B. Prefacio do Dr. Ricardo Reis.
 - C. O Guardador de Rebanhos.
 - D. O Pastor Amoroso.
 - E. Poemas e Fragmentos não revistos.
-

Summario do Prefacio do Dr. Ricardo Reis:

1. Apresentação das razões porque se fez o prefacio, e divisão do prefacio.

2. A obra de Alberto Caeiro como obra poetica em si.
3. A obra de Alberto Caeiro como obra de reconstrução pagan.
4. A obra de Alberto Caeiro considerada no seu conjuncto.
5. Fim do prefacio e apreciação geral

(4) [67-50^r] [1919]

Caeiro
Livro por escrever

(5) [48B-8^r] [*post* 1925]

Fernando Pessoa –
Os Poemas Completos de Alberto Caeiro
Com um prefacio do Dr. Ricardo Reis, e /[] alguns]/ outros apontamentos

Fernando Pessoa –
Accessorios
Versos de Alvaro de Campos

1. Theoria do Suffragio Politico.
2. A Opinião Publica.

(6) [48C-28^r] [*post* 1928]

O REGRESSO DOS DEUSES - I. POEMAS COMPLETOS DE ALBERTO CAEIRO (1889-1915)

1. Nota dos Editores.
2. Prefacio do Dr. Ricardo Reis.
3. Poemas Completos de Alberto Caeiro:
 - I. O Guardador de Rebanhos
 - II. O Pastor Amoroso
 - III. Poemas Inconjunctos
4. Natividade de Alberto Caeiro, por Fernando Pessoa.
5. Notas para a recordação do meu mestre Caeiro, por Alvaro de Campos.

O REGRESSO DOS DEUSES - II. RICARDO REIS, ODES, LIV. I-III.

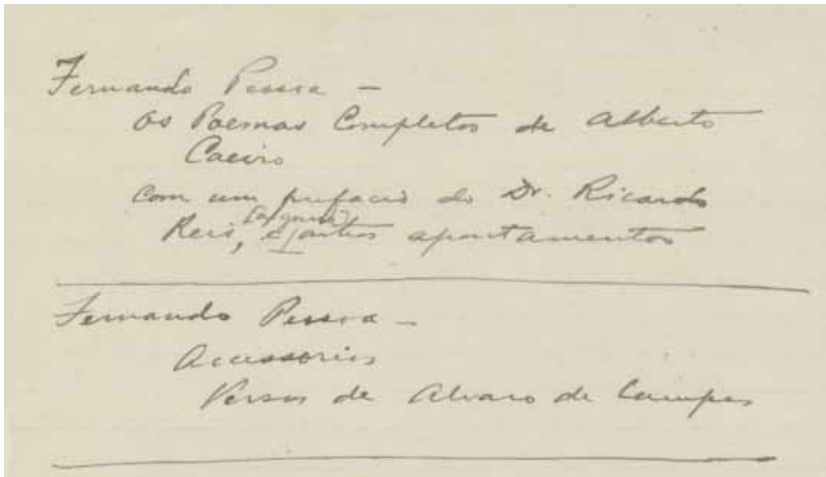
O REGRESSO DOS DEUSES - III. ACCESSORIOS, POEMAS DE ALVARO DE CAMPOS

(7) [51-89^r] [1933]

1. Portugal
2. Cancioneiro, Liv. I (100 poemas).
3. Caeiro (só?).

(para 1933).

a não ser que a revisão de Caeiro dê
muito que fazer.



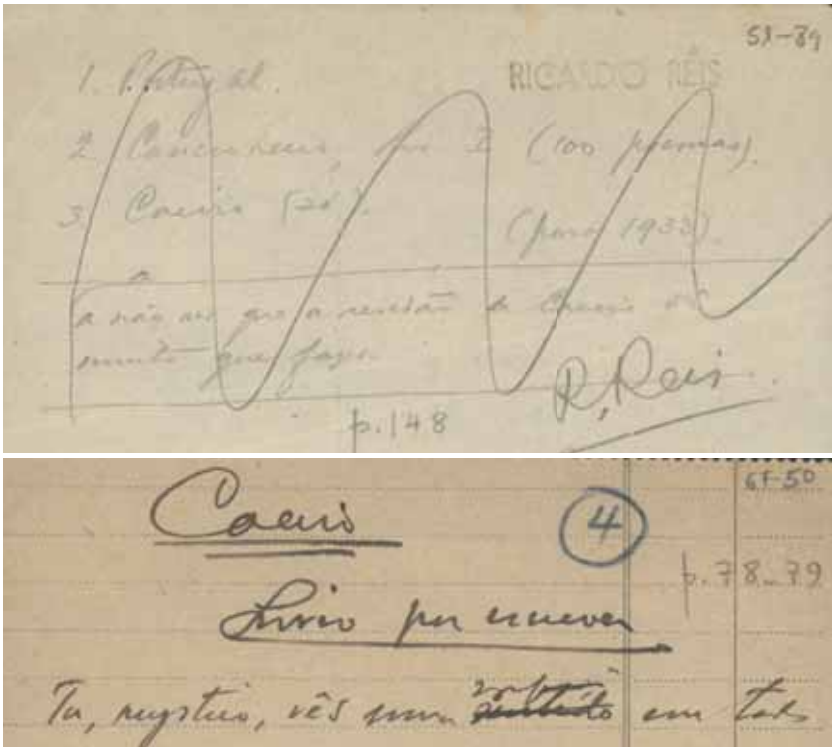


Figura 2: BNP / E3: 48B-8' (cf. Anexo, 5)

Figura 3: BNP / E3: 51-89' (cf. Anexo, 7)

Figura 4: BNP / E3: 67-50' (cf. Anexo, 4)

Símbolos utilizados na transcrição

- espaço deixado em branco pelo autor
- // lição dubitada pelo autor
- [↑] acrescento na entrelinha superior

Notas ao Anexo

- 1) Lista parcialmente transcrita em Lopes, 1990: 356. Lista semelhante, em termos materiais e de conteúdo, a outras que tematizavam o lançamento de *Orpheu*, com referência aos companheiros da geração, datável portanto de

- 1914 ou 1915. Deve-se ao colega Humberto Brito a perspicaz decifração da palavra “Italian”, de difícil leitura, a quem agradeço.
- 2) Lista publicada anteriormente, como *facsimile*, em PCAC, ed. Teresa Sobral Cunha: 212, e transcrita em LdD, ed. Jerónimo Pizarro: 727. A lista surge no verso de um trecho do *Livro*, ao qual Pizarro atribui a data conjectural de 1917. Trata-se de um plano certamente posterior ao primeiro, dada a ausência de referências aos companheiros de *Orpheu* e pelo facto de apresentar as mesmas características materiais que o referido trecho, o que a aproxima de textos de 1916 ou 1917. Fernando Cabral Martins, a quem agradeço por ter comentado diversos pontos do artigo, sublinhou o facto de o plano não dever estar, ainda assim, muito distante do primeiro, dadas as referências a revistas que estavam no horizonte de Pessoa por altura do seu envolvimento no grupo de *Orpheu*.
 - 3) Lista publicada anteriormente em PIAI, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho: 222 e datável por volta de 1917, dado surgir associada a duas outras listas de publicação de obras do *Neo-Paganismo*, aparecendo numa delas as datas de 1917 e 1918 como projectadas datas de publicação das obras (cf. 21-1^ª e 21-3^ª).
 - 4) Nota inédita, escrita sobre um *poema inconjuncto*, cuja imagem está disponível *online*, na página do espólio pessoano da Biblioteca Nacional (cf. http://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/obras/bn-acpc-e-e3/bn-acpc-e-e3_item209/P1.html, consultado em Junho de 2010), sendo que um segundo poema, no verso, possui a indicação de data de 12-4-1919.
 - 5) Lista inédita, onde surge a referência a *Poemas Completos de Alberto Caetano*, designação tardia, assim como a *Acessórios*, o segundo título previsto para o livro de poemas de Álvaro de Campos, que se encontra em listas a partir da segunda metade dos anos vinte, indicando tratar-se de uma lista posterior a 1925.
 - 6) Lista publicada anteriormente em Lopes, 1990: 354 e, como *facsimile*, em PCAC: 19, sendo as designações claramente tardias, com destaque para as *Notas* de Campos, texto datável do final dos anos vinte e publicado em 1931.
 - 7) Lista inédita, onde surge a data de 1933 como possível data de publicação de Caetano e uma sequência de projectos de publicação que corresponde àquela que Pessoa indica em cartas aos editores da *Presença*, por volta de 1932-33. Por baixo surge um poema atribuído a Ricardo Reis, com data de 14-2-1933.

Referências

- PESSOA, Fernando, *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Editorial Presença, 1994. (PCAC)
- Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho Lisboa, Ática, 1996. (PIAI)
- Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*, Ed. Crítica de Fernando Pessoa. Estudos, Vol. II, Lisboa, INCM, 1998. (CFPP)
- Correspondência*, Vol. I, 1905-1922, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999. (CO-I)
- Correspondência*, Vol. II, 1923-1935, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999. (CO-II)
- Crítica. Ensaios, Artigos, Entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000. (CRI)
- Alberto Caeiro. Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 2001. (AC)
- Obras de António Mora*, Ed. Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, Vol. VI, ed. Luís Filipe Teixeira, Lisboa, INCM, 2002. (AM)
- Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 2003. (EAR)
- Sensacionismo e Outros Ismos*, Ed. Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, Vol. X, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, INCM, 2009. (SOI)
- Livro do Desasocego*, Ed. Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, Vol. XII, Tomos I e II, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, INCM, 2010. (LdD)
- CASTRO, Ivo (1986), “Apresentação”, *O manuscrito de “O Guardador de Rebanhos” de Alberto Caeiro*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 7-22.
- (1990), “Espólio e Edição de Alberto Caeiro”, *Editar Pessoa*, Lisboa, INCM, pp. 61-116.
- GIL, José (1993), “O Trágico e os Destinos do Desassossego”, *O Espaço Interior*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 15-32.
- GUSMÃO, Manuel (1986), “Apresentação Crítica”, *A Poesia de Alberto Caeiro*, Lisboa, Comunicação, pp. 11-84.
- LOPES, Teresa Rita (1990), *Pessoa por Conhecer, Textos para um Novo Mapa*, Lisboa, Estampa.
- LOURENÇO, Eduardo (2000), *Pessoa Revisitado, Leitura estruturante do drama em gente*, Lisboa, Gradiva.
- ZENITH, Richard (2001), “Caeiro Triunfal”, *Alberto Caeiro, Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 226-266.

Knapp e Michaels contra Fish: o que é uma crença?

Ricardo Namora*

Discutir-se-ão duas posições em relação ao processo de aquisição de crenças que, embora partam de um princípio análogo – o da impossibilidade de haver uma posição epistemológica fora do sistema de crenças –, chegam a soluções diferentes. Uma delas (a de Knapp e Michaels) defende que a Teoria da Literatura repousa em fracturas falaciosas e por isso é um projecto em falência; a outra (ou a leitura que dela fazem aqueles), de Fish, dissolve a indeterminação constitutiva da crença com um argumento histórico e proto-culturalista. Argumentar-se-á que esta discussão repousa numa série de equívocos, e que por isso nenhuma das soluções é inteiramente satisfatória.

Palavras-chave: crença; interpretação; epistemologia; hermenêutica; juízo; crítica; teoria da literatura; solipsismo; paroquialismo.

Em 1982, em persuasivo artigo publicado no número de Verão da revista *Critical Inquiry*, Stephen Knapp e Walter Benn Michaels decretam de modo enfático o fim da teoria. O artigo em causa, “Against Theory”, é desse ponto de vista um libelo contra todo o empreendimento teórico levado a cabo nos estudos literários, e faz basear o seu argumento numa imputação estipulativa de aspectos particulares ao aparato que enforma a chamada “alta teoria”. Tributária da filosofia, esta é descrita por Knapp e Michaels de forma precisa, quando se afirma, logo nas primeiras linhas

* Centro de Literatura Portuguesa (C.L.P.) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.

do artigo, que “por teoria entendemos um projecto especial em crítica literária: a tentativa de governar interpretações de textos particulares por apelo a uma descrição geral da interpretação.¹” Aquilo a que Knapp e Michaels se referem parece ser uma forma particular de “teoria” em sentido forte, uma espécie de método tendente a fornecer uma hermenêutica abrangente – ou um modelo geral de racionalidade independente de contingências, circunstâncias ou preconceitos. Este programa foi refinado, a partir de Eliot e dos primeiros formalistas, e insere-se num movimento mais geral a que poderíamos chamar, vagamente, de “epistemologia tradicional”.

O debate sobre o estado da teoria não se confina, contudo, à descrição inicial de Knapp e Michaels, uma vez que existem consequências práticas cruciais que seguem fatalmente daquela descrição. A teoria contemporânea tende a assumir por isso, no argumento de “Against Theory”, uma de duas formas: 1) ou, por um lado, a tentativa de vincular os textos a uma metodologia particular – escorada em recomendações probabilísticas e nexos precisos – que (mantendo uma neutralidade contra-intuitiva em relação aos objectos de análise) permitiria a adjudicação de interpretações correctas; 2) ou, por outro, a filiação de toda a interpretação numa forma de entendimento geral que (condicionado pela inabilidade da primeira para sanar conflitos e disputas hermenêuticas) nega a possibilidade de se atingirem interpretações correctas.

A seguir a esta conformação geral do problema, Knapp e Michaels apresentam o seu argumento geral, em que é sua pretensão atacar aquilo que consideram ser o princípio gerador que autoriza a teoria: a saber, o facto de a teoria se basear em fracturas falaciosas (e artificiais) entre elementos que deveriam permanecer – por natureza – inseparáveis. Só deste modo, dizem, se tornam aparentes os problemas a que a teoria procura dar resposta. Estes problemas, que são familiares nos estudos literários, incluem preocupações com a função da intenção do autor, o estatuto da linguagem literária, as possibilidades de significação ou o papel das crenças e dos preconceitos interpretativos, entre outros. Segundo Knapp e Michaels, “o erro sobre o qual toda a teoria crítica repousa tem sido o de imaginar que estes problemas são reais. De facto,

1 Stephen Knapp e Walter Benn Michaels, “Against Theory”, in W. J. T. Mitchell (ed.), *Against Theory – Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984 (p. 11). Todas as traduções do original em Inglês são da responsabilidade do autor.

eles apenas *parecem* reais ... quando os teóricos não conseguem reconhecer a inseparabilidade fundamental dos elementos envolvidos” (Knapp e Michaels, 1984: 12; itálico meu).

Parece haver neste ponto uma desconfiança em relação à dissecação dos elementos constitutivos da interpretação, e isto instaura um duplo movimento no argumento. Tal acontece porque, num sentido embora vago (e apesar das diferenças entre o nível meta-crítico das primeiras observações de “Against Theory” e o nível eminentemente prático da hermenêutica textual), Knapp e Michaels coincidem com os formalistas na defesa de uma forma particular de integridade.² Esta integridade particular, ou princípio da não separação, concorre para suspender, momentaneamente, a distinção filosófica entre *tokens* (instâncias) e *types* (tipos ou categorias) – que sustenta a existência de abstrações gerais categóricas a partir das quais se podem, segundo descrição de certas propriedades, retirar tipos ou exemplos de uma classe geral. Esta ideia, que está na origem do paradoxo fundacional de Russell, é enfaticamente rejeitada por Knapp e Michaels, que assim dotam o seu argumento de uma forma particular – e robusta – de atomismo. Não existe, no argumento de “Against Theory”, aquilo a que vulgarmente se chama “categorias universais” – o ponto é o de que a teoria e a prática são inseparáveis, e que por isso não existe uma posição fundacional a partir da qual se possa proceder a generalizações.

Na terceira parte do artigo, Knapp e Michaels levantam uma questão epistemológica, dentro da qual os seus argumentos vão ser medidos, por contraste, com os de Stanley Fish em *Is There a Text in This Class?* (1980), texto que foi largamente aproveitado por, entre outras, correntes culturalistas. Uma das ideias centrais da sua tese é a de que é a actividade hermenêutica do intérprete, e não qualquer propriedade (ou soma de propriedades) a-referencial que confere robustez ao objecto particular de análise – os textos são, nas suas palavras, “construídos, não encontra-

2 Este balanço entre integridade e disseminação é curiosamente característico de muitos argumentos. No caso do formalismo, ele é particularmente notório na dificuldade que o movimento tem, por exemplo, em conciliar a ideia de um sentido auto-télico e auto-remissivo para os textos literários com o famoso argumento da “platicidade textual” (que impede em princípio a fixação trans-histórica do sentido dos mesmos textos); ou, ainda, a ideia de poemas como “urnas” (parafraseando Brooks) com a necessidade de isolar os seus componentes distintivos. O importante neste ponto não é chamar a atenção para estas incoerências – apenas referir que Knapp e Michaels, que não são seguramente formalistas, convergem com estes na defesa de uma certa ideia de integridade.

dos”. Esta construção, segundo Fish, é operativamente constituída por aquilo a que ele se refere como o conjunto de crenças, remissível para o intérprete, que impende de modo compulsivo sobre o objecto.

Knapp e Michaels alinham com Fish (e com Gadamer) nesta noção de que, resumidamente, é impossível ao sujeito interpretativo circundar os preconceitos, projecções e expectativas que fazem parte não só da sua rede de crenças como da sua construção hermenêutica. Existe, pois, uma admitida concordância de princípio entre os dois primeiros e o segundo – é impossível fazer escorar o conhecimento em categorias gerais independentes ou em propriedades independentes de sujeitos. Mais: a tese de Fish (ou a leitura que Knapp e Michaels dela fazem) parece insinuar que este deslocamento do *locus* do conhecimento – de uma ficção arquimediana para a natureza do sujeito – não tem consequências práticas para a tarefa trivial de aquisição de crenças. Segundo Knapp e Michaels, “[a] virtude da descrição de Fish é que ela mostra por que a insistência na inescapabilidade da crença não é de modo nenhum inimiga das vulgares noções de verdade e falsidade implícitas na nossa noção daquilo que é o conhecimento” (Knapp e Michaels, 1984: 26). O ataque de Fish ao “método” da teoria começa então por se dirigir ao modo pelo qual conjuntos de crenças são adquiridos: tipicamente, passamos a acreditar em determinadas coisas sem que isso implique uma posição sobre o próprio modo de aquisição.

Este argumento encontra-se, *prima facie*, sujeito a acusações putativas de solipsismo. Com efeito, e se o funcionamento da interpretação reverte de modo operativo para o conjunto de crenças específico do agente dessa interpretação, isto só pode significar uma de duas coisas: ou a interpretação se auto-exime de apresentar justificações para as descrições e juízos que faz ou, por outro lado, incorre num processo de auto-referência perene e interminável – uma vez que se liga inexoravelmente a uma ou mais crenças do intérprete. A fim de evitar esta remissividade introversiva, Fish introduz o famoso conceito de “comunidade interpretativa” – tributária de uma noção de Habermas, a propósito de tradução, segundo a qual existe sempre, em processos de aquisição proposicional de conhecimento, um mínimo residual de comensurabilidade prévia que permite a inter-partilhabilidade das relações de comunicação.

“Comunidades interpretativas” são, então, grupos de pessoas historicamente determinados e sob influência de uma contingência contextual,

que partilham o acesso a, e o manuseamento de, um conjunto comum de crenças que enforma todos os actos interpretativos particulares. A incisão desta base de acordo relativamente alargada, embora paroquial e restringida a um tempo histórico limitado, permite a Fish evitar a acusação de solipsismo e a sombra do ciclo vicioso auto-referente “interpretação = crença”. O problema (para Knapp e Michaels) surge numa fase avançada do argumento geral, em que Fish inflaciona o expediente da historicidade de modo a acomodar um argumento de natureza incremental ou cumulativa – que contraria o sentido evolutivo (de superação da anterioridade) tradicionalmente aceite em interpretação. Knapp e Michaels fazem sentir de modo enfático o seu desconforto quanto à posição de Fish, e afirmam que “o novo modelo de Fish permite-nos «olhar para aquelas performances [que são, no argumento de Fish, as interpretações à luz do “modelo antigo” – ou do método fundacionalista –, e que aquele filia em Sidney, Dryden, Pope, Arnold e Coleridge] não como tentativas mal sucedidas para se igualarem às nossas, mas como extensões de uma cultura literária cujas premissas são *não inferiores mas meramente diferentes.*»” (Knapp e Michaels, 1984: 27; itálicos dos autores sobre uma citação de Fish).

O que Fish parece dizer é então que, uma vez que a interpretação depende de um “conjunto de crenças” que para o sujeito (e respectiva idiosincrasia histórica e cultural) estão certas – sendo por isso verdadeiras –, todas as interpretações particulares são mutuamente exclusivas. Sendo discordantes, eliminam-se, o que transporta o problema para o domínio da demonstração – com a reserva óbvia de que, dentro de uma comunidade interpretativa com crenças vagamente parecidas, este processo possa ser talvez menos antagónico. Neste sentido, a minha interpretação de hoje elimina a de ontem, e neste sentido também, a hermenêutica atomiza-se constitutivamente sem esperança de progressão ou sequer de regressão. Deste ponto de vista, pois, questões de adjudicação e de valor nem sequer se colocam.

Em resumo, o argumento de Fish segundo o qual esquemas conceptuais diferentes, de diferentes épocas, não são melhores ou piores do que os nossos, mas meramente diferentes, é inaceitável para Knapp e Michaels. Ele parece ajudar a explicar por que, no interior de uma comunidade culturalmente condicionada e que partilha os mesmos códigos, as interpretações particulares se acomodam umas às outras de modo pacífico.

Não ajuda, no entanto, a explicar a intratável incomensurabilidade histórica entre esquemas distintos – se blocos teóricos definidos não são melhores nem piores mas apenas diferentes, tal só pode querer dizer que a interpretação não é evolutiva; apenas se pode, vagamente, comparar. A uma pequena escala, esta discordância de Knapp e Michaels com Fish parece muito uma querela entre uma versão pragmática e uma versão culturalista dos estudos literários.

O movimento dos argumentos de Knapp e Michaels é semelhante, em relação a esta questão epistemológica (a diferença entre “crença” e “crença verdadeira”), ao que já havia sido conseguido, em fase anterior do artigo, quanto à questão do sentido e da intenção: uma vez que a separação dos dois elementos envolvidos é pernicioso, só restam duas soluções, ambas negativas. Ou, por um lado, se defende uma hipótese alargada do problema que leva, no limite, à sua dissolução (a tese de Fish da separação entre crença e conhecimento); ou, por outro, se remete para um atomismo tão robusto cuja rigidez não permite avanços. Em qualquer dos casos, segundo Knapp e Michaels, “a teoria perde”. Adena Rosmarin desconfia sistematicamente deste tipo de argumento, e suspeita que “Knapp e Michaels estão errados ... quando vêem este modo de fazer teoria como mais do que um modo. É *simplesmente o nosso modo*, e assim veio a parecer-se com a coisa em si.”³

Deixemos em suspenso, por agora, este argumento de Rosmarin e voltemos, por um momento, a Fish – e a algumas das implicações cruciais da sua tese. Desde logo, à de que a interpretação se funda numa espécie de hermenêutica local ou paroquial e na inerente aplicação contextual de um princípio de não-contradição –, e muito menos numa hermenêutica geral de aplicação indiscriminada. A ideia – análoga à de Knapp e Michaels – é a de que não existe uma posição “fora das crenças”, e por isso que o conhecimento envolve crenças e vice-versa. Nenhum sujeito se pode colocar fora da sua rede de crenças, numa posição de neutralidade que lhe permitisse, ao mesmo tempo, avaliar os seus próprios processos de aquisição de conhecimento – deste ponto de vista, conhecimento e crença, ou dizer “eu sei que” e “eu acredito que” são operações inseparáveis.

Tal como “sentido” e “intenção”, “linguagem” e “actos de fala”, “teoria” e “prática”, “conhecimento” e “crença” são noções constitutivamente

3 Em “The theory of «Against Theory»”, in *Against Theory* (pp. 80 – 88).

amalgamadas, as três primeiras para Knapp e Michaels, e as últimas para estes e Fish. O logro da teoria, para estes autores, é o de advogar posições hermenêuticas que excedem essa condição de inseparabilidade – a “teoria” para Knapp e Michaels e as “performances” do modelo antigo para Fish são modos de defender um posicionamento neutral, que sobrevive à custa de cisões artificiais entre construções cuja natureza, para eles, é indissociável. “Teorias gerais da interpretação”, “métodos” e outros conceitos afins são, em última análise, o objecto de estudo da teoria e aquilo que a torna inexequível. Mas como Adena Rosmarin correctamente intui (e como Davidson talvez pudesse ter dito), não há realmente *outra* maneira de fazer as coisas – na melhor das hipóteses, temos *um* mundo, *uma* linguagem e *um* modo de descrevermos coisas e de nos fazermos entender por outros. No limite, o que Knapp e Michaels estão a fazer é investir sobre a teoria uma forma particular de holismo monolítico.

Fish acredita que ter crenças significa estar-se comprometido com a verdade e falsidade daquilo em que se acredita, sendo para ele pacífico que o reconhecimento das nossas crenças particulares não nos ajuda a procurar, identificar ou adquirir crenças verdadeiras – do que se segue que a teoria não tem utilidade prática. O ponto é o de que não atingimos crenças verdadeiras recorrendo a uma forma geral de conhecimento (uma espécie de “big brother” a cujas recomendações teríamos que obedecer) – aliás, e trivialmente, muitas das nossas crenças já existiam antes que a elas nos conformássemos (a terra, por exemplo, já é redonda há muito tempo). A heresia teórica consiste, neste ponto como noutros, na separação de duas instâncias constitutivamente indissociáveis.

O ponto de que não chegamos a crenças verdadeiras apelando a um modo geral de conhecer (que é o mesmo que dizer que sabemos que a terra é redonda sem realmente perguntarmos “como é que isso se sabe?”) – que é comum a Knapp e Michaels e a Fish, vai levar os primeiros a concluir, contra o segundo, que o enunciado “crenças verdadeiras” é, no limite, redundante. Isto acontece porque, no argumento de Fish, o tribunal de adjudicação de uma crença como crença verdadeira é a comunidade – uma espécie de paroquialismo republicano em que a terra só é redonda para mim se (por hipótese), 80% dos habitantes da minha aldeia acreditarem que a terra é redonda, o que é inaceitável para Knapp e Michaels. Para estes, Fish faz exactamente o mesmo que todos os outros fazem: defender uma supra-instância de adjudicação de

crenças, que não é no seu caso uma entidade abstracta, mas antes um acordo cultural idiossincrático. Do mesmo modo, a noção de “crenças falsas” é insustentável, uma vez que as crenças são, aparentemente verdadeiras de um ponto de vista lógico – na medida em que aquilo em que acredito é verdadeiro e aquilo que outrem acredita contra mim é falso –, e que depende exclusivamente do proponente. Não há, deste ponto de vista, a possibilidade de arbitrar de modo racional a adjudicação de interpretações.

É este argumento que leva Knapp e Michaels, no auge do seu atomismo, a rejeitarem o conhecimento e a teoria (ou, dito de outro modo, as versões tradicionais e a solução auto-remissiva de Fish). Para Knapp e Michaels, a incisão de uma comunidade interpretativa cujo conjunto de crenças é comum, parcialmente identificado e comensurável em contexto epistemológico e de comunicação – como garante da racionalidade e de um modo de estabelecer juízos –, não é solução. E isto porque aqueles questionam o idealismo de Fish, de forma aliás contundente, acusando-o de engrossar tacitamente o elenco de “pseudo-problemas” com que a teoria tem de se haver. A existência de um espaço independente das crenças, que permita uma sanção razoável das minhas crenças e das crenças de outros como sendo diferentes, torna reféns os argumentos de Fish. E por isso Knapp e Michaels arrumam a questão da seguinte forma: “Logo que um teórico alcance este ponto de vista do conhecimento, há dois modos epistemológicos a seguir: realismo e idealismo. Um realista acredita que a teoria nos permite colocarmo-nos fora das nossas crenças num encontro neutral com objectos de interpretação; um idealista pensa que a teoria nos permite colocarmo-nos fora das nossas crenças num encontro neutral com as nossas próprias crenças” (Knapp e Michaels, 1984: 27). Ou seja, no argumento de “Against Theory”, os praticantes do modelo antigo são realistas e Fish é, no fim de contas, um idealista.

A percepção de uma forma particular de exterioridade, que Knapp e Michaels fazem seguir da descrição fishiana dos sistemas de crenças, contraria a constitutividade defendida até ao limite por aqueles. Mais: tal perspectiva é, em princípio, inatingível, uma vez que não podemos, em nenhum momento, colocar-nos fora do nosso próprio “sistema de crenças”. Tudo se resume, ao que parece, à consideração de uma posição relativa face àquilo em que acreditamos, ou a uma forma de solipsismo epistemológico que Fish tanto se esforçou por contornar. No entanto,

tanto a não-sequencialidade (auto-consciente) do argumento geral de “Against Theory” como o seu ataque à posições de Fish podem, de um certo ponto de vista, ser descritos como desproporcionais. Isto acontece sobretudo porque não é fácil, de todo, justificar um fim cataclísmico para a teoria – e daí que, para conectar as premissas com as conclusões, Knapp e Michaels precisem muito de flexibilizar certas descrições a um ponto extremo.

Este modo argumentativo é particularmente visível, por exemplo, na leitura que Knapp e Michaels fazem do sistema de crenças descrito por Fish. Porque, a definição de crença que este propõe – e que Knapp e Michaels adoptam parcialmente –, “boa descrição daquilo que são as crenças”, permite pelo menos uma possibilidade de suspeitar que existam “crenças verdadeiras”: ou seja, há descrições boas e más, e isto em princípio cauciona juízos que estão aptos a construir sistemas de crenças como verdadeiros ou falsos. A ideia é, no limite, a de que pessoas que descrevem bem estão mais habilitadas a identificar com acuidade os sistemas de crenças verdadeiros – o que quer dizer que, contra todas as boas descrições, podem afinal existir crenças falsas. O enunciado “crenças verdadeiras” é, para Knapp e Michaels (e como se viu) redundante, uma vez que não há posição de adjudicação fora do sistema: aquilo em que eu acredito é sempre verdadeiro. Ora, é justamente mediante esta forma de nominalismo radical, em que as minhas crenças são sempre verdadeiras e o enunciado “crenças verdadeiras” redundante, que se cria aquilo que parece ser um impasse constitutivo.

Uma vez que a descrição fishiana de crença depende circularmente de descrições, e que descrições (“accounts”, no original) implicam de modo necessário possibilidades de erro e falsificabilidade, isto pode querer dizer que, em última análise, o enunciado “crenças falsas” é possível – e que atribuições de verdade e falsidade das crenças são operativas. O que Fish procura fazer é, no fundo, tentar resolver de modo anacrónico a desproporção empírica que existe, em certos casos particulares, entre as nossas crenças gerais (e.g. que a terra é redonda) e as nossas crenças particulares (e.g. que o sujeito *a*, que eu considero antipático, é considerado por *b*, que faz parte da minha comunidade, como simpático). Só neste contexto é que a tese de Fish faz sentido, e o que Knapp e Michaels se recusam a perceber é o modo heteróclito (e dinâmico) através do qual estas questões são tipicamente resolvidas.

Knapp e Michaels defendem a impossibilidade constitutiva de adjudicação racional da verdade ou inverdade das crenças – lançando a interpretação numa espécie de solipsismo colectivo. No entanto, do argumento geral de Fish não segue necessariamente a mútua exclusividade entre crenças gerais e particulares – ou entre “conhecimento” e “crença”, na leitura de Knapp e Michaels. Testemunha-se, apenas, a precedência trivial, epistemológica e temporal de um conjunto de “crenças em geral” do qual não podemos fugir – coisas como “a terra é redonda” ou “muitas janelas são feitas de vidro” ou “o sol brilha”.

Esta presunção de anterioridade indicia o tal mínimo quantificável de identificação parcial e contingente das crenças e expectativas – que garantiria uma comensurabilidade prévia para todas as crenças particulares (um mecanismo constitutivo de qualquer comunidade interpretativa). Deste modo, existiriam sempre formas de sancionar racionalmente as crenças e, por inerência, juízos, críticas e interpretações. Em última instância, o argumento da inescapabilidade a um conjunto de crenças gerais alarga o escopo da interpretação, mostrando que, no fim de contas, fazemos sempre pequenas coisas nossas em cima de grandes coisas que já cá estavam antes de nós e que constituem o espaço racional em que nos movemos. A ideia é a de que existe um espaço alargado e público de discussão racional, dentro do qual crenças verdadeiras e crenças falsas são por natureza identificáveis. Trata-se de um argumento que, para Knapp e Michaels, é inaceitável: para eles, separar “crença” de “crença verdadeira” supõe reverter para instâncias que excedem o indivíduo que interpreta. Como no seu argumento não existe a mais pequena possibilidade de uma instância particular de sanção (seja ela de que natureza for), aquilo em que eu acredito é verdadeiro contra aquilo em que alguém acredita contra mim – e que é, naturalmente, falso.

As conclusões de Knapp e Michaels, escoradas no tal movimento recorrente de junção estipulativa de coisas que, aparentemente, se encontram cindidas pelo aparato teórico, parecem exageradas. A suposição (radical) é, claro, a de um conjunto de crenças irreduzível e incorrigível, o que resulta, pelo menos na prática, improvável. Deste modo, como seria possível mudarmos de opinião? O argumento negativo de “Against Theory” é, como se percebe, poroso, e não hermeticamente blindado como pretendem Knapp e Michaels. Ao seu solipsismo extremo responderá, creio, um argumento positivo segundo o qual é impossível dissociar a crítica de um

contexto particular, dado que a prática hermenêutica (como toda a actividade racional) só faz sentido no interior de uma base comum de comunicabilidade e discussão cuja dimensão contrastiva é crucial. Assim, talvez não exista uma “teoria” concebida de modo geral, mas vários modos de fazer teoria – sucessivas historicamente, relativas a uma tribo que contém em si mesma uma rede alargada de consensos e um mínimo comensurável de identificação, e inscritas num modo racional expandido. Como Adena Rosmarin bem intui, não há realmente outro modo de fazer as coisas.

Neste universo racional, são muitas vezes necessárias ficções ou abstrações teóricas – das quais nos servimos para o estabelecimento dos critérios que nos permitam julgar e determinar a verdade ou inverdade das crenças. Essas ficções não são, obviamente, imunes à dinâmica da história e universalmente válidas, nem têm aplicação geral indiscriminada. Trata-se, no fundo, de recorrer a teorias (ferramentas contextuais) que possam ajudar-nos a ultrapassar dificuldades empíricas e epistemológicas, sem a pretensão de erigir dogmas universalistas – as distinções que Knapp e Michaels abominam são, para todos os efeitos práticos, expedientes racionais que valem em certos sítios e não noutros, e que são operativos em certos períodos e não noutros. Para além disso, e para funcionarem, essas teorias têm que observar uma cedência consentida da atribuição prévia, uma vez que as nossas opiniões se medem, tipicamente, com (ou contra) opiniões de terceiros formadas anteriormente.

A chamada “alta teoria”, como descrita pela epistemologia tradicional (e/ou cartesiana, para alguns efeitos), parece estar hoje profundamente em desuso – e neste ponto Knapp e Michaels estão rigorosamente certos. Mas disto não segue fatalmente que a solução seja a dispersão culturalista de Fish ou o atomismo radical inconsequente de “Against Theory.”⁴ A teoria foi, quase sempre, uma “tentativa de governar interpretações de textos particulares por apelo a uma descrição geral da interpretação”. Mas se agora já não o é, ou não o é em tão grande escala, tal não significa necessariamente que ela tenha de perder. Pode, pelos seus próprios argumentos, empatar com golos fora de casa numa eliminação importante.

4 Para um resumo das posições de Fish, cf. o seu *Is There a Text in This Class? – The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980; e ainda Reed Way Dasenbrock, “Do We Write the Text We Read?”, in Dasenbrock, *Literary Theory After Davidson*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.

ENTREVISTAS

A literatura e o léxico da pós-colonialidade. Uma conversa com João Paulo Borges Coelho

Elena Brugioni*

João Paulo Borges Coelho (1955) é escritor moçambicano, historiador e professor associado de História Contemporânea de Moçambique e da África Austral na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo. A sua obra literária representa uma das propostas mais originais da chamada literatura moçambicana em língua portuguesa.



João Paulo Borges Coelho estreia-se no mundo da literatura com três obras de Banda Desenhada de argumento histórico, *Akapwitchi Akaporo – armas e escravos* (1981), *No tempo de Farelahi* (1984) e *Namacurra* (1987). Em 2003, publica o seu primeiro romance *As duas Sombras do Rio*. De 2004 é o segundo romance, *As visitas do Dr. Valdez*, galardoado em 2005 com o Prémio Nacional de Literatura José Craverinha. Segue-se depois a publicação de dois livros de contos *Índicos Índícios I – Meridião* e *Índicos Índícios II – Setentrião*, dos romances *Crónica*

* Elena Brugioni é Investigadora Doutorada do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho e Bolseira de Pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BPD/62885/2009).

da *Rua 513.2* (2006) e *Campo de Trânsito* (2007) e da novela burlesca *Hinyambaan* (2008). Em Fevereiro 2010 sai *O Olho de Hertzog*, romance vencedor do Prémio Leya 2009.

A ressemantização do espaço literário nacional moçambicano, a problematização da relação entre história e contemporaneidade e o contraponto entre memórias e representações são apenas algumas das características que pautam a obra literária deste autor. Num estilo que subverte os estereótipos através dos quais são frequentemente observadas as *literaturas africanas homoglotas*, a escrita de Borges Coelho convoca tempos e espaços inéditos e problematizantes, proporcionando uma reflexão situada em torno dos *lugares* e dos *momentos* cruciais da contemporaneidade pós-colonial.



Nos teus livros a relação que surge entre colonialidade e pós-colonialidade parece-me particularmente significativa e coloca, ao mesmo tempo, um conjunto de problematizações em relação à dimensão da memória...

João Paulo Borges Coelho: Em história costuma-se dizer que as rupturas são momentos esclarecedores porque trazem o antigo e o novo e os põem em confronto. Neste sentido, a minha visão da história é uma visão algo *braudeliana*, uma história feita de ciclos e inter-ciclos. E quando dois ciclos se intersectam formam este espaço cinzento que é um espaço mais rico. Mas, ao mesmo tempo, somos também vítimas destas representações. No que diz respeito ao processo histórico moçambicano, por vezes é como se esta transição não existisse: há um apagamento – um problema de memória. Um apagamento e, ao mesmo tempo, uma demonização do tempo colonial. Como se a independência de Moçambique fosse uma folha branca onde pudéssemos começar a escrever tudo de novo. E esta situação cria muitos problemas, sobretudo porque a guerrilha feita pelo povo moçambicano e pelo movimento de libertação de Moçambique chegou de fora. Em parte metaforicamente, em parte literalmente. O acordo de independência ou a viagem de Samora Machel “*do Rovuma ao Maputo*” mostram isso. Esta folha branca cria uma situação que é como se, para a esmagadora maioria – os que estavam dentro –, a história e a vivência de cada um não contasse, esmagadas pela narrativa

da libertação. Como se o preço a pagar por uma grande dignidade fosse forçosamente o apagamento das pequenas dignidades.

Centro-me em grande medida em problemáticas, digamos, coloniais ou da transição, acho que é um risco que vale a pena correr pois residem nesta dimensão muitas questões que são a chave de leitura da actualidade moçambicana. No meu caso será até um desvio profissional, além de que não sou uma pessoa de rua, e esta é a minha forma de comunicar com o real. Quer dizer, sou de rua mas não todos os dias [riso], não ando muito pela cidade.

Ora, acho muito importante este confronto com as questões da memória, pois dele depende, em particular, entre outras coisas, a modernidade da nossa literatura. Eu sei que isto pode ser polémico, mas é a minha visão. A modernidade depende da gestão destes passados simbólicos. Ir ao passado sem cair na armadilha de o esgotar na narrativa dominante é uma operação muito difícil.

E de que maneira a literatura moçambicana pode alcançar a sua modernidade?

João Paulo Borges Coelho: Vejo a modernidade da literatura numa atitude de confronto com o presente, desafiando-o. Vejo-a como uma voz alternativa, sobretudo num contexto como o nosso, onde não há muitas vozes alternativas. Temos um discurso dominante que abre o caminho, e depois temos discursos acessórios que todavia entroncam sempre ali. Não temos olhares independentes. E estes olhares independentes surgem sempre, na lógica instalada, como desafios. Não estou a falar necessariamente de uma literatura desafiadora por princípio, mas de uma literatura que se inquiete com outros paradigmas para além do dominante, uma literatura que procure a sua própria sintaxe. Que desafia apenas no sentido em que descobre visões próprias do mundo. A literatura não pretende transformar o mundo, apenas propor visões alternativas. Não impõe visões, sugere a fruição delas.

Como é que a literatura desafia esta narrativa dominante?

João Paulo Borges Coelho: O discurso dominante da libertação é centrado numa certa simplicidade e não tem suficientemente em conta um

itinerário de Moçambique que é muito cosmopolita. Há uma visão estereotipada do período colonial, reduzida a uma lógica puramente dualista de uns quantos privilegiados com dentes afiados e uma maioria de pobres e miseráveis. O que eu estou a dizer não pretende ser um branqueamento do colonialismo, pelo contrário! O que eu quero dizer é que é preciso olhar – criticamente e sem preconceitos – para todos os aspectos do real acontecido, e isto é um direito que eu reivindico, um direito que a literatura, num certo sentido, possibilita. A literatura tem a possibilidade de quebrar com as visões viciadas, e de propor novas leituras e olhares.

A questão do passado é, aqui, muito peculiar. Há o fenómeno global, comum a muitos outros países, de facto a todo o mundo de hoje, determinado por um neo-liberalismo excessivamente centrado numa espécie de dia-a-dia sem memória e sem perspectiva; mas, em Moçambique, para além desta razão de fundo, há razões particulares que reforçam a necessidade de esquecimento do passado, de apagamento da memória. Hoje em dia um jovem estudante universitário do curso de História tem lacunas assustadoras em relação a passados relativamente próximos. Não indaga o passado, limita-se a consumir um construído simples desse passado. Mas, por outro lado, acho que não é papel da literatura o formar, ou melhor, *edificar* – que é uma palavra de que gosto muito porque traz uma certa moral mas não implica uma dimensão de causa efeito. Acho que não é papel da literatura dar exemplos. Não creio que o escritor deva ser um professor – como dizia Chinua Achebe. O papel do escritor não é o de ser um professor, nem de ser um formador, pois este é o papel das escolas, o papel das políticas...

E então qual é papel do escritor?

João Paulo Borges Coelho: O papel do escritor é escrever o que achar necessário e lhe apetecer. E o que lhe apetecer pode ser até politicamente muito incorrecto. O espaço de liberdade da escrita é inegociável, não há arranjos possíveis relativamente a este princípio.

Este espaço de liberdade, para ti inegociável, tem um limite aqui em Moçambique? Ou seja, há coisas de que “é melhor” não falar?

João Paulo Borges Coelho: Em Moçambique não há uma tradição de censura; o que há é uma tradição de autocensura. O que há aqui é a onnipresença “do Partido”, com P grande. E há a percepção de que “subir na vida”, percorrer certos caminhos, só é possível se for à sombra “do Partido”; a percepção de que o espaço público é um mero prolongamento do espaço “do Partido”. As pessoas, incluindo quem escreve, são de certa forma guiadas pelo politicamente correcto. Sempre que há transgressões a leitura que se faz é que elas tiveram por objectivo apenas desafiar. Não há ainda grande espaço para distinções autónomas e plurais entre o certo e o errado. E no entanto considero que a coexistência (sem grandes dramatismos) de formas alternativas de ler o mundo constitui um indicador fundamental da modernidade. Por outro lado, o alargamento do papel da literatura neste sentido tem também constrangimentos estruturais de outro tipo. Poucos lêem, por várias razões: sociais, económicas, políticas, culturais. Não há dinheiro para comprar livros, há dificuldades na formação, na cultura, não há livros. O sistema do livro em Moçambique é realmente muito incipiente. E então as coisas mais “desafiadoras”, neste campo, passam despercebidas. Ao mesmo tempo, o núcleo do que se chama crítica literária – que tem alguma maturidade e tem gente muito boa – é um núcleo muito reduzido, não há massa crítica. De vez em quando saem recensões no jornal ou outras pequenas coisas deste género mas realmente nada disso tem um espaço próprio e, sobretudo, nada disso tem grande impacto social. E quando há pequenas polémicas, elas não dizem respeito à obra mas a um determinado detalhe, e no dia seguinte tudo é imediatamente esquecido. Nunca vi grandes polémicas, em Moçambique, por causa de um livro. Embora haja casos de livros que desafiaram a narrativa dominante no seu âmago.

Como por exemplo?

João Paulo Borges Coelho: Há algum tempo saiu um livro de história, numa edição de autor. Não era um grande livro de história mas acontece que desafiava a narrativa dominante, colocando como herói um personagem – Uria Simango –¹ demonizado por ela.

1 Ncomo, Barnabé Lucas (2003). *Uria Simango: um homem, uma causa*. Maputo: Edições Novafrica.

Voltando à questão da censura, é verdade que muitas leis são atropeladas, mas é também verdade que uma das nossas conquistas importantes é um sentido de estado de direito que distingue positivamente Moçambique de muitos outros países em África. Claro que muitas vezes “custa a engolir” a certa gente, cujas tendências para resolver as coisas de maneira drástica têm de ser seguradas, mas eu não sinto qualquer pressão directa relativamente à liberdade de expressão. Mesmo no passado, não conheço muitos processos sumários por causa de ideias, embora não signifique que não tenham existido. Contudo, não sinto, como disse, essa pressão; sinto antes – e é uma coisa que me incomoda – a presença da autocensura. Assumir um comportamento disciplinado apenas para evitar dissabores, ou por “carreirismo”. Mas nunca senti pressões relativamente até onde posso e não posso ir com as minhas visões do Moçambique de hoje. Até onde posso ir, na minha prática literária, é até onde achar necessário, até onde me apetece. A literatura não presta contas, não depende de um salário...

A tua literatura parece sugerir uma certa dimensão de comprometimento crítico e social...

João Paulo Borges Coelho: Lá está: a exploração de visões alternativas não significa descomprometimento social. Tenho uma perspectiva muito individual do ofício da escrita, mas ao mesmo tempo tenho a convicção de que se deve olhar para a literatura como um sistema social. A literatura não existe se não houver quem a leia. Quem escreve tem um papel fundador neste processo porque faz surgir o texto, mas cria simultaneamente o livro, que é um objecto social. O escritor é o primeiro leitor. Ou seja, a moral que existe, vejo-a não “dentro” da escrita mas no cidadão, na pessoa, e portanto fora da escrita. É aqui que reside um grande mistério: haver, por exemplo, um escritor como o Céline que, ao que a sua biografia indica, era uma pessoa amoral, mas ao mesmo tempo fez grande literatura. Eu não acho que a literatura deva ter um papel social nesse sentido directo de ambicionar transformá-lo. As pessoas, dentro do sistema da literatura, nomeadamente quem escreve, é que têm um papel social. Eu, pessoalmente, tenho repugnância por muita coisa, perturba-me o sofrimento. Perturba-me a excessiva riqueza de paredes meias com a excessiva pobreza, claro, mas, mais do que isso,

o sofrimento. O sofrimento não é uma coisa abstracta. Não há um sofrimento, há milhões de sofrimentos, tantos quanto as pessoas que sofrem. Tenho esta obsessão relativamente ao sofrimento individual, aquele que vemos por exemplo numa fotografia. A fotografia que apanha quem nós queremos mas também quem está no cenário ao fundo, e que aparentemente nem sequer tinha despertado a atenção do fotógrafo. A química do papel é tenebrosa, apanha tudo. Sofre-se muito, e noto que no politicamente correcto existe um esvaziamento da carga emocional que isso desperta, precisamente por erigir o sofrimento a uma categoria abstracta. Por exemplo, incomoda-me que o princípio nobre do combate à pobreza possa ser assimilável a uma noção abstracta de pobreza. Sinto que neste processo de alguma maneira se banaliza a pobreza dos outros. Pobrezas concretas de pessoas concretas. Isso tudo tem a ver comigo enquanto cidadão e, obviamente, reflecte-se na literatura, mas apenas como porta de entrada. Porque a porta de entrada não pode ser outra, por exemplo imprimir à literatura a obrigação de ter um papel social qualquer. Para mim a única obrigação da literatura é ser livre e responsável segundo os seus próprios termos. George Steiner diz que a literatura é gratuita, e esta é a sua limitação mas, simultaneamente, também a sua força. Não tem de cumprir algo pré-estabelecido. O que não significa que não tenha de ter referências ou que não tenha de ser culta, porque senão é ingénua. Existe uma ligação forçosa com o social pois todos nós respiramos o mesmo ar, não vivemos na estratosfera. São os interesses de quem escreve que criam o produto e, neste sentido, claro que há um compromisso. Mas não é um compromisso de fazer para mudar. É este o meu entendimento da escrita literária.

Quais são então os elementos contextuais através dos quais edificas a tua escrita?

João Paulo Borges Coelho: Em primeiro lugar, não domino os temas. Eu sei onde uma história começa mas não sei onde acaba, e este é o que chamo *espaço de irracionalidade*, ou melhor, *espaço de intuitividade*. Porque quando se tem uma ideia precisa do que vai acontecer não se está a escrever um livro, está-se a cumprir um plano pré-estabelecido, e são duas coisas totalmente diferentes. Eu sei, por exemplo, que quando estou a escrever um texto o resultado depende de muitas outras coisas,

de muitos pequenos acasos e interferências. Depende de, num determinado dia, o texto poder caminhar num sentido ou poder caminhar no outro. Nunca me aconteceu ter de reestruturar todo um texto ou ter uma grande angústia sobre o que vai acontecer num dos meus livros, ou olhar a folha branca e não ter inspiração [riso]. Realmente, quando escrevo não me acontece nada disso. Também não defendo muito isso. Talvez tenha escrito coisas que não são as melhores que poderia ter escrito, mas foi assim que aconteceu.

Por exemplo?

João Paulo Borges Coelho: Por exemplo, na *Crónica*² tive muitos “apoios” no real acontecido, o segredo do livro é que o seu ponto de partida foi a minha própria rua, em certo sentido a minha vivência, mas a maneira como o texto se desenrolou dependeu de muitos factores, em grande parte foi fruto do acaso. Fui morar para ali num momento particular, em que se cumpria um ciclo. Aquele era um bairro de pequenos funcionários coloniais que ficava longe da cidade. Na verdade, o que nos atraiu nele foi a possibilidade de ter uma casa rente ao chão, ao pé do mar. Fomos morar para ali no momento em que não havia nada, eram “quase-escombros” vazios, uma altura estranha em que os colonos tinham acabado de sair e o bairro levaria ainda um tempo a ser reocupado por gente que, digamos, não tinha experiência de morar em casas de cimento, nem meios para as manter ou reparar, etc. E, no entanto, criou-se ali um ambiente muito solidário, em que era possível fazer muitas coisas, conviver e ajudarmo-nos mutuamente. O livro refere-se a esta experiência. Mais tarde, grande parte destas pessoas vendeu as casas e regressou aos subúrbios, às palhotas, e os que ocuparam as casas eram muito diferentes, estrangeiros europeus e americanos, a nova elite moçambicana, etc. Há aqui, portanto, um ciclo de contornos muito definidos, a que o livro se dedica, e dentro dele surgem pequenas histórias, episódios por vezes tão absurdos que ultrapassam a ficção.

Por exemplo, há uma história de um vizinho que trabalhava na fábrica de cerveja e roubava cervejas para distribuí-las no Natal à rua inteira, com aquela coisa muito moçambicana de uma caixa de cerveja para o senhor e uma caixa de refrescos para a esposa. Foi preso, e quando

2 *Crónica da Rua 513.2*. Lisboa: Caminho, 2006.

saiu da cadeia, sem emprego, já não tinha condições para morar naquela casa. Diz-me: «tantos anos a oferecer cervejas à rua inteira e tu és o único que me oferece uma cerveja no dia em que tenho de ir-me embora!» [riso]. Enfim, o que quero dizer é que o livro teve muitos apoios no real, mas entretanto há personagens que surgem do nada sem pedir licença, e outros que, apesar de eu apostar a princípio muito neles, simplesmente perdem força e desaparecem. Este é um fenómeno misterioso...

O livro parece edificado através de uma espécie de arqueologia entre História – com H grande – e um conjunto de narrativas individuais que são habitualmente silenciadas pela própria narrativa dominante...

João Paulo Borges Coelho: Há uma narrativa colectiva participada, digamos, mas que por vezes parece uma construção sem fundações. É como se os homens só se referissem à memória pública e mantivessem privada a sua memória pessoal das coisas. Faltam os mecanismos de recuperação destas memórias individuais que edificam as narrativas do passado. Há apenas mecanismos de as imaginar. Os arquivos estão fechados e não há a cultura de recuperar estas histórias, mesmo do ponto de vista académico isso se perdeu. A cultura histórica estabelecida é aquela que torna palatável e enriquece uma versão da história pré-existente. Como se esta última fosse uma coluna vertebral e o suposto papel da história não fosse desmontar as vértebras mas, antes, limitar-se a trazer carne para “encher” os ossos. Como se os episódios silenciados, auto-silenciados, nunca tivessem existido. Não há história sem o permanente questionamento dos seus fundamentos. A actividade da história é indissociável da reflexão epistemológica. Não é o conteúdo das narrativas dominantes que eu questiono, mas a metodologia por detrás da sua construção. Por exemplo, os Indianos expulsos de Moçambique em 1961. Para construir a personagem de *Valgy* [cf. *Crónica da Rua 513.2*] tive imensas dificuldades na recuperação dos acontecimentos, que foram uma espécie de *pogrom* dos indianos, uma vingança de Salazar pela ocupação de Goa. Nessa altura, os hindus quase desapareceram por completo de Moçambique.

Há uma frase no Prólogo do livro que diz “escreveram-nos a história nas costas (...)” (p.20). A primeira coisa que me vem à cabeça ao ler esta frase

tem a ver com as relações entre África e o chamado Norte Global ou também entre Moçambique e Portugal... É até uma imagem que poderia ser lida na perspectiva da própria partilha linguística, a chamada lusofonia...

João Paulo Borges Coelho: A ideia da *história escrita nas costas*, que está atrás desta imagem do livro, é a ideia da marcação a fogo – como na foto do Ricardo Rangel –, o marco nas costas ou na testa e, logo, a imagem da violência e do fardo que foi preciso carregar no colonialismo. A bem dizer, há muitas possibilidades de leitura desta imagem, mas todas se encaixam dentro desta fórmula.

Existe uma dimensão de resistência a este arranjo que foi – e está a ser – feito nas costas de África?

João Paulo Borges Coelho: O fenómeno de *cozer as sementes* para dissimuladamente as inviabilizar tem para mim um sentido que é, não o de negar frontalmente, mas o de “negar aceitando”. Esta atitude encaixa bem em África, é uma forma de resistência dos mais fracos, e ainda hoje é um fenómeno culturalmente muito arraigado entre nós.

Os teus livros parecem inscrever-se num espaço de interrogação desta narrativa dominante de que falávamos há pouco, confrontando abertamente aquelas que são as zonas cinzentas da história de Moçambique. Estou a pensar, por exemplo, em Campo de Trânsito que me parece um grande desafio da narrativa dominante, de que falavas antes...

João Paulo Borges Coelho: O *Campo de Trânsito* não foi, como alguns dizem, um gesto de coragem. Desgosta-me essa leitura porque reduz o livro a um projecto de desafio, que não é. Na verdade, o meu objectivo não era escrever um livro sobre os campos de reeducação, mas falar sobre os níveis de absurdo que a humanidade, como um todo, é capaz de construir, inscrevendo-se nele, claro, também os campos de reeducação. Não se tratava de um desafio, mas da recusa, pela literatura, desse espaço de desafio. Como se dissesse que a literatura não existe para estar a favor ou contra os campos de reeducação (embora como cidadão os campos de reeducação me desgostem e revoltam). Dito isto, reconheço,

claro, que os campos de reeducação propositadamente me serviram como vaga referência. Conheci de alguma maneira a realidade dos campos, visitei dois ou três quando era ainda muito jovem, no princípio dos anos oitenta. E lembro-me que na altura fiquei muito impressionado. No entanto, usei esta minha experiência apenas em aspectos formais. Aqueles percursos de viagem que são descritos no livro referem-se a espaços reais. Quem já esteve em Mavago ou Muembe sabe exactamente do que eu estou a falar. Ainda que sem referenciar geograficamente, eu digo “aqui vira-se à esquerda”, e na realidade, lá vira-se mesmo à esquerda. Eu fiz esses caminhos, e eles estão ali porque me interessava esta referência, para meter fundações, individualizar estas raízes. Porque há zonas precisamente explicadas. Há uma zona alta e pedregosa que corresponde claramente a Chiconono – a velha capital do povo Yao – e quem conhece este lugar reconhece-o no texto. Não fui mais óbvio porque não era esse o objectivo.

Em geral, *Campo de Trânsito* é um pouco andar à volta do absurdo que é tudo isto que globalmente construímos: o sentido de justiça, o poder, não só o do Estado mas também o dos seus agenciamentos locais. E, aliás, o poder no campo não faz nada, apenas intermedeia. E estabelece o valor das pequenas coisas que fazem a vida no campo. E este aspecto tem a ver com o valor das coisas. Não calculas o valor que pode ter uma colher, o valor que pode ter um sabonete, quando o despojamento é total, quando não há nada. Mas o *Campo de Trânsito* foi também uma experiência de escrita, pois não tenho um itinerário pré-estabelecido. Estou aqui para experimentar. E pretendo que cada livro novo seja uma experiência nova. Neste sentido, o livro inscreve-se, como sempre, na vontade de percorrer novos itinerários.

O que é que procuras quando escreves?

João Paulo Borges Coelho: Para mim, o principal e mais difícil, num livro, não é o *plot* ou o tema, mas apanhar o tom adequado. E isso leva algum tempo. Mas, uma vez apanhado o tom, o resto é quase musical, um desfiar da maneira de ver o mundo a partir do olhar que foi definido. Afinar esse olhar, o tom, isso sim, é muito complexo.

Quais são os autores que funcionam de inspiração para a tua escrita literária?

João Paulo Borges Coelho: Tomemos o exemplo do *Campo de Trânsito*. Na juventude impressionou-me a literatura austríaca e alemã, Kafka, Musil, e alguns suíços que lhes são aparentados (Walsler). Mais tarde, Thomas Bernhard. Talvez me tenha movimentado de certa maneira nesse “espaço estético”, embora os meus resultados sejam completamente diferentes. No *Campo de Trânsito* talvez haja um certo *flirt* com esta zona literária tão importante na minha juventude (aos dezassete anos escrevi um conto, chamado *A Estalajadeira*, que era um decalque descarado dessa “estética”). Talvez tenha procurado essa “musicalidade austríaca” da minha juventude, essa espécie de desprezo pelo mundo. Uma crueza infinita, como por exemplo a de Elfriede Jelinek, revoltada com a Áustria e o povo austríaco. Embora eu não nutra este tipo de ressentimento, acho estimulante observar estas situações-limite. Como a de Thomas Bernhard, que no testamento proibia a publicação dos seus livros na Áustria [riso].

Não escrever para fazer o bem, não ser este o objectivo. No meu caso, traduzo isso no sentido de não procurar uma voz colectiva, de todos nós. Não tenho essa pretensão. Cada um fala com a sua voz, e para mim o modernismo é isto. É sermos capazes de conviver com diferenças entre uns e outros que podem chegar a ser importantes. E tem de haver uma solução que dê espaço para todas as visões. É a capacidade de nos distinguirmos uns dos outros, no mesmo espaço, que nos ajuda a definirmo-nos como um todo. Tem de existir um espaço integrador que não passe por um juízo de valor/poder. A diversidade é uma obsessão que tenho.

E o que por norma é definido como literatura moçambicana tem lugar para esta diversidade de que estás a falar?

João Paulo Borges Coelho: É-me difícil definir a literatura moçambicana. Para mim quer apenas dizer literatura feita no espaço moçambicano, e é já uma definição extra-literária. O resto é uma construção aposteriorística que tem que ver com o vosso trabalho, o dos críticos e dos estudiosos de literatura. No entanto, dentro do campo da escrita

estas definições não fazem sentido. O global, o hegemónico, não se limita apenas a impor-se à escala planetária, precisa também de localizar o outro para poder estabelecer hierarquias. A literatura global precisa de localizar as outras literaturas para se poder afirmar como global. Eu uso muitas vezes esta frase: metade do segredo do mandar é saber que se é mandado. Porque mandar é uma cooperação em que o outro tem de assumir que é mandado, mesmo que por forma violenta. E neste sentido é uma armadilha em que África cai. Na procura da sua especificidade estabelece uma atitude excessivamente virada para trás. E isto tudo é uma espécie de recusa desta modernidade de que eu falo. Eu sou contra o discurso que põe excessivamente a tónica no sofrimento passado, que acaba por o tornar abstracto e por manietar-nos a visão do sofrimento concreto do presente. É necessário “normalizarmo-nos”, afirmarmo-nos. É altura de sermos normais e de agir normalmente e com o optimismo possível.

Os editores europeus gostam que os livros africanos tenham glossários para que sejam diferentes, localizados. De uma das vezes que me foi pedido um glossário tive a satisfação de dizer que todas as palavras que estavam em causa constavam do Dicionário da Porto Editora de 2004. No caso do livro *Hinyambaan*,³ por exemplo, optei por uma estratégia diferente e enchi o livro de palavras que necessitavam de facto de tradução. Fiz um enorme glossário.

Uma vez li uma entrevista de um escritor angolano que dizia que se o exotismo era o que conquistava mercados, então que optássemos pelo exotismo. Essa lógica é chocante. Não escrevo em busca do exotismo, tal como não escrevo para ser inscrito como literatura moçambicana. Reconheço que pode haver também, aqui, um ingrediente perverso, que é de me alimentar um pouco da rejeição, no sentido em que ela ajuda a individualizar-me. Lembro-me, por exemplo, que quando recebi o prémio de literatura⁴ houve algumas vozes que se mostraram, por assim dizer, cépticas e até irónicas. Retirei lições não necessariamente negativas da experiência.

O que quer dizer para ti a palavra identidade?

3 *Hinyambaan*. Lisboa: Caminho, 2008.

4 Prémio Nacional de Literatura José Craverinha (2005) com o Romance *As visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Caminho, 2004.

João Paulo Borges Coelho: Tenho uma história fundadora a este propósito. Quando era jovem, com 14 ou 15 anos, fui passar umas férias numa zona muito bela, perto de Chimoio, nas montanhas, com tendas e toda a excitação de ser a primeira vez que dormia fora de casa, e longe. A certa altura começou a chover. Choveu durante cinco dias. A chuva entrava dentro da tenda e alagava tudo. Tivemos de fugir. Juntámos as nossas coisas e apanhámos a boleia de um tractor que nos deixou perto de umas palhotas, no meio do nada. (É preciso ver que o ambiente colonial não significava simplesmente o afastamento ditado pela raça mas, também, cruzamentos individuais, histórias particulares de sentido diverso). O dono dessas palhotas, um velho, acolheu-nos, deu-nos umas capulanas secas, assou milho, jantámos com ele, dormimos, e no dia seguinte um colega meu quis pagar ao velho. Felizmente que não fui eu, pois viveria atormentado por isso toda a vida. Quando o meu amigo quis pagar-lhe, o velho enfureceu-se. Era negro e pobre, e zangou-se muito. Disse que nós éramos como seus netos. Como poderíamos pensar que ele fazia aquilo por dinheiro? Eu fiquei profundamente envergonhado, o episódio marcou-me muito. Durante muitos anos só pensei: ainda bem que não fui eu a oferecer-lhe o dinheiro.

Uma outra história que se passou comigo no Niassa, há muitos anos. Tínhamos feito uma caçada para comer. Era uma equipa da universidade. As autoridades emprestaram-nos uma espingarda para caçar, embora não soubéssemos caçar. Fomos com o caçador e matámos um grande antílope. Passámos toda a tarde a discutir a divisão da carne, que é uma coisa complicada. De quem é a terra onde caiu o antílope, para que lado é que caiu o antílope, quem é que viu primeiro o antílope, etc. Porque cada um tem direito à sua parte específica. Para nós sobrou a última parte, as pernas, que, no que nos dizia respeito, era até a melhor parte, com mais carne. A discussão principal centrava-se na cabeça e nas vísceras, aparentemente as partes mais importantes. À noite fez-se uma grande festa com o Régulo, que tinha na sua frente a bexiga do antílope. A bexiga parecia cheia, pendurada num pau, assando em fogo lento, exalando um cheiro insuportável. O chefe cortou um pedaço da bexiga com a faca e estendeu-mo para eu comer. Eu disse logo que não, que não comia aquilo. Um dos meus colegas, preocupadíssimo, dizia-me que eu tinha de aceitar. Recusar seria uma grande ofensa. Mas eu fui incapaz. Aquilo deu a volta por toda a gente. Passado um pouco, o

chefe bateu-me nas costas e disse-me: “*Você tem razão, eu também não como aquilo de que não gosto*”. Quer dizer, teve uma atitude normalíssima, e fiquei-lhe muito reconhecido por isso.

Não me vejo, por exemplo, vestido com uma capulana, a dançar. Seria um erro de *casting*! Um cenário revestido de uma certa violência. Tal como há uma carga de violência naquela foto do Gungunhana, o imperador de Gaza, vestido com roupa portuguesa no final do século XIX.

O que quero dizer é que, sem partilhar todos os aspectos formais, eu consigo sentir-me protegido por um velho camponês, aprendi em Chimoio, desde muito jovem, a olhar para ele como se olha um avô, mas violenta-me ter que usar uma capulana ou fazer uma dança que não é minha. Nunca neguei que grande parte da minha cultura é a cultura portuguesa, ou mais exactamente, “ocidental” (uma parte da cultura portuguesa é-me também estranha). Nunca vivi em Portugal. São de lá alguns dos meus avós, ouvi histórias na aldeia, como comida portuguesa, mas isso, embora não o renegue, são fragmentos, não são um todo. A definição da minha identidade privada não passa por estes territórios totalizantes. É um bocado a mesma coisa com a língua. Eu não faço uma defesa da língua canónica embora a minha língua privada não esteja longe dela.

Da minha identidade faz parte esta condição diferente e, ao mesmo tempo, o facto de conseguir sentir, no meu íntimo mais profundo, um velho camponês negro como avô. Acho que, de uma maneira ou outra todos temos elementos que nos distinguem uns dos outros.

E qual é a tua língua?

João Paulo Borges Coelho: Sei apenas uns rudimentos de gramática. Procuo o que me “soa bem”. É como se tivesse dentro uma regra, imposta pela musicalidade. Há formas de tratar os pronomes que me incomodam, por exemplo, mas isso não quer dizer que eu seja um guardião da norma. A língua serve para comunicarmos com os outros e simultaneamente para nos estruturarmos, o que quer dizer que está também com cada um de nós, em privado. Limito-me a seguir a minha voz, e cada um tem a sua própria voz, o seu próprio tom. A mim interessa-me desafiar a língua como ritmo, como respiração, como coisa física. As personagens são sempre a voz de quem escreve, e o que é muito confortável

no campo literário é poder seguir caminhos arbitrários que no fundo são os nossos próprios caminhos sem ter que estabelecer hierarquias de autenticidade.

Pois, o que significa ser autêntico? Para mim este é um mistério, um mistério construído à volta de um preconceito... Normalmente o que consideramos genuíno ou autêntico é uma projecção de nós próprios sobre os outros, o que na psicanálise se chamaria um *transfer*, e normalmente este caminho desemboca no estereótipo.

E o que quer dizer ser um escritor branco em Moçambique?

João Paulo Borges Coelho: Como disse, não estou à procura de um equilíbrio ou de uma harmonia. Eu sei exactamente quais são os parâmetros e habituei-me a eles. Agrada-me uma certa maldição, se é isso que queres dizer, no sentido em que as coisas idílicas costumam ser uma chatice [riso]. Não sinto nenhuma particularidade negativa em ser um escritor branco em Moçambique. Sinto-me muito confortável na minha pele. Posso, por vezes, sentir algo diferente como cidadão, que é uma coisa completamente diferente. Agora, como escritor não tenho nenhuma sensação específica derivada dessa condição. Se sinto por vezes rejeição, sinto na maior parte das vezes adesão. São infinitamente mais abundantes os sinais positivos. Além de que não aspiro a qualquer espécie de projecção social que a escrita eventualmente me possa proporcionar. É-me desconfortável a notoriedade, agrada-me até uma certa vida na margem.

Durante muito tempo não escrevi porque não sabia como responder a uma pergunta fundamental: com que voz é que hei-de escrever? Porque me faltava a tal voz colectiva, a dita voz enraizada. Mais tarde percebi uma coisa que, no fundo, era muito simples: que tinha de escrever apenas e só com a minha própria e privada voz, pois eu não estou aqui a representar ninguém. Não me arrogo o direito à palavra dos outros; só me arrogo o direito à minha própria palavra. Por mais que se tentem estabelecer homogeneidades, a realidade é diversa.

Há tempos fui fazer uma palestra sobre o livro do Amin Maalouf, *As identidades assassinas*.⁵ Lembro-me que fiz um discurso em que, entre as outras todas, referi também, propositadamente, a minha “costela por-

5 Amin Maalouf, *As identidades assassinas*, Lisboa: Difel, 1999.

tuguesa”. Notei, claro, alguma perplexidade por parte do público. Mas depois, nas intervenções, houve gente que afirmou perceber o que eu queria dizer. Por exemplo, um estudante que era oriundo de Inhambane mas vivia em Maputo, onde o distinguíam como *chope* – a etnia de Inhambane –, e que quando regressava a Inhambane lhe diziam que já não era *chope*. E perguntava: *O que sou eu afinal?*, para concluir: *Sou eu próprio*.

Quanto mais elementos se tem, mais específico se é. Parece um paradoxo mas não é. Tenho dentro de mim imagens de infância de Trás-Os-Montes, e também imagens do Ibo e da Beira. Quando as sonho elas não surgem hierarquizadas. Estabelecem um jogo misterioso entre si, nessas alturas elas é que mandam.

O que acho é que temos que gerir os valores e as nossas diferentes cargas da melhor maneira, porque a melhor forma de honestidade e colaboração com os outros é sermos inteiros e verdadeiros, sem abarcar em desconstruções que não sabemos muito bem como é que são feitas e aonde vão dar. Entregarmo-nos inteiros é, para mim, a maior prova de lealdade relativamente aos outros e a nós próprios.

Existe uma agenda à qual a tua escrita pretende responder?

João Paulo Borges Coelho: Não me cativam as agendas abstractas. Já não há grandes explicações do mundo. Talvez a única agenda que subscreva seja a que tem a ver com a diminuição concreta do sofrimento. O sofrimento talvez seja aquilo que mais me incomoda. O ver alguém que não tem sequer capacidade, força, voz, para se fazer ouvir, e que por isso continua a sofrer profundamente. Isto é o que verdadeiramente interessa. Pode parecer algo pós-moderno, mas o que é certo é que as ideias totalizantes são sempre, no fundo, uma armadilha. Dito isto, há também um espírito de pertença a este lugar Moçambique, claro, que é o meu mundo concreto. Há muitos lugares que me pertencem, mas este é talvez o único a que eu pertenço. Por conseguinte, é sobre ele que eu escrevo.

Obras literárias de João Paulo Borges Coelho

- (1981) *Akapwitchi Akaporo – armas e escravos*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco. [Banda Desenhada]
- (1984) *No tempo do Farelahi*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco. [Banda Desenhada]
- (1987) *Namacurra*. Maputo: Kurika, Instituto Nacional do Livro e do Disco. [Banda Desenhada]
- (2003) *As duas sombras do rio* Lisboa: Caminho. [Romance]
- (2004) *As visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Caminho. [Romance, Prémio Nacional de Literatura José Craverinha 2005]
- (2005) *Índicos Índicios I - Meridião*. Lisboa: Caminho. [Contos]
- (2005) *Índicos Índicios II – Setentrião*. Lisboa: Caminho. [Contos]
- (2006) *Crónica da Rua 513.2*. Lisboa: Caminho. [Romance]
- (2007) *Campo de Trânsito*. Lisboa: Caminho. [Romance]
- (2008) *Hinyambaan*. Lisboa: Caminho. [Novela burlesca]
- (2010) *O Olho de Hertzog*. Lisboa: Leya. [Romance; Prémio Leya 2009]

RECENSÕES

Zafirooulos, Markos, *L'Oeil désespéré par le regard. Sur le fantasme*, Paris: Les Éditions Arkhê, 2009, 124 pp.

Sérgio Guimarães de Sousa*

Como é perceptível a partir de um conjunto razoável de estudos, não raro estimulantes, *o olhar* continua a merecer uma atenção multidisciplinar bem assinalável. Se digo *contínua*, é para enfatizar que seria difícil pensá-lo ao arrepio de certos textos, hoje clássicos, entre os quais sobressaem, evidentemente, *The Theory of Vision*, de George Berkeley, *L'être et le Néant*, de J.-P. Sartre, *L'Oeil et L'Esprit*, de M. Merleau-Ponty, ou, mais centradamente nos estudos literários, o incontornável *L'Oeil Vivant*, de Jean Starobinski (notável por estabelecer uma relevante poética do olhar em Corneille, Racine, Rousseau e Stendhal). E digo-o também, verdade seja dita, para sublinhar que se torna pouco menos que impossível conceptualizar a questão do olhar sem atender ao ponto de vista (é caso para dizê-lo) de investigações recentes. Permito-me

chamar a atenção para *Loeil fertile*, um dos volumes da revista *Iris* (Centre de Recherche sur L'Imaginaire da Universidade de Grenoble III, volume «Hors Série» publicado em 1997); *Dix conférences de psychanalyse*, de Moustapha Safouan, umas das quais precisamente sobre o olhar (Fayard, 2001); *Um olhar a mais: ver e ser visto em psicanálise*, de António Quinet (Editora Jorge Zahar, 2002); ou ainda para o muito recente *L'Oeil absolu*, do psicanalista Gérard Wajcman, que denuncia a tirania do olhar em sociedades tecnologicamente avançadas e, por extensão, fomentadoras da ideologia da transparência, ou se quisermos, da ideologia da hiper-visibility, que concede ao olhar uma premência cada vez mais omnipresente, susceptível de se infiltrar acentuadamente nos domínios privados e íntimos (Denoël, 2010).

* Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

Ora é justamente à esfera da psicanálise, ou não fosse o autor um dos actuais nomes sonantes da área (é dele *Lacan et Lévi-Strauss ou Le retour à Freud*, PUF, 2003), que pertencem as análises e as inferências de Markos Zafiropoulos. Socorrendo-se da *Bíblia*, de Freud e de Lacan, o A., ostentando um estilo de escrita acentuadamente rebarbativo (retorcido à *la Lacan*, dir-se-ia), enceta uma actualização da mais conhecida obra de Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. Descontando a Introdução e a Conclusão, não apenas conclusiva (nela o A. refuta a teoria, como fonte de explicação do masoquismo, das três mães e do pai humilhado, proposta por Deleuze em *La Présentation de Sacher-Masoch*), o texto pauta-se por quatro capítulos («Le legs de Caïn», expressão tomada de empréstimo a Sacher-Masoch, «La logique fantasmatique de Masoch», «Masoch, Freud, et Lacan», «Le joyau de la mère et l'angoisse de Dieu»). Todos ao serviço de uma clínica do olhar. Porém, endemicamente ligados à narrativa literária, como dá a entender, desde logo, a preferência por Sacher-Masoch como ponto nuclear do trabalho de análise (estudar o sadismo não pressupõe forçosamente o estudo de Sade, como sabemos).

O A. começa por reinterpretar o mito bíblico de Caim, reavaliando a culpa do crime inaugural no sentido de imputar o fratricídio ao olhar de Deus (leia-se, ao olhar do Outro). Dos olhares que constituem a narrativa (o que incide sobre Abel e as suas oferendas;

e o que se desvia das de Caim e, após o crime, se focará no sujeito desse crime, outorgando-lhe um sinal de culpabilidade e de reconhecimento), o A. releva dois aspectos essenciais. Primeiro, o ritual sacrificial instituído pelos irmãos, sob a forma de oferendas destinadas ao olhar do Pai, inscreve-se na lógica do ressarcimento do olhar do Outro e do seu (malevolente) desejo. Isto porque denuncia que os filhos aprioristicamente deduziram a voracidade de um olhar divino atenuável com essas oferendas sublimatórias, o que faz dele um olhar malévol e converte as oferendas sacrificiais em estratégias de pacificação desse olhar sagrado. Segundo, ao desviar o olhar das oferendas de Caim para as do irmão, Deus revela a arbitrariedade do seu desejo e, ponto crucial, engendra assim indirectamente o crime de Caim. Acresce que o olhar divino ressurgue após o crime. Deus condena Caim ao exílio e estigmatiza o seu destino com um sinal. E se o indelével sinal, que é menos uma marca de infâmia e mais a introdução do filho no campo simbólico, averba a marca do criminoso que atingiu o irmão (a sua imagem narcísica), não é menos certo que lhe assegura cumulativamente protecção divina, conferindo-lhe reconhecimento paternal e, com isso, o poder de criar uma linhagem (afecta à repetição geracional dos crimes). Deste modo, ao inverso do que seria de supor, é Caim o acreditado por Deus e não Abel, que foi sacrificado. Em suma, Caim concretizou o desejo criminoso e infundamentado

do Pai, desejo esse que, depois com o dilúvio (infanticídio das massas a corroborar, por assim dizer, a tendência criminosa do Criador, como realça o A.), transitará para o inconsciente dos filhos. O mesmo é afirmar, a despeito da visão pastoral da função paternal, que a condição paternal exposta no Génesis implica o crime (isto é, é preciso dar a morte para obter a vida, para restabelecer, no fundo, a ordem).

A seguir, o A. aprofunda a sua actualização psicanalítica da narrativa bíblica, reforçando-a, como não poderia deixar de ser, sob a égide de Freud, sem o mínimo receio de lhe danificar a matriz, diga-se. É preciso notar, em abono da verdade, que Zafirooulos está longe de ignorar que, se na Génese a razão do crime não provém de uma vontade de gozo de um dos irmãos, sendo antes imputável a uma imanência com motivações imperceptíveis (a causa externa que é o olhar do Pai), em Freud, que espraia largamente o desejo de crime pelas suas análises, com a sua conhecida teoria do parricídio como momento fundador (*Totem e Tabu*), o crime é assacado aos filhos. Todavia, é justamente desta divergência que, diz-nos o A., nasce um compromisso hermenêutico fértil. Como? Abrindo a possibilidade heurística de inscrever a razão sexual do desejo criminoso na reprodução da espécie e, sobretudo, lendo expectativas do fratricídio no contexto do parricídio, que lhe é anterior. Ou seja, mitologicamente falando, o ponto de vista freudiano, para Zafirooulos, apresenta o mérito

de interpretar o gesto de Caim na proporção do parricídio, correlacionando o segundo crime com os restos do primeiro. Nessa medida, o fratricídio constituiria uma sequência do homicídio do Pai. E, enfim, o construto freudiano proporciona, assim sendo, igualmente a hipótese nada desprecienda de descortinar na emergência do olhar do Pai a angustiante presença de uma réstia de criminalidade inaugural. Nesse sentido, a ameaça pulsional imputada ao olhar do Pai é endossada ao filho, sendo que o comportamento deste não é sem denunciar o receio de vingança do Pai, uma vez que participou no parricídio. Por outras palavras, o olhar do Pai morto chama de modo desesperado os filhos ao registo da dívida contraída com o crime original e apela à culpabilidade, daí que o A. fale lapidarmente em «L'œil désespéré par le regard», expressão colhida, como se sabe, num dos Seminários de Lacan. Ou ainda: o texto bíblico, apetrechado com o alcance freudiano, torna-se numa espécie de espelho, onde os filhos projectam na figura de Deus o desejo que trazem de crime, desejo que lhes é reflectido de um modo invertido, como convém a qualquer definição de inconsciente, refira-se.

É claro que se pode obstar aqui o anacronismo do lance interpretativo de Zafirooulos. Seria, porém, uma crítica tão inconsequente como porventura indagar a validade da teoria do parricídio, por mais de uma vez desmentida antropologicamente. Obviamente, munido de utensilagem

psicanalítica, o A. não tenciona passar pelo crivo exegético da validação histórico-empírica. É bom não esquecer que o objecto de análise é mitológico e, com Sacher-Masoch, passará a literário, se o não é já, e que a abordagem é a da lógica profunda da psicanálise. Os critérios implicados são, por isso, de outra natureza. Definem-se pela incidência clínica das análises. Vale dizer: enunciam-se em função do quadro de uma experiência analítica adstrita à lógica paradigmática de estruturação do sujeito pela série dos níveis pulsionais pelos quais se define, entre os quais o escópico. E neste registo clínico, a aplicabilidade dos raciocínios exegéticos do A. é reconhecível quando este se permite, a dada altura do livro, compaginar, e com inegável pertinência, a estrutura axiológica que propôs com o que diz ser a divisão, *desesperada*, do sujeito (enquanto ser escópico, entenda-se) entre o *olho* e o *olhar*. O olho reporta-se ao sujeito (o lado do filho, segundo o discurso mítico), o olhar tem a ver com o objecto-causa dos actos e situa-se do lado do Outro (o lado do Pai morto, em termos mitológicos). Esta divisão, que desencadeia compreensível desespero, traduz-se, ao que crê Freud, por diversas modalidades que partilham o ponto comum angustiante de o olhar constringer o sujeito a responder à vontade imputada inconscientemente por esse sujeito a esse Outro que mais não é, para seguir de perto o A., do que uma *fórmula modernizada* da castração (a falta no Outro). Fórmula visível em nevroses obsessivas, em angústias

paranóicas (o mau olhar a perseguir-nos) ou em comportamentos masoquistas (o assombroso olhar morto da deusa do amor, como iremos ver). Daqui provém que o sujeito alicerce a sua existência em função do olhar do Outro, produzindo, num característico acto de elaboração nevrótica, devotamente imagens para o Outro (oferendas), dado que anseia encarar o ideal que supõe ler no espelho do Outro, resvalando deste modo para o narcisismo e, pior, para a impotência. Em tais casos, ocorre, muito tipicamente, uma montagem fantasmática através da qual o sujeito organiza a sua erótica, os seus sintomas, as suas inibições, enfim, através da qual põe em cena a resposta imaginária (e apaziguadora) ao que julga ser o querer do Outro e com a qual pretende seduzi-lo. Ora, a *Bíblia*, conforme demonstra Zafiropoulos, ensina, com Caim, que é preciso destruir o corpo do irmão, que é como quem diz, a sua imagem, para aceder ao registo do signo e assim aliviar-se do olhar do Outro. Em conformidade com a bitola psicanalítica, o crime de Caim é então um momento de superação do plano das identificações imaginárias (a cargo do Outro), quer dizer, trata-se de um momento que liberta «le désir du sujet de sa prise dans l'image» (p. 44). Sendo assim, para o A., Caim não pode ser aquele proscrito que escolheu o mau caminho, já que, em rigor, o seu gesto criminoso encontra-se na origem da vida. Quanto a Abel, marcado por um trajecto curto e estéril (não acedeu à paternidade), Zafiro-

poulos descarta-o – facto evidentemente discutível, mormente fora das fronteiras psicanalíticas – para a condição de símbolo do impasse obsessivo.

Posto isto, Zafiropoulos aborda o texto de Sacher-Masoch¹, onde o olhar do Pai é comutado pelo olhar vazio de Vénus, e nele recenseia cumplicidade com a psicanálise, colocando, com alguma proeza, as investigações

freudiana e lacaniana ao serviço do inconsciente masoquista. Zafiropoulos começa por advogar que Sacher-Masoch declina o legado de Caim e, concomitantemente, rejeita inscrever-se na linhagem de criminosos inconscientes que, a crer no Freud de *Totem e Tabu*, constituiria a humanidade. O masoquista, dito de outro modo, exonera o crime ao renunciar ao gozo, pois que se oferece inteiramente ao gozo de um Outro. Assim, o sujeito, na qualidade de justo, posiciona-se à margem da sociedade, despojado de amor e filiação, e condena-se, por recusar a culpabilidade, à errância sem fim, que é o que sucede a todo aquele que não mata o irmão. Liquidar o irmão significa, em linguagem psicanalítica, escapar à prisão narcísica que é permanecer petrificado na contemplação da sua própria imagem, facto, como dirá Lacan, que veda o acesso ao simbólico. Socialmente, ao recuar perante a destruição da sua imagem narcísica, a fim de escapar à castração (acto de mutilação), o sujeito posiciona-se do lado do *ser* (lado da identificação feminina) e rasura o do *ter* (lado do poder coincidente com a identificação masculina). Ocorre, desta forma, no romance masoquista uma inversão das tradicionais estruturas do parentesco (Lévi-Strauss): o homem, por contrato, torna-se propriedade da mulher e esta é quem detém o poder. Contudo, ainda que à margem do mundo e do poder, o sujeito não alcança a almejada tranquilidade. É, pois, assombrado pela mulher de olhos vazios. À noite – ou

1 Um parêntesis para resumir brevemente a obra. A narrativa começa com o narrador a sonhar com Vénus. Ora, o olhar da deusa é vazio, petrificado, numa palavra, morto. E é a deusa, a certa altura do sonho, que ordena ao narrador que acorde desse estranho sonho. Mais tarde, na casa do amigo Séverin, o narrador depara com um quadro significativo: a deusa do seu sonho, munida de um chicote e a espezinhar o amigo. É então que Séverin lhe confia o seu relacionamento com uma mulher (Wanda von Dungen) que estipulava que Séverin fosse inteiramente seu escravo, obedecendo sem restrições às suas ordens e aos seus caprichos, mesmo se esta decidisse matá-lo. Em contrapartida do dom de si mesmo, Séverin gozaria do privilégio de a ver vestida com uma pele. Como fica claro, a pele detém um valor puramente fetichista. Tudo corre bem até a amante de Séverin arranjar outro amante e iniciar com ele uma relação simetricamente inversa à que mantém com Séverin, ou seja, torna-se escrava desse novo amante. Mais do que isso: procura entregar o corpo de Séverin ao chicote sádico desse homem. É aí que a personagem cai em si e se cura da sensualidade masoquista alienante. Antes disso, no instante em que Séverin se apresta a ratificar o contrato masoquista que o liga a Wanda, convém precisar um momento premonitório: aquele em que avista, na pintura do tecto, uma representação de Sansão prestes a ser trespassado nos olhos pelos Filisteus, sob o olhar atento de Dalila.

seja: no inconsciente –, ele é afectado pela deusa que, ademais da castração genital, vem corporificar os defeitos do mundo, dos quais se queria ver livre, e ainda representa a imagem narcísica de si mesmo, cultivada inconscientemente. O sujeito não se acha resguardado do real traumático e acorda angustiado. Com notória pertinência, Zafiropoulos esforça-se por pensar então o texto de Sacher-Masoch sob esta perspectiva nada ociosa: se o narrador padece da angústia causada pelo susto onírico da imagem de Vénus cega, a história de vida do amigo Séverin, precisamente subordinado na concretude empírica a essa mulher que assombra o narrador, essa história de vida vem significar uma resposta simbólica às angústias do narrador por parte desse seu alter-ego (ou irmão). Ou seja, a angústia gera a emergência do objecto real que, por sua vez, vem responder, sob a forma de fantasma, ao desejo do Outro: a figura do Outro inconsciente que abre o romance, a Vénus de olhos mortos, que transitou assim do inconsciente para o patamar da realidade, ganhando contornos de erecção idólatra.

E o ponto-chave dessa entrega sacrificial do sujeito ao poder violento de uma mulher, preenchendo-lhe a cegueira, passa pelo fetiche (herdeiro e substituto do falo da mulher/mãe, situado no corpo do Outro, é aquilo que os outros não conseguem avistar), com o qual o sacrificado se esforça por colmatar a debilidade de que é portadora e que lhe provoca um trauma

escópico (a angústia gerada pelo olhar petrificado). É com base nesse fetiche que estrutura o mundo e a sua crença idólatra. No registo visual, o fetiche funciona como um ecrã protector, espécie de escudo a partir do qual o sujeito projecta fantasmas susceptíveis de neutralizarem a ameaça de castração oriunda do Outro, ou melhor, implicada na falta do Outro (olhar/falo). Ecrã correspondente, insista-se, ao inconsciente masoquista da representação da falta deslocada da zona genital para o nível escópico da estruturação subjectiva (olhar cego). Portanto, o sujeito, recorrendo, é certo, ao fetiche, aceita sacrificar-se por uma mulher a ponto de perder a vista, o mesmo é referir, fazer-se cegar por uma mulher para não só não ver a imagem angustiante do seu olhar vazio, mas ainda para significar, ao fim e ao resto, uma entrega dos olhos, que é o que ela literalmente requer (na esteira simbólica da pintura que fixa Sansão prestes a cegar por causa de Dalila, que Séverin contempla de súbito no instante em que assina a sua dependência de Wanda). Citando o A.: «Et ce qui constitue ou plutôt relance le drame du sujet masochiste est qu'il s'aperçoit bien que pour aller jusqu'à l'aveuglement face au désir de l'Autre sexe, il faudrait bien le payer de la livre de chair de ses yeux» (pp. 96-7).

Só que na narrativa de Sacher-Masoch ocorre, digamos, um embaraço. Visto não impedir o regresso do Pai, o fetiche afigura-se insuficiente. A esse nível, o A. convoca novamente

os ensinamentos de Freud. Para o psicanalista de Viena, a criança alimenta a fantasia de ser batida pela mãe. Subjacente à fantasia, encontra-se a seguinte formação inconsciente: nada menos do que o amor pelo pai (em sentido genital, note-se), o que engendra a substituição da figura da mãe pela do progenitor e, em consequência, a comutação do ser batido pelo ser amado. Por conseguinte, ser amado pelo pai exprime-se conscientemente pela punição materna, o que possibilita à criança manter intactos os seus atributos masculinos e desta forma escapar à homossexualidade castrante da relação genital com o pai. Daqui se compreende que Séverin se cure do seu masoquismo ao deparar com o chicote do amante de Wanda, que mais não seria do que o gozo do pai homossexualizando o filho. Se esta, por contrato, assumiu o papel da mãe severa e toda poderosa (fetichizada), ao levar Séverin ao encontro do poder paternal, confronta-o, no fim de contas, com o seu fantasma (ser batido pelo pai).

Quanto a Lacan, a que recorre em boa porção também o A., difere de Freud, em virtude de este aproximar o órgão escópico do genital. Lacan afasta-o e põe a tónica mais na simbolização e menos na equivalência. Isto é, o registo visível não se identificaria tanto ao pénis e à castração genital, antes simbolizaria a falta central do desejo. Desta maneira, Lacan enfatiza a função simbolizante do objecto olhar que, no caso masoquista, vem simbolizar a falta («au sens de quelque

chose qui lui fait défaut»). Desta função de simbolização decorre a localização do martírio do olho do lado do sujeito. Sintetizando: no cenário fantasmático, o martírio do olho não representa a castração genital, antes seria uma materialização fetichista que «met à mal le regard» (p. 76), e isto na medida em que fixa o olho num objecto de tal modo que inibe as faculdades de simbolização. O processo de estruturação simbólica do sujeito empana. E esta desqualificação da capacidade simbolizadora do registo escópico enclausura o sujeito no registo do imaginário na sua relação com o Outro, impedindo-o de positivar as coisas, o que sucederia por via simbólica.

Com tudo isto, o A. finaliza concluindo, em boa lógica, que Sacher-Masoch não seria, afinal, inteiramente masoquista. Só o seria acaso tivéssemos o cenário perverso de um sujeito incurável pelo pai. Ora, Séverin, numa atitude que não podemos deixar de considerar curativa, livrou-se da prática masoquista. Tanto assim é que desvia sabiamente o amigo (e alter-ego, mas também se podia dizer irmão) dos nefastos trilhos da insana paixão masoquista. Dir-se-ia, numa palavra, que liquidou no narrador a imagem narcísica de si mesmo e que tendia para o masoquismo.

Para terminar sem demora, proporia, no sentido de justificar, no âmbito dos Estudos Literários, a nítida relevância deste livro sobre *o olhar*, se é que essa relevância não ficou ainda atestada, proporia, dizia, a lei-

tura de *L'Oeil désespéré par le regard* a compasso, um tanto como se de uma música de fundo se tratasse, com estes autores: Martim Soares (com a cantiga de amor *Pero que punh'en me guardar*), Alain Robbe-Grillet (*Le Voyeur*), José Luís Peixoto (*Nenhum Olhar*) ou Raduan Nassar (*Um Copo de Cólera*).

Dossier Literatura Comparada

Introdução

Ana Gabriela Macedo

Foreword to the *Dossier of Comparative Literature*

Ana Gabriela Macedo

La notion de l'influence et la mémoire (inter)culturelle

Manfred Schmeling

Working Across Borders Reflections on Comparative Literature and Translation

Astradur Eysteinnsson

Intra-Colonialism or *l'Animotion Mosaïque* of the Black Atlantic Re(p)tiling Angola in J.E. Agualusa's *O Vendedor de Passados/The Book of Chameleons*

Bernard McGuirk

Un comentario sobre el concepto de vanguardia

Eduardo Subirats

Heavenness and the modernist aesthetics of movement

Isabel Capeloa Gil

Une seconde musique du hasard: Georges Perec et Paul Auster

Jean-Luc Joly

The Narrator in the Contact Zone: Transculturation and Dialogism in *Things Fall Apart*

João Ferreira Duarte

Entre Culturas: A Vanguarda entre o Brasil e a Europa

K. David Jackson

Comparative literature and translation, historical breaks and continuing debates: Can the past teach us something about the future?

Lucia Boldrini

Ghosts and Hosts: Memory, Inheritance and the Postimperial Condition

Paulo de Medeiros

Artes plásticas e poesia nos anos 70 no Brasil

Viviana Bosi

Vária

O lugar do outro: representações da identidade nas narrativas de Mia Couto e José Eduardo Agualusa

Ana Margarida Fonseca

Infância no pós-independência angolano em AvóDezanove e o segredo do soviético

Ana Ribeiro

Rosalía de Castro: uma escritora revolucionária

Diego Pardo Amado

Artes ao serão

Isabel Ponce de Leão

Lourdes Castro, Helena Almeida and their 'encounter with the world'

Márcia Oliveira e Maria Luísa

Coelho

Breve cartografia do imaginário contemporâneo. NYC, *femmes fatales*, amazonas

Cátia Faisco, Jacinta Correia, Pedro Meneses e Cristina Álvares

O romance policial em Agustina Bessa Luís

Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes

Glosas de Camões nas Obras Métricas de D. Francisco

Manuel de Melo

Micaela Ramon

O livro de Caetano

Pedro Sepúlveda

Knapp e Michaels contra Fish: o que é uma crença?

Ricardo Namora

Entrevistas

A literatura e o léxico da pós-colonialidade. Uma conversa com João Paulo Borges Coelho

Elena Brugioni

Recensões

L'Oeil désespéré par le regard. Sur le fantasma.

Sérgio Guimarães de Sousa