

27/3

revista do centro de estudos humanísticos

série ciências da literatura

2013

diacrítica

dossier
narrando o Índico

hnmus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

Título: DIACRÍTICA (Nº 27/3 – 2013)
Série Ciências da Literatura

Diretora: Ana Gabriela Macedo

Diretores-Adjuntos: Carlos Mendes de Sousa; Vítor Moura

Editor: Orlando Grossegeesse / **Co-editora:** Margarida Esteves Pereira

E-mail: litcehum@ilch.uminho.pt

Coordenadoras do Dossier: Joana Passos e Elena Brugioni

Comissão Redatorial:

Ana Maria Silva Ribeiro (Universidade do Minho), Ana Paula Arnaut (Universidade de Coimbra), Ana Paula Coutinho (Universidade do Porto), Carlos Mendes de Sousa (Universidade do Minho), David Pinho Barros (Universidade do Porto), Giorgio de Marchis (Università degli Studi Roma Tre), Irène Langlet (Université de Limoges), Joanne Paisana (Universidade do Minho), José Cândido Oliveira Martins (Universidade Católica Portuguesa), Kelvin Falcão Klein (Universidade Federal de Santa Catarina), Maria Cristina Álvares (Universidade do Minho), Maria do Carmo Pinheiro Mendes (Universidade do Minho), Maria Eduarda Keating (Universidade do Minho), Onésimo Teotónio Almeida (Brown University, Providence), Osvaldo Manuel Silvestre (Universidade de Coimbra), Sérgio Guimarães de Sousa (Universidade do Minho), Virgínia M. Vasconcelos Leal (Universidade de Brasília).

Comissão Científica:

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa), Bernard McQuirk (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).

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

DOSSIER NARRANDO O ÍNDICO

- 7 **Prefácio**
Rosa María Perez
- 9 **The Revisionary and the Assertive Modes in Indian Ocean Studies**
Joana Passos
- 17 **Narrating the Indian Ocean: challenging the circuits of migrating notions**
Ute Fendler
- 29 **Entre discursos y prácticas: criollización, mauricianidad y globalización en Mauricio – el caso del cine emergente mauriciano**
Mar Garcia
- 59 **Notes pour une lecture du roman graphique *Île Bourbon 1730* de Appollo & Trondheim sous le prisme de son *indiaocéanité***
Marie-Manuelle da Silva
- 77 **“Para fazer um mar”. Literatura moçambicana e Oceano Índico**
Jessica Falconi
- 93 **Índico e(m) Moçambique: notas sobre o *outro***
Nazir Ahmed Can
- 121 **Narrando O(s) Índico(s). Reflexões em torno das ‘geografias transnacionais do imaginário’**
Elena Brugioni
- 137 **Traces of Portugal in Bollywood**
Francisco Veres Machado
- 151 **Poems**
John Mateer
tradução de Andreia Sarabando

VÁRIA

- 159 **Nouveaux genres littéraires urbains en Français. Micronouvelles et nouvelles en trois lignes**
Cristina Álvares
- 183 **Fronteira e Contacto em *O Meu Nome é Legião***
Daniel Paiva
- 203 **Sombrias manobras do amor: (in) evidências em Alanis Morissette**
Diogo André Barbosa Martins
- 235 **Papéis criados, papéis forjados no romance *Nada a dizer* de Elvira Vigna**
Edma Cristina de Góis
- 253 **Dores dos Santos, Salomé ou a exaltação do milagre**
Maria Eugénia Pereira
- 265 **A filha (mais velha) de Joaquim Luís. Sobre *As Três Irmãs***
Sérgio Guimarães de Sousa
- 285 **Diegese, linguagens, língua e cinema: *The Artist* de Michel Hazanavicius**
José Teixeira
- 301 **“This is England?”: Projeções da Inglaterra e da sua identidade a partir do *heritage film* no panorama do turismo cultural**
Margarida Esteves Pereira

ENTREVISTA

- 321 **“Há quem diga que eu escrevo inglês traduzido”**
Sérgio Guimarães de Sousa

RECENSÕES

- 329 **AMARAL, Ana Luísa, *Próspero Morreu. Poema em Acto***
Ana Gabriela Macedo
- 333 **VIEIRA, Estela, *Interiors and Narrative. The Spatial Poetics of Machado de Assis, Eça de Queirós and Leopoldo Alas***
Orlando Grossegeesse
- 341 **VIEIRA, Patrícia, *Portuguese Film, 1930-1960: The Staging of the New State Regime***
Sérgio Guimarães de Sousa
- 349 **Normas de publicação na revista**

dossier
narrando o Índico

PREFÁCIO

FOREWORD

Rosa Maria Perez*
rosa.perez@iscte.pt

The Indian Ocean has been known and ignored, dismissed and described
Michael Pearson, 2003

O Índico tem sido um apetecível objeto de estudo. Uma análise da produção disponível conduz-nos, todavia, a duas constatações principais: a negligência dada aos autores locais – e decorrente perda de importantes temas e debates – a favor de autores europeus por um lado, e, por outro, a proeminência da História na abordagem do Índico, frequentemente refém de olhares nacionalistas e orientalistas. Poucas são as exceções e não podem deixar de ser referidas: Michael Pearson, Kirti N. Chaudhuri, Sugata Bose, Thomas Metcalf, entre outros.

De muitos pontos de vista este dossier tem um carácter inaugural. À timidez de análises que se fecham disciplinarmente, ele oferece o rasgo de cruzar diferentes olhares, para uma tentativa de compreensão de um dos contextos do mundo globalmente menos tratados – na distribuição e organização do poder, nas suas estruturas sociais e religiosas, nas suas formas e políticas culturais, nas suas hegemonias e nas suas subalternidades, na sua geopolítica e relações internacionais. No seu conjunto, percorrendo e cruzando as margens do Índico Oriental, os diferentes autores tornam plausível a ideia de uma *estrutura* do e no Oceano Índico que ultrapassa o somatório daquilo que os trabalhos a ele dedicados nos têm oferecido: fragmentos narrativos.

Ora se este conjunto de textos dá inteligibilidade a algumas narrativas do Índico ele vai mais longe e insinua a sua sofisticada diversidade cultural,

* Antropóloga, Departamento de Antropologia, ISCTE-IUL (University of Lisbon Institute); Visiting and Institute Chair Professor (Anthropology), Indian Institute of Technology (IIT), Gandhinagar.

assente em três grandes civilizações: bantu-swahili, árabo-persa e indiana, que, entre as margens do Índico foram cenário de encontros sofisticados e complexos, tecidos por relações comerciais, em cujo esteio circulavam pessoas e ideias, fluxos culturais e religiosos, absorções linguísticas, literárias e artísticas, trocas e repúdios, desenhando um mosaico civilizacional que não tem atraído de forma sistemática os humanistas e os cientistas sociais.

Efetivamente, neste vasto *puzzle* marítimo é possível identificar um ‘ar de família’ que contraria e contradiz perspectivas eminentemente atomistas. Por outras palavras, embora o Oceano Índico não apresente uma óbvia unidade cultural, podemos detetar nas suas sociedades, em épocas e sob formas e articulações diferenciadas, recorrências antropológicas e históricas cuja pertença a uma unidade civilizacional mais vasta foi demonstrada, no plano da história, por Kirti Chauduri.

A tanto nos convida este *Narrando o Índico*: avaliar a forma como, prescindindo de um olhar eurocêntrico, podemos encontrar, em diferentes planos narrativos, um painel cultural que a Europa colonizou politicamente ao mesmo tempo que foi culturalmente colonizada.

THE REVISIONARY AND THE ASSERTIVE MODES IN INDIAN OCEAN STUDIES

REVISÃO E AUTOAFIRMAÇÃO NOS ESTUDOS DO ÍNDICO

Joana Passos*

jpassos@ilch.uminho.pt

Indian Ocean Studies comprise a multilayered platform of research, which enables you to focus on different themes or topics within a regional set of locations. The novelty is the transdisciplinary approach on networks of business, migration and cultural exchange, beyond specific national questions. My contribution, which serves as an introduction to the dossier *Narrating the Indian Ocean*, highlights the diverse perspectives and research engagements with this platform through different but complementary modes.

Keywords: Indian Ocean Studies, postcolonial self-assertion, deconstruction, Eurocentrism

Os Estudos do Índico abarcam uma multifacetada plataforma de investigação, a qual pode focar-se em diferentes temas ou tópicos dentro de um amplo contexto regional. A novidade é o interesse transdisciplinar por redes de comércio, migração e troca de influências culturais, para além de específicos contextos nacionais. Este contributo, servindo de introdução ao dossier *Narrando o Índico*, sublinha a diversidade de perspetivas e investimento nesta plataforma, consoante a localização do investigador. Advoga-se, no entanto, que esta diversidade é complementar.

Palavras-chave: Estudos do Índico, autoafirmação pós-colonial, desconstrução, Eurocentrismo

* Assistant Researcher at CEHUM, Minho University, Braga, Portugal.

Although globalization is a model of world dynamics that tends to perpetuate, both symbolically and in terms of politics and economic exchange, the idea that the West still holds as the centre of a global network, this vision is questioned and confronted by scholars and artists situated outside the *Old World*, with complicit reverberations inside Western academy.⁽¹⁾

For the West, the impact of Indian Ocean Studies is revisionary, situating Europe in a changing world order where multiple centres of power are emerging. Besides, in a society increasingly aware of ecological and sustainability issues, local and global are linked by mutual necessity, and this awareness also requires alternative models of reciprocal organization across distant geographies. The knowledge provided by the humanities may be the key to achieving the necessary dialogue and balance.

For researchers situated in, or affiliated with the geo-cultural co-ordinates of the Indian Ocean, their own research pursues self-assertive aims, directed at recuperating a regional history that has not been as widely known, or as adequately studied, as it should be. In both cases, although serving different priorities, this kind of revisionary and self-assertive knowledge provided by Indian Ocean Studies is gaining momentum within the field of the humanities, consolidating an international academic platform.

As an academic working in Europe, I perceive Indian Ocean Studies as a subject within Postcolonial epistemologies. Its theoretical model can either zoom in on micro-situated contexts or be applied to wider regional frames. Regardless of scale, the knowledge provided must be translated into more balanced and adequate political, ethic and economic decisions. As Gayatri Spivak puts it:

One must fill the vision of literary form with its connections to what is being read: history, political economy – the world. And it is not merely a question of disciplinary formation. It is a question also of questioning the separation between the world of action and the world of disciplines. (Spivak, 2008: 128)

It is this committed and critical view of the world, mediated by the humanities, that we tried to promote at the II Summer School organized by CEHUM titled *Narrating the Indian Ocean: Mappings and Itineraries* (1-4 July 2012). The Summer School was designed to integrate young scholars in the international academic debate on the Indian Ocean, its history and dynamics. Students and researchers were expected to work with our guest

(1) See for example works by Ranajit Guha, Gayatri Spivak, Dipesh Chakravarty, Partha Chatterjee and Ngũgĩ Wa Thiong'o. See also work by Achille Mbembe.

lecturers via an epistemological model based on the deconstruction of established references, the integration of alternative sources of information, and the re-configuration of new knowledge. Often, this process implied a comparative platform between different periods of time and across geographical space, considering national, transnational or intra-national dimensions, as well as migrant ramifications of concrete communities.

On account of the possibility of innovation proposed by Indian Ocean Studies, either as a revision of Eurocentrism or as an assertive platform to promote and establish the study of regional dynamics across the Indian Ocean, I welcomed my colleagues' commitment to engage with this subject⁽²⁾ and co-organize a Summer School on Indian Ocean Studies.

To think through the debate centred on the Indian Ocean is to think about answers the Atlantic does not provide. In a way, Paul Gilroy and his *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993) became the model to think cultural contributions by Afro-European and Afro-American communities to the West, understood as the product of a dual affiliation, to past and present, to local and 'away', to multiple (often imaginary) places and the local constraints of negotiating successful ways to be 'at home' at the margins of Eurocentric spaces. But Gilroy's work also recovers a silenced history of massive, forced displacement of African people, across the Atlantic, during European maritime expansion from the 17th century onwards. To research historical dynamics in the Atlantic has meant to recover a whole history of colonial exploitation based on a triangular route connecting Europe, the Americas, the Caribbean and the western coast of Africa. The recuperation of this silenced memory has had its own corrective effects in terms of the world's historical archive, with direct implications for current politics. For example, it establishes the continued and massive presence of African peoples in Europe and the Americas for centuries, inscribing the right of Afro-American and Afro-European people to 'belong' to these societies, not only on account of their continued permanence on those places, but because of their effective participation and contribution to these societies. Finally, this recovered history provides a foundational narrative of displacement, a diasporic basis for the political and cultural self-assertion of African communities across the world.

(2) I would like to thank Marie-Manuelle Silva, Andreia Sarabando and most especially Elena Brugiotti for challenging me to participate in the debate centred on Indian Ocean Studies, in the context of the organization of this Summer School. I thank Mar Garcia and Nazir Can for having introduced me to the subject during the conference *Hybridity in Indian Ocean Literature* (UAB – Universitat Autònoma de Barcelona, April, 2009). See Mar Garcia *et al.*, *Indicities/Indices/Indícios* (2010).

When a postcolonial epistemological model is applied to the Indian Ocean, to explore its history and the people involved, very poignant connections become immediately apparent. The contrast with the dynamics of the Atlantic Ocean during colonialism (as explored by Gilroy for example) is revealing. In terms of global perceptions of contemporary dynamics, the most challenging and groundbreaking alteration brought about by thinking in terms of the Indian Ocean is precisely the move towards a universe where, among other cultural flows, Islam is a powerful element. The Ottoman Empire, Imperial Persia, the Sultanates of the Arabian Peninsula and the Nizams of Hyderabad represented a Muslim constellation operating in the Indian Ocean which preceded, endured and bypassed the height of the European presence. Although some sea routes might have been controlled by European peoples, these never managed to stop Arabs, Indians, Chinese and Malay from trading among themselves. In fact, the history of trade in the Indian Ocean is much older than that of European expansion. In this context, Europe cannot be read as having been the main exclusive source of power in the Indian Ocean. It more accurately dominated for a period of Eastern history, as other empires did, before, during and after the period of European expansion.

In *African Identity in Asia* (2009), Shihan de Silva Jayasuriya compiles references to several routes of the African slave trade towards the markets of Antalya and Constantinople, in the Ottoman Empire. In this study, the author also highlights routes from Africa's central regions to the market of Zanzibar, which provided coveted slaves for Persia and for the Indian kingdoms. Thus, a whole network that was invisible from the perspective of the Atlantic becomes observable in the Indian Ocean. Secondly, in Persia and the Indian kingdoms, a history of military power and warrior ability (totally absent from the trans-Atlantic record) explains the preference for Africans as trusted bodyguards, elite soldiers and military advisers. Connected to this proximity to politics, there are records of social mobility among African slaves whose work proved invaluable for their royal masters. Thus, Shihan Jayasuriya's research also provides an account of acknowledgement of African contributions to societies around the Indian Ocean as pilots, traders, soldiers, musicians and sorcerers, in ways that were almost completely denied in the trans-Atlantic history of African slaves (with the exception of music). This is a telling example of the alternative history of the Indian Ocean, one that is still little known and researched in the Western world.

For researchers situated within the regional frame of Indian Ocean Studies, to publish, teach and circulate knowledge on the history and dynamics of the Indian Ocean is urgent and strategic, making the archive

of world history and world heritage more representative and nuanced, by presenting themselves to the world in their own terms. Simultaneously, local societies will be negotiating visibility and agency in relation to one's neighbours, across the water, across borders, and within the national space. Thirdly, Indian Ocean Studies can contribute to consolidating and steering local societies, by addressing internal tensions and discussing alternatives.

In both modes, the revisionary and the assertive, a key aspect of the debate around the Indian Ocean is the possibility of a Western absence (something that research on the Atlantic did not provide). This is a platform that works South-South, while postcolonial studies centered on the Atlantic still think across a North-South divide, even if the Atlantic route is a triangular one. Considering the margin of innovation implied in Indian Ocean Studies, it is timely and relevant that this debate should be promoted within the Portuguese academy, and that was one of the objectives that guided the organization of a Summer School on Indian Ocean Studies at CEHUM.

Lastly, it is important to bear in mind that Indian Ocean Studies are a universe where the Western scholar is a late arrival, in an ex-centric position. In a way, the tone was set in the 1980s, in India, by the Subaltern Studies Group. The West followed the challenge by this group of academics to acknowledge peasant and vernacular knowledge as valid sources of information to confront and reframe official narratives. This at the time that Marxist criticism was at the centre of (Western) literary criticism, although its objects of research remained very much 'highbrow'. Eventually, Postmodernism, revelling in irony, deconstruction, chaos and subversion proved a better ally to scholars situated outside Western contexts, creating room for converging perspectives in the process of desecrating canons and provincializing Europe.⁽³⁾ In a global world, researchers based in the West (such as our students) need a greater perception of the dynamics operating in the Indian Ocean today, but contemporary regional dynamics have a history of their own which it is necessary to trace back and understand. Once this knowledge is acquired, expertise on the Indian Ocean must be directed to the world of politics and decision making, as suggested by Spivak above. It is up to postcolonial studies scholars to seek this kind of participation in other dimensions of contemporary society. At the same time, other areas of knowledge and work must value and learn to apply the knowledge provided by this field of the humanities.

(3) This concept was coined by Dipesh Chakrabarty (2000, 2007).

After the Summer School on *Narrating the Indian Ocean* it was considered necessary to contribute with a publication to support researchers interested in this subject, inserting our academic community (mostly Portuguese and Spanish) into this international debate. Hence, this dossier aims at providing an introduction to the central issues addressed by Indian Ocean Studies. It starts with a set of theoretical approaches to insular contexts: Ute Fendler discusses Creolization as a process of becoming, where multiple layers of history and identity have to be continuously negotiated in a relational balance; Mar Garcia describes the dynamics of ethnicity and Creolization in Mauritius, framing that insular society as a fragmented whole where diverse ethnic identities compete for acknowledgement and representation; Marie-Manuelle da Silva explores a graphic novel from La Réunion (*Île Bourbon 1730*) as a means to interrogate French official historical memory. The relevance of exploring plural imaginaries and representations ensues from the political implications in managing competing collective memories.

A second set of articles addresses Mozambique as a key case study within the dynamics of Indian Ocean Studies. Jessica Falconi invokes the representation of Mozambican identity in poems about the Island of Mozambique, as a particularly charged literary motif that projects Mozambican identity outwards, towards the Indian Ocean and the wider, multiple connections across the water. Likewise, Nazir Can asserts the strategic importance of inscribing, in national Mozambican literature, the presence of Indian communities within Mozambican society, as a means to break with a tradition of representation that tends to turn inwards, isolating Mozambique from the region around it. Elena Brugioni's article offers a theoretical reflection on the Eurocentric principle underlying the (near) absence of Indian Ocean Studies in established postcolonial studies, especially if one compares this absence with the attention lavished on the South Atlantic and the European role in colonial history. Brugioni relates such academic practices to a Eurocentric epistemological tradition and its marginalizing effects.

India and Goa, or rather, Goa in *Bollywood* are invoked in this dossier by Francisco Veres Machado, who recovers the careers of Goan musicians in Mumbai, as Jazz bands, and later in the film industry. Machado's contribution is all the more interesting for the political borders it blurs, revealing how people moved and interacted of their own accord, creating alternative cartographies that elude colonial and postcolonial national frames. We wish to thank Rosa Perez for her Preface, where she acknowledges the innovative potential of Indian Ocean Studies and a certain inaugural dimension in the

publication of this dossier within the frame of the Portuguese academy. Her encouragement and support are most rewarding.

Finally, John Mateer contributed with two poems, an artistic note that echoes and enhances the critical perspective of the academic contributions. Andreia Sarabando, who has translated John Mateer's work extensively, translated these poems into Portuguese, thus expanding their audience. We also want to thank John Mateer and Andreia Sarabando for the poetry session that followed Mateer's talk on his poetry in connection to the Indian Ocean; Susana Sardo, an ethnomusicologist, for having discussed some features of Indian music and its ritual meanings, and Francisco Veres Machado for showing his film *The Other*, on Goan multiple identities.

References

- CHAKRABARTY, Dipesh (2000, 2007), *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press.
- GARCIA, Mar; HAND, Felicity & CAN, Nazir (coords.) (2010), *Indicities/Indices/Índicios. Hybridations problématiques dans les littératures de l' Ocean Indien*, Ille-sur-Têt: Editions K' A.
- GILROY, Paul (1993), *The Black Atlantic, modernity and Double Consciousness*, London: Verso.
- JAYASURIYA, Shihan de Silva (2008), *African Identity in Asia: Cultural Effects of Forced Migration*, Princeton: Marcus Wiener Publishers.
- SPIVAK, Gayatri (2008), *In Other Worlds, Essays in cultural Politics*, London: Routledge Classics [1998].

[Recebido em 30 de setembro de 2013 e aceite para publicação em 4 de novembro de 2013]

NARRATING THE INDIAN OCEAN: CHALLENGING THE CIRCUITS OF MIGRATING NOTIONS

NARRAR O OCEANO ÍNDICO: NOTAS SOBRE OS CIRCUITOS DE CONCEITOS ITINERANTES

Ute Fendler*

ute.fendler@uni-bayreuth.de

This paper presents an outline of the parallels between the Atlantic and the Indian Ocean seen from a cultural studies' perspective. The discussion will highlight some concepts, such as *Créolie*, *Coolitude* and *Créolité* which were created to grasp the specificity of the cultural consequences of forced migration and the imposed contact among a multitude of cultures in the two regions. Secondly, insularity will be presented as an in-between space of contact between cultures where knowledge is generated, negotiated and transmitted via its narration. This process will be analysed as an example of *Créolité* in the context of the Indian Ocean, taking as case study the three volumes of *Enlacement(s)* (2013) by the Malagasy writer Jean-Luc Raharimanana.

Keywords: *Créolité*; Poetics of Relation; Indian Ocean Studies; Malagasy literature.

Este artigo apresenta um esboço de paralelos entre o Atlântico e o Oceano Índico partindo da perspectiva dos estudos culturais. A discussão irá destacar alguns conceitos como *Créolie*, *Coolitude* e *Créolité* que foram concebidos para explicitar a especificidade das consequências culturais de emigrações forçadas, as quais obrigaram ao contacto entre uma grande diversidade de culturas nestas duas regiões. Em segundo lugar, aborda-se a insularidade como uma zona de contacto entre culturas, onde conhecimento é gerado, negociado e transmitido através de narrativas. Este processo será analisado como um exemplo de *Créolité* no contexto do Índico, focando os três volumes de *Enlacement(s)* (2013), do escritor madagascarense Jean-Luc Raharimanana.

Palavras-chave: *Créolité*, Poética da relação, Estudos do Oceano Índico, Literatura de Madagáscar

* Chair of romance cultural (literature, film) and comparative studies at the University of Bayreuth (since 2006), Germany.

Director of the Institute of African Studies (since 2011), specialist of African cinema, Francophone literatures and film/TV (Africa, Caribbean, Canada), intermedial and intercultural phenomena.

I. Migrating notions: how to capture the specificity of contact zones...

As Isabel Hofmeyr has shown in her article “The Black Atlantic meets the Indian Ocean” (2011), many parallels are drawn between these two maritime contact zones, the Atlantic and the Indian Ocean. In both regions, focus has been laid on the signification of the islands as contact zones, suggesting directions to rethink national identities usually linked to territories and national entities, along an axis of linear history, etc.. However, the Atlantic has been much more present in research and only rather recently parallels between these two contact zones have been pointed out.

Considering the Indian Ocean, Françoise Lionnet underlines its intrinsic characteristic as contact zone:

Zone de contacts multiculturels depuis plus de 5000 ans, l’océan Indien est un carrefour où se sont croisés tous les peuples des « vieux » continents. Explorateurs et voyageurs en quête de fortune ou de connaissances nouvelles, pêcheurs, marins et marchands y ont établi des relations commerciales, religieuses ou savantes bien avant que des échanges de la même envergure ne s’instaurent entre les habitants des pourtours de l’Atlantique ou du Pacifique. [...] Ce trafic intense, à une échelle déjà « globale », a engendré les premiers cosmopolitismes et les créolisations qui ont suivi. (Lionnet, 2012: 7)

Later on, she has taken up some arguments of Hofmeyr drawing the attention to the fact that the meaning of creolization has not been sufficiently explored in the Indian Ocean:

Hofmeyr mentions the dialectics of cosmopolitanism and nationalism, imperialism and mobility, old diasporic networks and new public spheres. She acknowledges in a footnote existing research on Indian Ocean creolization and insular cultures. But her argument does not gesture toward the work that the notion of creolization can do to open up the above binaries and the forms of entanglement they hide. (Lionnet, 2012: 61)

Early research on the specificity of the situation in the Caribbean or the Indian Ocean as regions where migrations have brought about continued encounters among a multitude of cultures – often in a context of violence or forced labour – focused on the observation of the ways these communities generated a multitude of strata, sometimes merging different cultural, social, linguistic and ethnic elements. Interestingly, these approaches started

with reflections on language, the core means of communication in such communities. In Guadeloupe, Dany Bébel-Gisler published her book *La langue créole force jugulée* (1976), and almost at the same time Axel Gauvin published his *Du créole opprimé au créole libéré* (1977) in La Réunion. Both authors consider the development of the Creole language as a manifestation of the contact of various cultures that have to find a common ground for communication in a violent context. The evolution of free expression and diversification of the usage of Creole is seen as a sign of the evolution of a new culture, emerging from this contact zone. The subtitle of Gauvin's book is significant as he names the Creole of La Réunion "la langue réunionnaise" giving this Creole the status of a language, instead of considering it a dialect or a pidgin.

The difficult quest for an identity of one's own, something new and different from all its cultural heritages, is reflected on the discussion around the notions of *Créolie* and *Créolité* in the Indian Ocean. Already in 1970, Jean Albany spoke of "créolie", a term one finds again in Gilbert Aubry, in his *Hymne à la créolie*, from 1978. When Jean-François Sam-Long, from La Réunion, retraces the development of these notions in *De l'éloge à la créolie* (1989), he points out that there are two major tendencies: a traditionalist movement that places itself close to France, in which "créolie" would be considered as folkloric; and a leftist movement that also sees "créolie" as a Francophile movement, so they would rather favour the term "créolité", that would highlight African and Asian heritage in the construction of a multilayered identity. Parallel to this evolution in the Indian Ocean, in the Caribbean, the *Charte Culturelle Créole* is first published in 1982, claiming rights and duties in this new Creole society.

Nous pensons que la Créolité est le fondement et le prolongement d'une négritude authentiquement humaniste. Mais elle intègre aussi les valeurs de l'indianité qui ont trop longtemps été méprisées, voire ignorées par les promoteurs de la contestation culturelle aux Antilles et en Guyane. Quant à l'héritage culturel européen, son insertion dans la Créolité est légitime, mais il importe de travailler à le restituer à une place plus pertinente. Il n'est pas *toute* notre identité, mais une composante de cette dernière. (GEREC, 1982: 20-21)

It is very interesting to see that as early as 1982 there was already awareness that merging various cultural heritages would create a new Creole culture and society. The next passage is even more important:

La Créolité renvoie dos-à-dos tous les ‘arrières-mondes’ pour construire l’avenir sur des bases transraciales et transculturelles où l’individu se situe par rapport à la communauté. La Créolité apparaît alors comme synonyme générique de guadeloupéanité, guyanité, haïtianité, martinicanité, etc. Pas seulement un faisceau de cultures, la Créolité est l’expression concrète d’une civilisation en gestation. (GEREC, 1982: 30)

One can conclude that though the authors of the *Charte Culturelle Créole* take into account the existence of local specificities, they put forward the idea of a “transracial” and “transcultural” basis for all the mentioned societies. In this sense, “Créolité” means that a new civilisation is in “the process of becoming”. It is remarkable that all the important aspects at the core of the debate on “Créolité” today are already mentioned in the quotes above. On the one hand, they assert the worth of this new civilization while, on the other hand, the concept remains an open reference so that other Creole communities can be part of this vision. The use of the word “civilization” in this context is very important as it acknowledges the cultural value of *Créole Cultures* as equal to other civilizations. Simultaneously, the authors avoid defining cultures of contact zones through lack, incompleteness or difference in relation to origins or original civilizations.

The breakthrough for the currency of such a term as *Créolité* only came with the publication of *Eloge de la Créolité* by Chamoiseau, Confiant and Bernabé, in 1989, which caught the attention of intellectual circles. *Créolité* became a new philosophy, setting the horizon for the discussion of societies that emerge from contact zones. The most relevant quotation for my argument is the following:

Nous, Antillais créoles, sommes donc porteurs d’une double solidarité :

- d’une solidarité antillaise (géopolitique) avec tous les peuples de notre Archipel, quelles que soient nos différences culturelles : notre Antillanité ;
- d’une solidarité créole avec tous les peuples africains, mascarins, asiatiques et polynésiens qui relèvent des mêmes affinités anthropologiques que nous : notre Créolité. (Chamoiseau *et al.*, 1989 : 33)

These authors define “Créolité” as a set of anthropological affinities in various regions in the world. By contrast, the notion of “Créolité” by GEREC underlined the idea that a consolidating civilization could be observed in various regions in the world, living a similar situation of contact zone. In

the latter case, the focus was rather laid on the outcome of a process than on the process itself. But in both cases efforts have been made to overcome a regional or an anthropological relatedness in order to enclose comparable, parallel phenomena around the world.

During the 1990s, Édouard Glissant published *Poétiques III-V* and, most important, his *Poétique de la relation*, the text where he develops his concept of “Créolisation” and of “Tout-Monde”. These texts had a considerable impact on later critical reflections concerning processes of “Créolisation”, described by Glissant as ongoing evolving dynamics, directing the development of Creole cultures towards a “Tout-Monde”. It is important to note that Glissant develops his ideas referring to Creole cultures, but he would expand his reflections to all cultures, even those that would be – usually – considered as ‘homogeneous’. Therefore, Glissant argues that all communities undergo processes of Creolization via diverse contacts at different moments in time and across space.

In 1992, Khal Torabully, from Mauritius, coined the concept of “Coolitude”, his alternative to the idea of “Créolisation” as proposed by Glissant. Torabully’s concept is directly linked to *Négritude* in the sense that it stands as a quest for the recognition of the common experience of the “Middle Passage”, a sort of violent tabula rasa, as the basis for a new community. It rather sounds like an echo to the *Charte de la Créolité* of 1982: “Nous pensons que la Créolité est le fondement et le prolongement d’une négritude authentiquement humaniste” (GEREC, 1982). “Coolitude” would then be a prolongation of the humanist *Négritude*. However, to suggest this new concept for the context of the Indian Ocean seems to aim at strengthening Indian heritage, even though Torabully denies that this is his motivation. Still, one might find a parallel in the short uprising of “Indianité” in Guadeloupe, as a reaction to the strong *Créolité* Movement, that claims to be the voice of all ethnic and cultural groups of Creole societies, though, in fact, *Créolité* displays a strong focus on the African heritage, partly neglecting other heritages. With “Coolitude”, Torabully wants to offer a concept that goes beyond the experience of Coolies. As Marina Carter explains:

Khal Torabully never lapses into an essentialist philosophy. Indeed, he does away with exile, and clearly reveals in *Cale d’Étoiles* that the key-text is the ‘Book of Voyage’, giving the sea voyage an essential function in his poetry. It is to be understood as a place of destruction and creation of identity, which is a preliminary to the *enracinement* in the host country, itself comprehended as a dynamic space of the diversity of perceptions and cultures. (Carter, 1992: 15)

This focus directs you towards approaches that privilege questioning the notion of insularity, as a way of being in the world in-between sea and land, and therefore, in-between different cultures and memories. At the same time, it is surprising to see that Torabully doesn't reflect the writings of Glissant who also underlines the importance of "la Traversée" [the Passage], the plantation and forced labour, before he turns to considerations on the *Créolisation* process of all societies, which would lead towards the "Tout-Monde". Maybe this neglect is due to the fact that *Créolisation* is a concept linked to the history of slavery and violence, something Torabully might try to avoid engaging with. Lionnet makes this a strong point in her reflections:

By definition, creolization, like cosmopolitanism, presupposes patterns of movement and degrees of mixing. I stated in the introduction of this book that we might begin to think of creolization as the cosmopolitanism of the subaltern, and cosmopolitanism as the creolization of the elites. (Lionnet, 2012: 65)

Discourses on creolization still often follow these lines, but as I have pointed out earlier, Glissant took the historical experience of the violent encounter in the Caribbean as a starting point for his reflections on ongoing processes of creolization: *Créolité* would therefore rather grasp the specificity of this regional experience, while *Créolisation* is the notion that describes the worldwide process of being related, the poetics of the relation, "poétiques de la relation". But, as Lionnet points out, notions of "cosmopolitanism" or sometimes "universalism" are preferred when referring to the Northern or Western hemisphere.

II. Creolization vs. Cosmopolitanism?

If we link the two notions, *Creolization* and *Cosmopolitanism*, willingly overcoming the gap caused by social and historical binaries, the idea of 'relation' gains new relevance. Lionnet shows that Mauritians do have a "feeling of belonging somewhere else" (Lionnet, 2012: 99) as well as to the island, something that is reflected in a Creole saying:

Or, as the *Kreol Morisien* saying puts it, in Mauritius, *Tu dimunn pu vini kreol* (everyone is going to become Creole) [...], which is another way of stressing that there has always been an existential cosmopolitanism at work in the culture since its beginnings, one that corresponds to Pheng Cheah's reading of

Kantian cosmopolitanism as a crucial turning point in eighteenth-century history. (Lionnet, 2012: 99)

The two main arguments presented in the quote are of particular interest to us. She refers to language, and we have seen above that this was the starting point for the reflections on *Creolization*, as the coming into being of a new language, a new medium of communication for the people coming from various backgrounds. With the saying, she also draws on oral traditions as part of a popular culture that would transmit knowledge on how to react to a challenging environment in order to survive. The second point is the reference to Kant's ideas on "eternal peace" ("Zum ewigen Frieden", 1795) as Kant spoke of a "Weltrepublik", where all states of the world would respect the same rules, and the respect for the rights of other peoples would preserve peace. One could, as Cheah does, draw a parallel between the idea of a controlled public sphere that enables each country to be itself and at the same time be part of a larger community, and the idea of "relatedness", an idea that implies mutual respect in a shared space. In the quoted article, Lionnet also underlines (beyond the necessity of theorizing relationality) that "words" can make "worlds" (2013: 97), highlighting the performative power of words:

A crucible of cosmopolitanism *and* creolization, Mauritian literature and visual culture is a vibrant example of world literature understood both as a reflection of existing global dynamics and as a world-making activity that brings new forms of relation and new epistemologies into being. Poets and novelists, dramatists, photographers, musicians and film-makers open new perspectives on twenty-first century identities and reflect the diverse and interpenetrating (cultural / linguistic / religious) legacies of the country's past and present, its public as well as private spheres, and their overlapping arenas. (Lionnet, 2012: 90)

This idea of the performativity of words, the power of bringing something into being by literature is crucial when we think about the narration of creolization processes that turn into being the process of the making of a relational world, a "tout-monde". In an article on "La question de l'universel ou *Traveling Tales*. L'exemple de Maryse Condé" (Fendler, 2013), I have drawn on the French philosopher Alain Badiou and his American colleague, Kwame Appiah, to grasp the intertwined strands of conceptualizing the "universal" and words as medium of communication between the individual and the surrounding world as well as between individuals. Badiou speaks of a "processus transversal à la totalité des savoirs disponibles" (Badiou, 2008: 1). In his terms, the universal is "pensée":

Que l'élément propre de l'universel soit la pensée signifie que rien n'est universel dans la forme de l'objet ou de la légalité objective. L'universel est essentiellement inobjectif. Il n'est expérimentable que dans la production, ou la reproduction, d'un trajet de pensée, et ce trajet constitue, ou reconstitue une disposition subjective. (Badiou, 2008: 1)

Thoughts are potential acts that can turn into being. Appiah would emphasize the dialogical dimension of this enactment of words:

(But) what makes the conversation possible is not always shared 'culture'; not even, as the older humanists imagined, universal principles or values [...]; nor yet shared understanding [...]. What works in encounters with other human beings across gaps of space, time, and experience is enormously various. [...] For we do learn something about humanity in responding to the worlds people conjure with words in the narrative framework of the folktale, or with images in the frame of film: we learn about the extraordinary diversity of human responses to our world and the myriad points of intersection of those various responses. (Appiah, 2007: 258)

Appiah underlines that folktales, and we could add, narration in general, capture the experience of being in the world, becoming "travelling tales" as he puts it further on. Narrating the Indian Ocean could therefore be considered part of a larger corpus of narrations. The texts coming from such a contact zone will reflect in a privileged way the experience of *relationality* of the world, as Glissant did argue in *Poétique de la relation*, enabling you to think the world as a "tout-monde".

III. How to narrate the Indian ocean? The example of *Enlacement(s)*

If we consider the aspects discussed above as being fundamental elements of Indian Ocean narrations, the example of the latest publication of the Malagasy writer Jean-Luc Raharimanana is particularly interesting. Raharimanana, who has been living and working in exile in France, has published a considerable number of novels, short stories, and theatre plays. He regularly returns to the question of memory and commemoration in Mada-

gascar, especially to the episode of 1947.⁽¹⁾ In order to create a universe via narration, he not only addresses the same subjects repeatedly but he also makes certain figures re-appear in various contexts. He also combines texts with pictures, music and choreography. He voluntarily blurs frontiers between genres, text units, time and space, thus creating a universe that sometimes seems a continuation of – the conventionally accepted as – real, sometimes as an alternative to reality or even more vivid than what we commonly experience as reality.

...relationality and space...

His last publication is exceptional in its form: three small volumes of the size A6 are placed in a vertical order in a box with the title *Enlacement(s)* presented as a “tryptichon”. The form refers to a piece of art, painting or sculpture that will ‘visualize’ a story by combining three pictures. Physically, the three parts form one piece, and only when one takes a volume out of the box to read it, is the given order destroyed in a certain way, opening a new perspective to link the whole to the parts in a new way. *Enlacement(s)*, the title, enforces this meaning. The idea of being related, intertwined in one direction or in several ones, is already indicated by the plural ‘s’ in brackets. The first part, entitled “des ruines”, is followed by “obscena” and by “il n’y a plus de pays”. By “ruins”, the narrator means the country, memory and the past:

Ne suis que vestiges, ce qui tient encore debout d’un pays qui ne fut pas, d’un pays qui n’est pas, d’un pays qui ne sera peut-être pas. Et je garde le doute – peut-être, car c’est là mon pays, le possible, l’imaginable, mais qui n’est pas encore... Je ne sais pas s’il le sera un jour. Si de mon vivant... A-t-il jamais existé ? Ruines avant d’être bâti, bâti sur rêves, l’utopie aux murs de tempête, mes colonnes s’érigent dans l’œil du cyclone. (Raharimanana, 2013: 6)

The narrator is questioning the subsistence of memory, of the being in the world of this country, that might exist, but which is rather a “possibility”, like a projection into the future. It is significant how the text swings between past, present and future, as well as between the real and the imagined. In addition to this open combination of elements, the text refers to elements meant to be characteristic of a tropical region like “walls of storm” and the “eye of the tycoon”. These natural references are used as constitutive ele-

⁽¹⁾ Year of the Malagasy Uprising, a rebellion against the colonial rule of France, which was violently crushed by the French government.

ments to invoke a certain region, but, at the same time, they represent a rather floating, unstable image that changes according to perspective. This poetic questioning of the position of narration could also correspond to the idea of *the relational*, as the image of the place depends on the perspective, on the relation that can be established with the observer and, furthermore, on the relation between the various elements composing it.

...language...

Right from the beginning, the narrator reflects on his language, and even if he doesn't speak of the Creole language as a vehicle to convey the experience of having been colonized, traumatized, language is part of his reflection on the position you speak from:

Prendre espace quand tout est ruine autour de soi. Je me retourne sur ma mémoire. Ma mémoire est du plus loin que je la ressens de douleur et d'espérance. A chaque fois renouvelée, à chaque fois la même, de douleur et d'espérance. [...]

Sur le temps, je me retourne. C'est ainsi que je me vois, je suis fatigué d'espérer, mes mots essaïmés le long mon espérance, mes combats, je retiens mon souffle de peur de les rendre soupirs, je chuchote, je murmure, et l'on me félicite de l'originalité de ma langue, "novatrice", "flamboyante", "lyrique", "violente"... je parlais d'une douleur, de ceux qui y sont encore, dans la douleur, je parlais d'une révolte, j'amasse les honneurs pour m'être si bien exprimé. (Raharimanana, 2013: 4)

This passage in the beginning of the first volume combines the multilayered meaning of language and speaking (in the sense of 'prise de parole'): words that express hope and despair, Raharimanana's language is never just one, it is a language that oscillates between various poles. At the same time, he deals with the position of the utterance as well as with the reception. The language he uses is a product of the experience of suffering, as well as a way of speaking about it. Nevertheless, the reception turns the expressed experience of being in between suffering and desperate trials into a matter of putting experience into words, into an appreciation of an innovative usage of language that is to be lyrical but violent. The efforts of expression are tamed by the critical appreciation and the appropriation of language without recognizing, or knowing, the lived experience behind it. This text doesn't speak of the coming into being of a Creole language, but rather of a

search for words to express lived experience. It could be Creole, as it could be the search for the expression of the experience of the world, by the colonized, the traumatized, the violated.

...relationality and cosmopolitanism...

From this position, *relationality* and cosmopolitanism turn into sensitivity for the suffering of the other. The text repeats at several points the violent episodes of the neo-colonial history of the continent:

Je n'ai pas à énumérer toutes ces mauvaises choses. Je n'ai même pas à énumérer le nom de ces pays autres où les récits se sont fendillés en troubles échos. Congo, Guinée, Rwanda, Somalie... autant de tragédies mauvaises à la bouche. J'oublie ma peau, et l'eau de plaie qui y coule n'est que l'eau de pluie que j'espère depuis longtemps. (Raharimanana, 2013: 8)

The echo is an adequate image for the idea of *relatedness*: sound that travels rapidly via vibrations by transmitting them to each object in contact. When Lionnet draws attention to the cleavage between the different perceptions of Cosmopolitanism and Creolisation, she aims at bypassing differences to see Creolisation as a globalizing process as well. Raharimanana's text seems to reflect Lionnet's idea of cleavage as he describes the linkages between a multitude of events that are the consequence of colonial and neo-colonial practices. He also presents an alphabet where each letter corresponds to the name of a place that will recall episodes of conflict or war, like e.g. Abidjan. One can conclude, this text also problematizes different perceptions of conflicts in the world and shows how everything is connected, in the spirit of *relationality*. Raharimanana's text is, therefore, an example of how complex narrating the Indian Ocean can be, taking into consideration its various layers, from the islands in the ocean, to the region and the world.

References

- APPIAH, Kwame A. (2007), *The ethics of identity*, University of Princeton Press.
- AUBRY, Gilbert (1978), "Hymne à la créolité", in *Rivages d'Alizé*, Editions Udir.
- BADIOU, Alain (1988), *L'être et l'événement*, Tome 2 : *Logiques du monde*, Paris: Seuil.
- (2008), *Huit thèses sur l'universel* [Online]. [<http://www.lacan.com/baduniversel.htm>] (26 déc. 2008)

- BÉBEL-GISLER, Dany (1976), *La langue créole force jugulée*. Paris : L'Harmattan.
- CHAMOISEAU, Patrick ; CONFIAINT, Raphaël & BERNABÉ, Jean (1989), *Eloge de la Créolité*. Paris : Gallimard.
- FENDLER, Ute (2013), "La question de l'universel ou Traveling Tales. L'exemple de Maryse Condé", in Mourad Ali-Khodja & Jean-Francois Thibault, *Des apories de l'universalisme aux promesses de l'universel: chantiers pour une réflexion*, Québec, Presses Universitaires, Mercure du Nord, pp. 73-85.
- GAUVIN, Axel (1977), *Du créole opprimé au créole libéré*, Paris, L'Harmattan.
- GEREC (1982), *Charte Culturelle Créole*, Centre universitaire Antilles-Guyane.
- GLISSANT, Edouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- (1997), *Traité du Tout monde*, Paris, Gallimard.
- HOFMEYER, Isabel (2007), "The Black Atlantic meets the Indian Ocean: Forging New Paradigms of Transnationalism for the Global South", *Literary and Cultural Perspectives Social Dynamics: A journal of African Studies*, Volume 33, Issue 2, pp. 3-32.
- LIONNET, Françoise (2012), "Décalages historiques: entre orientalisme et postcolonialisme", in Françoise Lionnet, *Le su et l'incertain. Cosmopolitiques créoles de l'océan Indien*, La Pelouse, Trou d'Eau Douce : L'atelier d'écriture, Ile Maurice, pp. 7-23.
- RAHARIMANANA (2013), *Enlacement(s)*, Vents d'Ailleurs.
- SAM-LONG, Jean-François (1989), *De l'élégie à la créolie*, Editions UDIR.
- TORABULLY, Khal (2002), *Coolitude: an Anthology of the Indian Labour Diaspora* (with Marina Carter), London, Anthem.

[Recebido em 9 de setembro de 2013 e aceite para publicação em 14 de outubro de 2013]

**ENTRE DISCURSOS Y PRÁCTICAS:
CRIOLLIZACIÓN, MAURICIANIDAD Y GLOBALIZACIÓN EN
MAURICIO – EL CASO DEL CINE EMERGENTE MAURICIANO**
**BETWEEN DISCOURSES AND PRACTICES:
CRIOLIZATION, MAURITIUSNESS AND GLOBALIZATION –
THE CASE OF THE EMERGING MAURITIUS CINEMA**
ENTRE DISCURSOS E PRÁTICAS:
CRIOLIZAÇÃO, MAURICIANIDADE E GLOBALIZAÇÃO NA ILHA
MAURÍCIA – O CASO DO EMERGENTE CINEMA MAURICIANO

Mar Garcia*
MariaMar.Garcia@uab.cat

Si la criollización cultural es un fenómeno histórico indiscutible en Mauricio, el modelo político multicultural de inspiración india sigue otra orientación. Así, nos proponemos en primer lugar explicar y describir el funcionamiento de un sistema social y cultural como un espacio en tensión por partida doble: entre dos dinámicas opuestas – *etnicización* y criollización –, por un lado, y entre discursos y prácticas por otro. Nuestra segunda premisa es que la identidad constituye un espacio discursivo de negociación en permanente mutación. Como veremos en la segunda parte de este estudio, el emergente cine mauriciano conforma un espacio artístico en gestación privilegiado para la observación de estas negociaciones, por tratarse de producciones mucho menos institucionalizadas que las literarias y cuyo “capital cosmopolita” es gestionado de otro modo. El cine mauriciano intenta superar el componente *etnicización* optando por un modelo social plural que en

* Mar Garcia es profesora titular de literaturas y cines francófonos en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde dirige el grupo de investigación LITPOST (*Literatures i altres arts postcolonials i emergents*), desde 2005. Ha publicado numerosos trabajos sobre la recepción de las literaturas y los cines poscoloniales así que sobre las nuevas formas de exotismo. Ha coeditado diversos volúmenes sobre las literaturas y las culturas del océano Índico y prepara un estudio sobre la obra de Ananda Devi.

algunos aspectos reproduce los discursos oficiales sobre la nación superándolos ampliamente en otros y ofreciendo la imagen de una sociedad criollizada abierta al futuro.

Palabras claves: Mauricio; criollización; identidad colectiva; cine mauriciano; *Made in Mauritius*

Cultural Creolization is an undeniable historical phenomenon in Mauritius. However, Indo-Mauritian communities rather favour a multicultural political model. This paper will describe and explain the social and cultural dynamics of Mauritius as a site of double tensions: competing claims between ethnic assertion and Creolization; and between discourses and practices. My second argument is that identity represents a marketplace of discourses in continuous socio-cultural change. In the second part of this essay, the emerging Mauritian cinema is presented as an artistic field where we can observe these negotiations in a privileged way, film productions being less institutionalized than literature. Hence their “cosmopolitan capital” is managed differently. Mauritian cinema tries to overcome ethnic affiliations by modelling a plural society that reproduces to a certain extent official discourses about nation, but transcends these also by a vision of a society produced by Creolization, open to future negotiations.

Keywords: Mauritius Island; Creolization; collective identity; Mauritian cinema; *Made in Mauritius*

A crioulização cultural é um fenómeno historicamente inegável na Ilha Maurícia. No entanto, as suas comunidades defendem um modelo político multicultural inspirado na Índia. Este artigo descreve e explica as dinâmicas sociais e culturais, expondo dois eixos de tensão social: por um lado a rivalidade entre afirmação étnica e crioulização, e por outro, as diferenças entre discursos e práticas. Partimos da premissa que a identidade constitui um foro de negociação discursiva em mutação continua. Na segunda parte do artigo, o emergente cinema mauriciano é apresentado como um campo artístico privilegiado para se observar estes processos de negociação, sobretudo porque este cinema é menos institucionalizado do que a literatura. Por isso, o seu “capital cosmopolita” é gerido de forma diferente. O cinema mauriciano tenta ultrapassar as afiliações étnicas, desenhando uma sociedade plural que até certo ponto reproduz os discursos oficiais sobre a nação, transcendendo, contudo, estes discursos através da visão duma sociedade produzida pelos processos de crioulização, aberta ao futuro.

Palavras-chave: Ilha Maurícia, crioulização, identidade coletiva, cinema mauriciano

Kot nou ete nou tou batar. Mo enn batar, se tou, mo pa onte pou dir li
Kaya

0. La criollización, hoy, en las culturas insulares de plantación. El caso de Mauricio

El interés de los investigadores de diversas disciplinas (antropología, sociología, economía, literatura) por Mauricio no para de crecer. Mauricio se singulariza, en el espacio indoceánico, por la elevada densidad y diversidad de su población, así como por el notable impulso de su economía. Estos factores han hecho de la isla una suerte de observatorio en miniatura de los procesos interculturales en la globalización. Cansados de ser el punto de mira, las cobayas del laboratorio de experimentación social en que se ha convertido la isla, los mauricianos reaccionan de modo diverso frente a esta lupa gigantesca que se posa sobre sus cabezas: mientras hombres de negocios y una parte de los actores culturales potencian alianzas en el extranjero que mejoren la visibilidad de Mauricio, otros proclaman que los mauricianos son personas normales y corrientes, ciudadanos del mundo, nada más: “Nous ne sommes pas différents du monde, nous sommes comme tous les autres pays, rongés par les querelles, les guerres de pouvoir, les affrontements ethniques, la peur de l'autre, les conflits inter-religieux” (Chateau, 2013: 42).

Ciertamente, el escaparate de modernidad que ofrecen los discursos oficiales y el efecto de coherencia que provoca en el imaginario el espacio insular (la asociación isla-laboratorio viene de antiguo), favorece la emergencia de discursos polarizados que, o bien presentan a la *Rainbow Nation* como un modelo de convivencia y de crecimiento – el eslogan “*île Maurice, pays arc-en-ciel*” resume esta representación idealizada y eufórica (tendencia utópica) –, o bien subrayan los aspectos nefastos del comunismo (distopía), ampliándolos en un espejo deformante que tiene algo de fantasma orientalista. La industria del turismo, que puede entenderse como una actualización del antiguo sistema de la plantación (Strachan, 2002), y el desarrollo de las nuevas tecnologías han convertido a Mauricio en un escenario privilegiado de la economía post-capitalista: paraíso fiscal, deslocalización de capitales, mercado *offshore*. En estos sectores, como en el textil y el de la joyería, se invierte capital indio, chino, sudafricano, y se utiliza mano de obra malgache o asiática. A pesar de la formación insuficiente en el campo de las nuevas tecnologías y del menor coste de la mano

de obra procedente de países más pobres, el nivel de vida medio de los mauricianos ha mejorado considerablemente en las últimas décadas. Sin embargo, y sin menoscabar los importantes esfuerzos realizados por esta joven república en materia de progreso económico, conviene distinguir los discursos, principalmente políticos, de las prácticas sociales y culturales. Aunque la endogamia es una práctica característica de todas las sociedades de plantación que han recibido inmigración india, los diferentes procesos históricos deben ser tenidos en cuenta.⁽¹⁾ En efecto, la rápida asimilación de la población india en lugares como Jamaica, Martinica o Guadalupe, donde, numéricamente, es minoritaria, no es comparable con la preeminencia de la misma en la llamada *Chota Bharat* [*Little India*],⁽²⁾ donde el *malaise créole* [malestar criollo] continúa manifestándose con especial intensidad.⁽³⁾ Aunque también cabría hacer mención del *malaise tamoul*, del resurgimiento bihari, etc. es que cada comunidad tiene su lista de dolencias y de reivindicaciones propias. Lo cierto es que el sentido particular que el término *kreol* adquiere en Mauricio – el criollo es un afro-descendiente – no puede ser pasado por alto (Boswell, 2006).⁽⁴⁾ Así las cosas, parece poco realista evadir la cuestión limitándose a subrayar el cosmopolitismo del “Tigre del océano Índico”.

-
- (1) Así, mientras la endogamia continúa siendo muy alta en África del Este, en Sri Lanka y en Malasia, actúa con algo menos de fuerza en Mauricio y en África del Sur, siendo mucho menos importante en Guayana y en Trinidad.
- (2) Aunque ningún país actual puede vanagloriarse de haber recibido inmigración de todas las regiones indias, Mauricio destaca por la diversidad en el sí de la comunidad india. La oleada más antigua, anterior a la esclavitud, estuvo formada por miembros de la comunidad tamil que llegaron a la isla para trabajar como artesanos. Esclavos indios procedentes de la región de Kerala habrían llegado durante la colonización holandesa, antes de 1710, y durante la segunda mitad del siglo XVII se vendieron esclavos indios a los colonos mauricianos. La oleada migratoria que tuvo lugar a partir de 1834, inmediatamente después de aprobarse el acta de emancipación de los esclavos, procedía, fundamentalmente, de las castas inferiores y tribales de la India, mayoritariamente del norte (Bihar), aunque también siguieron llegando indios del Sur (tamiles, telugus).
- (3) En una entrevista en el semanario *Week-End* (07/02/1993), un cura católico, Roger Cerveaux, utilizó la expresión “le malaise créole” para denunciar las dificultades sociales y económicas de los criollos mauricianos y la falta de compromiso de la Iglesia al respecto. La expresión se convirtió en sinónimo de toma de conciencia a escala nacional de la estigmatización a la que, aún hoy, son sometidos los descendientes de esclavos.
- (4) A diferencia de lo que ocurre en Reunión, Seychelles y Rodrigues, el término *criollo* es, en Mauricio, una designación de orden étnico-religioso que excluye al resto de comunidades, incluida la de los *bann dé-kouler* (burguesía local afro-descendiente más o menos mestiza históricamente aliada a la élite blanca francófona). El sentido peyorativo atribuido a *criollo* (Carpooran, 2002: 3) se explicita en la expresión “Ti Créole” (ti = *petit*, pequeño, pobre, insignificante).

Centrándonos en los estudios postcoloniales, y sin menoscabar aquí dicho cosmopolitismo, una parte de la crítica postcolonial ha señalado la necesidad de tener en cuenta las coordenadas históricas propias a cada espacio insular (Parry, Mbembe) si no queremos evitar que los estudios postcoloniales, a fuerza de practicar el *pensamiento positivo* y la celebración, se acaben fundiendo con discursos oficiales y tendencias del mercado (García, 2010).⁽⁵⁾ Sin embargo, y del mismo modo, sería un error atribuirnos el rol de juez o de inspector. Más modestamente, nos proponemos explicar y describir el funcionamiento de un sistema social y cultural como un espacio en tensión por partida doble: entre dos dinámicas históricas opuestas – *etnicización* y *criollización* –, por un lado, y entre discursos y prácticas, por otro, esto es, entre la institucionalización política del modelo multicultural de inspiración india en los discursos y la gestión de las tensiones sociales a través de la renegociación permanente del espacio cultural propio y ajeno. Esta coexistencia paradójica de dos fuerzas opuestas dista de ser subrayada, como decíamos, unánimemente en los estudios académicos, donde se tiende a privilegiar una de ellas en detrimento de la otra. Conviene, pues, evitar la tentación de considerar las subdivisiones étnicas y religiosas como infranqueables (esto, como veremos más adelante, es el cometido de los discursos políticos) en base a las relaciones de poder y de dominación que generaron la sociedad insular, y, por otra, e inversamente, dejarse seducir por los cantos de sirena de una *criollización* generalizada y a escala planetaria sin tener en cuenta lo que tiene de utópico semejante proyección y la consiguiente ocultación de las fuerzas que fisuran la sociedad mauriciana (Benoist, 1998: 71). Veremos que, si la *criollización* cultural es un fenómeno histórico indiscutible en Mauricio, el modelo político sigue otra orientación. Así, nuestro estudio deberá tener en cuenta esta doble dinámica social, caracterizada por la apertura y el cierre simultáneo de

(5) ¿La *criollización* se estaría convirtiendo en la guinda cultural en el gran pastel del mercantilismo neoliberal global? Expoliada, privada de su dimensión política primera, ¿se acabará confundiendo con un pálido reflejo de imágenes publicitarias como, pongamos por caso, las de la marca *Desigual*? Esta empresa española de ropa y accesorios fundada por un suizo en los ochenta y cuyas fábricas se ubican en países asiáticos, conoce un sorprendente crecimiento habiendo multiplicado tiendas y franquicias por todo el mundo gracias a un mensaje *globalizador*: gustar a todos *por igual* manteniendo la idea de que cada uno será diferente, *Desigual*, ofreciendo una imagen que respira, según reza en la web, “positivismo, compromiso, tolerancia, mejora constante, innovación y diversión”. Obsérvese el desplazamiento del ideal multicultural (“United colors”) difundido por la marca *Benetton* décadas atrás – la diferencia entre los modelos de las vallas publicitarias era la raza, el elemento unificador, la ropa – hacia un ideal de *prêt-à-porter* “*criollizado*” donde el reclamo de la diferencia se convierte en dictado: las micro-variaciones del repetitivo *patchwork* propio de la marca transmiten cierta imagen de producción artesanal, esto es, de autenticidad, adaptada a las formas de producción del mercado global.

los grupos en interacción (Chazan-Gillig & Ramhota, 2009: 21) y la forma en que es reactualizada permanentemente en las producciones artísticas. Nuestra segunda premisa es que la identidad constituye un espacio discursivo de negociación en permanente mutación que resulta de una serie de conexiones o *branchements* (Amselle, 2001). Entendiendo la criollización como una suerte de *conexión eléctrica* a una red cultural, Amselle subraya el carácter dinámico de la misma, tanto en diacronía como en sincronía, situándolo a las antípodas de toda lectura esencialista y alejándose de un marco de pensamiento biológico y culturalista.⁽⁶⁾ Si cada vez es más cierto que las sociedades mono-culturales forman parte del pasado, como señalaba recientemente Barlen Pyamootoo en el congreso del CIEF que tuvo lugar en Grand Baie el pasado junio de 2013, entonces parece innegable que la política que pretende gestionar las relaciones entre grupos mono-culturales reproduce, también, una concepción trasnochada de la sociedad condenada a desaparecer.

Como veremos en la segunda parte, el emergente cine mauriciano constituye un espacio artístico en gestación de gran interés para la observación de estas negociaciones al tratarse, precisamente, de producciones mucho menos institucionalizadas que las literarias y cuyo capital cosmopolita es gestionado de otro modo. La escasez de medios y la enorme creatividad de este cine, pequeño en cuanto a sus dimensiones, pero muy prometedor por su talento, remiten en cierto modo, en plena era tecnológica, al principio de *bricolage* (Lévi-Strauss) propio de las culturas criollas. Después de presentar un breve panorama de este espacio creativo donde mostraremos cómo se apropia de los discursos oficiales para subvertirlos integrando los aportes culturales de la globalización, concluiremos con unos apuntes sobre el film *Made in Mauritius* (David Constantin, 2009) y su poder performativo en la construcción del imaginario mauriciano de la (post-) criollización (Crichlow & Northover, 2009).

1. La criollización en Mauricio, entre discursos y prácticas

1.1. Algunas precisiones terminológicas

Contrariamente a la antigua idea de que la mezcla racial provoca la degeneración del individuo y la decadencia de la nación, en cierto modo prolongada por la *Negritud*, el gusto actual por lo disfónico y lo cacofónico

(6) Aunque el trabajo de Amselle no ha escapado a las críticas, su propuesta nos parece válida en tanto en cuanto intenta encontrar una vía alternativa tanto a los viejos moldes culturalistas como al relativismo de la antropología postmoderna.

y la entronización del caos como ideal estético convierten a las culturas criollas en centro de atención mediático. Sin embargo, conviene distinguir la criollización de otros términos afines. Con el acceso a las nuevas tecnologías y posibilidades de comunicación virtual, las distancias parecen desaparecer y lo global irrumpe en lo local (Appadurai, 1996). Las conexiones entre Mauricio, conocida también como la *Cyber-Island*, y el resto del mundo se intensifican cada día más. Los mauricianos están abiertos al mundo. Y los intercambios no son sólo económicos, sino también sociales y culturales: la importante diáspora mauriciana que se instaló, sobre todo después de la independencia, en el continente australiano, en Europa, Estados Unidos, Canadá y en países asiáticos, mantiene un contacto permanente con su lugar de origen, facilitando, por ejemplo, el acceso a las universidades extranjeras de los miembros de la generación más joven que viven en la isla.⁽⁷⁾ Con todo, es obvio que el capital cosmopolita de los turistas que se trasladan en helicóptero desde el aeropuerto hasta los grandes hoteles de lujo de la costa, el de los vendedores ambulantes de Port-Louis o el de los agricultores del Mauricio rural, por mucho que tengan un teléfono móvil y acceso a internet en el cibercafé más cercano, no son equivalentes. Y es que evocar el cosmopolitismo histórico del océano Índico en general o de Mauricio en particular no resuelve de un plumazo las diferencias históricas y las desigualdades sociales actuales propias de cada contexto.⁽⁸⁾ Es por ello por lo que dejamos de lado aproximaciones holísticas de la criollización que se sirven del término por su valor metafórico para dar cuenta de la complejidad y la fluidez propias del mundo contemporáneo (Ulf Hannerz, Edouard Glissant), convencidos, con Stuart Hall (2003), de que el uso indiscriminado del término acaba erosionando su valor conceptual y estratégico,⁽⁹⁾

(7) El proyecto de memoria familiar y de observatorio social de Avinash Meeto (http://www.avinashmeeto.com), a quien agradecemos aquí su disposición a responder a nuestras preguntas, constituye un ejemplo de las recientes formas de construcción de la identidad social que permiten las nuevas tecnologías.

(8) La diversidad de las sociedades consideradas criollas por los estudiosos es muy notable: reunir bajo un mismo epígrafe al archipiélago caribeño – considerado tradicionalmente como la piedra angular de la criollización – junto a otros espacios que han conocido procesos históricos similares (culturas de plantación del Índico y de territorios continentales, enclaves comerciales establecidos por los Europeos en las zonas costeras de África, Asia y América) y sus producciones artísticas y culturales en base a parámetros comunes como el contexto insular, la lengua, etc., puede resultar engañoso a pesar de las innegables convergencias culturales (presencia de lo sobrenatural, prácticas etno-textuales o históricas de las ficciones literarias, etc.).

(9) En un trabajo que es también un manifiesto, *Amarres. Créolisations india-océanes*, Françoise Vergès y Carpanin Marimoutou subrayan igualmente la violencia primordial de la colonización como punto de partida para entender la criollización (2005:10).

que retomamos aquí, aunque interrogándonos, a la luz de las producciones artísticas, sobre su alcance en el mundo globalizado:

Creolization *always* entails inequality, hierarchisation, issues of domination and subalternity, mastery and servitude, control and resistance. Questions of *power*, as well as issues of *entanglement*, are always at stake. It is essential to keep these contradictory tendencies together, rather than singling on their celebratory aspects. (...) the vernacular or indigenous “ground” which emerges out of the collision of cultures is a distinctive space –the “colonial”- which makes a whole project of literary expression and creative cultural practices possible – “the good side”, if you like, of creolization (...). But there is always also “the bad side”: questions of cultural domination and hegemony, of appropriation and expropriation, conditions of subalternity and enforced obligation, the sense of a brutal rupture with the past, of “the world which has been lost” and a regime founded on racism and institutionalized violence. (Hall, 2003: 31)

La criollización propone una forma de mezcla cultural, de *emmêlement* que se distingue de otras formas, que surge en las culturas de plantación insulares y que se caracteriza por una enorme capacidad de resiliencia, integración, *agentividad* y creatividad y por la reelaboración de las relaciones de poder y de dominación que marcaron su historia. Ciertamente, la comunidad criolla negra no siempre ha ocupado posiciones subalternas, pero la marginalidad ocupa un lugar fundamental en sus producciones culturales. Así como el criollo fue considerado por los lingüistas como una versión degradada de otra lengua europea, no como una lengua propia, las producciones culturales criollas están marcadas, de un modo u otro, por lo marginal y lo subalterno, como pudo estarlo en su momento el *art brut*. Estas precisiones son de calado. Si optamos por aplicar indistintamente términos como *criollización*, *cosmopolitismo*, *mestizaje*, etc. sin establecer distinción alguna entre ellos y sin tener en cuenta la dimensión histórica en cada caso, sólo contribuiremos a aumentar la gran confusión terminológica ya reinante y a igualar, en un mismo espacio de indistinción, procesos que no son equivalentes. Ser cosmopolita, esto es, abierto a la diferencia, es perfectamente compatible con un modelo político multicultural (Boswell, 2006: 206). La dificultad comienza cuando se intentan amalgamar políticas multiculturales y criollización. La segunda no se refiere al respeto de las diferencias culturales entre grupos, sino al intercambio y a la erosión de las mismas en un proceso dinámico que conduce siempre a *otra cosa* (Glissant, 1990: 103).

1.2. La construcción política de una identidad nacional multicultural

«Para ofrecer un avance en materia de criollización, conviene en primer lugar detenerse en la historia y determinar cuál ha sido el lugar de los procesos empíricos de criollización en la construcción de la identidad nacional (Benoist, 1998; Crichlow & Northover, 2009). Aunque no es exclusiva a Mauricio, la labilidad del etnónimo *criollo* en la antigua Isle de France resulta reveladora a la hora de entender que la responsabilidad histórica de la *etnicización* de la nación no recae, al menos exclusivamente, en los colonizadores, contrariamente a lo que sugieren los estudios marxistas de los años setenta. Con la independencia, la identidad criolla, esto es, africana y malgache, se convierte en tabú, manteniéndose y fomentándose una estructuración étnica de la sociedad mauriciana que puede leerse como una forma de *violencia simbólica* ejercida por el estado, que edifica la nueva nación mauriciana a partir de la evacuación de los procesos de criollización. Es, precisamente, la dimensión económica y política con la que se reviste a la etnicidad, presentada por el poder político como superación de la condición de esclavo / trabajador indio y de la estructura colonial, la que marca la singularidad de la sociedad mauriciana. El modelo nacional se ha construido en gran medida a partir del enfrentamiento entre dos posiciones – la de la antigua minoría dominante (franco-mauricianos y la alta burguesía de color) y la de la nueva mayoría dominante (indo-mauricianos) – y el fomento de la existencia – en gran medida ilusoria – de identidades compartimentadas.⁽¹⁰⁾ Como en otros países emergentes o en vías de industrialización, la élite incorpora a las clases más humildes a su propio proyecto desarrollista (urbanización salvaje, crecimiento económico mediante mano de obra barata) aunque manteniéndolas en una situación desfavorable, y ello, sirviéndose de un discurso igualitario que legitima su posición dominante. Por un lado, el criollo es la lengua materna de la mayoría de los mauricianos y la lengua nacional (*de facto*, al menos) de todos los mauricianos, aunque su valor simbólico sigue siendo inferior al del francés y el

(10) A las relaciones ilícitas que tuvieron lugar entre miembros de diferentes grupos (una de las finalidades de los matrimonios de conveniencia entre familias de este grupo que habían mejorado su nivel económico era, precisamente, favorecer el blanqueamiento de la piel de los descendientes), hay que añadir que la complejidad genética que determina la cuestión del color de la piel en el interior de un mismo grupo o incluso de una misma familia: si la categoría “mulatos” designa en principio a individuos de piel oscura, la ley de transmisión genética hace que el color de piel entre distintos hermanos de idénticos padre y madre puede diferir notablemente.

inglés. Por otro, la cultura criolla constituye el símbolo de identidad de un colectivo minoritario que denuncia, a partir de los años noventa, el haber sido mantenido al margen del progreso económico de la nación.

Desde la independencia, los gobiernos no han hecho mucho para luchar contra las estrategias empleadas por comunidades, castas y etnias para reafirmar su poder en el campo simbólico. Se han limitado a reducir sus manifestaciones más violentas, como las luchas étnicas que tuvieron lugar en el momento de la independencia nacional, en 1968, o los disturbios que provocaron la muerte en prisión, en condiciones nunca aclaradas, del emblemático cantante de seggae Kaya, convertido en mártir de la comunidad afro-mauriciana. De hecho, ninguno de los dos modelos de identidad nacional que coexisten desde antes de la independencia (el *mauricianismo* y *l'unité dans la diversité*) promueve un desarrollo de una identidad nacional criolla. El primero se inspira en la política universalista llevada a cabo por el estado francés en las colonias y demoniza las identidades étnicas, promoviendo una identidad ciudadana que los defensores de *l'unité dans la diversité* consideran aséptica. El segundo surge como reacción a la política colonial, esta es su principal fuerza, y defiende una valorización de las culturas ancestrales y una celebración de la pluralidad lingüística y cultural de inspiración india (Nehru).⁽¹¹⁾ Después del fracaso político del programa de la alianza MMM-PSM, *Enn sel lepep, enn sel nasyon* (un solo pueblo, una sola nación), en 1982 el gobierno inició un proceso de institucionalización a ultranza del culto a las lenguas ancestrales representado por el eslogan pluralista *Unité dans la diversité* y que, en la práctica, dio lugar a una exacerbación de la etnicidad mediante la asociación sistemática de lengua ancestral y grupo étnico (Carpooran, 2002: 12). Todas las comunidades lingüísticas (tamil, urdu, maratí, mandarín, etc.) encontraron una forma de representación, con excepción de la criolla: al haber desaparecido las lenguas originarias de los esclavos africanos y malgaches (*glotofagia*), sólo el criollo, la única lengua compartida por el conjunto de los mauricianos,

(11) Los numerosos artículos de la prensa local que alimentan el debate, sobre todo en fechas próximas a la fiesta nacional, muestran que se trata de términos cuya carga semántica aparece modulada por la orientación política de cada usuario y por la lengua (inglés o francés) que éste escoge para expresarse en los medios (francés o inglés). Por ejemplo, Jocelyn Chan Low, historiador y antiguo director del Centro cultural mauriciano, señala en *L'Express* (12/03/13) que la fusión existente en Mauricio resultante de la adaptación de los grupos al contexto insular puede observarse no sólo en las prácticas religiosas y en la creación de la lengua criolla, sino en todos los ámbitos de la vida cotidiana: cocina, técnicas de pesca y de construcción. El historiador señala abiertamente que “des raisons politiques, sur fond constitutionnel, ont inventé des ancestralités” (Chan Low, 2013), a lo que un lector enojado responde: “the trojan horse of French Laicite, is a fabricated fantasy and it depicts intolerance of difference.”

podía funcionar como lengua “ancestral” de la comunidad criolla. En la práctica, *mauricianisme y unité dans la diversité*, aunque aparentemente opuestos, se utilizan de modo complementario con fines políticos y si se han tomado medidas para favorecer la construcción de una identidad criolla (afro-mauriciana) mediante la reivindicación de los orígenes africanos (decretando, por ejemplo, el día de la abolición de la esclavitud fiesta nacional en 2001), el objetivo es evitar que aquélla siga siendo considerada una identidad por defecto y equilibrar los niveles de capital ancestral de cada grupo para consolidar las actuales divisiones, sabiendo de antemano que, en cuestión de “ancestralidad”, los criollos siempre saldrán perdiendo.

La patrimonialización de episodios y lugares de relevancia histórica por parte de cada comunidad conduce a una construcción de historias paralelas y a un “apilamiento” de memorias que contrasta con la política pasiva de conservación del patrimonio histórico (Boudet & Peghini, 2008), susceptible de edificar una memoria común.⁽¹²⁾ La proliferación de centros culturales creados por los diferentes grupos y minorías obedece igualmente a una lógica de pugna por la visibilidad social y la balcanización de las identidades y choca con el pésimo estado de conservación en que se encuentran los espacios de vocación nacional y con el fracaso del Centro cultural mauriciano. La instrumentalización de las diferentes herencias culturales aparece también fuertemente reflejada en la programación de los canales de televisión nacional (MBC), distribuida en función de los diferentes grupos étnicos.⁽¹³⁾ En definitiva, y salvo excepciones,⁽¹⁴⁾ la frontera entre mundo criollo y mundo indio puede considerarse en buena medida como una manifestación de la división social instaurada por el estado.⁽¹⁵⁾ Mientras que para un número creciente de mauricianos la criollización es innegable

(12) Sobre el debate en torno al reconocimiento por parte de la Unesco del Apravasi Ghat, lugar de desembarco de los *indentured labourers* procedentes de India, y del Morne Brabant, montaña de la que, según la leyenda, los esclavos cimarrones se habrían lanzado al mar para evitar ser apresados de nuevo por sus propietarios, como patrimonio de la humanidad, véase Carmignani (2006) y Chazan-Gillig & Ramhota (2009: 70-77).

(13) La introducción en la televisión nacional de un noticiero en criollo no tiene lugar hasta finales de los noventa.

(14) Aunque no todas las iniciativas culturales son tan exclusivistas. El proyecto *Origins / Genealogy* creado en 2011 y liderado por la historiadora Vijaya Teelock en el sí del centro cultural Nelson Mandela intenta responder a la necesidad de la comunidad criolla de encontrar su propia genealogía, aunque desde una perspectiva más abierta.

(15) Los cambios tardan en llegar. Con motivo del Festival Internacional criollo de 2012, Chateau señala, decepcionado : “ (...) j'ai attendu en vain le Premier Ministre Navin Rangoolam proclamer, lors de ses différents discours d'ouverture du festival [Festival International Kreol] 'mo enn kreol'. . . Le mot lui brûlait les lèvres. Il n'aura pas osé” (Chateau, 2013: 34).

y, para todos, resulta inevitable, aunque sea a pesar suyo, muchos siguen “trapped in culture ‘grids’ created by the state, and, with time, have come to see such political essentialism[s] as normal” (Boswell, 2006: 206). Así, el reconocimiento de la identidad criolla (afro-mauriciana), consolida la separación entre comunidades, por lo que no conduce a un reconocimiento de la identidad criolla de la nación mauriciana, que sigue siendo tabú en muchos discursos.

1.3. *Branchements*: entre *etnicización* y *criollización*

Sin embargo, todas las culturas y grupos étnicos en Mauricio están criollizados *de facto* en mayor o menor medida (Eriksen, 2002: 75). En realidad, los universos *criollo* e *indio* son impensables el uno sin el otro: la economía insular de plantación conllevó la reorganización interna de los grupos étnicos, incluido el indio en todas sus subdivisiones, de modo que la vida cotidiana, en algunos aspectos, está más cerca de la de cualquier otra sociedad criolla insular que de la india. Si, del conjunto de las diásporas, la india manifiesta una particular capacidad para perpetuarse a través de los cambios (Benoist, 1998: 53), un abismo separa los discursos centrados en la pureza de la realidad de las configuraciones sociales diaspóricas, necesariamente “contaminadas” respecto de este ideal esencialista (Mishra, 1996: 432). Para entender el proceso de reinención del hinduismo importado de India hay que tener en cuenta la diversidad de las regiones de origen de los diferentes grupos así como el impacto de la experiencia de la plantación y el consiguiente contacto con los esclavos. Podemos decir, pues, que la criollización se produce a dos niveles: entre grupos hindús de origen diverso y entre estos y los demás grupos: indios musulmanes, africanos, blancos, etc.. Aunque considerado como una religión poco permeable a los cambios, el hinduismo no escapa a un proceso de adaptación en los contextos diaspóricos. En realidad, y aunque cada cual mantiene su fe, las prácticas se entrecruzan, sobre todo en el plano funcional, es decir, en las prácticas que buscan la protección de los dioses.⁽¹⁶⁾ Mientras que la *sanscritización* marca la ascensión económica y social de una parte de los mauricianos, el continuum *hindu-criollo* se construye en el hinduismo popular, distinto de la tra-

(16) Así, los peregrinos pueden acudir indistintamente a Grand Bassin, principal lugar de culto del hinduismo en la isla y uno de los más importantes de la diáspora india en el mundo, y a la tumba del Père Laval, misionero que combatió en favor de los esclavos liberados y de los pobres (las similitudes entre estos dos cultos subrayan precisamente las influencias mutuas que los han moldeado hasta adquirir su forma actual).

dición clásica, brahmánica, promovida por las élites (Benoist, 1998: 302). Estas observaciones no se reducen a aspectos religiosos: cuestiones como el parentesco, la estructuración por castas o las prácticas religiosas constituyen procesos dinámicos y en permanente negociación, puntuados por conflictos, escisiones, reagrupamientos que obedecen menos a un deseo de fusión por parte de las diferentes comunidades que, paradójicamente, a una voluntad de asegurar su continuidad.⁽¹⁷⁾ Ciertamente, las relaciones de clase que los hindús establecen con otros grupos étnicos de la población son, en parte, reinterpretadas en términos de casta y la jerarquización de los grupos étnicos se hace en función del grupo mayoritario que representan (Benoist, 1998: 28). En la actualidad, si los matrimonios entre castas y entre etnias no son inexistentes, están muy lejos de constituir, por el momento, una práctica generalizada en Mauricio. Por otra parte, y ante las crecientes desigualdades y la mayor fragmentación social que provoca la competencia de la mano de obra asiática, más barata, y, a menudo, más cualificada, la deslocalización de la industria textil en Madagascar, la afluencia de inmigrantes, se observa una tendencia al repliegue de las comunidades más afectadas. Pero también lo es que los mauricianos de la diáspora están reinventando, desde la *comunidad imaginada* (Benedict Anderson), el sentimiento de pertenencia a la (trans-)nación.

Si la globalización está influyendo en la trayectoria de esta compleja maquinaria social, no lo hace en sentido único. La gran paradoja de la globalización es que intensifica simultáneamente las redes que conducen a la homogeneización y las que buscan la diferenciación (Elbaz, 2012). Así, por un lado, el impacto de la política económica en la cultura se traduce a la vez por una mayor presencia de la industria cultural india – cine, moda, turismo, etc. – (Benoist, 1998, 51) y por la diversificación de la oferta cultural mediática y comercial. El acceso a las grandes superficies y a los centros comerciales que venden productos de origen diverso constituye una práctica transcultural que, sin embargo, no está al alcance de todos. La variada oferta de productos de alimentación “étnicos” crea la impresión visual de un mundo global donde el consumidor puede escoger su particular combinación de productos. Del mismo modo, el acceso a una mayor oferta cultural (televisión, internet, etc.) favorece la aparición de productos culturales

(17) Una lengua vernácula, el bhojpuri, se ha visto tan influenciada por las otras lenguas insulares, comenzando por el criollo, que la comprensión dista de ser automática entre un hablante de la variante mauriciana y uno de la variante india de Bihar de donde esta lengua es originaria; igualmente, el sistema *jajmani*, tan importante en la India rural, no pudo ser importado por los trabajadores indios, lo que conllevó una simplificación de la estructuración social de castas.

que se nutren de influencias extranjeras a la vez que intensifica la presencia mediática de manifestaciones culturales intracomunitarias. Esta doble tendencia se evidencia, por ejemplo, en la música. Mientras la televisión local dedica una amplia horquilla horaria a la emisión de festivales y celebraciones religiosas en las diferentes lenguas vernáculas donde se suceden cantos tradicionales sin subtítulos, la música popular se criolliza. El seggae es sin duda el género mauriciano criollizado más conocido. Inseparable de su icono e inventor, Kaya (convertido en mártir de la causa afro-mauriciana a raíz de su muerte en prisión en condiciones aún no aclaradas después de haber sido encarcelado por fumar marihuana durante un concierto), el seggae es una fusión del reggae jamaicano y del sega (género cantado en criollo, con percusiones de origen africano que se extiende al conjunto de las Mascareñas con algunas variantes y tiene su origen en la música y el baile de los esclavos en la plantación). Por su parte, en la *música chutney* (comparable a la de Trinidad y a la de Surinam) de grupos como los *Bhojpuri Boys* o los *Bhojpuri Baja Baje Boys* confluyen ritmos africanos y malgaches, tradición rural del nordeste indio y aportaciones occidentales. La instrumentación es predominantemente india, así como la letra (bhojpuri), mientras que el ritmo y los silbidos que sirven para invitar al baile proceden del sega. Las coreografías incluyen también elementos de la tradición rural india, del sega y de Bollywood. La búsqueda de nuevas formas de fusión musical, no sólo con Europa sino con géneros del Caribe como el *zouk* o el *reggae*, es un indicador de la vitalidad de esta criollización musical (véase Servan-Sreiber, 2010).

Si el conjunto de las aportaciones que se funden en estos estilos musicales ha sido sometido a procesos de adaptación con el objetivo de crear algo diferente (criollización), vemos que dichas aportaciones difieren por el lugar que ocupan en la historia cultural de la isla: el reggae o el cine y las coreografías musicales de Bollywood, aun siendo de importación reciente, poseen una fuerte capacidad integradora y provocan la adhesión inmediata de un segmento de la población más grande que, pongamos por caso, los cantos de las ceremonias religiosas tamiles. Más allá de su origen étnico, los adolescentes y los jóvenes mauricianos han crecido expuestos a las nuevas tecnologías y son mucho más permeables que sus mayores a formas de expresión cultural globalizadas que coexisten con antiguas formas de criollización local, integrándolas y transformándolas sin cesar, e integrando igualmente elementos procedentes de otros paisajes culturales que llegan a través de la música, del cine y de la televisión, seleccionados por su especial

maleabilidad y capacidad de adaptación.⁽¹⁸⁾ La globalización no es, como pretenden algunos, el enemigo de la criollización; todo depende de la utilización que se haga de ella: sin negar su efecto de uniformización cultural, también puede constituir un agente activo en la aceleración del proceso de criollización como sostienen los defensores del *transformacionismo* frente a los partidarios del *hiperglobalismo*.⁽¹⁹⁾ No se trata en modo alguno, aquí, de preservar la “buena criollización” cultural, centrada en la memoria de la plantación, de las “malas” y “dudosas” criollizaciones, aliadas a la diabólica globalización. Cuando decimos que la criollización reelabora constantemente el pasado, no pretendemos encerrarla en el mismo, ni separar el espacio de creación insular de otros espacios, sino establecer las vías por las que las manifestaciones artísticas que surgen hoy en las antiguas culturas de plantación insulares se ven abocadas a un proceso imparabile de negociación con la globalización económica y cultural sin que pierdan necesariamente en dicho proceso aquello que las hace reconocibles y singulares. De lo que se trata, pues, es de observar el modo en que los productos culturales globales son utilizados y reapropiados con el fin de renovar, adaptándolo a las nuevas generaciones, reelaborándolo y revisándolo permanentemente, el espacio creativo de la criollización. Si no queremos volver a la casilla de partida, al “efecto Desigual” (véase nota 5), no podemos evadir la cuestión de cómo los sectores más vulnerables de la economía mundial negocian con el poder y con el capital.

(18) El éxito del cine de Bollywood más allá de la frontera india permite que muchos de sus elementos coreográficos y musicales hayan sido incorporados con mayor o menor éxito en las más diversas manifestaciones culturales y, ello, a escala planetaria. Inversamente, dicho cine incorpora códigos occidentales. Ahora bien, ¿cabría considerar como una expresión de la criollización el número musical de “Flamenco-Bollywood” que incluye el film hindi *Zindagi Na Milegi Dobara* (2011), que narra las peripecias de tres jóvenes indios de vacaciones en España? (El tema musical en cuestión, titulado “Señorita”, interpretado en hindi y en español, puede consultarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=yDv0WSgXJVg>)

¿O más bien nos encontramos ante una producción enmarcada en un canon global altamente comercial y fuertemente consolidado que puede, para subrayar su proceso ascendente, permitirse ahora lo que el cine de Hollywood viene practicando desde hace décadas, esto es, situar sus historias en lejanos países de los que el espectador sabe poco, y aún sabrá menos cuando haya acabado de ver el film?

(19) Ya sea para defender los beneficios de la globalización (derecha) o para denunciar el imperialismo de cualquier signo (izquierda), los teóricos del *hiperglobalismo* ven la globalización como un proceso inevitable puesto en marcha por la economía neoliberal que resta soberanía a los estados-nación. El transformacionismo, por su parte, niega que la globalización sea un fenómeno lineal y previsible: son los individuos, los gobiernos y los movimientos sociales y las sociedades civiles supranacionales quienes pueden decidir, mediante la acción, posicionarse frente al imperialismo y la estandarización culturales (véase Elbaz, 2012).

Por otra parte, parece obvio que el pasado recibe tratamientos diferentes en estas producciones y que, sin perder su voluntad reivindicativa y de reafirmación en la lucha por un reconocimiento de su identidad “bastarda” (remitimos al comentario de Kaya), se proyecte hacia el futuro – “fleeing the plantation” (Crichlow & Northover, 2009) – para dejar atrás los traumas y heridas de un pasado marcado por las desigualdades y la dominación del Otro-extranjero. No se trata de olvidar, sino de impedir que ese pasado traumático bloquee la supervivencia. Privilegiar el presente con miras al futuro no significa necesariamente que se abandone el espacio de la criollización, o de la post-criollización, si se prefiere, sino, precisamente, garantizar su continuidad. No es cuestión de omitir el pasado, sino de reelaborarlo a la luz del presente y proyectándose fuertemente en el futuro. El mensaje del cineasta *afro-futurista* camerunés Jean-Pierre Bekolo no es muy diferente.⁽²⁰⁾ Y esta es también la cuestión que plantea, desde el presente, el cineasta mauriciano David Constantin, uno de los principales impulsores de la industria cinematográfica de su país, en el largometraje *Lonbraz Kann* [*La sombra de la caña*], que se encuentra actualmente en vías de realización y que narra la historia de un grupo de trabajadores, que han dejado atrás la juventud y que deben enfrentarse al cierre de su lugar de trabajo, un molino de azúcar, y a la rápida transformación de su entorno mediante la construcción de un campo de golf y de chalets de lujo: “Comment survivre à son propre monde, comment se réadapter alors que tout s’écroule autour de soi, comment se réinventer une vie?”⁽²¹⁾

El joven cine mauriciano apuesta fuertemente por esta cuestión y por la construcción de un nuevo espacio de identidad nacional que reserva un lugar importante a la criollización como lugar de reconocimiento colectivo. Por razones intrínsecas a su elaboración, el cine no es un objeto cultural criollizado del mismo modo que pueden serlo, como hemos visto, la cocina, las prácticas religiosas, la música, etc.⁽²²⁾, aunque se sirve de todos estos para construir la imagen de una sociedad criollizada en un panorama poco favorable a este tipo de discursos a causa de la patrimonialización de la cultura ya señalada y de las dificultades económicas que amenazan con hacerlo

(20) El acceso a los filmes de este original realizador puede efectuarse a través de su página web: <http://www.jeanpierrebekolo.com>

(21) Sobre la presentación del proyecto véase: <http://www.touscoprod.com/lonbrazkann>

(22) Nótese la importancia creciente de los trabajos de musicología y de antropología musical en el estudio de las nuevas formas de criollización: la música constituye un material particularmente apto a la criollización a causa de su naturaleza fluida. Las nuevas mediaciones tecnológicas favorecen la experimentación de nuevas expresiones de las identidades líquidas (Zygmunt Bauman).

desaparecer si no encuentra los medios técnicos y financieros necesarios para desarrollarse. Veamos ahora cuáles son las características estructurales, discursivas y estéticas de este frágil aunque creativo espacio.

2. El cine emergente mauriciano y la sociedad criollizada

2. 1. Un cine que mira hacia adelante

El cine mauriciano es, por su propio modo de funcionamiento, un ejemplo sorprendente de *agentividad* y da cuenta de una capacidad poco frecuente a la hora de superar dificultades de todo orden. La ausencia, hoy por hoy, de una estructura institucional más allá de las creadas por los propios directores capaz de acoger los proyectos y las iniciativas de los realizadores mauricianos choca con el despliegue de medios por parte de la MFDC (*Mauritius Film Development Corporation*, creada en 1986 y dependiente del *Ministry of Arts and Culture*) para convertir a Mauricio en un inmenso plató de rodaje que atraiga a inversores extranjeros, principalmente indios. Todos los cineastas con los que hemos hablado han tenido que poner en marcha toda su inventiva para llevar a cabo sus proyectos: realizando otros trabajos y rodando en su tiempo libre, aprovechando pequeñísimas subvenciones o poniendo dinero de su bolsillo. Todos señalan el inmenso coste económico y personal que supone filmar en estas condiciones.

El cortometraje, especialmente adaptado a presupuestos reducidos y al ritmo de trabajo rápido y, por qué no decirlo, improvisado, que impone la llegada siempre aleatoria de ayudas, la autofinanciación, la escasez de medios técnicos, la insuficiencia de profesionales del cine y de actores, es el formato más extendido. Los proyectos demasiado ambiciosos y las superproducciones están, por ahora, fuera del alcance de los cineastas mauricianos. David Constantin ha conseguido invertir esta situación obteniendo los fondos necesarios para concluir su último proyecto, el largometraje *Lonbraz kann*, mediante una llamada de ayuda efectuada a través de internet, donde proponía diferentes categorías de contribución económica a cambio del envío postal del film y de otros beneficios. En la presentación publicitaria para captar fondos, Constantin subraya que el film es sólo una parte del proyecto, que comprende también un programa de formación de cine para técnicos y para actores así como la creación de estructuras de cooperación cultural regional que potencien las iniciativas culturales del océano Índico y cuenta ya con el apoyo de diversas instituciones extranjeras. El realizador pasa, así, a ser su propio distribuidor e interviene en la gestión

de un espacio de creación común. La autogestión, juntamente al desarrollo de una estructura de cooperación, y la búsqueda de complicidades fuera de la isla es el modo que han encontrado estos directores, conscientes de que producir un nuevo discurso útil a una identidad nacional que integre su criollización pasa por posicionarse en el espacio internacional. En un momento en que las instituciones aún esperan comprobar que el negocio se convierta en rentable antes de decidir apropiarse, a posteriori, del trabajo de los cineastas, el cine mauriciano opta por mirar hacia adelante.

A diferencia de lo que sucede en la literatura mauricana, que vuelve a menudo la mirada hacia el pasado convirtiendo en centrales cuestiones como la genealogía, la filiación y la herencia histórica y cultural, el cine apuesta decididamente por el presente con vistas a un futuro mejor. Diversas causas pueden ayudarnos a entender el cambio de registro que caracteriza, en el caso que nos ocupa, el código literario / filmico. Resulta mucho menos costoso escribir una novela de corte histórico sobre la odisea de los *indentured labourers* (*Les Rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah, 2003), o sobre cualquier otro episodio del pasado de la isla que filmarlo. Pero, además, satisfacer las expectativas de un grupo en cuestiones de memoria histórica parece más factible que satisfacer las del conjunto de los grupos que estructuran la sociedad mauricana. El texto literario goza de una cierta licencia poética que resulta más problemática en el caso del cine, sobre todo si éste es emergente y goza de pocos medios. Así, la imagen distópica que Ananda Devi elabora a distancia de su isla natal no es necesariamente representativa de la imagen que tienen de Mauricio sus conciudadanos, sino que constituye la expresión de un imaginario singular que Devi traslada a otros espacios geográficos en algunos de sus relatos.⁽²³⁾ El problema, además de financiero, es de orden representativo: se trata de elaborar un relato filmico que pueda ser ofrecido como real y verdadero para todos.⁽²⁴⁾ Las cuestiones examinadas en 1.2. nos ayudan a entender la dificultad de tal empresa. Una excepción a lo que decimos es el documental *Once upon a time* (Wassim Sookia, 2009) que ofrece una mirada nostálgica hacia la época en que el tren circulaba en la isla. El film subraya el rol del tren como medio de interrelación entre sus usuarios, de muy diferente

(23) Es el caso de su última novela *Les Jours vivants* (2013), situada entre Portobello Road, la calle de los anticuarios, y Brixton, un barrio de inmigración de la periferia londinense.

(24) La serie *Venus d'ailleurs*, realizada por Alain Gordon-Gentil y David Constantin, ofrece una perspectiva histórica de la inmigración india, africana, francesa y china en cuatro documentales. La opción de presentar de forma compartimentada la memoria de los pueblos que han construido la nación ejemplifica esta tendencia a sustituir la compleja construcción de una memoria común al 'apilamiento' de memorias paralelas descrita más arriba.

extracción social y cultural, y presenta la construcción de la vía férrea como una metáfora de la construcción de la nación gracias a la contribución y al trabajo de todos en torno a un proyecto común. El realizador elige, así, un elemento muy específico del pasado, el tren, como símbolo de unión nacional y como ejemplo de superación y de solidaridad, dejando de lado otros objetos más lejanos en el tiempo y más problemáticos. Si la imagen de ayuda mutua con vistas a un objetivo común nutre, como hemos visto, los discursos oficiales, el mérito del film radica, precisamente, en la elección de un objeto, el tren, que transita entre los espacios, uniéndolos, suprimiendo las distancias, y no sólo respetándolas. Es en ese sentido que el film de Sookia va más lejos que los discursos oficiales. El realizador subraya el signo positivo que desea imprimir a esta incursión al pasado reciente mostrando durante los créditos la imagen de un tren de juguete en miniatura que recorre una vía, convirtiéndose en el substituto simbólico del tren real que dejó de existir décadas atrás. La forma aparentemente circular de la misma refuerza la idea de totalidad y de plenitud, haciendo del pequeño tren una suerte de antídoto contra las desapariciones y los vacíos del pasado.

Hemos visto que la lengua criolla ha sido objeto de una minoración, cuando no de una *eticización*, que la sitúan muy por debajo, en términos de capital simbólico, de las otras lenguas, sean éstas ancestrales o europeas. Optar por el criollo en el cine es, ante todo, una opción práctica. Existen muy pocos actores profesionales en Mauricio, donde la formación se limita a algunos talleres organizados en torno al Festival *Île Courts*. La mayoría de los actores que aparecen en los films, son, como los directores, pluriempleados que trabajan en el cine por afición y por placer, y su formación y su dicción es bastante desigual. La mayoría tendrían serias dificultades para expresarse correctamente en inglés, aunque posean un elevado nivel de comprensión de esta lengua, y su competencia en francés no es uniforme. El criollo es su lengua de expresión habitual y es, además, la de sus potenciales espectadores, en la isla, pero también fuera de ella, si pensamos en la abundante diáspora mauriciana que sigue con atención estos films y los *sketches* cómicos de la televisión como modo de reanudar y de mantener el vínculo con su identidad insular. Pero, además, la opción del criollo contribuye a acercar estos trabajos a la población. Mientras que la literatura mauriciana se caracteriza, a pesar de la presencia de otras lenguas, incluido el criollo, por la dominación simbólica e institucional del francés (Ramharai, 2006), el cine invierte esta situación. La mayor inmediatez de la imagen respecto de la escritura haría poco creíbles o francamente inverosímiles diálogos en lengua francesa (u otra), aunque estuviesen, como en la literatura, puntea-

dos con expresiones criollas. Excepto en contextos concretos (educativo, jurídico), o para marcar la actitud clasista de un personaje (la madre que se dirige a su hijo en francés y a quien sólo parece interesar su éxito escolar en *La Rencontre*, de Jon Rabaud, 2012), el criollo es la lengua de comunicación tanto en la vida real como en el cine. Esta elección favorece una gestión eficaz de la heterogeneidad enunciativa instaurando un espacio dialógico de *agentividad* y de reelaboración de la identidad colectiva: a diferencia de las obras literarias – cada lector puede escoger en qué medida desea circular entre los diferentes espacios lingüísticos – , la lengua deja de ser una cuestión sometida a debates sin fin para, simplemente, ser.⁽²⁵⁾

La propia existencia de este cine requiere el respeto de un amplio espectro de silencios que incluye, además de los traumas del pasado ya señalados, los conflictos inter-étnicos y la violencia, así como la vida intracomunitaria.⁽²⁶⁾ Estos vacíos dan cuenta del proceso de selección de fragmentos de la vida cotidiana realizado por los cineastas: se trata de propiciar una acogida favorable del público mediante el desplazamiento del conflicto – recentrado en cuestiones de clase o de género cuyo efecto unificador, por encima de la pertenencia étnica, busca el consenso, y, en definitiva, la aplicación tácita de una regla de *bienséance* (teatro clásico) más coercitiva de lo que podría parecer en un primer momento. Aunque apoyándose en un didactismo excesivamente subrayado en ocasiones, los directores optan por centrarse en problemáticas sociales de interés general – la violencia doméstica y el maltrato infantil (*Kaso*, Ritvik Neerbun, 2011), los embarazos no deseados (*Glissé tombé*, J. Ducray, 2010; *Le choix d'une vie*, Ravi Sembhoo, 2011), los abusos sexuales en el medio laboral (*L'Alliance*, de Mikhaël Botbol, 2012), las desigualdades sociales, la marginalidad, la pobreza (*Perfect day*, Jérôme Valin, 2011), la droga (*La Rencontre*, Jon Rabaud, 2012), los conformismos y la hipocresía sociales (*Rasta*, Stéphane Rock, 2011), las diferencias generacionales que subraya la economía global y la irrupción de las nuevas tecnologías (*Chrysalide*, Martine Charrié, 2012), etc. – no sólo para denunciar

(25) La elección del criollo como lengua de escritura parece, por el momento difícilmente dissociable de la militancia política: a diferencia de lo que sucede con el francés, y en menor medida con el inglés, el criollo es la lengua de los autores que entienden la literatura como un arma de cambio social y de reivindicación política.

(26) La excepción la constituye *Les Enfants de Troumaron*, film que presenta en toda su crudeza la vida de un grupo de jóvenes sin futuro en un barrio de la periferia de Port-Louis al que dedicamos un estudio en preparación. A la recepción favorable del film en Mauricio ha contribuido, además de su muy notable calidad (ha cosechado ya diversos premios internacionales), el rol legitimador de la obra de Ananda Devi, cuyo reconocimiento a nivel internacional mitiga las formas de censura y de autocensura que aún caracterizan las producciones locales.

las sombras del arcoíris social que esgrimen, a modo de carta de presentación al mundo, poderes políticos y económicos, sino también para generar *consenso* más allá de las discrepancias. Ello requiere escoger, de entre las múltiples problemáticas imaginables, aquéllas que nadie podría negar públicamente y que todos reconocen que deben erradicarse.

El *happy end* constituye la principal constante. El candidato a heroínmano descubre en el último momento una nota que su madre le había puesto en la mochila diciéndole que siempre estará con él (*La Rencontre*), el pintor egoísta que abandonó a su hija en Finlandia para dedicarse a su carrera recibe una conciliadora llamada telefónica de ésta – o tal vez lo imagina solamente (*Papan Kulta*), el marido que se creía engañado descubre que su esposa asiste en secreto a clases de alfabetización tras haber sido despedida de la peluquería por confundir los tintes (*Le Rosier*). La mayoría de trabajos concluye con una nota de esperanza para reafirmar su voluntad de seguir adelante a pesar de las dificultades. Y cuando el final no es feliz, aspectos humorísticos o fantásticos reducen el impacto de la tragedia: el padre condenado a muerte por haber asesinado a su hijo lanzándole una plancha se despidió de este mundo desde su celda sintiendo aunque sólo sea en la imaginación, el contacto de la mano de su hijo que intenta infundirle aliento (*Kaso*).⁽²⁷⁾ Por su parte, la vagabunda cercana al ogro de *Perfect Day*, cansada de pasar hambre, decide llevarse a “casa” – un autobús abandonado en medio de un vertedero de basura – al bebé que encuentra en un contenedor; el último plano muestra al bebé, recién lavado, sobre el que se cierne un enorme cuchillo de cocina y, mientras pasan los créditos, una inquietante olla puesta en el fuego confirma que la tragedia caníbal acaba de producirse. La aparición del humor puede considerarse como un indicador del riesgo de conflicto (García, 2013). Así, el humor es constante en todo lo referente a la identidad nacional. Veamos a continuación un par de ejemplos.

El protagonista de *Johni* (Axelle Tenant, 2012) se prepara para presentarse a un casting donde buscan actores para trabajar en Hollywood. Vecinos y familiares se vuelcan en el acontecimiento. Hemos visto que en los medios populares existe un verdadero intercambio de prácticas para conjurar las fuerzas del más allá: en este film, todos creen que el “milagro” es posible y se esfuerzan para que la buena estrella acompañe al joven: una anciana del vecindario le prepara una suerte de “poción mágica”, una infusión que le dará la fuerza necesaria para ganar el concurso, otra le pone una medalla protectora al cuello. Mientras Johni se aleja caminando del lugar en

(27) La pena de muerte se abolió en Mauricio en 1995, aunque el Presidente y el Primer Ministro han manifestado recientemente su deseo de restablecerla.

que la camioneta de helados que debía conducirlo al lugar de la prueba se ha detenido por una avería, todos sus fans entonan emocionados el himno nacional en inglés. Con el Pieter Both, otro símbolo nacional, recortando el horizonte, Johni lanza su sombrero al aire y la montaña aparece rodeada de estrellas doradas en un intento cómico de adaptar el célebre icono de la Paramount, convertida, aquí, en “Remparamount”. La última secuencia, en blanco y negro, muestra un primer plano de Johni, caracterizado como vaquero de un western, repitiendo una y otra vez “You fuck my wife?” antes de disparar a un enemigo que no vemos mientras aparece la inscripción “continuará”. Así, la sucesión de elementos emblemáticos nacionales es sólo una irónica etapa en el camino hacia la gloria que se alcanzará... saliendo del país. Por su parte, el padre de *Mo Papa enn Zero* deja de ser un pobre hombre para convertirse en la imaginación de su hijo en un superhéroe, otra vez, cómico, en cuyo traje figura la inscripción “Mauritius”, pero cuyas armas son de juguete y que camina con dificultad a pesar de su aspecto atlético pues ha tenido que reemplazar una de sus zapatillas de deporte por una botella de plástico atada con trapos: las averías en los transportes públicos y privados y los obstáculos que impiden o dificultan el acceso a un lugar (*Bisanvil, Johni, Rouzblézonnnver, Perfect Day*, etc.), comenzando por la falta de calzado adecuado (*Tanga*), constituyen una verdadera marca de fábrica de este cine emergente y podrían leerse como una discreta espacialización de los procesos de separación social que hemos expuesto en la primera parte de este trabajo. Esta creación de figuras tragicómicas de héroes nacionales es una ingeniosa manera de construir personificaciones de la cuestión nacional poniendo entre paréntesis a la clase política y dándole la vuelta a los discursos examinados en 1.2.

Los directores privilegian unánimemente los espacios abiertos y los lugares de tránsito: la ciudad y las calles (*La Cathédrale*, Harrikrisna Anenden, 2006), las carreteras (*Bénarès*, Parlen Pyamootoo, 2006), los caminos (*Tanga*, Wassim Sookia), las plazas (*Paul et Virginie. 25.09.09*, Utam Ramchurn, 2009), los mercados (*Wall Street Legim*, documental de Ch. Nina, J. Ducray y J. Kadir, 2011)⁽²⁸⁾, al igual que los lugares emblemáticos desprovistos de connotaciones grupales: el *Millenium Monument* de Curepipe, elevada torre de piedra basáltica erigida con motivo del paso de la República

(28) *Wall Street Legim* desmonta ingeniosamente las expectativas creadas por el título, puesto que en esta ocasión se pone el acento en la pervivencia de prácticas comerciales basadas en negociaciones de carácter oral (el subastador ofrece a sus compradores facilidades de pago y les fía la mercancía sin mediación de contratos ni de documentos escritos; de otro modo, buena parte de la actividad se paralizaría por falta de liquidez), al margen de las normativa oficial.

al nuevo milenio (*Eros*, Wassim Sookia, 2005) para ofrecer una alternativa al confinamiento en compartimentos estancos ya señalado. Añadamos a ello el placer de filmar la isla (un rodaje en el extranjero encarecería considerablemente los costes quedando por ahora fuera del alcance de estos cineastas)⁽²⁹⁾, de apropiársela con la cámara proponiendo imágenes que contrarrestan las imágenes publicitarias (playas tropicales, fiesta y diversión) fabricadas y destinadas a consumidores extranjeros.⁽³⁰⁾ La “marca” del cine mauriciano comienza a hacerse un lugar destacado en los festivales extranjeros y a ganar en visibilidad gracias a iniciativas como el Festival *Île-Courts*. Aunque sea para ofrecer una imagen alternativa a la que proponen las agencias de turismo, la isla sigue, en cierto modo e inevitablemente, funcionando como reclamo en este cine local de vocación global que muestra a una sociedad criollizada y abierta al mundo, convirtiéndose en una práctica artística capaz de albergar la construcción de una nueva mauricianidad que, como hemos visto al estudiar los discursos sobre la criollización, resultaba siempre, de un modo u otro, excluyente.

El nuevo paisaje mediático en el que se entretienen sonidos e imágenes de todo el mundo subraya, junto al permanente tránsito y desplazamiento de los personajes, ya comentado, la interpenetración mutua entre lo local y lo global. En las televisiones desfilan imágenes de Bollywood y de Shakira (*Shanti*, Sarah Hoarau, 2010), los personajes imitan gestos y códigos importados, como hemos visto en *Johni*, la futura estrella de westerns. Mientras que la indigente con instintos caníbales sintoniza “Perfect day” en la radio durante una pausa en su búsqueda de comida en los contenedores (*Perfect Day*), los vecinos enfrentados de *Baraz* compiten entre sí subiendo el volumen de sus transistores para que su música (y su identidad étnica) se oiga más fuerte que la del otro, y el anciano de *Made in Mauritius* gira el dial de su vetusta radio hasta sintonizar una vieja melodía india que lo transporta a su juventud. Este cortometraje, sin duda uno de los mejores, comparte título con la novela reciente de Amal Sewtohul (*Made in Mauritius*, Gallimard, Colección Continents noirs, 2012) y constituye un ejemplo paradig-

(29) Si el guión requiere mostrar espacios exteriores a la isla, se puede resolver el problema con un poco de inventiva. En *Papan Kulta* [La niña de papá], de Krishna Luchoomun (2011) vemos la despedida de una niña de su padre mauriciano en un aeropuerto finlandés mediante imágenes de animación en blanco y negro que se alternan con imágenes filmadas en interiores.

(30) Y es que la sobre-mediatización de la isla plantea la cuestión de la auto-representación, sobre todo tratándose, como aquí, de un cine destinado principalmente a los mauricianos, pero que muchos de ellos desconocen: ni la indiferencia de las instituciones ni y el poder mediático de los gigantes Bollywood y Hollywood juegan a su favor.

mático de la construcción de una nueva mauricianidad criollizada en el actual contexto globalizado.⁽³¹⁾

2.2. *Made in Mauritius*

La elección de este título por parte del cineasta y del novelista, que remite a la idea de imagen corporativa y de denominación de origen, resulta reveladora si pensamos que la industria textil *made in Mauritius* se nutre de materias primas procedentes del extranjero y mueve importantes cantidades de dinero gracias a la práctica masiva de la falsificación de las grandes marcas occidentales. El título nos invita a pensar en un tejido remendado, como los hombres que lo fabrican, formados a partir de fragmentos diseminados de muchos pueblos cuyo proceso de criollización no se acaba en la isla, sino que continúa en otros lugares, como la ropa que se exporta. El protagonista de la novela de Sewtohul es Laval, un joven chino concebido en un contenedor de Hong-Kong que viaja hasta Mauricio, donde nace, para emigrar posteriormente a Australia. En los días próximos a la independencia, Laval, Feisal y Ayesha juegan a reproducir dentro del contenedor los episodios de violencia urbana entre grupos étnicos que tuvieron lugar por aquellas fechas. Cuando el padre de Laval lleva el contenedor traído de China al Champ-de-Mars de Port Louis y los disturbios se calman a causa de la fuerte presencia de soldados ingleses vestidos de militares que se despliegan por la ciudad, los jóvenes asisten con asombro a la instalación de una plataforma encima del contenedor sobre la que tendrá lugar la ceremonia del acceso a la independencia. Los jóvenes siguen desde el contenedor el discurso de Seewoosagur Ramgoolam, padre de la nación mauriciana, aunque sin comprender gran cosa, debido a la espesor de las paredes y a la elevada temperatura: “C’était le jour de l’indépendance, et nous nous sentions comme des prisonniers dans une petite cellule étouffante” (Sewtohul, 2012: 126). Es en ese momento cuando el protagonista contempla las baratijas que su padre guardaba en el contenedor y las compara con el pueblo mauriciano:

Parce que ces rejets, c’était le peuple mauricien. Car qu’étions-nous d’autre que des produits ratés de la grande usine de l’histoire? Canaille venue des tripots de Bretagne, coolies du Bihar, prisonniers des guerres tribales du Mozambique et de Madagascar, hakkas fuyant les guerres et les impôts de l’empereur de Chine.

(31) ¿El cortometraje ha favorecido la creación de un cierto efecto-corpus? En realidad, las semejanzas en cuanto al tratamiento de la criollización entre el film y la novela son, como veremos, bastante relativas.

Nous étions les rebuts de l'humanité, venus à Maurice dans des cales de bateau pour être achetés ou pour pourrir à tout jamais sur des étagères de boutiques misérables. (*Ibidem*).

Estos desechos que nadie quiere están muy lejos de las identidades puras de los discursos y subrayan el desfase entre discursos y prácticas que hemos visto más arriba. La cuestión no es distinguirse del otro, sino fundirse con él formando una única y defectuosa mercancía: el origen es indiferente a partir del momento en que la categoría “desecho” no sólo los engloba a todos, sino que los (con)funde. Pero, si hace mucho que el pueblo mauriciano pasó a ser *otra cosa* que la suma de trozos dispares, el proceso continúa trasladándose a otros espacios, invirtiendo la trayectoria de las primeras oleadas migratorias. “Australien musulman d'origine indienne chinoise mauricienne” (*idem*, 2012: 301), Nur Mohammad Walker, el hijo de Laval y Ayesha, musulmana, constituye un atentado contra la aún vigente clasificación en grupos de la población en función de su origen.

Aunque el cortometraje del mismo nombre aborda problemáticas muy parecidas, lo hace de modo diferente, bastante lejos de la escritura postcolonial cosmopolita de Sewtohul, que demuestra una destreza notable en el dominio de diferentes códigos culturales y un amplio conocimiento de las culturas ancestrales. Por los motivos ya presentados, este film se sitúa en el perímetro insular y su formato breve requiere una eficacia narrativa y una economía de medios que se sitúa a las antípodas de la prosa de Sewtohul. Su forma de dar cuenta del deseo de superar los discursos que estructuran la nación en compartimentos estancos, abriéndose al mundo es diferente. La trama es sencilla: un anciano de origen indio que habita una modesta vivienda situada en un medio rural, escucha la radio en su decrepita cocina. De pronto, ésta deja de sonar y el anciano se ve obligado a transportar la pesada radio hasta la “boutik sinwa” más cercana. Cuando el vendedor le explica que los fusibles de su radio ya no se fabrican y que tendrá que comprar un aparato digital, el anciano rechaza la idea. No necesita una radio nueva. Sólo un fusible. El vendedor, bastante más joven, comprende que el anciano encarna la lógica de otra época y que le da igual que la nueva radio ofrezca muchas más prestaciones que su antiguo aparato: de todas maneras no sabría cómo sacarles provecho. Superado por la rapidez con que las cosas han cambiado (la “última vez”, el padre del vendedor sí que tenía fusibles en su tienda), el anciano, como los jóvenes encerrados en el contenedor, no entiende gran cosa del discurso del vendedor: está convencido de que encontrará el fusible en la competencia, la tienda de Aneerood;

nunca ha oído hablar de ese “Grobal World” [sic] ni de la globalización. Cuando el vendedor le enseña un bote de leche producida en Australia aunque envasada en Mauricio,⁽³²⁾ esto es, de producción transnacional, como la industria textil, y le explica que si el producto es defectuoso puede ponerse en contacto con la marca a través de Internet, aunque su interlocutor tal vez esté en África o en cualquier otro lugar del mundo, el anciano se encuentra totalmente abrumado. ¿Por qué le hablan de leche cuando viene a buscar un fusible y por qué tendría que ir a buscar una vaca quién sabe dónde cuando ni siquiera tiene teléfono? Además, esa leche es mucho más cara que la que le vende el granjero Dandev, que le fía sin necesidad de llamar a África ni a ningún otro lugar: sus vacas sí que están sanas y sin virus.⁽³³⁾ Justo cuando las posibilidades de entendimiento entre los dos hombres parecen ya inexistentes, la conversación adopta un giro diferente. El vendedor le dice que es una lástima que no compre la radio porque la caja contiene una gorra de regalo. Cuando el anciano oye estas palabras su actitud cambia por completo y pregunta el precio y si podría pagar a plazos. En el siguiente plano, vemos al anciano de regreso a casa, cargado con la caja de su nueva radio y estrenando su flamante gorra roja y blanca de aspecto deportivo para protegerse del sol. En la parte delantera de la misma aparece la inscripción “National”. El lugar de las identidades criollizadas no son los discursos, sino un objeto cuyo mensaje, “National”, puede aplicarse a todas las naciones de la tierra, una etiqueta vacía porque el estado-nación está secuestrado por el capital transnacional. La “boutik sinwa”, cargada de mercancías heteróclitas, como el contenedor de la novela de Sewtohu, alberga en su interior la globalización, anulando fronteras entre local y global, exógeno y endógeno, auténtico y falso.

Pero el film propone, a través de su música, un segundo nivel de reelaboración de la criollización a escala transnacional. La melodía que suena en la radio antes de averiarse, y que volvemos a oír en *off* durante los desplazamientos de ida y vuelta del anciano, pertenece a un clásico del cine de Bollywood, *Aa Gale Lag Jaa* [*Come, embrace me*], dirigido en 1973 por Manmohan Desai. Se trata de una canción interpretada en hindi cuyo romántico estribillo dice: “prométeme que no me dejarás”. Si el anciano se deja embriagar por esta vieja canción, el público que ve hoy el film también lo hace. La mayoría no conoce el film de Desai, ni siquiera había nacido cuando se estrenó. Pero las posteriores versiones para el cine y la televi-

(32) La producción de leche en Mauricio es claramente inferior a las necesidades de la población, por lo que el consumo de leche en polvo importada es muy habitual.

(33) Guiño poco verosímil a los virus informáticos que el anciano desconoce con certeza.

sión (1994, 2002) y los numerosos *remix* mantienen inalterable la popularidad de esta canción entre las nuevas generaciones, más allá de su origen o grupo. No sólo ocupa un lugar de honor en la lista de canciones preferidas por los novios para su ceremonia nupcial, se trata también de un *soundscape* que trasciende fronteras, que sutura heridas y que se superpone a la etiqueta vacía *national* dotándola de contenido, proyectándola hacia el futuro en un verdadero ejemplo de gestión *transformacionista* de la globalización, dejando atrás la plantación (“fleeing the plantation”) pero sin olvidar la música.

Conclusión

Poniendo entre paréntesis la circularidad cerrada que el marco teórico estructuralista y el símil con el pensamiento mítico imponen a la noción de *bricolage* desarrollada por Lévi-Strauss, la antropología actual propone una relectura de este concepto a la luz de las aportaciones de Derrida y de Amselle. El primero desmonta la oposición que establece Lévi-Strauss entre el ingeniero y el “bricoleur”, aduciendo que el ingeniero hace también bricolaje, como toda ciencia se nutre de conocimientos considerados heterodoxos en otra época, y demostrando que la creatividad no puede subordinarse a la estructura, al conjunto de materiales disponibles en un fondo preexistente, privándola del dinamismo genético que le es propio. Hemos visto la importancia de estudiar la criollización desde una perspectiva dinámica y abierta. Los procesos socio-históricos y culturales de criollización evidencian, empíricamente, que todo origen posee la complejidad de un *patchwork*, por mucho que los discursos institucionales insistan en ocultarlo. La metáfora eléctrica o informática que propone J.-L. Amselle y que ha inspirado estas páginas, nos permite desvincularnos de “l’approche qui consiste à voir dans notre monde globalisé le produit d’un mélange de cultures vues elles-mêmes comme des univers étanches” (Amselle, 2001: 7). El cine mauriciano muestra que la criollización no es incompatible con la globalización y la tecnología. Al contrario, constituye un ejemplo de cómo servirse de ellas, pues son estos los medios al alcance de los artistas-*bricoleurs* contemporáneos, para renovar, y no sólo, como pensaba Lévi-Strauss (1990: 31), re-combinar una serie finita de elementos (véase Mélice, 2009).

Como cualquier otro concepto, la *criollización* no está libre de piratería teórica o de apropiaciones de todo signo. Si las connotaciones zoológicas o botánicas parecen menos flagrantes, la sombra del observador extranjero

que estudia una cultura (la metáfora de la isla como laboratorio) como si de especímenes vegetales se tratase, delineando y explorando territorios geoculturales con la ayuda de mapas, instrumentalizándolos, parece difícil de eliminar. Con todo, resulta indispensable delimitar el alcance del término *criollización* si no queremos que su capacidad de seducción anule su valor operativo, y, ello, sin perder de vista los diferentes niveles en los que se ha ido sedimentando la construcción de discursos y prácticas. El cine emergente mauriciano, a pesar de las dificultades, constituye un ejemplo de resistencia, *agentividad* y creatividad. La inserción de Mauricio en el contexto global multiplica las posibilidades de elaboración de una nueva identidad a pesar de los silencios que exige la búsqueda de consenso o los resquicios de autocensura. Lo importante es mirar hacia adelante, haciendo suya “the politics of making place” (Crichlow & Northover, 2009: 24). Este nuevo espacio de creación, atravesado por las nuevas tecnologías y por el impacto de las imágenes procedentes de todo el mundo, pone a prueba los límites de la criollización albergando lo global en el sí de lo local y proyectándose hacia el presente y hacia el futuro en busca de consenso. La nueva imagen de la nación mauricana que ofrece, prolonga, por una parte, los discursos oficiales sobre la pluralidad, aunque superándola, por otra, construye una imagen de la sociedad que muestra que la criollización sigue siendo un proceso histórico de creación selectiva y de lucha cultural. Obviar estas tensiones sería como pretender quemar etapas describiendo un Mauricio de ciencia-ficción. Y esa potestad la tiene la creación artística, no la crítica.

Referencias

Corpus

Anenden, Harrikrisna, *La Cathédrale* (2006); *Les Enfants de Troumaron* (2012). Botebol, Mikhaël, *L'Alliance* (2012). Buckland, Joëlle, *Mo Papa enn Zero* (2012). Charrié, Martine, *Chrysalide* (2012). Constantin, David, *Bisanvil* (2005); *Made in Mauritius* (2009). Ducray, Joëlle, *Glissé tombé* (2010). Hoarau, Sarah, *Shanti* (2010). Luchoomun, Krishna, *Papan Kulta* (2011). Neerbun, Ritvik, *Kaso* (2011). Nina, Charlotte; Ducray, Joëlle; Kadir, J., *Wall Street Legim* (2011). Rabaud, Jon, *La Rencontre* (2012). Pyamootoo, Barlen, *Bénarès* (2006). Ramchurn, Utam, *Paul et Virginie. 25.09.09* (2009). Rock, Stéphane, *Rasta* (2011). Sembhoo, Ravi, *Le Choix d'une vie* (2011). Sookia, Wassim, *Tanga* (2002); *Eros* (2005); *Rouzbézonmver* (2008); *Once upon a train* (2009). Tenant, Axelle, *Johni* (2011). Valayden, Gaston, *Baraz* (2011). Valin, Jérôme, *Perfect Day* (2011).

Textos consultados

- AMSELLE, Jean-Loup (2001), *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
- APPADURAI, Arjun (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis; London, University of Minnesota Press.
- BENOIST, Jean (1998), *Hindouismes créoles: Mascareignes, Antilles*. Éditions du CTHS.
- BOSWELL, Rosabelle (2006), *Le malaise créole. Ethnic Identity in Mauritius*, New-York ; Oxford, Berghahn Books.
- BOUDET, Catherine & PEGHINI, Julie (2008), “ Les enjeux politiques de la mémoire du passé colonial à l'île Maurice ”, *Transcontinentales*, n° 6, disponible en <http://transcontinentales.revues.org/397> [consultado el 12/06/13].
- CARMIGNANI, Sandra (2006), “Figures identitaires créoles et patrimoine à l'île Maurice”, *Journal des anthropologues*, n° 104-105, pp. 265-285.
- CARPOORAN, Arnaud (2002), “ Créole, créolité, créolisation. Les contours d'une terminologie floue ”. *Revi kiltir kreol.*, n° 1, février, pp. 1-14.
- CHATEAU, Thierry (2013), *Citoyens du monde. Les Mauriciens sont des gens comme les autres*, Osman Publishing, Alma, Mauricio.
- CHAN LOW, Jocelyn (2008), “Une perspective historique du processus de construction identitaire à l'île Maurice”, *Kabaro. Interethnicité et interculturalité à l'île Maurice*, IV, 4-5, pp. 13-26.
- (2013), “Nous nous inventons des ancestralités” [entrevistado por Ludovic Agathe], *L'Express* (12 Mars 2013), disponible en <http://www.lexpress.mu/article/jocelyn-chan-low-«-nous-nous-inventons-des-ancestralités-»> [consultado el 12/06/13].
- CHAZAN-GILLIG, Suzanne & RAMHOTA, Pavitrnanand (2009), *L'hindouisme mauricien dans la mondialisation: cultes populaires indiens et religion savante*, Paris, Karthala.
- CRICHLLOW, Michaeline & NORTHOVER, Patricia (2009), *Globalization and the Post-Creole Imagination: Notes on Fleeing the Plantation*, Durham; London, Duke University Press.
- ELBAZ, Gilbert (2012), “Un village planétaire dit-on ?”, *Études caribéennes*, août, disponible en <http://etudescaribeennes.revues.org/6153> [consultado el 20/06/2013].
- ERIKSEN, Thomas Hylland (2002), “*Tu dimunn pu vin kreol* : The Mauritian creole and the concept of creolization”, *Revi kiltir kreol*, pp. 74-82.
- GARCIA, Mar (2010), “ La naissance d'une nation. L'hybridation comme camouflage dans le cinéma mauricien ”, in Mar Garcia et al. (eds.), *Indicities/Indices/Índicios. Hybridations problématiques dans les littératures de l'Océan Indien*, KA Editions, Ille-sur-Têt, pp. 23-46.
- GARCIA, Mar (2014), “ Humour et bienséance dans le cinéma mauricien”, in Valérie Magdelaine & Mar Garcia (eds.), “*Pou fé ri la boush / Fer gagnriye?*” *Rires amers dans*

- les littératures et productions filmiques réunionnaises et mauriciennes*, K'A Editions, Ile-sur-Têt, pp. 179-200.
- GLISSANT, Édouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- HALL, Stewart (2003), "Créolité and the process of creolization", in Okwui Entwezor *et al.*, *Créolité and creolization*, Hatje-Cantz, Ostfildern-Ruit, pp. 31-35.
- LÉVI-STRAUSS, Claude [1962], (1990), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
- MARIMOUTOU, Carpanin (2007), "Littératures postcoloniales de la créolisation (Caraïbes, océan Indien)", *Notre librairie*, n° 165, pp. 115-120.
- MÉLICE, Anne (2009), "Un concept lévi-straussien déconstruit: le bricolage". *Les Temps modernes*, n° 656, novembre-décembre, pp. 83-98.
- MISHRA, Vijay (1996), "The Diasporic Imaginary. Teorizing the Indian Diaspora", *Textual Practice*, n° 10-3, pp. 421-447.
- PEGHINI, Julie (2010), "Politique culturelle, télévision et cinéma à l'île Maurice: omissions interculturelles et blocages à la création", *Études sur l'Océan Indien*, n° 44, pp. 243-263.
- RAMHARAI, Vicram (2006), "Le champ littéraire mauricien", *Revue de littérature comparée*, n°2, pp. 173-194.
- SERVAN-SCREIBER, Catherine (2010), *Histoire d'une musique métisse à l'île Maurice*, Paris, Riveneuve Éditions.
- STRACHAN, Ian Gregory (2002), *Paradise and Plantation: Tourism and Culture in the Anglophone Caribbean*, Charlottesville; London, University of Virginia Press.
- VERGÈS, Françoise & MARIMOUTOU, Carpanin (2005), *Amarres, créolisations indiano-céanes*, Paris, L'Harmattan.

[Recebido em 26 de setembro de 2013 e aceite para publicação em 28 de outubro de 2013]

**NOTES POUR UNE LECTURE DU ROMAN GRAPHIQUE
ÎLE BOURBON 1730 DE APPOLLO & TRONDHEIM SOUS LE
PRISME DE SON INDIAOCÉANÉITÉ
PARA UMA LEITURA DO ROMANCE GRÁFICO
ÎLE BOURBON 1730 DE APPOLLO & TRONDHEIM À LUZ DO
PARADIGMA DO ÍNDICO
READING THE GRAPHIC NOVEL ÎLE BOURBON 1730 BY APPOLLO
& TRONDHEIM THROUGH AN INDIAN OCEAN STUDIES PARADIGM**

Marie-Manuelle da Silva*
mmcsilva@ilch.uminho.pt

Cet article rend compte d'une étude de cas menée dans le cadre d'un recherche plus ample sur les récits et les lieux de mémoire (Nora, 1984) liés à l'histoire coloniale et à la rupture post-coloniale (Blanchard *et al.*, 2005). J'y examine la BD *Île Bourbon 1730* parmi les récits cruciaux pour la compréhension de la configuration historico-culturelle actuelle que je me propose de cartographier depuis l'espace *francophone*, entendu comme espace géopolitique, géoculturel et géoesthétique hétérogène et discontinu. Je tâcherai de montrer l'opérationnalité et la productivité d'une lecture *indiaocéanique* d'*Île Bourbon 1730* pour expliquer les dynamiques de « zones de contact » (Pratt, 1991) et de négociation et leurs liens particuliers avec le « centre » français, à son tour « provincialisé » (Chakrabarty, 2000) et confronté aux défis de la postcolonialité et aux phénomènes esthétique-critiques qui bouleversent les hiérarchies et les canons culturels établis.

* Marie-Manuelle da Silva est actuellement enseignante au Département d'Études Romanes de l'Université du Minho, Braga, Portugal. Elle est également chercheuse au CEHUM [Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho] et au DILTEC [Laboratoire de recherche en didactique des textes des langues et des cultures de l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3]. Ses travaux portent essentiellement sur l'enseignement du français au sein des 'nouvelles' humanités dans le contexte de la mondialisation (thèse de doctorat), sur les représentations et leur (re)configurations contemporaines dans les contextes dits postcoloniaux et transnationaux.

Mots-clés: Post-colonialité ; Francophonie ; Bande dessinée ; Études sur l’Océan Indien ; Indiaocéanité.

Este artigo apresenta um estudo de caso integrado a uma investigação mais ampla sobre narrativas e lugares de memória (Nora, 1984), relacionados com a história colonial e a “ruptura” pós-colonial (Blanchard *et al.*, 2005). Proponho examinar a BD *Île Bourbon 1730*, entre outras narrativas cruciais para a compreensão da configuração histórico-política atual, que tentarei cartografar desde o espaço *francófono*, pensado como espaço geopolítico, geocultural e geoestético heterogêneo e descontínuo. Pretende-se mostrar a operacionalidade e a produtividade de uma leitura *indo-oceânica* de *Île Bourbon 1730* para ilustrar as dinâmicas de “zonas de contato” (Pratt, 1991) e de negociação, assim como os seus laços singulares com o “centro” francês, por sua vez “provincializado” (Chakrabarty, 2000) e confrontado com os desafios da pós-colonialidade.

Palavras-chave: Pós-colonialidade; Francofonia ; Banda desenhada ; Estudos do Índico ; *Indiaocéanité*.

This article presents a case study that is part of a wider project on narrative and situated memory (Nora, 1984), within the frame of research on colonial history and postcolonial ruptures (Blanchard *et al.*, 2005). I analyse the graphic novel *Île Bourbon 1730* as a revealing example to understand contemporary historical and political configurations inside the *francophone* space, conceived as a geo-political, geo-cultural and geo-aesthetic space, defined as heterogeneous and fragmented. The aim of this analysis is to display the productivity of an approach determined by Indian Ocean Studies to *Île Bourbon 1730*, illustrating the dynamics of “contact zones” (Pratt, 1991) and their processes of negotiation. Secondly, this analysis will expose the relation between contact zones and their French “centre”, which is simultaneously “provincialized”, confronted and challenged by postcoloniality.

Keywords: postcoloniality; Francophone universes; graphic novel; Indian Ocean Studies

En France, le traitement de la question coloniale a longtemps renvoyé à un autre espace et à un autre temps ou « à un outre-temps et à outre-mer » (Mbembe, 2006 : 120), comme si elle n'avait rien à voir avec notre modernité ni notre démocratie.⁽¹⁾ Une grande partie de la réflexion contemporaine française semble peiner à parler de l'Autre, ou à l'Autre, préférant parler à la place de l'Autre, comme l'ont montré, à différents niveaux, les débats suscités par la loi Taubira⁽²⁾, en 2001, reconnaissant officiellement l'esclavage comme crime contre l'humanité ou la loi Mékachéra⁽³⁾ datant de 2005, construite sur le même modèle, mais mettant en avant le rôle 'positif' de la présence française outre-mer, autrement dit de la colonisation.⁽⁴⁾

En effet, la loi Taubira, à qui l'actuelle Ministre de la Justice et députée de la Guyane française, Christiane Taubira, a donné son nom, déclare dans son article premier :

La République française reconnaît que la traite négrière transatlantique ainsi que la traite dans l'océan Indien d'une part, et l'esclavage d'autre part, perpétrés à partir du XVI^e siècle, aux Amériques et aux Caraïbes, dans l'océan Indien et en Europe contre les populations africaines, amérindiennes, malgaches et indiennes constituent un crime contre l'humanité.

Son article second prescrit par ailleurs l'étude de la traite et l'esclavage dans les programmes scolaires et les programmes de recherche en histoire et en sciences humaines.

Quant à la loi Mékachéra qui porte, quant à elle, « sur la reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés », elle stipule, dans son article 4, que les programmes de recherche universitaires accordent « à l'histoire de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord, la place qu'elle mérite », et dans son article 1,

(1) Même si la pensée de langue française a amplement contribué à la réflexion sur le fait colonial, depuis des lieux critiques dits postcoloniaux, si l'on pense à des auteurs comme Fanon, Césaire, ou Glissant par exemple, ou à l'influence des analyses de penseurs comme Foucault, Derrida ou Lacan, pour ne citer que quelques exemples.

(2) La loi n°2001-434 du 21 mai 2001 est disponible sur <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000005630984&dateTexte=20091103>.

(3) Du nom du Ministre délégué aux anciens combattant de l'époque, Hamlaoui Mékachéra, la loi n°2005-158 date du 23 février 2005. Elle est disponible sur <http://legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000444898>.

(4) Dans leur livre / anthologie *Nous sommes les indigènes de la République* publié en 2012 aux éditions Amsterdam, Houria Bouteldja et Sadri Khiari reviennent sur la réinterprétation radicale par le PIR des conflits présents dans la société française, sur le racisme ou les luttes de l'immigration, à travers les catégories de « colonialité » ou de « races sociales ». Voir : <http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article602>.

que les programmes scolaires français « reconnaissent (...) et accordent à l'histoire et aux sacrifices des combattants de l'armée française issus de ces territoires la place éminente à laquelle ils ont droit ». Cette loi a d'ailleurs donné lieu à l'« Appel des indigènes de la république pour la tenue d'assises de l'anticolonialisme » en 2005, qui a fait connaître le mouvement, devenu depuis un parti politique (PIR). Elle est également à l'origine de la pétition « Colonisation : non à l'enseignement d'une histoire officielle » signée par un collectif d'historiens, puis par des chercheurs et des enseignants, contre le « mensonge officiel sur des ignominies, sur le travail forcé, sur le racisme inhérent au fait colonial, sur des crimes qui parent aller jusqu'au massacre de masse, toutes vérités qui pèsent encore lourd sur le présent »⁽⁵⁾.

Pourtant, comme l'affirme Achille Mbembe :

depuis la Traite des esclaves et la colonisation, il n'y a pas d'identité française ou de lieux français de mémoire qui n'englobent simultanément l'ailleurs et l'ici. En d'autres termes, l'ailleurs est constitutif de l'ici et vice versa. Il n'y a plus de dedans qui serait coupé d'un dehors, d'un passé qui serait coupé du présent. Il y a un temps, celui de la rencontre avec l'Autre, qui se dédouble constamment et qui consiste, non dans la scission, mais dans la contradiction, l'enroulement, la jonction. Voilà, en tout cas, une géographie et une carte du sujet qui permettrait de poser d'une autre manière les questions brûlantes de la banlieue, de la nation, de la citoyenneté, voire de l'immigration. (Mbembe, 2006 : 132)

Aussi, dans un contexte où la lutte pour la mémoire ainsi que sa gestion politique, intimement liées au présent et à l'idée de *francité* ou de *souçité*⁽⁶⁾, vocables qui désigneraient une identité française 'pure' par opposition aux configurations identitaires françaises 'impures', il apparaît urgent d'ordonner les récits de mémoire au service d'un *en-commun*⁽⁷⁾ problématisé dans sa complexité, sans complaisance ni glorifications simplificatrices. Car, les relations ambiguës entre mémoire collective, mémoire nationale et mémoire transnationale ont acquis une visibilité accrue, les récits les concernant ayant transgressé leur 'clandestinité' pour se hisser sur la place

(5) Voir : <http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article602>.

(6) Je reprends ici le néologisme *souchien* employé par Haria Bouteldja, du parti politique *Les Indigènes de la République* pour désigner les 'français de souche'. Ce terme, interprété par le philosophe Alain Finkielkraut et le journal *Marianne* notamment, comme une insulte : *sous-chiens*, a valu à son auteure, Haria Bouteldja, une accusation pour injure raciste 'anti-blanc'.

(7) Tel que l'entend Achille Mbembe, à la suite de Jean-Luc Nancy, l'en-commun consiste dans le partage des singularités et s'élabore, non pas par l'inclusion à ce qui est déjà constitué, mais par « la communicabilité et la partageabilité (...), un rapport de co-appartenance entre de multiples singularités » producteur d'humanité (Mbembe, 2007).

publique et les scènes médiatiques et culturelles où ils circulent parmi les configurations esthétiques et les représentations culturelles contemporaines, manifestant une variété d'écart et de détours et provoquant un certain nombre de décentrement.

Ces récits, qui interrogent l'histoire officielle et se déclinent selon diverses modalités, spatiales et temporelles, affectent à leur manière les cultures, au double sens d'identité et de création artistique et bousculent les cultures dites hégémoniques confrontées à des identités qui se font, se défont et se refont, dans leur complexité et leur hybridité (Bhabha, 2007: 83). La France à longtemp entreteu – et entretient encore – avec les pays et leurs cultures 'francophones', des relations centripètes et donc inégales, que se soit en Europe ou avec 'la francophonie Sud' avant et après la décolonisation et les indépendances, ou avec ceux qui sont devenus ses *Départements et ses Territoires d'outre-mer* (DOM-TOM).

Cette « interruption généalogique » (Mongin, 2002: 319) correspond également au passage d'un contexte culturel marqué par l'acculturation ou l'assimilation, à un contexte postcolonial qui interroge la place de la France comme centre, et voit se recomposer l'identité française, notamment avec les descendants des populations immigrées provenant des anciennes colonies, mais aussi avec la nouvelle globalisation que connaissent actuellement ses départements d'Outremer devenus des lieux aux enjeux géopolitiques, culturels et économiques considérables. Cette transformation est doublée par le bouleversement de l'ordre des représentations culturelles, marquées par les ruptures anthropologiques liées à la société de consommation amorcée au début des années 1970, qui ont conduit à un fossé de plus en plus profond séparant les élites et les masses.

C'est pour toutes ces raisons que la bande dessinée « postcoloniale francophone », comme l'a désignée par exemple Anne Miller (2007), me semble un lieu en quelque sorte paradigmatique depuis lequel procéder à une première tentative de cartographie, établie à partir d'une constellation de points de vue et de représentations *Autres* et *des Autres*, fonctionnant comme contrepoints à une histoire 'officielle', 'traditionnelle' ou même 'coloniale' au service du grand récit de la construction nationale française comme « communauté imaginée » (Anderson, 1996), selon les contextes politiques et idéologiques du moment. D'autant plus que la bande dessinée francophone franco-belge⁽⁸⁾ notamment, a souvent servi sinon d'instrument de propagande, tout du moins de relais à l'idéologie coloniale, *Tintin au*

(8) L'école franco-belge, qui s'est constituée dans la période de domination européenne en Afrique, a mobilisé des stéréotypes coloniaux, notamment dans un corpus situé entre les années 1930 et

Congo de Hergé, destinée à la promotion de la ‘mission civilisatrice’ de la colonisation belge au Congo au moment de l’apogée du projet colonial en Europe, en offrant l’exemple sans doute le plus connu.

Par ailleurs, le média a récemment été étudié par Éric Maigret comme un cas emblématique du virage ‘post-légitime’ que vivent les sociétés dites occidentales. Selon l’auteur, les nouveaux arts, dont fait partie la bande dessinée, seraient dans une situation pour partie assimilable à la condition postcoloniale, en ceci qu’ils ont connu une émancipation effective dans des mondes où a longtemps régné la *légitimité culturelle* au sens où l’entendait Pierre Bourdieu (distinction entre *culture consacrée* et *culture de masse*) ; la culture légitime patrimoniale ayant perdu de sa centralité, en partie sous l’influence de l’affirmation des dites contres cultures subalternes qui contestent la norme distinctive ou canonique, sans pour autant que cette norme, en constante recomposition, ne se dissolve ou ne se subvertisse complètement. Selon ses mots :

[à] la façon dont le spectacle des relations de « nations » ou de « races » incite à évoquer l’existence d’un monde non pas simplement décolonisé (c’est arrivé, c’est fini), ni a-colonial (ce n’est jamais arrivé), ou encore demeuré strictement colonial (ce n’est jamais fini), mais bien *postcolonial*, il faut probablement parler de culture *postlégitime*, intégrant les dimensions contradictoires de l’émancipation d’une norme qui ne veut pas pour autant mourir. (Maigret, 2012: 136)

J’ai choisi d’aborder ici certains de ces décentrement à partir de l’exemple de la bande dessinée dite postcoloniale *Île Bourbon 1730*, scénarisée par Olivier Appollodorus, *alias* Appollo et Laurent Chabosy, *alias* Lewis Trondheim qui en est également le dessinateur.⁽⁹⁾

Ayant pour cadre l’île Bourbon au XVIIIe siècle, en pleine période du trafic négrier et de l’esclavage, cette bande dessinée participe de la construction d’un discours sur l’île de La Réunion qui permet de problématiser ce qui serait un devoir d’histoire plutôt que de mémoire, tout en échappant à une pensée binaire et simplificatrice à laquelle pourrait conduire une défiance aveugle à l’égard des positions centralisatrices ou des tropismes trop exclusivement occidentaux. Les aspects formels de la bande dessinée, ses lieux, ses instances et ses modalités d’énonciation, sont utilisés pour amener le lecteur à se décentrer de l’histoire traditionnelle telle qu’elle est

les indépendances dans les années 1960 (Delisle, 2008 et 2011). Sur la bande dessinée coloniale francophone voir McKinney (2011).

(9) La bande dessinée a été publiée en 2007 et réédité en 2011 aux éditions Delcourt dans la collection *Shampooing* dirigée par L. Trondheim.

enseignée dans le système éducatif français, de façon à ce que le lecteur s'en fasse sa propre opinion. On y interroge les lieux et les manières de s'y situer, tout en ouvrant l'espace et le temps. Car la petite histoire du jeune héros, Raphael Pommery, sert de fil conducteur à un réseau d'autres histoires peuplées d'autres héros, qui constituent une relecture de l'Histoire de l'île indiaocéanique mais aussi du département français de La Réunion et, par conséquent, de l'Histoire française.

Située dans l'Océan Indien, « espace sans supranationalité ni territorialisation précise (...) espace culturel à plusieurs espaces-temps qui se chevauchent, où les temporalités et les territoires se construisent et se déconstruisent » (Marimoutou, 2006: 131), l'île de La Réunion a été affectée, comme l'ensemble du monde indiaocéanique, par l'arrivée des Européens, selon différents « fuseaux historiques » (Marimoutou, 2006: 132). La circulation des biens et des marchandises dont le commerce d'esclaves, a emprunté des itinéraires déjà tracés, les Européens y ayant « introduit le monopole commercial dans un monde fondé sur l'échange libre, (...) accéléré, intensifié la traite des esclaves » (Marimoutou, 2006: 133).

Les imaginaires produits par la globalisation liée à la traite et à l'esclavage dans l'Océan Indien connaissent d'abondantes études qui, comme l'évoque Isabel Hofmeyr (2007) ont fréquemment considéré les îles comme le centre de l'expérience de l'esclavage, comme des espaces de créolisation où vivent des peuples sans nation, « a kind of ultra-Caribbean model of European, African and Asian traditions being violently brought together » (Hofmeyr, 2007: 9). Il existe cependant des singularités dans cet espace non homogène dont les îles font partie, les îles indiaocéaniques se définissant « chacune, par une hybridité originelle, une hétérogénéité constitutive, fondamentalement même de leur unité ou de leur identité » (Marimoutou, 2006: 133).

Inhabitée jusqu'au XVII^e siècle, l'île de La Réunion fait partie de l'archipel des Mascareignes (avec l'île Maurice et Rodrigues) à qui Pedro Mascarenhas, y ayant débarqué alors qu'il se trouvait sur la route de Goa, a donné son nom. Elle devient française en 1638 et prend le nom de Bourbon (nom de la famille royale). Des mutins, des colons et des Malgaches s'y installent en 1663, avant que l'île ne soit gérée par la Compagnie des Indes Orientales en 1665, qui en fera une base de ravitaillement. En 1715 avec l'exploitation du café, puis plus tard de la canne à sucre, le système de l'esclavage se met en place. En 1792, l'île prend le nom de Réunion (en mémoire de la rencontre des troupes révolutionnaires à Paris en 1790) puis reprend brièvement le nom de Bourbon sous le contrôle anglais entre 1810-1815. L'esclavage n'y sera aboli qu'en 1848, et non en 1794 quand la Convention proclame son

abolition, remplacé par le « travail sous contrats » en provenance principalement du Sud de l'Inde. C'est au XIXe siècle qu'arrivent de nouvelles vagues d'immigration en provenance de la Chine et de l'actuel Pakistan. La Réunion comme Département français depuis 1946, s'est construit sur cet héritage, sans combat ni massacre, ni subordination des peuples autochtones, mais par l'adaptation des nouveaux venus, de grès ou de force, à une société souvent oppressive dont ils ont contribué à la construction. C'est sans doute ce qui explique que, selon Peter Hawkins, les réunionnais aient fait l'objet d'une « dé-colonisation par assimilation » (2003: 311) pour devenir français et que « le discours sur cette île ne cesse, d'une part, d'affirmer l'altérité irréductible des Réunionnais, et de l'autre, de prôner la réussite de l'intégration » (Vergès, 2001: 218). Car si l'esclavage a bien été aboli en 1848, le statut colonial s'est maintenu, construisant une citoyenneté paradoxale jusqu'à ce que les habitants de l'île ne deviennent citoyens français avec la départementalisation de 1946.

Dans cette île, la colonisation produit des textes de lois qui programment la différence entre les Blancs et Noirs, qui aura des conséquences, notamment sur l'imaginaire. L'esclave est pensé comme Noir, même si l'île colonisée a vu arriver des esclaves acquis en Inde, en Malaisie ou à Madagascar et sur les ports de traite des côtes africaines (Vergès, 2001: 220). L'abolition est à l'origine d'une autre hiérarchisation, née d'une volonté de ceux qui ne sont pas descendants d'esclaves de se démarquer d'une filiation considérée comme humiliante. Une nouvelle typologie – qui ne tient pas compte ni de la créolisation des groupes, ni des reconfigurations historiques – s'instaure :

En haut de l'échelle les Gros Blancs, grands propriétaires qui tiennent à leur 'blanchitude' ; ensuite les Petits Blancs Patates (*Yab* ou *Pat jone*), pauvres ou démunis, mais dont la couleur blanche leur assure une place au plus près des puissants ; puis les asiatiques – Chinois (*Sinwa*) et Indiens (*Malbars*) (...) 'travailleurs sous contrats', cette différence les sauvant de la marque infamante de l'esclavage ; et enfin les descendant d'esclaves (Kaf). (Vergès, 2001: 220)

France de l'Océan Indien, l'identité de La Réunion épouse 'l'identité française', la plongeant dans une fiction (Vergès, 2001: 225) détachée de l'Océan Indien et des mondes africain, asiatique et arabo-islamiques qui s'y croisent.

Si la dimension historique d'*Île Bourbon 1730* est déclarée en ouverture du volume, elle est simultanément objet d'une distanciation marquée

par l'annonce des auteurs : « *Île Bourbon 1730* n'a pas pour vocation d'être un ouvrage historique. C'est une œuvre de fiction qui s'inspire librement de faits historiques » (Appollo & Trondheim, 2011: 2). L'enchevêtrement entre l'*histoire* du domaine de la fiction et l'*Histoire* s'expose à travers les notes détaillées qui figurent dans les dernières pages (*Idem*, 280-287). Elles informent des réalités propres à La Réunion dans un contexte historique et idéologique particulier. On pense à la note n° 208, par exemple, qui s'attarde sur le *code noir* en vigueur à l'époque (*Idem*, 285).

Ainsi l'histoire quelque peu anodine et strictement individuelle du héros recoupe la grande Histoire, celle de l'île Bourbon des années 1700, qui est elle-même faite des H(h)istoires collectives de l'esclavage et de la piraterie, H(h)istoires 'clandestines', l'une pour des raisons politiques, l'autre parce qu'elle renvoie à une culture jugée populaire et infantile.

Le héros de la bande dessinée, Raphaël, est le second d'un ornithologue expérimenté, le « Chevalier Despentès de l'Académie des Sciences de Paris », qu'il suit sur l'île Bourbon en 1730 dans l'objectif d'examiner les oiseaux, et parmi ceux-ci, le dernier Dodo qu'ils ont pour mission de capturer avant la disparition de l'espèce. L'initiation de Raphaël à la science des oiseaux est cependant perturbée par son intérêt pour les histoires de pirates qu'il tentera ensuite d'approcher.

L'histoire chronologique et linéaire portée par le héros, est fissurée par un réseau de récits en rhizome destinés à créer une tension narrative propre au récit d'aventures, savamment exploitée au niveau graphique.

Le Dodo et les pirates, par exemple, qui motivent la quête de Despentès et de Raphaël se dérobent au regard des personnages dont l'œil est ironiquement trompé : où le héros, et le lecteur avec lui, pense avoir trouver un Dodo, apparaît Virginie, fille de Robert, un ancien pirate blanc pardonné et assimilé. L'exotisme cédant le pas à la réalité coloniale, ou l'Histoire et le progrès, souvent imposés à *l'Autre* par la civilisation dite occidentale, prenant le tour d'une vaine investigation scientifique⁽¹⁰⁾, le Dodo, n'ayant sans doute jamais existé sur l'île Bourbon. Remarquons que le Dodo est un des symboles de ces îles de l'Océan indien et qu'il est devenu, dans une période plus récente, celui de la résistance ou la représentation des pratiques éradicatrices de la colonisation.

Comme le Dodo, La Buse, figure historique réelle d'*Île Bourbon 1730*, pirate d'origine inconnue mais 'française' dont le vrai nom aurait été Olivier

(10) Comme Pangloss dans *Candide* de Voltaire, Despentès est passif face à un système esclavagiste cruel duquel il se rend complice et Raphaël est confronté à cette cruauté, sans cependant la dénoncer, ni même la mentionner quand il devient à son tour conteur d'histoires de pirates.

Levasseur, n'est pas non plus montré. Le fil narratif qui en préparait l'apparition débouche en réalité sur la représentation de son absence, constatée par le gouverneur esclavagiste qui en avait fait son prisonnier. Comme le décrit la note n° 90 (*Idem*, 283), La Buse est connu avoir pris des pirates noirs parmi les membres de son équipage, comme Ferraille, un ancien pirate d'origine africaine ayant servi sous ses ordres et vivant maintenant sur l'île avec les marrons.⁽¹¹⁾ La Buse est le garant de la 'liberté' des esclaves en fuite, les marrons, et des pirates et un enjeu pour le général Dumas : s'il disparaissait, celui-ci aurait le champ libre pour éliminer le marronnage et, du même coup, les conséquences négatives pour les propriétaires esclavagistes, qui non seulement perdaient des esclaves mais craignaient également les représailles de ces mêmes esclaves devenus marrons.

Si l'incursion dans l'authentique monde des pirates s'avère une désillusion pour Raphaël, qui pressent que les histoires qu'ils racontent ne sont que des légendes, elle inaugure une série d'autres rencontres, elles aussi décevantes, après son retour vers son maître. Le chemin du héros-narrateur croise le chemin d'une série de personnages habitant l'île, tels que, comme nous l'avons vu, les colonisateurs blancs, dont le gouverneur Dumas, inflexible, cynique, cruel, inspiré du personnage historique du même nom, père de Dumas-Père et grand-père de Dumas-Fils. Il côtoie également les anciens pirates blancs repentis, pardonnés et assimilés dont Robert, détesté par le gouverneur, et sa fille, Virginie, naïve et rebelle qui cherche à rejoindre le groupe des marrons. Divers types d'esclaves, dont la 'gouvernante' de Virginie (dite Evangéline ou Nénène), qui est également espionne-informatrice travaillant pour les esclaves marrons dont Ferraille, leader plein de haine qui cherche à inciter les autres à la rébellion ouverte ou encore Laverdure, plus sceptique quant à la nécessité de la révolte.

La diversité de cette galerie de personnages mise en scène dans la première de couverture des éditions Delcourt est une représentation de la complexité des situations anthropologiques, des formes et des modalités des présences de la mémoire dans l'espace contemporain de l'énonciation qu'est la bande dessinée.

(11) Comme le rappelle la note n° 41 "le mot 'marron' provient sans doute du mot espagnol 'cimarron'(...) il désigne à la fois des animaux domestiques ou des plantes cultivées qui deviennent sauvages (...) et des esclaves en fuite (*Idem*, 281).



Figure 1

Couverture de l'édition française de *Île Bourbon 1730*, publiée en 2011 aux éditions Delcourt (en couleurs)

Comme le montre la couverture de *Île Bourbon 1730* (figure 1), la dimension des personnages est inversement proportionnelle à leur importance historique officielle. Ferraille, le pirate noir, est celui qui occupe le plus de place à l'image, sans doute parce qu'il condense l'injustice la plus flagrante : il ne peut être amnistié comme les autres pirates parce qu'il est noir. À l'opposé Dumas, représentant officiel blanc, est le plus discrètement figuré.

Ce dessin inaugural, le seul en couleur dans l'original et où l'on peut distinguer les différences de peau, se (dé)compose de deux groupes, celui des blancs dans lequel figure Despentès, représenté en noir, et celui des noirs qui inclut une blanche, Virginie, dont le rêve est de rejoindre les marrons. L'animalisation des personnages, sans aucune correspondance avec des caractéristiques qui les représenteraient, comme c'était le cas des chats et

les souris dans *Maus* d'Art Spiegelman⁽¹²⁾ ajoute à ce trouble et rend ténue la frontière entre les animaux, les animaux-personnages et la végétation envahissante où les marrons se dissimulent.

Là où la bande dessinée – et la littérature – coloniale s'efforçait de construire un discours fondé essentiellement sur le stéréotype, l'essentialisation, la réification de l'autre du discours, *Île Bourbon 1730* et le traitement qu'elle réserve au noir et blanc, fait écho aux ambiguïtés soulignées par Campbell quant à la race, à la liberté et à l'esclavage dans l'Océan Indien: « the boundaries between slave and free were much more blurred than in the Atlantic; and, furthermore, the association of race and slavery did not exist in any marked form » (*apud* Hofmeyr, 2007: 11). La complexité des sociétés post-abolitions et la particularité de l'esclavage et des abolitions dans la région est d'ailleurs soulignée par Isabel Hofmeyr

Slavery in the Indian Ocean is more complex: the line between slave and free is constantly shifting and changing (...). The possibilities for mobility or manumission were consequently greater. Debt slavery or pawning of a lineage member were also strategies followed in times of catastrophe, such as drought or famine. The hope, however, was that these conditions were not permanent. (Hofmeyr, 2007: 14)



Figure 2a

Apollo & Trondheim, Lewis (2011), *Île Bourbon 1730*, Paris, Delcourt, p.65

(12) *Île Bourbon 1730* s'inscrit dans une tradition anthropomorphique occidentale qui remonte aux fables d'Esop, exploitée par l'auteur *Maus*, Art Spiegelman, pour raconter l'Holocauste. Pour une analyse de l'animalisation dans la bande dessinée, voir Reynolds-Chikuma, 2011.



Figure 2b

Appollo & Trondheim, Lewis (2011), *Île Bourbon 1730*, Paris, Delcourt, p.71

En attribuant à *Île Bourbon 1730* des caractéristiques de ce qui serait une bande dessinée postcoloniale dont la cartographie reste à faire, je serai tentée de la situer dans une sorte de filiation à l'intérieur de l'ensemble *bande dessinée* et de ce qui serait son histoire coloniale. Il est évident que l'on est ici loin de ce que l'on pourrait appeler une bande dessinée sinon officielle en tout cas 'au service de la nation'. On se souvient que Tintin guidait ses lecteurs à travers la colonisation qui servait de toile de fond à l'album *Tintin au Congo*, adoptant une position autant hérocentrique qu'eurocentrique qui trouvait sa justification dans l'idéologie et les genres dominants à l'époque. Le célèbre petit reporter était au centre d'un récit d'aventures et d'une hiérarchie qui commandait l'action et ses péripéties, narrées à la manière de la *ligne claire*, c'est-à-dire selon une conception de la bande dessinée qui privilégie la lisibilité, tant sur le plan visuel, qu'axiologique, diégétique ou narratif.

Lewis Trondheim, que l'on a volontiers qualifié d'inventeur au sein de la bande dessinée contemporaine, n'est pas un héritier de la *ligne claire*, basée sur des lignes graphique et narrative univoques. Au contraire, son dessin, peu soigné voire grossier ou tout juste ébauché de façon non réaliste, mani-

pule une « archive postcoloniale [qui] est une archive des traces, des spectres, des disparus, des anonymes » (Marimoutou, 2006: 138), réhabilitant les voix et les discours des assujettis appartenant à « des terres où la culture est en grande partie immatérielle et où l'archive est essentiellement celle des colonisateurs ou des notables de la période précoloniale » (*Ibidem*).

Comme j'ai tenté de le démontrer, le réseau qui entrelace l'Histoire, les histoires et leur mise en intrigue dans *Île Bourbon 1730* s'éloigne des oppositions binaires et s'écarte d'un récit unique, univoque et officiel des faits, au profit d'un type de relation complexe et critique, rendant compte de pratiques nées en contexte postcolonial qui ne sont pas (ou plus) réductibles aux rapports centre/périphérie. Les auteurs construisent un espace de représentation singulier qui réactive dans le présent des discours venus d'autres lieux et d'autres temps, et donne voix et vie à un peuple « 'parlé' par d'autres » (Vergès & Marimoutou, 2005: 34), objet de représentations dans lesquelles ils ne se reconnaissent pas. Ce sont ceux que l'espace officiel avait exclu à qui on restitue un pouvoir de lutte et de négociation, les débarrassant de leur carcan de victime.

Ces (H)istoires sont prises dans des intertextualités et des intericonicités qui se réfèrent tantôt à l'île de La Réunion et à l'Océan Indien, tantôt à la France métropolitaine. On trouve des références à la première bande dessinée en créole de la région, l'album mauricien fondateur *Republik Zanimu* (1975), adaptée d'*Animal farm* de G. Orwell – et dont Furlong et Cassiau-Haurie (2009) retracent et analysent l'histoire –, ou à la revue *Le Cri du Margouillat*⁽¹³⁾ qui marque le début de ce que l'on désignera par *tradition* de la bande dessinée réunionnaise (Lent, 2005: 464), dont Appollo est l'un des fondateurs et qui a marqué la bande dessinée de l'Océan Indien francophone, mais aussi à *La tempête* de Shakespeare dans sa reprise par Aimé Césaire ou encore à des bandes dessinées métropolitaines comme *Les Passagers du vent* de François Bourgeon (tome 1/7: 1980), ou *Isaac le pirate* de Christophe Blain (2001) et *Sept Histoires de pirates*, collectif auquel Appollo a lui-même contribué.

(13) Fondé en 1986 à La Réunion par l'association *Band'Décidée*, le *Cri du Margouillat* éditera 28 numéros avant de devenir un journal satirique, *Le Margouillat*, entre 2000 et 2002. Le journal participe à la création du festival *Cyclone BD*. Le *Cri du Margouillat* regroupait des auteurs réunionnais (dont Têhem, Li-An, Serge Huo-Chao-Si, Appollo, Mad) malgaches (Pov, Anselme...), mauriciens (Laval NG) et mahorais (Liétard). Certains de ces auteurs collaboreront avec le journal sud-africain *BitterKomix* (Joe Dog et Conrad Botes sont publiés dans le *Margouillat*, Huo-Chao-Si, Appollo ou Hobopok dans *Bitterkomix*). Un label d'édition, *Centre du Monde*, est créé et les premiers albums sont publiés, dont la série *Tiburce*, de Têhem, qui connaît un succès à la Réunion.

Île Bourbon 1730, participe des productions culturelles qui jettent un pont entre l'ex-métropole et ses anciennes périphéries et qui peuvent apporter des réponses à un ensemble de questionnements sur la nécessité pour 'les Suds' de participer au débat postcolonial. L'île de La Réunion se trouve confrontée au dilemme de la volonté d'autonomie culturelle et du compromis avec les instances de consécration des 'Nords', en l'occurrence de la France métropolitaine, car beaucoup des créateurs en bande dessinée réunionnais fournissent des éditeurs comme Delcourt, Glénat, ou Casterman (Lent, 2005: 463), La Réunion n'ayant pas l'industrie locale qui leur permettrait de publier dans l'île dont le marché est par ailleurs dominé par la bande dessinée franco-belge et le *manga* japonais⁽¹⁴⁾ et par le segment *mainstream*. Remarquons à ce propos que la dichotomie entre bande dessinée *mainstream* et bande dessinée *d'auteur* constitue un autre des rapports binaires reprenant l'ancienne distinction entre 'haute' et 'basse' culture à laquelle *Île Bourbon 1730* pourrait offrir une alternative, en éloignant la menace de la généralisation de l'*Entertainment mainstream* deshistoricisé perçu comme domination culturelle généralisée. Car si *Île Bourbon 1730* est avant tout une bande dessinée d'aventures portées par des pirates et par leur/s (H)histoire/s, dont de grands capitaines qui ont marqué l'histoire et la culture populaire de La Réunion, elle peut se prêter à différents niveaux de lecture et à des itinéraires en dévoilant la complexité.

Au terme de ce parcours, s'il apparaît clairement qu'*Île Bourbon 1730* doit être replacée dans ce contexte indiaocéanique pour être comprise pleinement, il semble tout aussi évident que le *prisme de son indiaocéanité* doit s'adosser à une réflexion approfondie sur l'opérationnalité des lieux théorico-critiques et les épistémologies à convoquer. Ceux-ci oscillent entre les approches propres au *Area Studies* tendant à considérer 'l'Océan Indien francophone' au sein d'un ensemble politique et culturel 'francophone' plus ample, marqué par une matrice coloniale qui le rend souvent problématique, et des approches transnationales et les paradigmes qui leur sont propres et qui permettent d'appréhender l'espace indiaocéanique comme un réseau d'interconnexion entre mondes créoles, depuis des lieux d'énonciation réappropriés.

Car la contemporanéité de La Réunion ne peut être comprise qu'à partir de l'examen de ce qui l'ancre ou l'amarre (Vergès & Marimoutou, 2005) dans l'Océan Indien ; la façon dont la parole y est prise et y circule ; la mino-

(14) Selon Serge, le succès et la popularité du *manga* est dû à la forte présence de l'*anime* japonais à la télévision (Lent, 2005: 466).

ration de sa culture ; sa relation avec les pays et les continents qui l'entourent (Magdelaine-Andrianjafitrimo, 2006: 251).

Cet ancrage suppose également que soit prise en compte l'histoire dans ce lieu privilégié de 'créolisation', entendue comme dynamique et en tension, et dont l'éthos

(...) travaille à préserver l'équilibre entre unité et diversité au nom du passé partagé de la violence, de la déportation et de l'exil et du présent commun et du futur à construire. D'un côté, rupture brutale avec le passé, avec un monde qui a été perdu, domination culturelle, appropriation et expropriation, un régime fondé sur le racisme et la violence institutionnalisée ; de l'autre, le métissage, une relation autre à l'histoire que celle de nations définies, des récits fondés sur l'exil, le voyage, et le traumatisme de la séparation. (Marimoutou, 2006: 136)

Une lecture formaliste, comme celles qui ont longtemps dominé le champ des études de la bande dessinée, conduirait à dire que l'œuvre d'Appollo et Trondheim ne présente pas d'intérêt particulier, la participation de Lewis Trondheim, inventeur de la nouvelle bande dessinée hexagonale, à ce projet créant sans doute des attentes non satisfaites. *Île Bourbon 1730* offre pourtant un jeu intéressant entre les points de vue qui se tissent aux niveaux narratif et diégétique et qui se sert des possibilités de la bande dessinée pour construire une poétique qui révèle une critique de l'histoire traditionnelle française dont l'histoire officielle ignorait ou minorait l'esclavage et le trafic négrier auxquels la France a pourtant participé pendant plus de deux siècles. Une approche chevillée à l'idée d'indiaocéanité me semble extrêmement productive pour penser une approche d'*île Bourbon 1730* en tant que contribution à un 'en-commun' qui donnerait un sens à la fois à un 'nous français' et à un 'nous réunionnais' par les liens de la mémoire et par ceux de l'imaginaire, de l'histoire et de 'loyautés culturelles' partagées. On peut émettre l'hypothèse qu'*Île Bourbon 1730* a affaire avec les pensées et les pratiques du lien (Marimoutou, 2006: 134) capables de répondre à la complexité des défis contemporains dont la configuration identitaire réunionnaise est d'une certaine façon paradigmatique : comment en effet « dire en même temps et se dire en même temps, Français, Réunionnais, Créole, d'origine indienne ou africaine ou malgache ou chinoise, tout en se définissant comme métis, (...) tout cela, non pas de manière juxtaposée ou par périodes, mais en permanence et à cent pour cent ? » (Marimoutou, 2006: 135).

Références

- APPOLLO & TRONDHEIM, Lewis (2011), *Île Bourbon 1730*, Paris, Delcourt.
- ANDERSON, Benedict (1996), *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Editions La découverte [1983].
- BHABHA, Homi K. (2007), *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot [1994].
- BLANCHARD, Pascal & BANCEL, Nicolas (2005) (dirs.), *Culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Autrement, col. Mémoire / histoire.
- DELISLE, Philippe (2008), *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial*, Paris, Karthala.
- FURLONG, Robert & CASSIAU-HAURIE, Christophe (2009), "Bande dessinée, politique et manipulation : Le cas de *Repiblik zanimo*, première BD en créole", *Africultures*, 03 / 09 / 2009, disponible sur : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=8982>.
- HAWKINS, Peter (2003), "How Appropriate is the Term 'Post-Colonial' to the Cultural Production of Réunion?", in Salhi, Kamal (dir.), *Francophone Post-Colonial Cultures*, N.Y, Lexington Books, pp. 311-391.
- HOFMEYR, Isabel (2007), "The Black Atlantic meets The Indian Ocean: Forging New Paradigms for transnationalism for the Global South. Literary and Cultural Perspectives", *Social Dynamics. A Journal of African Studies*, 33(2), pp. 3-32.
- LENT, John (2005), "Cartooning in Réunion (with spécial reference to the work of Serge and Appollo)", *International Journal of Comic Art* 7:1, pp. 462-72.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Valérie (2006), "Amarres, créolisations india-océanes", *Revue de littérature comparée* (2006/2), n° 318, pp. 249-252.
- MAIGRET, Eric (2012), "Bande dessinée et postlégitimité", in Eric Maigret & Matteo Stefanelli (dir), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin-Ina.
- MARIMOUTOU, Carpanin, "Littératures indiaocéaniques", *Revue de littérature comparée* (2006/2), n° 318, pp. 131-140.
- MBEMBE, Achille (2007), *Francophonie et politique du monde* [en ligne], disponible sur <http://www.congopage.com/Achille-MBEMBE-Francophonie-et> [consulté le 20/09/2013].
- (2006), "Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ?", *Esprit* n°330, décembre, p.117-133.
- McKINNEY, Mark (2011), *The Colonial Heritage of French Comics*. Liverpool, Liverpool University Press.
- MILLER, Ann (2007), *Reading Bande Dessinée*, Bristol, Chicago, Intellect Books, pp. 165-179.
- MONGIN, Olivier (2002), "Création et culture à l'âge postcolonial. Éloge du décentrement", *Esprit* vol. 283, n° 3-4, mars-avril.

- NORA, Pierre (1984) (dir.), *Les lieux de mémoire, tome 1, La République*, Paris, Gallimard.
- PRATT, Mary Louise (1991), "Arts of a contact zone", *Profession*, Modern Language Association, pp. 33-40. disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/25595469> [consulté le 20/09/2013].
- REYNSCHI-CHIKUMA, Chris (2011), "Pour une lecture postcoloniale de la bade dessinée *Iles Bourbon 1730* (2006) de Appollo et Lewis Trondheim", *Image & Narrative*, n° 1, pp. 245-271.
- VERGÈS, Françoise & MARIMOUTOU, Carpanin (2005), *Amarres, créolisations indiano-céanes*, Paris, L'Harmattan.
- VERGÈS, Françoise (2001), "Production et reproduction de la différence", in Michel Wieviorka & Jocelyne Ohana (dirs.), *La différence culturelle. Une reformulation des débats*, Colloques de Cerisy. Paris, Balland, pp.217-228.

[Recebido em 25 de setembro de 2013 e aceite para publicação em 7 de novembro de 2013]

“PARA FAZER UM MAR”. LITERATURA MOÇAMBICANA E OCEANO ÍNDICO

“TO MAKE A SEA”. MOZAMBICAN LITERATURE AND THE INDIAN OCEAN

Jessica Falconi*
jessica-77@libero.it

Neste ensaio propõe-se um itinerário crítico e conceptual em torno da relação entre o mar e a literatura moçambicana, a partir da análise de um *corpus* poético que se tem debruçado sobre a representação e o significado de um lugar emblemático como a *Ilha de Moçambique*. A representação do Índico e da Ilha parecem adquirir os contornos de um processo de revisão da versão da história construída pelo discurso oficial da *moçambicanidade*. Para além disso, o Oceano Índico encontra na representação literária um contraponto que o configura como paradigma epistemológico de alcance mais amplo, suscetível de possibilitar uma equação alternativa das relações entre espaço e identidade, bem como dos conceitos de *nação*, *identidade* e, inclusive, de *literatura nacional*, proporcionando um itinerário crítico e conceptual que aponta para o vem sendo definido como *cultura material*.

Palavras-chave: Literatura Moçambicana; Ilha de Moçambique; Oceano Índico; *Moçambicanidade*; Cultura Material.

This essay proposes a critical and conceptual itinerary on the relationship between the sea and the Mozambican literature, focusing a poetic *corpus* built upon the representation and meaning of an iconic place as the *Island of Mozambique*. The rep-

* Investigadora de Pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra, Portugal.

Jessica Falconi desenvolve o projeto *Categorias em viagem: para uma cartografia dos Estudos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, financiado pela FCT. Desde 2007, atividade docente na área da língua portuguesa e das literaturas de língua portuguesa junto da Universidade de Nápoles “L’Orientale”. Tem publicado artigos em revistas internacionais, capítulos de livros e traduções para italiano de autores de língua portuguesa.

resentation of the Indian Ocean and the Island of Mozambique seem to represent a review process of history created by the official discourse of *mozambicanness*. Furthermore, the Indian Ocean finds in the literary representation a counterpoint to configure it as a wider epistemological paradigm that enables an alternative equation of the relation between space and identity, as well as the concepts of *nation*, *identity*, and, thus, *national literature*, providing a critical and conceptual itinerary that points to what has been defined as *material culture*.

Keywords: Mozambican Literature; Island of Mozambique; Indian Ocean; *Mozambicanness*; Material Culture.

*

A primeira parte do título deste ensaio – citação do título de um livro de poemas de Virgílio de Lemos (2001) – pretende apontar tanto para o processo de construção de um imaginário literário no domínio da literatura moçambicana, quanto para o processo de configuração do Oceano Índico como unidade de análise. Para refletir sobre diferentes estratégias de “se fazer um mar”, pretendo, de facto, abordar alguns aspectos da construção do imaginário do Oceano Índico na literatura moçambicana, à luz da mais ampla configuração do Oceano Índico como domínio de reflexão teórica e área de estudos com preocupações e características próprias. Sugiro, pois, encararmos a proposta de se “fazer um mar” lançada por Virgílio de Lemos, como contraponto poético, e performativo, da opção epistemológica de se abordar o Oceano Índico enquanto arquivo (Vergé, 2003: 246) – um arquivo cujos materiais apontariam para outras leituras e mapeamentos das modernidades ‘periféricas’.

Diversos são, de facto, os pontos de articulação entre os ‘materiais’ da literatura moçambicana, e os elementos de continuidade e ruptura que têm vindo a ser identificados para caracterizar o Oceano Índico como unidade de análise, encarado como uma “arena interregional de interação política, económica e cultural” (Bose, 1998: 26). A partir de um posicionamento ainda mais inovador, Shanti Moorthy e Ashraf Jamal distanciam-se da noção de “arena interregional” de Bose, propondo considerarmos o Índico não tanto um espaço de interação entre entidades regionais distintas, quanto uma região em si, uma *área*, cuja heterogeneidade e hibridese seriam factores *a priori*. Este posicionamento funda-se também na intenção de se questionarem as noções cristalizadas de *área* e *região*, bem como os paradigmas territoriais e continentais privilegiados pelos *Area Studies* tradicionais (Moorthy & Jamal, 2010). Como é sabido, estas perspectivas

encontram contrapontos importantes no domínio dos estudos literários, cada vez mais marcados por abordagens que procuram tanto ultrapassar o foco nacional dominante, quanto, no mínimo, articular este mesmo foco a outros possíveis paradigmas. No caso particular dos objetos desta reflexão – literatura moçambicana e Oceano Índico – uma tendência de mútua inclusão abre caminho para articulações fecundas, tendo em conta, por um lado, a insistência na inclusão de costas e arquipélagos africanos na arena do Oceano Índico⁽¹⁾; por outro, a mais recente abertura para um enquadramento ‘índico’ da literatura moçambicana.⁽²⁾

Como observa Hofmeyr, a propósito do *corpus* de conhecimentos produzido sobre o Oceano Índico, “recurrent rubrics are trade, capital and labour; religion (often linked to trade); pilgrimage; travel; war, colonial rule and anti-colonial movements; and port towns”, bem como as ilhas e os arquipélagos (Hofmeyr, 2007: 8). De facto, ilhas e cidades portuárias são lugares privilegiados a partir dos quais se pensar o oceano como rede, por representarem a ideia do cruzamento, no duplo significado de hibridação e travessia. Nesta perspectiva, um primeiro ponto de articulação entre literatura moçambicana e Oceano Índico, útil para se evidenciar convergências e especificidades, é dado pela representação literária da Ilha de Moçambique.

Refiro-me a um amplo *corpus* de textos, principalmente poéticos, escritos ao longo de um arco temporal que vai desde os finais dos anos 40 – lembremos as *Cinco poesias do mar Índico* publicadas em 1947 por Orlando Mendes – até à contemporaneidade. Trata-se de textos escritos por autores diversos, entre os quais Orlando Mendes, Virgílio de Lemos, Rui Knopfli, Glória de Sant’Anna, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White e, mais recentemente, Sangare Okapi, com a publicação do livro de poemas intitulado *Mesmos Barcos ou Poemas de Revisitação do Corpo* (2007). Esboçarei a seguir alguns aspectos destas representações, tendo em conta a variedade de escritores que se têm debruçado sobre este lugar, mas sobretudo os diferentes significados atribuídos à Ilha.

Em primeiro lugar, quer durante a dominação colonial, mas sobretudo depois da independência, a representação poética da Ilha de Moçambique tem de se confrontar com um aspecto fundamental, constitutivo do imaginário relativo à Ilha: o seu papel de entreposto de rotas comerciais, culturais

(1) Contra o argumento de Chaudhuri (1990) que marginaliza a costa africana oriental na configuração do Oceano Índico, veja-se Bose (1998 e 2006); Pearson (2003) e Moorthy & Jamal (2010).

(2) Sobre este aspecto, veja-se: Leite, 2003; Falconi, 2008; Brookshaw, 2008; Mendonça, 2012; Noa, 2012; Brugioni, 2013.

e religiosas, antes e depois da chegada dos portugueses. Este papel contribuiu para que se originassem representações distintas, e por vezes opostas da Ilha, que foram posteriormente apropriadas e recriadas por discursos diferentes. Por um lado, a Ilha como “lupanar da história” (Sopa & Saúte, 1992: 53), sítio infernal de escravatura, e de submissão às diferentes dominações que por ali passaram; por outro lado, nas antípodas, a imagem de um lugar exemplar de convivência pacífica entre povos e culturas, emblemático daquele “mundo que o português criou” teorizado por Gilberto Freyre – imagem, essa, celebrada durante a passagem do sociólogo brasileiro por Moçambique e pela Ilha, no âmbito da mais longa viagem pelas colónias portuguesas, relatada em *Aventura e Rotina* (1953). Tais representações fazem da memória da Ilha uma herança problemática, determinando o papel controverso que este lugar ocupa no imaginário nacional moçambicano (Chaves, 2002) ainda na contemporaneidade. É, pois, com estas imagens da Ilha, que as representações poéticas entram ora em aberta ruptura, ora em processos de negociação.

Entre elas, uma das mais marcantes é dada pelo livro de Rui Knopfli, *A Ilha de Próspero*, publicado em 1972 (Knopfli, 1989), onde os desdobramentos dramáticos da voz poética denunciam as relações assimétricas que, durante o colonialismo, estruturaram o espaço político, social e urbano da ilha. O olhar de Knopfli aponta, a meu ver, menos para uma celebração eufórica da mestiçagem⁽³⁾, do que para a instabilidade / interactividade das representações identitárias, como tentarei demonstrar brevemente. De facto, a *Ilha de Próspero* configura-se como zona de contacto (Pratt, 1992) onde as noções de autenticidade e pertença são constantemente questionadas pelas estratégias de negociação das identidades que se dão no espaço insular poeticamente recriado. Se o título do livro (rara e singular apropriação da *Tempestade* de Shakespeare em língua portuguesa) aponta para uma inequívoca relação de posse – A Ilha de Próspero – por outro lado, a articulação dos poemas traz uma multiplicidade de discursos que estilhaçam e desestabilizam o discurso da autoridade colonial, sem contudo negar a violência epistémica que lhe é inerente. Um dos recursos utilizados por Knopfli é a subversão da lógica das relações estruturais entre os elementos textuais, como, por exemplo, a clivagem entre título e texto, complexificada também pelos contrapontos entre poemas e fotografias. De facto, as fotografias integram activamente a construção da representação da Ilha e seus múltiplos sentidos, reforçando o efeito de desestabilização de um olhar monolítico.

(3) Discordo, neste aspecto, com a leitura de Noa (2012).

No poema “Terraço da Misericórdia”, por exemplo, se o título e a fotografia convocam a arquitectura católica da Ilha, o ritmo espacial⁽⁴⁾ do poema desloca o edifício para o pano de fundo, colocando em primeiro plano a sonoridade de outras religiões, como se pode ler nos versos seguintes: “As sombras salmodiam tristemente / versículos do Corão”; “Os lábios ressequidos do velho patiah respondem ciciando mediúnicos o Gayatri” (Knopfli, 1989: 53). Estas sonoridades, cultural e religiosamente *outras*, são representadas em sua subalternidade – trata-se, de facto, de “sombras” que salmodiam “tristemente”, “ciciando”, através de lábios “ressequidos”. Por outro lado, elas destacam no pano de fundo branco da igreja, impondo-se como presença humana sobre a espacialização do poder colonial. Estratégias análogas de inscrição de outras narrativas, desestabilizadoras da hegemonia colonial – concretizada pela paisagem arquitectónica da Ilha – informam outros poemas, como é o caso de “Mesquita grande”:

Neste raso Olimpo argamassado em febre / e coral, o Deus maior sou eu. Por mais / que as pedras, os muros e as palavras afirmem /outra coisa, por mais que me abram o corpo / em forma de cruz e me submetam a árida / voz às doces inflexões do cantochão latino,/por mais que a vontade de pequenos deuses / pálidos e fulvos talhe em profusas lápides / o contrário e a sua persistência os tenha / por Senhores, o sangue que impele estas veias / é o meu. Pórticos, frontarias, o metal / das armas e o Poder exibem na tua sigla / a arrogância do conquistador. (Knopfli, 1989: 61)

Longe de devolverem uma imagem celebratória de mestiçagem e pacífica convivência, os poemas de Rui Knopfli traçam um roteiro crítico no interior de um lugar marcado por desigualdades e conflitos, percorrendo também a estrutura bipartida da Ilha – característica das cidades coloniais – dividida entre a cidade de pedra e cal, e a cidade de *macuti*. No poema “No Crematório Baneane”, o cemitério localizado no bairro da Ponta da Ilha transforma-se num lugar de meditação em torno da existência de uma verdade universal a partir de um ponto de vista *outro*:

Brahman e Atman, eis dois nomes apontando / à mesma verdade, porque outro e um / a mesma coisa são. A Verdade Universal / no primeiro, no segundo a que cada um de nós transporta dentro de si. [...] / Nachiketas, o jovem, repete a pergunta/milenar: “Na morte de um homem / dizem uns, **ele é** e outros, **ele não é**. / Onde está a verdade? (Knopfli, 1989: 57)

(4) Para uma definição da noção de ritmo espacial em poesia, veja-se Gardini, 2007.

Este tipo de destaque dado à cidade de macuti é revelador da divergência que *A Ilha de Próspero* marca em relação à narrativa dominante que celebrava a Ilha como exemplo acabado de *lusotropicalismo*, e que, na contemporaneidade, se renova, de certo modo, no apelo para a recuperação do património arquitectónico de origem portuguesa. Segundo Cabaço, a rejeição destas narrativas está na base da generalizada indiferença perante a degradação deste património, localizado principalmente na cidade de pedra e cal, pelo “hiato que existe entre o significado atribuído à Ilha, por tudo aquilo que representa a cidade de pedra e cal, e a interpretação dada por quem habita a cidade de macuti” (Cabaço, 2002: 55).

Da cidade de pedra e cal, *A Ilha de Próspero* regista também o ponto de vista de quem a foi construindo, no poema “Os Pedreiros de Diu”, onde um sujeito colectivo anónimo, cujo referente real é a mão-de-obra indiana enviada da cidade de Diu para a colónia de Moçambique, evoca o trauma da travessia do oceano:

Céu e mar, mar e céu, dia após dia,/ sem outro deleite que a lenta /metamorfose das nuvens, desmesurados / carcinomas devorando o azul do espaço./ Salobra a água, a ração mínima / a alguns (os mais felizes?) leva-os / a febre e a disenteria, engole-os / o verde sombrio do oceano sem fundo. (Knopfli, 1989: 83)

A Ilha – supostamente de Próspero – é assim representada enquanto espaço de interação e apropriação conflituosa entre imaginários e discursos que a história e a geografia colocaram em contacto.

Por seu lado, o poeta natural da Ilha do Ibo, Virgílio de Lemos, figura-chave do ambiente cultural moçambicano das décadas de 50 e 60, partilha do tom celebratório da mestiçagem, dando-lhe porém outras conotações. Ao lembrar a viagem feita com Gilberto Freire à Ilha de Moçambique, em depoimento posterior, Lemos assim descreve as mulheres da Ilha: “descendentes de persas, zanzibarenses, hindus, luso-goesas, sw haili-makwas, comorianas elas próprias triplamente mestiças, arabo-sudanesas, etíopes, indo-chinesas...” (Lemos, 1992: 157). Se a celebração da miscigenação e da mestiçagem, materializadas no corpo feminino, ecoa as descrições de Gilberto Freyre em *Aventura e Rotina*, por outro lado ao enumerar elementos diversos, Lemos salienta outros fenómenos e processos de mistura que não passaram pela plasticidade do povo português. Nesta perspectiva, e tal como afirmou Luís Carlos Patraquim no prefácio ao já referido *Para*

fazer um mar, a escrita de Virgílio de Lemos situa-se no Oceano Índico⁽⁵⁾, na medida em que elege os arquipélagos moçambicanos como lugares onde 'provincianizar a Europa', renunciar a qualquer noção de autenticidade e pureza e ressaltar a multiplicidade de matrizes, relações e trocas que marcaram estes espaços: "kifulo-me ouamisome / iboizo-me e / sendo mil sou eu / no império dos sentidos" (Lemos, 1999: 32).

Julgo que o trabalho poético de autores como Knopfli e Virgílio de Lemos, e suas representações do Índico, ressaltam à partida a complexidade da tarefa de se pensar o Oceano Índico a partir de Moçambique e Moçambique a partir do Índico. Se de acordo com Moorthy e Jamal (2010), a hibridiz é considerada como característica *a priori* da constituição da região do Oceano Índico, é preciso salientar, pensando a partir de Moçambique, e tal como foi defendido por reflexões influentes, que no contexto da dominação colonial portuguesa, via ideologia lusotropicalista, a mestiçagem torna-se uma ferramenta do império, um argumento de legitimação da missão civilizadora, uma prática de assimilação, e uma narrativa da identidade nacional portuguesa (Almeida, 2000; Santos, 2002). Trata-se de uma ambivalência de fundo que, a meu ver, perpassa as representações em objecto, possibilitando múltiplas leituras e interpretações.⁽⁶⁾

Como estes exemplos demonstram, a representação da Ilha de Moçambique na poesia moçambicana se constrói na encruzilhada de retóricas e discursos diversos; se por um lado se trata de questionar – ou negociar com – o discurso colonial baseado na ideologia lusotropicalista, por outro lado, sobretudo a seguir à independência política de Moçambique, a representação da Ilha e do Índico funcionam como estratégia de oposição à cristalização de uma moçambicanidade de sentido único.

(5) De certo modo antecipando os recentes enquadramentos da literatura moçambicana no paradigma do Oceano Índico, Patraquim situa Virgílio de Lemos entre os poetas do Índico, definindo o oceano como "um arquipélago charneira que inclui as Seychelles, Maurícias, Reunião, Quênia, Tanzânia, Moçambique, numa constelação linguística de matriz particular, desamarando-se dos 'centros' e exprimindo uma saga própria no (des)encontro de várias civilizações: bantu, europeia, árabe, javanesa, indiana. De esses nomes que desconhecemos sobressaem os dos poetas malgaxes Jean-Joseph Rabéarivelo, Jacques Rabemanajara e Flavien Ranaivo mas também o mauriciano Edouard Maunick, tantos outros" (Patraquim, 2001: 9).

(6) Analogamente, e a nível mais geral, será preciso equacionar diversos elementos que marcam a complexidade da articulação entre Oceano Índico e literatura moçambicana, configurando uma espécie de zona de interditos. Penso, por exemplo, na ambivalência dos imaginários marítimos, tão caros à cultura portuguesa; na origem europeia de escritores moçambicanos que abordam o Índico; na procura de uma vinculação à terra que desde sempre caracteriza a recepção crítica das literaturas africanas.

A conhecida declaração de Samora Machel, segundo a qual era preciso que morresse a tribo para que nascesse a nação, é associada, em leituras e análises contemporâneas, à radicalização do discurso e da prática política pós-III Congresso da Frelimo (1977) na luta contra ‘o tribalismo’ e as divisões, o que originou um apagamento generalizado e sistemático da expressão da diferença, e de outras narrativas identitárias (Khosa, 2013; Chiziane, 2013).

Seguindo uma lógica análoga, o passado colonial, bem como os outros possíveis passados, igualmente estruturadores de relações identitárias no espaço moçambicano, foram objecto de rasura, em prol de uma visão segundo a qual a nação moçambicana e a sua história eram produtos exclusivos da luta de libertação, que se tornou a única “memória consentida” para os moçambicanos (Cabaço, 2009; Meneses, 2012). Este processo pode ser encarado também à luz da análise geral de Achille Mbembe das correntes de pensamento africanas de cariz ‘democrático’ e ‘progressista’. De acordo com Mbembe, para esta corrente de pensamento, “la manipulation de la rhétorique de l’autonomie, de la résistance et de l’émancipation sert de critère unique de légitimation du discours africain authentique” (2000 : 18).

O conceito de moçambicanidade tal como vinha sendo interpretado a partir da releitura a posteriori do processo de libertação, articulava-se à dicotomização acentuada entre “zonas libertadas” e “zonas do inimigo”, entendidas não apenas como espaços militares, mas também investidas de sentido político e simbólico (Meneses, 2012: 95-96). O acesso ao espaço da revolução identificava-se com a assunção do projecto da moçambicanidade, que por sua vez, nas palavras de Cabaço, representava um “segundo nascimento”, implicando a ideia de uma ruptura radical das estruturas relacionais tanto de cariz colonial quanto tradicional (Cabaço, 2007:401-2). Tal forma de entender a moçambicanidade traduziu-se numa radicalização do conceito de unidade nacional, a qual se encontraria ameaçada por qualquer instância de diferença. Nesta perspectiva, as diferenças culturais que desde sempre marcaram Moçambique vinham a ser percebidas como factores centrífugos, sendo portanto consideradas como potenciais divisões. É evidente que esta interpretação da noção de moçambicanidade se traduz na instituição de uma fronteira capaz de delimitar e proteger o que é tido como nacional, sendo o nacional identificado com a luta e o movimento de libertação. A referida fronteira entre zonas libertadas e zonas do inimigo acaba por operar a nível identitário produzindo as suas gramáticas de pertença, e as suas lógicas de inclusão e exclusão, geradoras de novos centros e novos espaços periféricos.

Estes factores são cruciais, a meu ver, para um entendimento mais amplo da ruptura operada pelo aparecimento da escrita de Luís Carlos Patraquim, Mia Couto e, posteriormente, do grupo reunido à volta da revista *Charrua*, na medida em que a dimensão estética desta ruptura, amplamente salientada pela crítica (Mendonça, 2008; Leite, 2003), se liga a posicionamentos distintos frente aos discursos prescritivos sobre o que é a identidade moçambicana, e o que deveria ser a literatura que a representa.⁽⁷⁾ Por outras palavras, a ruptura destas escritas não se traduz apenas na afirmação de distintas concepções da literariedade e do valor estético, como também, num deslocamento das fronteiras identitárias impostas por uma moçambicanidade de sentido único, de certo modo ainda moldada pela ideologia revolucionária.

Nesta perspectiva, a representação do Índico e da Ilha de Moçambique adquirem os contornos de um processo de revisão da versão da história construída pelo discurso oficial da moçambicanidade, sendo a Ilha de Moçambique um dos lugares emblemáticos da multiplicidade de narrativas do passado e do presente. Não será uma casualidade, então, a clara alusão ao Oceano Índico que marca o primeiro livro de poemas de Luís Carlos Patraquim, publicado com o título de *Monção* em 1980 – o mesmo ano da publicação do terceiro volume de *Poesia de Combate* da Frelimo. De acordo com Pearson, as monções são elementos que participam da estrutura profunda da constituição do Oceano Índico (2003), pelo que a opção de Patraquim e a sua proposta estética indicam assumir a dimensão índica como eixo estruturador da reflexão poético-identitária, sendo a Ilha de Moçambique e o Oceano Índico escolhidos como ‘lugares’ matriciais: “Porque ao princípio era o mar e a Ilha. (...) Nomes sobre nomes. Língua de línguas em Macua matriciadas” (1992: 42). Trata-se, porém, de lugares de uma origem ficcionada que questionam o laço entre sangue e território tradicionalmente invocado nas definições identitárias, apelando mais para “la possibilité d’ancestralités multiplex” (Mbembe, 2000: 29) do que para uma origem de sentido único, ou para uma hibridez problemática. Na escrita de Patraquim, a Ilha é o lugar escolhido a partir do qual interrogar as narrativas históricas e identitárias produzidas pelos poderes políticos, numa tentativa de fuga à incorporação da identidade individual operada pela ideologia dominante: “Não me digam nada. Esqueçam-me, anónimo, sem história, aqui peixe emerso, cardume denso fazendo-me no dia-a-dia

(7) Para uma análise aprofundada da literatura em Moçambique na década de 80 veja-se, por exemplo, Basto, 2006; Secco, 2006.

imperativo dos meus plânctons inglórios. (...) Porque aqui me esqueço do que me querem. Da história que me fizeram e fui” (1992: 43-45).

Na crónica “Mapeamento Onírico para a Descoberta da ‘Rua do Fogo’” Patraquim evoca o património de lendas e cantares da Ilha de Moçambique, ficcionando um itinerário à procura da lendária *orua ti fogo*, mencionada num cantar popular em língua emakua. A versão livre do cantar em língua portuguesa, é mais um exemplo da representação da Ilha como zona de contacto, na medida em que a Rua do Fogo⁽⁸⁾, sendo elemento de uma toponomástica popular e subalterna, pois nunca completamente representável na nomeação oficial, se transforma num lugar de negociação, de oblíqua resistência e agenciamento na zona de contacto:

De longe esta ilha parece pequena

De longe esta Ilha parece pequena /Esta Ilha é grande ./Tem longa história desde os habitantes aos seus monumentos / Não nos é possível contar-vos tudo quanto temos / Pois há outros que querem também falar-vos /Se ainda quereis ouvir algos nossos / ficais muito tempo nesta Ilha./ Assim mostrar-vos-iam a rua de fogo / onde vós nunca chegastes. (Sopa & Saúte, 1992: 49)

O deslocamento das fronteiras identitárias contido na proposta poética de Patraquim é partilhado por Eduardo White, que se inscreve nesta tradição poética índica com livros como *Amar sobre o Índico* (1984), mas sobretudo com *Os Materiais do Amor* (1996) e *Janela para Oriente* (1998), onde o sujeito da enunciação poética constrói múltiplas topografias do Índico que podemos ler à luz de outra noção central nos estudos sobre o Oceano Índico – a noção de *ressaca*. Se Pearson utiliza a noção e a imagem da ressaca para conceptualizar a interdependência entre mar e terra na constituição das sociedades costeiras (2006), na poesia de Eduardo White esta noção adquire múltiplos alcances, na medida em que a deslocação poética e identitária para o Índico articula um duplo movimento de incorporação de outros imaginários no interior das fronteiras nacionais, e de projecção da moçambicanidade para fora destas mesmas fronteiras. Ou, por outras palavras, a interdependência identitária que a poesia estabelece entre o espaço nacional e o espaço do Índico.

Nas ondas deste duplo movimento, retomarei duas afirmações do historiador Sugata Bose, que me parecem cruciais para uma síntese dos tópicos que abordei. A primeira diz respeito à profunda ligação que existe entre

(8) Actualmente, para muitos habitantes da Ilha, a rua do fogo identifica-se com a antiga linha poderosa e imaginária que dividia a cidade de pedra e cal da cidade de macuti.

a história do Oceano Índico enquanto arena inter-regional e a sua poesia, ligação esta que, na abordagem de Bose, passa pelo desenvolvimento dos diversos nacionalismos do Índico, e da configuração de universalismos alternativos como traços distintivos de uma poética polifónica, transnacional e translinguística. Um dos caminhos para pensarmos esta ligação noutra escala, a partir de Moçambique e a partir da ruptura epistémica que se vai construindo ao longo da primeira metade do século XX e que desembocará num anticolonialismo plurifacetado e marcado por contradições e conflitos, é o caminho de uma certa imaginação profética da nação, ora eufórica, ora disfórica, levada a cabo pela poesia moçambicana que convoca a Ilha de Moçambique como lugar de articulação de um discurso identitário complexo. Trata-se, portanto, de um dos itinerários que poderão confluir na configuração das poéticas do Índico.

A segunda afirmação de Bose diz respeito à necessidade de um deslocamento epistemológico fundamental para a conceptualização do Oceano Índico como unidade de análise, ou seja, a renúncia a se fixarem os limites espaciais desta arena inter-regional, já que margens e fronteiras deveriam ser pensadas menos como noções geográficas do que como categorias relacionais.

As afirmações de Bose são cruciais para equacionarmos o lugar geográfico e epistémico que abordei, na medida em que a representação da Ilha de Moçambique e do Oceano Índico na poesia moçambicana não se reduz nem a um motivo literário, nem a uma configuração metonímica da nação **ou** do Índico, mas ao funcionar como sinédoque articulada de ambos estes espaços, configura uma proposta que assume a dimensão relacional, a transnacionalidade e a incidência como elementos constitutivos de uma 'moçambicanidade' não essencialista, menos fundada na integração de elementos identitários distintos do que na constante mobilidade das relações entre estes elementos. Significante, como já referi, de uma zona de contacto. Por outras palavras, para além de funcionar como referência geográfica e cultural, e como componente identitária reinventada pelo imaginário literário, o Oceano Índico, tal como vem sendo conceptualizado pela análise teórica, encontra na representação literária um contraponto que o configura como paradigma epistemológico de alcance mais amplo, suscetível de possibilitar outra equação das relações entre espaço e identidade, bem como dos conceitos de *nação*, *identidade nacional* e, inclusive, de *literatura nacional*.

Relativamente à este último conceito e tópico, o *corpus* que abordei contém sinais evidentes que solicitam propostas metodológicas capazes de

abrir caminho para se pensar tanto a literatura moçambicana a partir do Índico, como para se pensar as literaturas do Índico também a partir de Moçambique e da sua literatura. Sinais estes, que a publicação de narrativas de ficção, como *Terra Sonâmbula* (1992) e *O Outro Pé da Sereia* (2007) de Mia Couto, *Índicos Índicios* (2005) de João Paulo Borges Coelho, entre outras, vêm declinar a partir de outras visões e linguagens. De modo especial, se os *Índicos Índicios* vêm desafiar um argumento comum de que apenas o Norte de Moçambique se inscreve nos circuitos do Índico, por outro lado uma questão que permanece em aberto diz respeito ao facto de o Norte, e a sua representação, continuarem a funcionar como elemento e registo de um exótico interno (Martins, 2009), sendo, de facto, o Norte menos lugar de enunciação do que lugar enunciado, lido e pensado na maioria das vezes a partir de outros lugares.

Uma outra questão diz respeito às ferramentas concretas de construção quer de um imaginário, quer de um paradigma literário do Índico a partir de Moçambique. Ou seja, por um lado, é preciso alargar a análise para a multiplicidade de recursos que a poesia e outras formas de escrita literária utilizam ‘para fazer’ o Índico. Por outro lado, cabe-nos pensar em ferramentas críticas simultaneamente transversais e situadas, que favoreçam uma dimensão translinguística, no intuito de nós também, leitores e estudiosos destas literaturas, ‘fazermos’ este mar.

Tentando articular estas perspectivas, uma hipótese de pesquisa em ambas as direções surge da percepção do evidente e, até óbvio, recurso, na poesia moçambicana, à dimensão material das culturas do Índico. Objectos, especiarias, essências, panos, joias, pedras preciosas, madeiras e embarcações, bem como os lugares de produção, circulação e troca, tais como portos, bazares, feiras, ou lojas, marcam a textura índica da poesia moçambicana, dando lugar, por exemplo, a poemas que reinventam receitas (Leite, 2006), ou que através de procedimentos de acumulação de ‘ingredientes’ culturais e identitários distintos, conectam a culinária, o consumo de alimentos e bebidas, o uso de objectos do quotidiano que remetem para os antigos e modernos circuitos do Índico, à representação da identidade, como no caso da poesia de Eduardo White. Penso também em poemas construídos em torno de léxicos técnicos da navegação – a caravela e o pangaio – da ourivesaria, da produção de têxteis, evocando sistemas de conhecimentos distintos, que entram em conflito ou em políticas de colaboração, características das zonas de contacto. No contexto da enunciação poética, trata-se, a meu ver, de um recurso suscetível de entrar em relações ora de rutura, ora de negociação com arquivos literários, intelectuais e epistemológicos diversos,

tais como o arquivo colonial e as tradições dos saberes orientalistas e africanistas; as tradições poéticas modernistas e pós-modernas da colecção, do catálogo ou até do museu; as poéticas do quotidiano e das formas concretas; a escrita etnográfica, ou ainda as poéticas globais da celebração do exótico e da diferença.

Por outro lado, elementos materiais como a comida, ou outros tipos de objectos, funcionam como suportes concretos de projecções e representações de cariz social, cultural e identitário (Meneses, 2009), configurando, ao mesmo tempo, geografias e circuitos globais. A este propósito, como afirma Akhil Gupta: "a gastronomia proporciona-nos uma perspectiva íntima sobre o modo como as pessoas constroem hierarquias de classe, identidades étnicas, diferenças de género, fronteiras religiosas e distinções entre o sagrado e o profano" (Gupta, 2006: 212). Para Gupta, a circulação das especiarias e de outras mercadorias, e sobretudo, as constantes negociações identitárias que dela resultaram constroem a paisagem de uma globalização periférica ainda por contar. No caso de Moçambique, Meneses insiste na importância da mobilização e activação da memória sensorial como forma criativa de negociar a relação entre passado e presente e de fornecer representações diversificadas do país (Meneses, 2009). Neste sentido, a dimensão material da cultura conecta objectos, meios e métodos de produção e consumo e as configurações e reconfigurações das identidades: as trocas e os consumos nas suas dimensões materiais e simbólicas e as relações sociais que lhe estão subjacentes. Se, como afirma Miguel Vale de Almeida, o corpo é uma interface privilegiada de natureza e sociedade (Almeida, 2004), a cultura material, por sua vez, é suscetível de funcionar como interface múltipla entre corpo, natureza e sociedade, veiculando as mútuas transformações e incorporações.

Será possível mapear a representação literária das multifacetadas culturas materiais do Índico como forma de apreendermos o modo como a literatura reinventa as negociações identitárias, tornando por vezes os lugares da produção ou os próprios actos de consumo como dimensões de criatividade (Miller, 2007)? Penso, por exemplo, no conto "O pano encantado" de João Paulo Borges Coelho (2005), onde a alfaiataria, lugar de conflito entre distintas vivências da religião islâmica, se torna também um lugar de criação artística e de agenciamento, em que a narrativa subalterna da personagem de Jamal será inscrita apenas no objecto, ou seja, no pano encantado, sugerindo a ambiguidade das fronteiras entre arte e técnica, entre material e imaterial. Poderão as várias declinações da materialidade da cultura tornar-se numa ferramenta crítica situada e transversal para a comparação das literaturas do Índico?

Uma das possíveis objecções que poderão surgir em relação a este tipo de abordagem, sobretudo a partir de posicionamentos dos estudos literários africanos tem a ver com o argumento comum e fundamentado de que as literaturas africanas sempre sofreram de uma leitura de cariz antropológico, em detrimento dos aspectos estéticos, consideradas como produtos de informantes nativos privilegiados. Será uma leitura orientada pela noção de cultura material uma forma renovada de ler o antropológico no poético, ou não será pelo contrário, uma forma possível de *extrair* o poético do antropológico?

Referências

- ALMEIDA, Miguel Vale de (2004), “O Manifesto do Corpo”, *Revista Manifesto* 5, 17-35.
- (2000), *Um Mar da Cor da Terra. “Raça”, Cultura e Política da Identidade*. Oeiras: Celta.
- BASTO, Maria-Benedita (2006), *A guerra das escritas: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*. Lisboa: Vendaval.
- BOSE, Sugata (2006), *A Hundred Horizons: The Indian Ocean in an age of Global Imperialism*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1998), “Estado, economia e cultura na orla do Índico: teoria e história”, *Oceanos* 3, 25-36.
- BROOKSHAW, David (2008), “Indianos e o Índico: o pós-colonialismo transoceânico e internacional em *O Outro Pé da Sereia* de Mía Couto”, in Margarida Calafate Ribeiro & Maria Paula Meneses (orgs.), *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 129-139.
- BRUGIONI, Elena (2013), “Contiguidades Ambíguas: Crítica Pós-Colonial e Literaturas Africanas”, in Ana Mafalda Leite, Rita Chaves & Livia Apa (orgs.), *Nação e Narrativa Pós-Colonial*. Lisboa: Colibri, 379-92.
- CABAÇO, José Luís (2009), *Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação*. São Paulo: Unesp.
- (2002) “A Ilha cheia de histórias”, *Metamorfoses*, 3, 45-57.
- CHAVES, Rita (2002), “Entre as palavras e o silêncio”, *Metamorfoses*, 3, 93-101.
- CHAUDHURI, Kirti Narayan (1990) *Asia before Europe: Economy and Civilization of the Indian Ocean from the rise of Islam to 1750*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHIZIANE, Paulina (2013), “Paulina Chiziane” in Ana Mafalda Leite, Sheila Khan, Jessica Falconi & Kamila Krakowska (orgs.), *Nação e Narrativa Pós-colonial II – Angola e Moçambique. Entrevistas*. Lisboa: Colibri, 183-200.

- COELHO, João Paulo Borges (2005), *Índicos indícios – Setentrião*. Lisboa: Caminho.
- FALCONI, Jessica (2008), *Utopia e conflittualità. Ilha de Moçambique nella poesia moçambicana contemporanea*. Roma, Aracne.
- GARDINI, Nicola (2007), *Com'è fatta una poesia*. Milano: Sironi Editore.
- GUPTA, Akhil (2006), "Movimentações globais das colheitas desde a 'era das descobertas' e transformações das culturas gastronómicas", in Manuela Ribeiro Sanches (org.) *Portugal não é um País Pequeno*. Lisboa: Cotovia, 193-213.
- HOFMEYR, Isabel (2007), "The Black Atlantic Meets the Indian Ocean: Forging New Paradigms of Transnationalism for the Global South – Literary and Cultural Perspective", *Social Dynamics: A Journal of African Studies*, 33:2, 3-32.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka (2013) "Ungulani Ba Ka Khosa", in Ana Mafalda Leite, Sheila Khan, Jessica Falconi e Kamila Krakowska (orgs.), *Nação e Narrativa Pós-colonial II – Angola e Moçambique. Entrevistas*. Lisboa: Colibri, 201-215.
- KNOPFLI, Rui (1989), *A Ilha de Próspero. Roteiro privado da Ilha de Moçambique*. Lisboa: Edições 70.
- LEITE, Ana Mafalda (2003), *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri.
- LEMONS, Virgílio de (2001), *Para Fazer um Mar*. Lisboa: Instituto Camões.
- (1999), *A Língua é o Exílio do que Sonhas*. Maputo: Associação Moçambicana da Língua Portuguesa.
- (1992), "Mulheres pardas, azuladas ou roxas, ou do creolismo à volúpia, uma identidade que se busca na modernidade", in Matteo Angius & Mario Zamponi (orgs.), *Ilha de Moçambique – Incontro di popoli e culture*. San Marino: AIEP.
- MARTINS, Ana Margarida (2009), *The Postcolonial Exotic in the work of Paulina Chiziane and Lídia Jorge*, PhD Thesis, University of Manchester.
- MBEMBE, Achille (2000), "À propos des écritures africaines de soi", *Politique Africaine* 77, 16-43.
- MENDONÇA, Fátima (2008), "Literaturas emergentes: identidades e cânones", in Margarida Calafate Ribeiro & Maria Paula Meneses (orgs.) *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 19-33.
- MENESES, Maria Paula (2012), "Uma perspectiva cosmopolita sobre os estudos africanos: a lembrança e a marca de Aquino de Bragança", in Teresa Cruz e Silva, João Paulo Borges Coelho & Amélia Neves e Souto (orgs.), *Como fazer ciências sociais e humanas em África. Questões epistemológicas, metodológicas, teóricas e políticas*. CODESRIA. pp. 85-108.
- (2009), "Food, Recipes and Commodities of Empires: Mozambique in the Indian Ocean Network", *Oficina do CES* 335, 1-37.
- MILLER, Daniel (2007), "Consumo como cultura material", *Horizontes antropológicos* 28, 33-63.

- MOORTHY, Shanti & JAMAL, Ashraf (2010), *Indian Ocean Studies. Cultural, Social and Political Perspectives*. London & New York: Routledge.
- NOA, Francisco (2012), *O Oceano Índico e as rotas da transnacionalidade na poesia moçambicana*. Disponível em <http://cesab.edu.mz/wp-content/uploads/2012/10/OceanoIndicoTransnacionalidaPoesiaMocambicana-2012.pdf>
- OKAPI, Sangare (2007), *Mesmos Barcos ou Poemas de Revisitação do Corpo*. Maputo: AEMO.
- PATRAQUIM, L. C. (2001), “O senhor das ilhas” in Virgílio de Lemos, *Para Fazer um Mar*. Lisboa: Instituto Camões, 7-9.
- (1996), “Mapeamento Onírico para a Descoberta da Rua do Fogo”, *Oceanos* 25, 82-86.
- (1992), *Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora*. Linda-a-Velha: ALAC.
- (1980), *Monção*. Maputo: INLD.
- PEARSON, Micheal N. (2006), “Littoral Society: The Concept and the Problems”, *Journal of World History* 17(4), 353-73.
- (2003), *The Indian Ocean (Seas in History)*. New York: Routledge.
- PRATT, Mary Louise (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2002), “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade, in Maria Irene Ramalho & António Sousa Ribeiro (orgs.), *Entre ser e estar. Raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, 23-85.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro (2006), “Entre sonhos e memórias: trilhas da poesia moçambicana”, *Poesia Sempre* 23, 229-249.
- SOPA, António & SAÚTE, Nelson (1999), *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Edições 70.
- VERGÉ, Françoise (2003), “Writing on Water: Peripheries, Flows, Capital, and Struggles in the Indian Ocean”. *Positions: East Asia Cultures Critique* 11 (1): 241-57.
- WHITE, Eduardo (1998), *Janela para Oriente*. Lisboa: Caminho,
- (1996), *Os Materiais do Amor*. Lisboa: Caminho.
- (1984), *Amar sobre o Índico*. Maputo: AEMO.

(a autora segue a antiga ortografia)

ÍNDICO E(M) MOÇAMBIQUE: NOTAS SOBRE O *OUTRO* INDIAN AND (IN) MOZAMBIQUE: NOTES ON THE *OTHER*

Nazir Ahmed Can*
nazircann@gmail.com

Salientando contextos, imaginários e tensões que configuram a região do Oceano Índico, este ensaio pretende focar as representações do *indiano* na literatura moçambicana e mais especificamente na prosa de João Paulo Borges Coelho. Através da análise da personagem Valgy, o *louco comerciante monhé* do romance *Crónica da Rua 513.2* (Coelho, 2006), procurar-se-á evidenciar os diversos regimes de alteridade vivenciados por esta personagem. A partir desta personagem e da sua geografia afetiva – que parece confundir-se ora com a história nacional ora com o mito da história – observaremos como Valgy revaloriza a fronteira ambígua das coordenadas de existência espaço / tempo, resgatando a virtualidade poética do Oceano Índico, e sinalizando, numa geografia comum, a particular complexidade da história.

Palavras-chave: Literatura Moçambicana; Indiano; Outro/Alteridade; João Paulo Borges Coelho; Oceano Índico.

Highlighting contexts, imaginaries and tensions that characterize the Indian Ocean region, this essay addresses the representations of the *Indian* within the Mozambican literature and, more precisely, in the literary work of João Paulo Borges Coelho. Analysing the character of Valgy, *the mad Indian* [monhé] *merchant* of the novel *Crónica da Rua 513.2* (Coelho, 2006), the aim is to emphasize the different faces and phases of the *other*, and the character's multiple markers of *otherness*. The

* Nazir Ahmed Can é pesquisador de Pós-Doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo, Brasil. Doutorou-se em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (Universitat Autònoma de Barcelona) com uma tese sobre o escritor João Paulo Borges Coelho, que teve orientação da Prof^a. Mar Garcia. É membro de LITPOST (*Literatures i altres arts postcolonials i emergents*), grupo de investigação dirigido pela Prof^a. Mar Garcia.

discussion of this character and its affective geography – which sometimes overlaps with national history and at times with the myth of history – will prove that Valgy re-establishes the ambiguous margin between the coordinates of the space / time existence, releasing the poetic virtual sense of the Indian Ocean, and thus sketching the specific complexity of history in a common geography.

Keywords: Mozambican Literature; Indian; Otherness / Alterity; João Paulo Borges Coelho; Indian Ocean.

*

Introdução. O Índico entre pontes e *costas voltadas*⁽¹⁾

Imaginários cruzados e reformulados, oriundos de uma história milenar de contactos comerciais e culturais, fazem do Índico uma região de originais confluências. Mas também um laboratório de violências, quer pela resistência à hibridez, quer pela dependência (política e / ou financeira) face a nações ou organismos extrarregionais.⁽²⁾ Isto é, se o contacto civilizacional existe no Índico desde tempos longínquos, o mesmo tem sido acompanhado, a um nível local, pela segregação comunitária e, a um nível regional, pela distância simbólica entre os territórios, efeitos nocivos de uma colonização não tão distante no tempo. A literatura contemporânea ilustra estes dois movimentos simultâneos e aparentemente contraditórios.

Os sistemas literários dos países da região possuem atualmente algumas semelhanças, cujo aprofundamento não caberia neste espaço, mas que passam sobretudo pelas temáticas postas em cena, pela predominância – ainda que em diferentes dosagens – das línguas eurófonas⁽³⁾, pelas

(1) O presente texto é apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), no âmbito de nosso projeto de Pós-Doutoramento *Imediações, mediações, consagrações: o campo literário moçambicano (1975-2010)*, orientado pela Prof^a Rita Chaves e realizado na Universidade de São Paulo (USP).

(2) Estes aspectos são trabalhados em duas das mais recentes publicações de LITPOST, grupo de pesquisa dirigido por Mar Garcia (Universitat Autònoma de Barcelona): a primeira sobre a questão do hibridismo problemático nas produções do Oceano Índico (Garcia, Hand & Can, 2010); a segunda sobre as violências simbólicas e institucionais nas literaturas desta mesma área geográfica (Garcia & Magdeleine, no prelo).

(3) A escrita em línguas locais é praticamente inexistente em Moçambique. Já Maurício e Reunião, onde o crioulo foi ganhando paulatinamente espaço, bem como Madagascar, onde o malgache possui uma já longa tradição, espelham outro tipo de movimentos, resultante de processos históricos, dinâmicas identitárias e opções políticas divergentes.

tensões identitárias e comunitárias existentes e pela dualidade cultural de grande parte de seus autores.⁽⁴⁾ Além disso, estes sistemas caracterizam-se pela fragilidade institucional e, conseqüentemente, pela dependência face aos órgãos de legitimação internacional. De fato, este cenário de atrelamento institucional continua a pautar a agenda das produções nacionais do Oceano Índico⁽⁵⁾ e a dificultar um contacto regional mais produtivo. De costas voltadas entre si, sobretudo quando as línguas de produção não coincidem, os sistemas literários em questão mantêm uma ligação muito maior com as antigas metrópoles colonizadoras (França, Inglaterra, Portugal),⁽⁶⁾ fato que, indo de mãos dadas com dependências de índole política (as ilhas de Reunião e Mayotte são ainda hoje departamentos franceses) ou de natureza econômica e financeira (com o FMI impondo também sua batuta opressora), sem obviar questões de responsabilidade local (como as escassas e precárias políticas culturais), pode facilmente ser comprovado pelas edições dos livros (pensadas majoritariamente para o mercado europeu), pela inexistente circulação dos mesmos nos territórios vizinhos e ainda pela própria dificuldade prática em transitar de um espaço a outro.⁽⁷⁾ Um dos resultados mais evidentes deste quadro é a reduzida representação, nas literaturas nacionais, das realidades sociais e históricas dos restantes países ou departamentos que formam parte da região. Pode-se mesmo afirmar, com certa margem de segurança, que as produções do Oceano Índico padecem de um sintoma comum, uma espécie de insularidade ensimesmada, pois representam, salvo raras exceções, apenas os próprios espaços inter-

(4) No que se refere à dualidade cultural, chamamos a atenção para o caso da atual literatura mauriciana, que se configura de modo original no quadro das literaturas pós-coloniais. Um passeio pelas principais obras deste sistema literário nos permite aferir uma total apropriação por parte da comunidade hindo-mauriciana não só da língua francesa como também da prática literária. Praticamente todos os autores do país, que são hoje reconhecidos no estrangeiro, nomeadamente na França, são de origem indiana e não de origem francesa.

(5) Para o caso moçambicano, algumas considerações sobre essa questão podem ser lidas em um recente artigo de João Paulo Borges Coelho (2009: 57-67).

(6) Francisco Noa enfatiza de modo claro esta problemática: “Outro aspecto que concorreu para as escassas referências ou mesmo indiferença em relação ao Oceano Índico, no tocante à reflexão identitária ou enquadramento territorial, prende-se com a reiterada focalização, na maior parte dos estudos, no eixo vertical Norte (Ocidente) / Sul (África)” (Noa, 2012: 2).

(7) Não é descabido lembrar que, hoje em dia, é quase tão caro viajar de Maputo a Lisboa quanto de Maputo a Port Louis ou Antananarivo, por muito que Moçambique, Maurício e Madagáscar pertençam à mesma região. É certo que os voos de Port Louis a Saint-Denis e vice-versa são mais frequentes e, como tal, menos caros, devido aos acordos de natureza comercial existentes entre a Reunião e Maurício. No entanto, quando se trata de dar o salto para o lado moçambicano, ou de Moçambique para o *outro lado*, onde as línguas também divergem, a distância torna-se intercontinental.

nos. Quando a exceção aflora, isto é, quando outros lugares e imaginários são convocados e explorados pelos autores, ela se dirige normalmente a realidades que sobrepõem as fronteiras da região.⁽⁸⁾

No que concerne às literaturas de língua portuguesa, a ideia de Índico tem sido associada nas últimas décadas fundamentalmente ao universo cultural e simbólico da Ilha de Moçambique. *Topos* por excelência de uma autêntica “encruzilhada transnacional” (Noa, 2012), a Ilha alavancou uma parte significativa da produção artística moçambicana, tanto das duas gerações de autores que se consagraram como “os poetas da Ilha” (Rui Knoply e Vergílio de Lemos, numa primeira fase, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White e Júlio Carrilho, a seguir)⁽⁹⁾ como ainda de alguns autores que, nas décadas seguintes, herdaram tal “ferramenta” de expressão (Nélson Saúte, Adelino Timóteo, Guita Jr., Sangare Okapi, etc.). Este espaço geo-poético, onde nasceu Campos de Oliveira (1847-1911), poeta moçambicano de origem goesa, constitui uma espécie de objeto de desejo e motor de escrita não só para os artistas que por lá passaram literalmente (escassos) como também por aqueles que apenas a viveram literariamente (a grande maioria). Apesar de diferenciados entre si, os projetos estéticos que focalizaram a Ilha possuem um elo de ligação: procurando ordenar as categorias “nação”, “imaginário cultural”, “mulher” e “palavra” em uma única e performativa dimensão, raramente refletiram sobre o *outro* índico. Isto é, não somente o erótico e paisagístico Índico – motor de lirismo e de uma concepção específica da palavra escrita – ou o *índico-nação* – que orienta a reflexão para os caminhos históricos, culturais e identitários do Moçambique independente –, mas esse *outro* que se coloca no lado de lá das fronteiras líquidas do país. Apesar de ter pensado e inventado de maneira altamente original os rastros de cruzamentos inigualáveis que se materializam na Ilha de Moçambique, a poesia moçambicana nunca ousou a travessia e o desbravamento de paisagens (históricas, culturais, sociais) vizinhas. A “relativamente escassa presença do tema do mar na literatura moçambicana” (Noa, 2012: 7) de

(8) Veja-se, a este propósito, o romance *Voyages et aventures de Sanjay, explorateur mauricien des anciens mondes*, do escritor mauriciano Amal Sewtohol (2009), em grande parte ambientado na Alemanha, ou *Le tour de Babylone* do também mauriciano Barlen Pyamootoo (2002), situado em Bagdad. Remetemos o aprofundamento destas e de outras questões, relacionadas com a evolução dos sistemas literários do Oceano Índico, para os textos de Mar Garcia publicados em <<http://pagines.uab.cat/litpost/>>, página web elaborada pelo grupo LITPOST (Garcia, Can & Berty, 2012).

(9) Nos últimos anos tem sido vasta a produção crítica que observa de perto essa original e complexa produção. Podemos mencionar, a título de exemplo, os estudos de Rita Chaves (2002), Ana Mafalda Leite (2003: 123-144), Jessica Falconi (2008), Carmen Secco (2010), Fátima Mendonça (2011) e Francisco Noa (2012).

que fala Francisco Noa, em recente artigo, confirma esta dinâmica simultânea de proximidade e distância. Sem embargo, convém recordar, seguindo ainda o estudioso moçambicano, que não se vislumbra “em nenhum desses poetas o fechamento existencial e cultural a que se convencionou designar de ‘complexo do ilhéu’” (Noa, 2012: 9). Antes pelo contrário. A incorporação do Índico, como eixo temático, extravasa a ilha em si, anunciando um cosmopolitismo e uma modernidade dos quais esses poetas foram os portadores primeiros. No entanto, insistimos, trata-se de um *extravasar para dentro* do próprio território e não tanto para o *outro lado* do oceano. Fato que, por um lado, se entende, pois em causa estava, e ainda está, uma reflexão profunda sobre a nação que se ergue, sobre as escolhas identitárias e culturais que se desejam, sobre as transformações que se impõem. Assim, na relação com a Ilha, que, no dizer de Rita Chaves constitui “metonímia de uma história maior”, projetaram-se sobretudo “as conturbadas relações com Moçambique, o país em composição, a nação em montagem, esse chão convulso onde, em movimento, se articulam desejos e tensões” (Chaves, 2002). O mesmo ocorreu, parece-nos, no tal *outro lado*, que, grosso modo, tende a situar Moçambique não tanto como um dos polos centrais da ideia de transnacionalidade índica, mas apenas como uma porta de entrada para a África Negra; ou então como um resquício (muitas vezes não desejado) do passado escravagista. Este cenário de espelhos sem reflexos deve-se, em grande medida, pelas tais condições materiais e simbólicas desvantajosas, que impedem uma real e recíproca imersão nesses territórios. Daí que a realidade de outros espaços banhados pelo Oceano Índico acabe por ser incorporada apenas parcialmente, através da representação de personagens que, sendo nacionais e simultaneamente diaspóricas, fazem ecoar o tal *outro lado*. Importa, neste sentido, salientar o viés “fantasmático” de algumas designações ao *outro* índico, visíveis em expressões que são já lugares-comuns nas respectivas sociedades. A título de exemplo, se em Craveirinha, que resgata um termo utilizado em Moçambique, os “comorianos” são os muçulmanos do norte de Moçambique, em Jean-François Samlong, romancista da Reunião que recupera uma terminologia habitual na ilha, “moçambicano” designa o “negro vindo da África”, como ilustra *Une guillotine dans un train de nuit* (Gallimard, 2012). Neste romance histórico, Sitarane, “le mozambicain” ou o “Nègre africain” (Samlong, 2012: 192), o assassino em série que entre 1909 e 1910 semeou o caos e que, hoje, paradoxalmente, é uma espécie de herói e objeto de culto em grande parte da ilha,⁽¹⁰⁾ desem-

(10) Em particular no cemitério de Saint Pierre, onde se realiza um culto quotidiano à volta de sua sepultura.

penha um papel de protagonismo na narrativa, embora sua real origem se mantenha no campo das interrogações. Tudo isso, claro, sem contar a panóplia de termos existentes para designar as comunidades de origem indiana na região.⁽¹¹⁾ De resto, algumas das tensões comunitárias no Índico tornam-se explícitas no tom pejorativo com que alguns autores costumam representar determinadas comunidades. Como exemplo, podemos mencionar a dificuldade em se representar o mulato em Maurício e o indiano em Moçambique.⁽¹²⁾ Ou, em sentido contrário, por vezes didático, podemos pensar na tentativa de resgatá-los da invisibilidade em ambos os países.⁽¹³⁾

A propósito da presença indiana na prosa moçambicana, pudemos observar, em outro espaço, como a inscrição tipificada do *monhé da loja* é de ordem estratégica e assume variados contornos, estando subordinada a um ensejo de diferenciação dos autores no campo literário do país. Notamos como o estereótipo, enquanto definição por redução, reapropriação do *outro* e alicerce da própria linguagem, para além de fazer conectar a literatura colonial à pós-colonial em alguns momentos, rompendo a rápida separação de águas promovida por parte da crítica, pauta as representações sobre o *indiano* em Moçambique – que acaba por ser modulado em função do projeto estético e ideológico de cada escritor. E, nesta órbita, o *monhé* passa de “traficante a traficado”. Assim, após analisarmos a representação do *indiano* nos textos de Néelson Saúte, Lilia Momplé, Suleiman Cassamo, Mía Couto, Paulina Chiziane e João Paulo Borges Coelho [a partir de agora, JPBC], concluímos que este último autor cria um novo lugar no campo lite-

(11) Por um lado, utilizam-se indistintamente categorias vagas como *indianidade*. Isto é, de forma incongruente, os estudos sobre os indianos e os índios da América Latina acabam por possuir a mesma terminologia (*indianidad, indianité, indianity*), já que, em outras línguas europeias, como o espanhol, o francês e o inglês, a diferenciação terminológica não se faz (*indio, indien, indian*, respectivamente). Por outro, a essencialização que se verifica nesta terminologia desloca-se também as suas subcategorias. Esta situação é frequente em Moçambique, onde a utilização dos termos *goês, monhé, baneane, canarim (de cú limpo)*, etc., predomina; é o caso ainda da terminologia utilizada no contexto índico das Ilhas Mascarenhas: *malabarité, hinduité, coo-litude*.

(12) Permitimo-nos remeter estas questões a dois artigos nossos (Can, no prelo; Can, 2012, respectivamente). Por outro lado, esta constatação não invalida a dificuldade que também existe em Moçambique em representar o mulato, como anuncia o próprio Craveirinha na entrevista que concede a Michel Laban (1998).

(13) Como ocorre com duas de suas mais representativas autoras, uma mauriciana (Ananda Devi) e outra moçambicana (Paulina Chiziane), que procuram a subversão convocando personagens masculinos mulatos e indianos, respectivamente. Assim, tanto Zil, o mulato idealizado de *Pagli* (Devi, 2001), como o *monhé*, aludido estrategicamente por Chiziane em *O Sétimo Juramento* (2000), constituem os elementos mais problemáticos da relação, as figuras *non gratas* à teologia racial nas respectivas sociedades, funcionando como personagens-limite e, simultaneamente, como moedas simbólicas de um grito de liberdade realizado pela mulher.

rário do país. Não só por inserir abertamente o *doxa* para anunciar o paradoxo, mas também por privilegiar o fictício, recusando-se a uma exposição fatural da História, por introduzir personagens de origem indiana pouco domesticáveis e por conferir relevância ao *não-dito*, visto que, sendo também historiador, conhece sobremaneira o “já dito” (Can, 2012). De fato, dos nove livros publicados até a data, cinco deles incluem personagens de origem indiana, algo revelador da importância que JPBC outorga a esta histórica presença em Moçambique.⁽¹⁴⁾ Além disso, na construção destas personagens notamos um ensejo de experimentação: todas elas são representadas de maneira extremamente diversificada no que se refere às características, à importância que assumem nos universos ficcionais, ao enfoque narrativo adotado, à variabilidade de pontos de vista representados e, finalmente, aos espaços e tempos históricos aludidos.

Assim, dando continuidade à reflexão iniciada em referido artigo, focaremos nossa atenção na representação do *indiano* na prosa JPBC, atendendo, desta feita, para as várias fases e faces do *outro*. Ou, mais concretamente, para os diversos regimes de alteridade vivenciados por uma única personagem, Valgy, o *louco comerciante monhé* de *Crónica da Rua 513.2* (Coelho, 2006). Observaremos como este ser simultaneamente de *cá* e de *lá*, pode, em alguns momentos, equiparar-se à restante sociedade do romance – filtrando sua alteridade pela inversão estratégica – e, em outros, mostrar sua faceta mais demarcada, mais diferencial – quando entra num declínio comunicacional absoluto com a clientela de sua loja. De permeio, analisaremos alguns dos *não-ditos* de sua constituição, isto é, os espaços brancos que nem o próprio narrador consegue (ou pretende) preencher. Veremos ainda como, no tratamento desta obscura personagem e de sua geografia afetiva (que, cruzando vários territórios que orbitam o Índico, se confunde ora com a história nacional ora com o mito da história), aciona-se o intertexto clássico, nomeadamente da Grécia Antiga.

(14) Rita Chaves valoriza essa “nova forma de escrita que é também um modo de investigar”, e que deve, pois, ser articulada ao projeto intelectual do autor. A autora verifica como JPBC, através da ampliação da “territorialidade literária do país”, na qual se inclui a costa índica, preenche lacunas, em especial na “constituição de um projeto cultural de que a literatura precisa ser parte” (Chaves, 2008: 188). A valorização que JPBC confere à dimensão regional do Índico, além de patente em sua obra literária e em alguns de seus mais recentes trabalhos de pesquisa, realizados no Centro de Estudos Sociais Aquino Bragança (CESAB), tem inspirado novas reflexões no campo do comparatismo literário. No que se refere ao possível diálogo entre a obra de JPBC e as produções de outras áreas linguísticas do Oceano Índico, veja-se Brugioni (2013).

1. Alteridade em primeiro grau. Ou a cereja do bolo coletivo

Por ser de origem indiana, “este *outro* que é, concomitantemente, parte integrante do processo de formação colonial” (Thomaz, 2004: 272), e por atuar de maneira ambivalente mesmo com a chegada da independência moçambicana, momento em que a ideia de “bem comum” ganha finalmente contornos de possibilidade, Valgy é um ser deslocado no tempo e no espaço. De fato, como afirma Omar Thomaz, o estereótipo que recai sobre o *indiano* no período pós-colonial tem origem no período colonial e nas suspeitas várias de que este é alvo. Ao contrário da maioria dos indivíduos portugueses ou de origem portuguesa, ou da quase totalidade das comunidades grega e chinesa que abandonaram o país, os *indianos*, ou muitos deles, ficaram em Moçambique, embora seja questionável se *ficaram* moçambicanos. Isto porque são conotados com práticas desnacionalizadas, com a fuga ao fisco, com acumulação de bens em período de crise, etc. (Thomaz, 2004: 274). Uma das novidades trazida por Valgy – no que se refere aos mecanismos de representação do *indiano* na prosa moçambicana – tem a ver com o fato de a personagem atuar de maneira estratégica e diversificada, utilizando o capital simbólico de sua origem para provocar, na sociedade ficcional, sentimentos que vão da indiferença ao compadecimento. Mas raramente de revolta. Não sendo nem moçambicano nem português, nem branco nem preto, nem revolucionário nem reacionário (pelo menos em *full-time*), vivendo, além disso, na casa número 3, Valgy personifica a derrocada do binômio totalizador e chama para si a análise da contradição existente em qualquer espaço social em construção, transitório e convulso. Este fato pode ser observado, por exemplo, nos momentos em que os moradores da rua deixam os seus afazeres privados e se reúnem em prol das novas premissas da nação. O *monhé* é, de certa maneira, o emblema do imprevisto, a mancha não contemplada dos novos tempos:

E, finalmente, o *a xiphunta* Valgy, equipado a rigor como se tudo aquilo fosse um desporto: sapatos e meias brancas, calças tufadas, camisa alvíssima com estranhos emblemas ao peito, muito diferentes dos nossos (‘Oxford University’, esclarece ele a quem pergunta, e nós sem saber que lugar longínquo será esse), e até um vistoso boné, branco também, com uma grande pala para lhe proteger os olhos do sol. Uma mancha de brancura brilhando no nosso seio – sujos e cansados que estamos – como brilha um sol. Mais preocupado com vincos e nódoas que com a parte do buraco que lhe compete aprofundar, Valgy pega na enxada com a elegância com que empenharia o bastão desse desporto para nós desconhecido. E ah!, deitasse o inimigo agora a bomba e Valgy a devolveria

com uma magistral tacada do seu improvisado bastão, com o merecido aplauso da rua inteira. *Home Run!* (Coelho, 2006: 103)

Valgy exclui-se desta interlocução, como demonstra o escárnio de um narrador provisoriamente coletivo. Identificado na contramão da primeira pessoa do plural (“nós”) e do pronome possessivo correspondente, postos na fronteira do discurso narrativizado e do estilo indireto livre, Valgy é o espelho mais eloquente do fiasco no primeiro dia de trabalhos. De fato, estes elementos gramaticais são carregados de significado na medida em que determinam, em primeiro lugar, o espaço referencial que envolve o locutor, e enfatiza a distância existente entre quem olha e quem é observado. Além da oposição gramatical entre as pessoas do diálogo, outros marcadores acentuam a diferença produzida pelo *monhé* no ambiente da rua. A roupa branca e tufada, descrita dos pés à cabeça, a preocupação em não sujá-la, o orgulho nos símbolos de Oxford que alberga no peito, a comparação com o brilho do sol (que cega o coletivo) e a imagem de Valgy jogando um esporte estrangeiro (*cricket*) com a enxada instauram não só a derrisão como também o embate irreduzível entre a personagem e as premissas públicas da nova época (entre as quais a do Homem Novo, voltado para os interesses do coletivo nacional). Por outro lado, a introdução de parênteses, em vez de bifurcar a frase, intensifica a ridicularização do *monhé*. Assim, a referência irônica àquilo que para todos é incógnito (“e nós sem saber que lugar longínquo é este”; “desse desporto para nós desconhecido”) e a comparação hipotética (“como se”) criam um efeito progressivo de estranheza e de humor à volta de Valgy, separando-o simultaneamente do (então já desagregado) coletivo.

O advérbio “finalmente” indica, por outro lado, que a referência ao *monhé* é a derradeira de uma longa lista. De resto, Valgy já havia sido o último morador a ser anunciado noutros capítulos que relatam desencontros entre os moradores e o ideal revolucionário: no “Prólogo”, no momento em que uma voz coletiva hesita perante o misterioso número fixado numa placa em frente à casa do comerciante (*Idem*, 22); num dos capítulos centrais, intitulado “O comício”, em que Nikolai Viktorovich debanda sem sequer acenar “ao louco Valgy, perdido do velho mundo e com um difícil lugar no novo” (*Idem*, 166); e no “Epílogo”, que culmina com uma referência ao lago que se forma à porta do comerciante: “Orgulhosa ilha solitária” (*Idem*, 332). A ordem de apresentação das personagens viabiliza uma leitura sobre a hierarquia de forças que se estabelece na sociedade do romance e sobre a mensagem que o mesmo procura formalizar. E neste sentido, ao irromper sempre como o último elemento nos momentos “coletivos” da rua, Valgy representa não só um ser em

perda como ainda a lembrança viva do choque entre o indivíduo e a ideologia em pleno período de euforia revolucionária.⁽¹⁵⁾

No entanto, apesar da diferença de origem (*monhé*), de comportamento (*louco*) e de estatuto (comerciante) que o demarca das restantes personagens, o destino de Valgy encontra muitas semelhanças com o de outros moradores da rua, quer transitem estes do “passado colonial” quer se situem exclusivamente no “presente pós-colonial”. O *monhé* constitui a recordação mais insólita de que estes dois universos temporais ainda se cruzam, apesar dos esforços do novo poder em erradicar tudo aquilo que vem de trás. Mas não é o único a lembrar que o passado não se elimina por decreto. Teles Nhantumbo passa a ser denominado “Mamana Nhantumbo”, batismo inventado pelas crianças da rua, repetindo o passado experimentado pelo *monhé*: “‘Mamana Nhantumbo! Mamana Nhantumbo!’, cantam elas como antes cantavam o *a xiphunta* Valgy, para embaraço da Professora Alice” (*Idem*, 326). Também com Arminda poderíamos estabelecer uma ponte, dada a “natureza” da atividade que ambos realizam. A diferença entre Valgy e a prostituta é de forma, já que no conteúdo ambos convergem para o mesmo efeito: “Ficou-lhe na natureza, de quando estava no ativo, o agradar a gregos e troianos (...) O futuro que tem é vazio” (*Idem*, 77). No momento da independência, Arminda de Sousa não se manifestou nem a favor nem contra a revolução, mantendo-se num ponto intermédio, tal como ocorreu, de resto, com outras personagens (Pestana, Sr. Capristano, Costa, Valgy, etc.). Neste período, a prostituta branca da Rua 513.2 não tem outra solução senão ficar, já que foi barrada no próprio avião, tendo experimentado na pele uma espécie de ambivalência forçada: “E por isso partia, mas ficava” (*Idem*, 79). O *partir e ficar* é, aliás, uma das ideias fortes do romance e de toda a arquitetura simbólica da rua 513.2. Quanto às relações familiares, Costa prova, tal como Valgy, o drama da separação conjugal (p. 66), assim como a “matemática” distribuição dos produtos racionados: “Um casal com quatro filhos mais um primo e uma sobrinha, quatro quilos; uma avó viúva com dois netos, quilo e meio. O camarada Costa ou Valgy, meio quilo cada um” (*Idem*, 258). Também a loucura do académico Doutor Pestana é comparada diretamente com os delírios do *monhé*: “o Doutor Pestana,

(15) Apenas no capítulo 18, “A justiça dos pequenos privilégios”, outro momento em se juntam quase todos os moradores da rua, Valgy não surge como referência final. De fato, o *monhé* nem sequer aparece para receber sua quota alimentar mensal. No entanto, gera-se uma longa discussão entre Antonieta, Filimone, Guilhermina e os restantes vizinhos sobre a legitimidade do morador da casa número 3 para aceder aos alimentos (Coelho, 2006: 248-250). Assim, mesmo na ausência, a personagem funciona como núcleo desestabilizador da construção discursiva que assenta na ideia de uma comunidade sem vestígios de ambiguidade.

empoleirado no telhado, desmontava ainda algumas telhas, falando baixo para si numa atitude que no vizinho Valgy teria tido algum cabimento (...) mas que nele era deveras descabida” (*Idem*, 56). A ambivalência de Valgy pode equiparar-se ainda à duplicidade física do Dr. Capristano, que possui a metade esquerda – facial e ideológica – paralisada (*Idem*, 70): “enquanto o lado direito era capaz de exprimir o que lhe ia na alma e de mostrar respeito por Ferraz, o outro, sempre inerte e enrugado, não chegava a constituir expressão” (*Idem*, 299); sem esquecer, finalmente, a “equilibrista de mundos” Guilhermina, que vagueia entre dois mundos opostos, os compromissos com a igreja e a amizade com o Secretário do Partido Filimone Tembe: “Dona Guilhermina é uma equilibrista que caminha no fio alto que divide os seus dois mundos (...). É como se houvesse duas Guilherminas e não uma só dentro daquela casca tensa” (*Idem*, 241). O que distinguirá Valgy de todas estas personagens será, no entanto, sua loucura estratégica, os pontos por explicar de seu comportamento e sua estranheira.

Personagem-máscara por excelência, Valgy caracteriza-se por sucessivos processos de alternância, sejam eles discursivos ou acionais. As causas reais desta inconstância são constantemente recordadas: abandono da mulher sul-africana e os fracassos no negócio, devido à “invasão” dos novos tempos. Além disso, sua permanente instabilidade estará na origem das renomeações que lhe são atribuídas (“louco”, “*a xiphunta*”, etc) e dos imprecisos indicadores temporais de progressão inscritos para narrar seus gestos (“por vezes”, “outras vezes”, “quando”, “nos dias”, “dias não”, “dias sim”, etc.). A própria verossimilhança de Valgy assentará, portanto, neste constante e alienante vaivém identitário. Assim, além de existirem algumas semelhanças com as restantes personagens da rua, a permanente inversão garantirá a *alteridade familiar* (Baudrillard & Guillaume, 1994: 12) do comerciante. De resto, para François Hartog, o princípio de inversão é uma maneira de *traduzir* e descrever a alteridade, já que cumpre um papel heurístico:

il permet de comprendre, de rendre compte, de donner sens à une altérité qui sans cela resterait complètement opaque: l'inversion est une fiction qui fait 'voir' et qui fait comprendre: elle est une des figures concourant à l'élaboration d'une représentation du monde. (Hartog, 2001: 334)

No exemplo que se segue,⁽¹⁶⁾ as duas fases e as duas faces de Valgy são fornecidas de forma consecutiva. O que marca a passagem de um estado a outro é um elemento exterior:

(16) Semelhantes aos das páginas 66 e 67, 126 e 127 deste romance.

Por isso quando saía vestido com um irrepreensível fato de três peças apesar de ser Verão, fazia questão de dizer que tudo na indumentária era britânico – fazenda cortada e, *Saville Row*, gravata *Dunhill*, sapatos de puro couro inglês – enfim, nada que viesse de Lisboa.

Por outro lado, nos dias em que saía de casa envergando a longa e alvíssima *djelaba*, na cabeça um cofió bordado com intrincados desenhos, umas sandálias de tiras finas nos pés enormes, toda a gente ficava a saber ainda melhor da distância que ele queria assim cavar. Era um monhé rico que ia tratar de negócios na cidade sem para tal precisar das boleias do velho *Ford Capri* do senhor Costa. (Coelho, 2006: 124)

A alternância de um regime a outro se relaciona com a mudança de roupa, com a passagem do fato britânico para a vestimenta de “monhé rico”. As duas formas identificam, de resto, os seus dois lados mais visíveis ao longo da diegese: a primeira reafirmando o orgulho de sua *estrangeiridade* cosmopolita, a segunda atualizando a vaidade de uma *origem* sumptuosa – ambas de difícil materialização após a independência. Por outro lado, a utilização do imperfeito do indicativo, tempo de continuidade de ações pretéritas, realça o caráter repetitivo de sua teatralização (“toda a gente ficava a saber ainda melhor da distância que ele queria assim cavar”). Será esta reiterada inversão a impossibilitar a radicalização de sua alteridade. Mesmo o preconceito que sobre si recai (“louco”) nunca é rebatido. Pelo contrário, Valgy chega mesmo a sentir falta das brincadeiras das crianças que, quando passam por sua casa, o chamam *a xiphunta*: “Valgy não consegue conter-se e vem cá fora espreitar, vai mesmo até à praia ver se as vê brincar. Criou-se esta situação em que o velho doido as ameaça mas não consegue passar sem elas” (*Idem*, 309). Nesta perspectiva, sua inversão pode ser lida como uma estratégia de intermediação e mesmo de dependência para com os restantes moradores. Enquanto é louco, possui uma função, é visível, tem um lugar no mundo, estando simultaneamente em relação e fora dela (de acordo apenas com as conveniências do momento). Daí que a loucura do *a xiphunta* da casa número 3 chegue mesmo a ser “relativizada” pelos restantes moradores da rua, habituados que estão às mudanças de regime do *monhé* – além de serem, eles também, afetados por um problema complementar: “Também todos procuravam – sem achar – o que comprar, e por isso sentiam o problema de quem queria vender e não tinha como” (*Idem*, 226). A dependência é, portanto, mútua, sendo leviano aferir uma total exclusão desta personagem do universo da rua. A *alteridade familiar*, filtrada pelas semelhanças com outras personagens, pelo batismo (“monhé”, “louco”) e pela previsibilidade de sua inversão, sugere mesmo a pertença

total de Valgy ao espaço da rua: “Claro que a desgraça de Valgy não passava despercebida na Rua 513.2. Viam-no sair e chegar acabrunhado, haviam-se afeiçoado ao *a xiphunta*, conheciam e apiedavam-se dos seus esforços” (*Ibidem*).

Quando não são os moradores, será o próprio Valgy a aproximar-se, saindo de seu autoexílio (“orgulhosa ilha solitária”), sobretudo por questões de negócios. As novas lealdades voltam a fazer recordar as antigas alianças: “São as laranjas de Pedrosa que chegam. Afinal, o Pedroso bem-cheiroso cumpriu com o prometido! Valgy corre para a entrada a receber a carrada, com a mesma reverência com que antes recebia os cetins e as cambraias” (*Idem*, 231). Assim, a relação de Valgy com os vizinhos viabiliza, para além de autênticos golpes de humor, uma reflexão sobre as formas de continuidade do passado no presente (exceções, tráfico de interesses, engodo). De resto, as lealdades e as diferenças cruzam-se ininterruptamente, podendo Valgy, como vimos, tornar-se sócio de Pedrosa, a quem antes considerava um espião; ou ainda contratar Tito para satisfazer um pedido de Filimone: “E Valgy, pensando bem, concluiu que talvez não fosse má ideia atendendo ao movimento que a loja registava. Além disso, não ficava bem recusar um favor ao Secretário. Afinal, havia dias em que Valgy não era tão louco como parecia” (*Idem*, 125). Se atentarmos para os dois exemplos de filiação fornecidos, entendemos facilmente os objetivos do *monhé*: lucro, por um lado, na aliança com o poder empresarial da rua; conquista da simpatia daquele que detém o poder político, por outro. A loucura, um dos principais marcadores da constituição da personagem, adquire, assim, um relevo palpável e explicável, subordinando-se à lógica estratégica do comércio (ou das “dissidências económicas” de que fala Pedrosa) e da troca de favores (“uma mão lava a outra”, como recorda a personagem Costa). Este fato nos leva, uma vez mais, a constatar que em Valgy encontramos não apenas o modelo de um ser deslocado e em perda, mas também o agente de determinadas lógicas que, fugindo da lei, transitam de um tempo para outro. Naturalmente, isto se dá porque o *monhé*, em progressivo declínio com a chegada da independência, contrasta com o tempo político que se vai formalizando no país: “À direita, um olhar reprovador para as gelosias cerradas de Valgy que, estando em dia não, resmungava não querer recebê-los. Estivesse em dia sim e talvez chegassem a negociar” (*Idem*, 151). Enquanto alguns moradores procuram ocultar suas várias facetas, o morador da casa número 3 opta pela estratégia da extravagância, que, sem embargo, não deixa de ser outra forma de dissimulação. Por outro lado, as expressões que descrevem seu estado de espírito (“em dia sim” / “em dia não”) podem ser entendidas

num sentido mais amplo (“tempos sim” / “tempos não”): sem lugar no novo mundo socialista, por se encontrar “à direita” de Pogdorni (representante máximo da “esquerda” política nos anos 80), o comerciante vê-se na total impossibilidade de dar continuidade a seu negócio. Ambas as personagens, Valgy e Pogdorni, parecem confirmar tacitamente a ordem dos novos tempos, segundo a qual esta relação resulta ser absolutamente inapropriada.

Se a postura camaleônica de Valgy não suscita grande surpresa entre os moradores da Rua 513.2, dado já estarem habituados às metamorfoses do comerciante, há elementos de sua constituição que carecem de explicação. O *monhé* não apresenta uma diferença de *fundo* relativamente aos “antigos” e atuais moradores da rua. O que o distingue é a *forma*, a maneira como guarda para si o segredo; ou o modo como por trás do dito consegue fazer aflorar o *não-dito*. Assim, mais do que a reiterada dualidade de Valgy, o mais interessante é a aura de ambiguidade que confere ao universo ficcional. A começar pela própria origem e a culminar na dúvida que paira, lançada pelo próprio narrador, sobre os motivos de sua permanência num momento histórico em que os indianos estavam sendo expulsos da antiga colônia.

O mais provável seria terem prendido, humilhado e deportado Valgy como fizeram com a misteriosa Buba do senhor Marques e tantos outros, após o fatídico ano de 1961. Afinal, Valgy era oriundo de Zanzibar e a sua família tinha ramificações obscuras no voraz subcontinente que engoliu Goa. Mas Salazar teve destes mistérios: Valgy escapou às redes do solitário ditador como um peixe que já preso e subindo, voltasse no derradeiro momento a cair na água. Terá sido por algo que disse? Por algo que calou? Nas exceções se encontram os mistérios do salazarismo para quem os quiser encontrar. (Coelho, 2006: 123)

Se a goesa Buba é *traduzida* pela estratégia de *mise-en-abîme*, com sua história sendo contada aos retalhos pelo mecânico português Marques num empoeirado caderno de capas negras, o traço fundamental de Valgy é sua própria ambiguidade. A inscrição da água, do mar e a referência a uma salvação milagrosa e excepcional (das “redes do solitário ditador”) intermedeiam a junção de elementos intertextuais e históricos, todos eles marcados pela fragmentação informacional e pela ironia. Perante a precariedade de dados de uma época, que ainda assim indicia uma fuga à lei (“nas exceções se encontram os mistérios do salazarismo”), a vida do *monhé* só pode ser descrita pela comparação (“como um peixe”) – essa espécie de mergulho no símbolo.

Outro exemplo flagrante dos *não-ditos* em torno desta personagem, referente já ao período que se segue à independência, é o “pacto açucarado” que estabelece com Maninho, filho/enteado de Tito Nharreluga – antigo empregado da loja do *monhé*:

Esperneando, foi levado para dentro daquela casa assombrada, e se ninguém deu o alarme foi porque era cada um por si a caminho da praia, sem olhar para trás [...]. Em seguida, tateando pela banca da cozinha, achou o cartuxo pardo do açúcar que Antónia Antonieta trouxera e não lograra levar, e passou-lho para as mãozinhas pequenas sem uma palavra. Apenas aqueles olhos girando furiosos, ameaçando saltar das órbitas. (Coelho, 2006: 251-252)

Após o encerramento da loja e o despedimento de Tito, a relação entre Valgy e a família Nharreluga ganha novos contornos, que, no entanto, são deixados em aberto pelo narrador. O ex-comerciante oferece secretamente açúcar a Maninho, prolongando uma relação que já parecia morta entre as duas casas. Trata-se de um ato de caridade do *monhé*? Ou de novo gesto com interesses próprios? Sobre as razões concretas, o leitor nada sabe. A própria estratégia do narrador potencia esta ambiguidade. A perseguição e a captura do menino possuem, como se constata, um duplo sentido: a monstrualização de Valgy (“esperneado”, “casa assombrada” “olhos girando furiosos”) contrasta com o gesto posterior (“passou-lho para as mãozinhas pequenas sem uma palavra”), profundamente humano. Aquilo que pode ser o seu lado mais caridoso e aquilo que vinca a demência de seus atos são postos num umbral de indefinição, fazendo com que a ambiguidade reine nestas passagens. Ao mesmo tempo, e como sempre ocorre neste romance, o corriqueiro acontecimento da rua convida-nos a uma leitura mais abrangente, segundo a qual o velho (país) auxilia (ou patrocina) o mais jovem. Este último, convém recordar, é o filho-enteado, condição que faz ecoar de alguma forma o esquecido norte de Moçambique, região de origem de Tito Nharreluga, onde, mais adiante, se viverá o terror da guerra.

A variação comportamental de Valgy (para lá do simples e consecutivo jogo da inversão), o *não-dito* e a fragmentação reduzem a possibilidade de totalização do *outro* e do *mesmo*.⁽¹⁷⁾ E tudo isto apesar de o *monhé* “totalizar” as restantes personagens: “Mas os pretos são como os portugueses: todos ladrões!” (*Idem*, 126). Nesta perspectiva, a poética da ambiguidade execu-

(17) No sentido dado por Lévinas (1961: 45-79), que afirma a necessidade de preservar a separação entre o *mesmo* (eu) e o *outro*. Tal separação faz-se imperativa para que o *outro* conserve sua exterioridade (evitando, assim, a totalização de seu ser).

tada nesta obra e, em particular, nesta personagem, visa a prevalência do mundo humano, imperfeito e inacessível. A diversidade de elementos associados à inversão de Valgy acaba, pois, por estar subordinada à inscrição da ambiguidade no texto e, em último grau, a um projeto estético que recusa a definição absoluta do ser e das coisas. Perante esta insólita personagem, qualquer tipo de generalização se torna inconsistente, já que ela representa a própria derrocada da resposta unívoca.

Para além da familiaridade e da ambiguidade, Valgy apresenta uma terceira face, a da estranheira absoluta. Dedicaremos, a seguir, uma atenção especial ao espaço de sua loja com o objetivo de verificar dois movimentos que se cruzam e que dão conta deste fenômeno: a simetria entre o vendedor e seus produtos e a assimetria entre o vendedor e seus clientes – momentos em que aflora o abismo entre um (o *monhé*) e outros (portugueses e moçambicanos).

2. Alteridade em último grau. Ou o tráfico do tempo na loja

Valgy é, como temos vindo a sublinhar, um ser deslocado e ambíguo. O amor pelos produtos de sua loja revela, para além dessas duas componentes, uma vontade desmesurada, um louco e anacrônico idealismo, semelhante ao de outra personagem de JPBC, Rashid,⁽¹⁸⁾ o também comerciante de “O Pano Encantado”, do volume de estórias *Índicos Índicios* (Coelho, 2005). As mercadorias de ambos os vendedores deixaram seu lado inerte e estático para passarem a ser dotadas de paixão e de delírio, prevendo, quase sempre, o lado mais trágico da história recente do país. Existe, nesta perspectiva, uma forte interdependência simbólica entre o vendedor e os produtos que vende. Por outro lado, se para Jean Baudrillard e Marc Guillaume reduzir o *outro* a *próximo* é uma tentação muito difícil de evitar, já que a alteridade absoluta é impensável (1994: 11), o comerciante da Rua 513.2 contraria por diversas ocasiões este postulado, sobretudo nos momentos em que é confrontado com a clientela de sua loja. O *monhé* constitui um desses casos raros (na prosa moçambicana) em que o *outro* assume sua faceta mais demarcada e diferencial. Começemos pelo primeiro ponto, a relação simbiótica entre o delírio da personagem e os produtos que tenta vender.

(18) Em outro espaço, onde analisamos esta estória, chamamos a atenção para o papel do narrador, este estrangeiro que observa perplexo a obscura “Alfaiataria 2000” e pressente as surdas lutas entre o patrão Rashid e o seu ajudante Jamal. Vimos como JPBC, ao apropriar-se de determinados lugares-comuns atribuídos às comunidades muçulmanas, situa esteticamente as antigas e atuais tensões das confrarias islâmicas de Moçambique e do Índico (Can, 2009).

Um aspecto digno de registro, e que revela uma elaboração artística ministrada com extremo rigor por JPBC, tem a ver com distribuição espacial e o valor simbólico dos produtos de Valgy. Para o comerciante, por exemplo, aquilo que está mais próximo do teto é mais valorizado. As cambraias, que se escondem entre os animais e a sujidade das prateleiras de madeira, no lugar mais inalcançável da loja, são, por excelência, seus objetos de afetividade:

(...) cá em baixo, com as mais diversas e inesperadas cores; um pouco mais em cima pardos; lá no alto, num território só habitado por aranhas, osgas grossas e alguma pomba municipal entrada por descaminho através de uma fresta do telhado, apavorada por se ver também tingida de luto e sem saber como sair dele. (Coelho, 2006: 128)

A “focalização externa” predomina nestas passagens: o narrador restringe o campo informativo da percepção para assumir uma visão exterior ao narrado, espaço inabilitado de certezas relacionadas com a intimidade das personagens e com a sequência dos fatos (Genette, 1983: 207). Isto é, a ausência de indicadores espaciais intensifica o valor simbólico da descrição. O leitor sabe que se trata de uma estante, mas não sabe exatamente onde está situada. Começa a ter um progressivo centro de percepção, de focalização, através das locuções preposicionais ou dos advérbios de lugar postos em cena. Assim, durante todo o processo de venda (ou melhor, de tentativa de venda) potencia-se um jogo de orientação espacial e temporal que sugere múltiplas escalas de valor e de significado. As coordenadas de existência poderão, como sempre ocorre em JPBC, indicar apenas o presente da narração e o espaço minúsculo da estante, como também indiciar algo mais amplo, como a guerra civil: a festa das cores “cá em baixo”, no sul; o caráter cinzento e “pardo” “mais em cima”, no centro; a vida animal “tingida de luto”, “lá no alto”, no norte. Toda a descrição da loja fundar-se-á nesta desdobrada mediação: a material e a simbólica.

Por outro lado, não só o espalhafato teatral de Valgy alimenta a comunicação entre o “pequeno” quotidiano e a “grande” histórico. Os próprios produtos participam desta representação, adquirindo vida graças ao reiterado uso de verbos de movimento: “Panos brilhantes e escorregadios como cobras vivas, a gente amachucando-os e eles deslizando para se porem outra vez como eram” (Coelho, 2006: 129). O termo “cobra”, frequentemente inscrito por JPBC para sugerir o imaginário do norte de Moçambique,⁽¹⁹⁾ faz

(19) Sobre este aspecto, veja-se o primeiro romance do autor, *As Duas Sombras do Rio* (Coelho, 2003).

da estante suja do *monhé* um dos *topos* evocativos da guerra. A oscilação existencial da personagem é também subtilmente (su)gerida no movimento do produto. Assim, quando o pano é retirado da parte mais alta da estante, todas as transformações (de cores e formas) ocorrem. A cambraia chega às mãos do comerciante totalmente transparente, espelhando-se no que há à volta, como se refletisse o próprio ato do comércio, da política e da manipulação histórica:

A princípio parecia uma mancha de tinta negra, uma fuligem sujando o ar, a asa de um morcego adejando devagar. A meio do voo ganhava tons cinzentos-azulados aos olhos da pasmada clientela, virada para cima a tentar descobrir o que ali vinha. E por fim, uma lenta borboleta colorida brincando com a luz que lhe chegava antes de se desenrolar no balcão. E Valgy recebia nos braços, como quem recebe uma criança, uma cambraia finíssima de linho ou algodão a que fiapos de teias de aranha que trazia agarrados conferiam ainda maior leveza. Tão fina que não tinha cor, que não podia tê-la uma vez que a cor não teria matéria tangível a que se agarrar. Uma cambraia que se limitava a reflectir a cor das coisas em redor: o castanho escuro das mãos de Valgy – que a afagavam para melhor ressaltar o seu valor e qualidade – ou a própria cor do olhar das clientes, que a fitavam intrigadas. Quase, já, maravilhadadas. (Coelho, 2006: 128)

A ausência de marcadores temporais e a metamorfose da cambraia, ocorrida em pleno percurso até chegar sem cor às mãos de Valgy, confere um sentido múltiplo à descrição. A semelhança entre o objeto e o comerciante atinge o seu auge tanto pelo reflexo do pano (que emana de suas mãos) como pela estupefação das clientes. A indicação espacial (de cima para baixo) reflete a desterritorialização do pano, só entendida pelo “ilusio-nista” vendedor; o olhar perplexo do interlocutor, por sua vez, acompanha as transformações do objeto. Ao mesmo tempo, a mutação do pano volta a poder indiciar duas realidades: em primeiro lugar, uma espécie de biografia compacta da vida do comerciante, descendo da Índia, passando por Zanzibar, chegando a Moçambique, perdendo aí definitivamente a matéria e provocando a estranheza generalizada – refletindo, em suma, o que há em volta ou a própria cor dos olhos de quem o vê; em segundo, e uma vez mais, a guerra civil, que desce lentamente do norte de Moçambique até perder a sua cor no sul, sendo aqui lida da maneira que mais convier ao cliente.

A omnipresença dum referente específico (loja), mais do que limitar o narrador a uma descrição mimética, produz uma desobrigação perante elementos normalmente inertes e inanimados (os produtos). Estes elementos, além disso, são indicadores dum olhar subjetivo, que se coloca num espaço

de diferença e de ruptura com o esperado. Não se estranhará, assim, que, tal como o dono, os produtos da loja contenham uma dupla “qualidade”. A cambraia, como vimos, adquire autonomia própria e ressurge como uma revelação fantasmática para o *monhé* na parte final da narrativa, antevendo a guerra civil. Este pano reaparece no céu, rasgada por trovões, quando já era impossível encontrá-lo em sua loja, devido à forte crise. A cambraia passa, assim, do reino dos objetos para o reino dos signos, onde, como sabemos, tudo é mais complexo. Neste instante de delírio, o comerciante passa de controlador do objeto a controlado pelo mesmo. A relação entre *o que se vende e quem o vende* torna-se simétrica, não só pelo enigma que ambos emanam, mas também pelo fiasco que representam. Vindo de longe e orgulhando-se da sua condição (“vela enfunada”), Valgy esvazia-se com o passar dos tempos, numa lógica que vai do mais ao menos, da exaltação apaixonada ao silêncio disfórico das prateleiras vazias. Ambos, vendedor e produto, tiveram um “curto período glorioso” (*Idem*, 127), ambos terminam na escuridão do vazio.

Simultaneamente, como já anunciamos, o comerciante constitui o corolário assimétrico do *outro*: a distância de Valgy para com os seus interlocutores torna-se abismal no espaço de sua loja. A começar pelas duas portas que a decoram, que podem sugerir tanto a exceção à regra,⁽²⁰⁾ como também uma eventual afirmação do *tahuid*⁽²¹⁾ no próprio lugar de trabalho: “– Porta de entrar e porta de sair, não vê?! Cada coisa de sua vez, nunca se faz uma antes da outra! Será que a gente morre antes de nascer? Será?” (*Idem*, 124). Com o despertar da crise, no entanto, o princípio *divino* é desrespeitado pela própria personagem: “E Valgy saía de rompante pela porta errada, já pouco se importando com as forças do além” (*Idem*, 226). Em primeiro lugar, torna-se evidente a valorização da “porta” se a ela associarmos os restantes termos da frase: a aliteração (“rompante”, “porta”, “pouco”, “importando”) amplifica o valor simbólico do gesto. Em segundo, as tais forças do “além” nunca são explicitadas pelo narrador, fato que põe num patamar de indeterminação o tempo político e o tempo religioso. Na conformação desta personagem estes dois elementos serão sempre indissociáveis:

(20) No sentido dado por Agamben, para quem a exceção coexiste com a lei, fazendo, inclusive, com que esta última adquira validade e funcionalidade (2003: 27; 44). A reiterada inscrição do elemento “porta” na escrita de JPBC sugere este duplo movimento em que participam e se indeterminam o espaço da lei e espaço do “fora-da-lei”.

(21) Preceito islâmico segundo o qual só existe um Deus absoluto e poderoso.

E portanto, servissem as duas, melhor do que uma serviria, para trazer um pouco mais de luz àquele interior sombrio e algo misterioso. Quantas vezes, mesmo assim, obrigou Valgy um daqueles infelizes a voltar a sair para reentrar pela porta apropriada, para que o negócio pudesse prosseguir sem as obscuras interferências do além. (Coelho, 2006: 124)

A insistência do narrador em utilizar um tempo e um modo verbal (pretérito imperfeito do conjuntivo), que remete ao campo dos possíveis e da dúvida, assim como a dupla adjetivação, que acompanha quase todas as descrições do lugar (“sombrio e algo misterioso”), acentua a diferença de uma personagem que não se pode apreender totalmente. A materialização da dualidade pode ainda nos transportar para uma interpretação complementar, desta feita relacionada com a questão do hibridismo. Hibridismo problemático, neste caso, assente na lógica *entrar y salir* (Cornejo Polar, 1997). Segundo Cornejo Polar, o tom de celebração com que se aplica normalmente ao conceito “hibridismo” pode facilmente conduzir a análise ao equívoco. Este engano se consubstancia na insistente ideia de abertura e de fusão de culturas e no esquecimento das contradições e da violência desse encontro (1997: 341). Enquanto microcosmo de “cheiros e cores” de “todos os lugares”, a loja de Valgy pode, num primeiro momento, sugerir tal equívoco. No entanto, uma leitura mais atenta verificará que este espaço obscuro e decadente é, sobretudo, um *topos* de desencontro, pois sinaliza violências do passado colonial e do presente. A loja causa perplexidade inclusive nos portugueses, clientes habituais de outrora e que, antes da debandada ao país de origem, buscam ali uma última lembrança: “Irrompiam agitados pelas duas portas, piscando os olhos para se habituarem à escuridão do interior” (Coelho, 2006: 127). A obscuridade, o desrespeito às “regras” da loja e a reação da clientela durante o ato de vendas indicam uma relação desde já problemática. Daí que, mais do que atentarmos para a vasta e mesclada gama de produtos de todas as cores, cheiros e proveniências da loja de Valgy (que poderia sugerir o tal encontro de imaginários índicos e português), nos pareça mais interessante (e mais condizente com os propósitos do autor) ressaltar a forma como, a partir destes mesmos elementos, se produz uma distância irreconciliável entre o universo da personagem e o de seus interlocutores.

Valgy, como Valgius,⁽²²⁾ é uma espécie de viajante estrangeiro que traz em seu barco mercadorias de espaços e tempos longínquos. Para além do

(22) A vida e o discurso de Valgy encontram flagrantes pontos de contacto com outras histórias. Uma delas é o relato da travessia de Valgius, descrito na Epístola 49 de São Paulino de Nola.

intertexto bíblico, parece-nos também que o discurso de Valgy – sobre a variedade, a raridade e a proveniência de seus produtos – retoma e inverte os relatos de viagem da Grécia Antiga. A constituição da rubrica *thôma* (maravilhas, curiosidades), aspecto analisado por François Hartog em *Histoires*, de Heródoto, encontra diversos paralelismos com a descrição das *maravilhas* existentes na loja do *monhé*. Para o teórico francês, a enorme beleza e extrema raridade das coisas constituem o *thôma* que, por sua vez, funciona como tradução da diferença entre o que existe *aqui* e o que existe *lá* (Hartog, 2001: 357). Ao mesmo tempo, nos relatos de Heródoto, o *indicador qualitativo* parece acompanhar o *indicador quantitativo* das maravilhas (*Idem*, 361). Isto é, são tão melhores quanto mais houver. Por outro lado, nestes relatos de viagem, a *qualidade intrínseca do lugar* tem uma relação direta com a *medida das maravilhas*. Finalmente, o autor sublinha a escala de valores que define o lugar: não há um qualificativo puro para descrevê-lo, mas sim uma *ordem de exposição*, que vai do menos ao mais extraordinário (*Ibidem*).

A descrição dos produtos da loja do *monhé*, apesar das evidentes semelhanças discursivas e retóricas,⁽²³⁾ inverte *Histoires*: no que se refere à *ordem de exposição*, Valgy parte do mais excepcional (panos da Formosa) para o menos extraordinário (capulanas nacionais); quanto à *relação qualidade/quantidade*, tudo o que é mais raro é melhor e mais valioso; finalmente, apesar de o seu discurso deixar em aberto uma relação direta entre a *qua-*

Este marinheiro, desprezado pelos restantes por trabalhar na sentina de um barco, é abandonado por todos quando se dá uma tempestade e o perigo eminente de naufrágio visita o barco. Sozinho, ao sabor do vento, conduz o barco e consegue chegar, ao fim de 23 dias, à costa de Lucania (Foerster e Pascual, 1985: 13-14), interpretando sua salvação como um milagre divino. Por sua vez, Valgy, desprezado (no universo da rua) e abandonado (pelos conterrâneos que debandaram aquando da crise política entre Portugal e Índia), vivendo também ao sabor do vento durante os 23 capítulos do romance e sobrevivendo de forma misteriosa a todas as conjecturas adversas (no período colonial e, mais adiante, no pós-independência), é o morador que vive na zona mais baixa da rua, e quando chove, tal como na sentina do velho Valgius, a água concentra-se em sua porta (formando “um grande mar”). Não tendo abandonado o *barco* da nova nação, Valgy procura sobreviver aos designios dos novos tempos, mas, novamente como Valgius – que deixa de ser reconhecido no mar e na terra –, o *monhé* fica sem lugar no passado e no presente.

(23) É, de fato, surpreendente a semelhança de estilo entre as “alucinações” de Valgy e as histórias de Heródoto. A título de exemplo, veja-se o seguinte segmento: “Les Arabes récoltent l'encens en faisant des fumigations pour chasser les serpents ailés qui gardent les arbres où il pousse. La cannelle se cueille dans un lac habitée par des espèces des chauves-souris dont il faut protéger en s'enveloppant le corps entier de peaux de bœufs. 'Encore plus extraordinaire' est la récolte du cinnamome. (...). Quand au ladanum c'est 'encore plus extraordinaire', cet aromate au parfum si délicieux s'accroche, en effet, dans la barbe des boucs, lieu de grande puanteur. Ainsi ces admirables produits ne peuvent avoir qu'une provenance extraordinaire” (Hartog, 2001: 358-359).

lidade do lugar e a *qualidade do produto*, a distância com o interlocutor é cada vez maior, fazendo com que o elemento fundamental para a relação, *l'oreille du public* (*Idem*, 359), isto é, a presença de um interlocutor, não baste para a comunicação.

Valorizando a Formosa e a Índia (Madras e Calecute), Oman e Zanzibar, a *ordem de exposição* dos panos de Valgy indicia uma geografia afetiva onde o mito e a história se confundem. Importa recordar que os portugueses, segundo a historiografia,⁽²⁴⁾ foram os primeiros europeus a chegar em referidos territórios. Parece evidente, pois, o afã de Valgy em agradar sua cliente, designada *madame*, através de uma possível identificação com a origem de seus produtos. Trata-se, no entanto, e como sempre, de uma origem fabricada, já que nem o próprio comerciante parece convencido daquilo que diz: “Sedas e cetins da Formosa, talvez – alvitrava ele” (Coelho, 2006: 128). O advérbio “talvez” e o verbo “alvitrar” confirmam essa hesitação. Não tendo conseguido avivar nenhum tipo de nostalgia em *madame* com as primeiras referências asiáticas, Valgy passa para o plano B, apresentando os panos do Paquistão. O gesto volta a acompanhar uma intenção de comunhão com a cliente: “Por processos quase idênticos, desciam agora os panos de algodão mais grosso do Paquistão, uma vez que *madame* estava partindo para os climas frios da Europa” (*Idem*, 129). A opção de Valgy volta a estar relacionada tanto com a eventual *qualidade intrínseca do produto* quanto com a *qualidade do lugar*. Como se sabe, Portugal encontrou no Paquistão um aliado na disputa contra a Índia nos anos 60, momento em que o império luso perdeu sua componente asiática; além disso, o país faz parte da tal “nação” muçulmana da qual Valgy tanto se orgulha (“*djelaba* enfunada”) em alguns momentos.

A incorporação massiva de elementos geográficos viabiliza, portanto, uma subtil leitura sobre os fatos (e mitos) históricos e sobre as manobras discursivas (e políticas) que lhes são inerentes. E, nesta perspectiva, a memória delirante do comerciante confere funcionalidade e simbologia ao objeto, elemento que, como já foi referido, normalmente é inerte. O anacronismo investido no espaço, isto é, o *anacronismo* (Westphal, 2007: 179), acentua a disparidade de Valgy relativamente a sua clientela. Ao mesmo tempo, a geografia histórica rememorada pelo comerciante é homogênea, feita de blocos estanques, como relembra o narrador num comentário avaliador posto entre parênteses: “(não especificar que Europa era essa fazia ainda parte da tal distância a que Valgy se situava)” (Coelho, 2006: 129). O

(24) Sobre Formosa veja-se Cole (2006); sobre Madras, Muthiah (2004); acerca de Zanzibar, leia-se Davidson (1967).

desencontro é, finalmente, posto em evidência pela indiferença da cliente quanto ao “peso” (que, na poética de JPBC, é frequentemente um designador indireto de “tempo”) daqueles produtos:

Não era na Ásia distante que havia estado, dizia timidamente a *madame*. Não lhe tocavam portanto os seus mistérios. Era aqui, e daqui queria levar o que houvesse que lhe permitisse lembrar esta vida que teve, que de certeza lhe irá parecer dentro em breve distante e irreal.

Valgy, o comerciante capaz de entender todos os pontos de vista, por uma vez não entendia. (Coelho, 2006: 130)

O interlocutor, trate-se de *madame* ou da “humilde mulher das nossas” – a primeira sinalizando o passado frutífero de vendas, a segunda o presente de crise –, funciona não só como testemunha da profusão discursiva do comerciante, como também de sua progressiva derrocada. A própria ausência de nome desse interlocutor enfatiza esse desencontro. E isto porque o anonimato é muitas vezes apresentado “en antithèse aux moments de crises des personnages nommés (...) comme tel devient alors le signal d’une certaine dépossession de vouloir-faire pour le personnage nommé, même si son inscription dans le texte peut donner lieu à quelque effet d’ironie” (Hamon, 1983: 134). O discurso do *monhé* assenta, portanto, na extrapolação e na exteriorização daquilo que é contrário aos reais desejos dos visitantes. Estes, por sua vez, funcionam como contraponto radical da visão romântica do comerciante. Tanto as clientes como o comerciante parecem participar num tipo de comunicação que Francis Affergan denomina de “não simétrica”, já que “se fonderait sur la ‘maximalisation de la différence’ (1987: 248). A assimetria comunicacional que se pode antever nestes segmentos tem a ver, de resto, com a organização preferencial do discurso de ambas as personagens, cada qual com o olhar posto em momentos temporais discordantes (“Não era na Ásia distante que havia estado, dizia timidamente a *madame*. Não lhe tocavam portanto os seus mistérios”). Ou seja, a temporalidade dos objetos enunciados e a temporalidade do sujeito receptor da mensagem nunca são coincidentes, fato que alimenta o fosso entre uns e outros. Para Benveniste, aliás, o ponto mais delicado da relação com o *outro* reside na temporalidade: “Le temps dénoue la double identification et légitime l’intelligibilité” (1966: 263).

Também com os temperos a escala de valorização parece passar por um filtro espacial. A descrição de um inventário de produtos (cominhos, coentros, pimenta, noz moscada, tamarindo, sésamo, gergelim, farinha de

grão-de-bico, cravinhos, canela, piri-piris, etc.), quase todos provenientes de uma Ásia antiga e santificada, é disso reveladora. Tome-se como exemplo a distinção realizada entre as sementes de sésamo e as sementes de gergelim (termo mais usado no Brasil para referir-se ao denominado “sésamo” que, por sua vez, é mais utilizado em Portugal): “minúsculas sementes de sésamo trazendo em si todos os tons de castanho que há no universo; sementes de gergelim, pequeninos olhos mágicos e curiosos em ainda novos tons de castanho” (Coelho, 2006: 131). A obsessão pelo castanho pode tanto conotar o excesso “real” desta tonalidade nos produtos, como ainda denotar uma terminologia racial, assente na *invenção* da miscigenação, que eventualmente alimentaria o “imaginário brando” (e luso-tropical) de *madame*. Também aqui a reação de *madame* é de completa indiferença. Nada do que o vendedor expõe se aproxima do simples *souvenir* que pretende levar de uma terra que em breve deixará de ser *sua*.

Finalmente, os longos monólogos de Valgy parecem ser inversamente proporcionais à *quantidade de maravilhas* que deseja dar a conhecer. Neste caso, quanto mais raros são os panos, maior dedicação retórica lhes é conferida. O resultado desta quase litânica busca é, uma vez mais, o malogro: Valgy desanima-se quando deve apresentar os panos de fabrico nacional. Sua voz esfuma-se perante os mais recentes produtos da loja, que constituem uma espécie de ofensa a sua honra, precisamente por não lembrarem outros tempos:

Se *madame* não se decidisse, passavam às mais modestas capulanas estampadas de fabrico nacional, com estrelas e luas infantis, animais selvagens e ingênuas e congeladas expressões, dizeres revolucionários. Era um Valgy ausente quem as estendia, desinteressado já de um negócio que parecera tão promissor e afinal não passava da comezinha venda de uma capulana de algodão. (Coelho, 2006: 130)

A fronteira entre o objeto material e seu valor simbólico volta a ser indiscernível: tanto conota aquilo que aparentemente mais importa ao vendedor (preço), como denota o valor intangível que lhe está associado (ideal). A única situação clara nestas passagens é o desânimo do comerciante perante os novos produtos que, na prática, são os novos ideais (“estrelas e luas infantis, animais selvagens e congeladas expressões, dizeres revolucionários”). O que vem de longe é mais raro, tem mais qualidade e, naturalmente, é mais caro. Os panos nacionais espelham sua derrota, excluindo-o definitivamente dos novos tempos.

Conclusão

Se os restantes territórios e respectivas realidades sociais do Oceano Índico são, ainda, um elemento por desbravar na literatura moçambicana, as personagens provenientes de alguns destes espaços começam a ganhar relevo no campo literário do país. Valgy é, talvez, o exemplo mais carismático e complexo deste movimento. Ao invés de ser inscrito para assinalar as confluências de um imaginário indo-oceânico, que se cristalizaria em Moçambique, o *monhé* sinaliza as diversas fases e faces que pode experimentar esse *outro* nacional num determinado momento histórico. A forma privilegiada para representá-lo é a inversão. A repetição dessa inversão aparece, como vimos, ligada a algumas causas (negócios em declínio, abandono da mulher, etc.), assume distintas formas discursivas (roupas, gestos, ações), torna-se visível nas inconstantes relações com as restantes personagens e é indiciada, na narração, por imprecisos indicadores temporais de progressão. No entanto, a inversão não explica o *monhé* em sua totalidade, serve apenas de filtro à alteridade, tornando a personagem *familiar* a um espaço que lhe é, politicamente, cada vez mais hostil. Isto é, Valgy não se esgota em um simples jogo de contrários ou a partir duma mudança automática de papéis. O mais interessante nesta personagem é a irrupção do *não-dito*, isto é, daquilo que se parece esconder em seu alienante vaivém, em seu lado oculto e inapreensível – realidade prevista por um autor que, ao contestar toda espécie de totalitarismo, procura evitar totalizar o *outro*. Finalmente, no espaço da loja, a viagem alucinante proposta pelo comerciante aos seus perplexos clientes culmina numa espécie de implosão e de limite, de insatisfação irreversível, de desencontro radical com a clientela portuguesa ou nacional. Na sincronia destes três estados – de familiaridade, de mistério e de *estrangeiridade* – constrói-se um modelo excêntrico de desmistificação do discurso unívoco sobre a nação e seus percursos identitários. De fato, ao transformar o discurso histórico em mercadoria, o autor sublinha o caráter artificial de todo o tipo de concepções maniqueístas sobre o *outro*, seja ele autóctone ou diaspórico. A loja de Valgy, com seus produtos de todos os lugares, cheiros e cores, funciona, deste modo, como o laboratório de uma estética que faz da relativização sua pedra angular. Neste espaço podemos percorrer um longo caminho para conhecer não o encontro colorido da História – de um Índico ameno e intercultural –, mas sim a fábrica ilusória do discurso – com as tensões e instabilidades inerentes a uma (líquida) pertença comum.

Em suma, se parte da prosa moçambicana convoca o passado para refletir sobre o presente e se, como sugerimos na introdução, grande parte da poesia do país evoca a exterioridade índica para repensar a interioridade nacional, o surgimento de personagens como Valgy revaloriza a fronteira ambígua das coordenadas de existência espaço/tempo. Pauta de ressonâncias múltiplas, a escrita de JPBC resgata a virtualidade poética do Índico, sinalizando, numa geografia comum, a particular complexidade da história.

Referências

- AFFERGAN, Francis (1987), *Exotisme et altérité: essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- AGAMBEN, Giorgio (2003), *Homo sacer. El Poder soberano y la nuda vida*, Trad. de Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos.
- BAUDRILLARD, Jean & GUILLAUME, Marc (1994), *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie.
- BENVENISTE, Emile (1966), *Problèmes du Langage*, Paris, Gallimard.
- BRUGIONI, Elena (2013), “Contiguidades Ambíguas. Crítica Pós-colonial e Literaturas Africanas”, in Ana Mafalda Leite, Rita Chaves, Hilary Owen & Livia Apa (Orgs.), *Nação e Narrativa Pós-Colonial I – Angola e Moçambique*, Lisboa, Colibri, pp. 379-394.
- CAN, Nazir (no prelo), “Histoire et fiction dans le roman mauricien: les multiples violences dans et autour ‘Sueurs de Sang’, d’Abhimanyu Unnuth”, in Mar Garcia & Valérie Magdeleine (eds.), *Violences symboliques dans les littératures de l’océan Indien*, Illes-sur-Têt, Éditions K’A.
- (2012) “Os lugares do ‘indiano’ na literatura moçambicana”, in Rita Chaves & Tania Macêdo (orgs.), *Passagens para o Índico. Encontros brasileiros com a literatura moçambicana*, Maputo, Marimbique, 2012, pp. 217-230.
- (2009), “Mundos Imaginados do Islão em Moçambique: ‘O Pano Encantado’, de João Paulo Borges Coelho”, *Espacio/Espazo Escrito*, nº 27-28, v. 1, pp. 93-98.
- CHAVES, Rita (2002), *A Ilha de Moçambique: Entre as Palavras e o Silêncio*, disponível em http://www.macua.org/coloquio/A_ILHA_DE_MOCAMBIQUE.htm [consultado em 17/05/2013].
- (2008), “Notas sobre a Ficção e a História em João Paulo Borges Coelho”, in Margarida Calafate Ribeiro & Maria Paula Meneses (orgs.), *Moçambique: das palavras escritas*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 187-198.
- CHIZIANE, Paulina (2000), *O Sétimo Juramento*, Lisboa, Editorial Caminho.
- COELHO, João Paulo Borges (2009), “E depois de Caliban? A história e os caminhos da literatura no Moçambique contemporâneo”, in Charlotte Galves, Helder Garmes &

- Fernando Rosa Ribeiro, *África-Brasil. Caminhos da língua portuguesa*, Campinas, Editora Unicamp, pp. 57-67.
- (2006), *Crónica da Rua 513.2*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2005), *Índicos Índicios. Setentrião*. Lisboa, Editorial Caminho.
- (2003), *As Duas Sombras do Rio*, Lisboa, Editorial Caminho.
- COLE, Bernard (2006), *Taiwan's Security: History and Prospects*, Londres, Routledge
- CORNEJO POLAR, Antonio (1997), “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, nº. 180, pp. 341-344.
- DAVIDSON, Basil (1967), *The Growth of African Civilization. East and Central Africa to the late Nineteenth Century*, Londres, Longman.
- DEVI, Ananda (2001), *Pagli*, Paris, Gallimard.
- FALCONI, Jessica (2008), *Utopia e conflittualità. Ilha de Moçambique nella poesia mozambicana contemporânea*, Roma, Aracne.
- FOERSTER, Federico & PASCUAL, Ricardo (1985), *El Naufragio del Valgius. Extracto comentado por la epístola nº 49 de San Paulino de Nola*, Barcelona, CRIS.
- GARCIA, Mar & Valérie Magdeleine (no prelo), *Violences symboliques dans les littératures de l'océan Indien*, Ille-sur-Têt, Éditions K'A.
- GARCIA, Mar; HAND, Felicity & CAN, Nazir (eds.) (2010), *Indicities/Indices/Índicios. Hybridations problématiques dans les littératures de l'océan Indien*, Ille-sur-Têt, Éditions K'A.
- GARCIA, Mar, CAN, Nazir & BERTY, Romuald (2012), *Littératures de l'océan Índic*, disponível em <http://pagines.uab.cat/litpost/> [consultado em 01/06/2013].
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil.
- HAMON, Philippe (1983), *Le Personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz.
- HARTOG, François (2001), *Le Miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard.
- LABAN, Michel (1998), *Moçambique: encontro com escritores*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1998, vol. 1.
- LEITE, Ana Mafalda (2003), *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Colibri.
- LÉVINAS, Emmanuel (1961), *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*, Haia, Martinus Nijhoff.
- MENDONÇA, Fátima (2011), “Poetas do Índico – 35 anos de escrita”, *Mulemba*, nº 4, pp. 1-12.
- MUTHIAH, Subbiah (2004), *Madras Rediscovered*, Madras, East West Books.
- NOA, Francisco (2012), O Oceano Índico e as rotas da transnacionalidade na poesia moçambicana, disponível em <http://cesab.edu.mz/wp-content/uploads/2012/10/>

OceanoIndicoTransnacionalidaPoesiaMocambicana-2012.pdf [consultado em 25/06/2013].

PYAMOOTOO, Barlen (2002), *Le tour de Babylone*, Paris, Editions de l'Olivier.

SAMLONG, Jean-François (2012), *Une guillotine dans un train de nuit*, Paris, Gallimard.

SECCO, Carmen (2010), "Índicos Cantares: o Imaginário da Ilha de Moçambique nas Vozes dos Poetas", in Mar Garcia, Felicity Hand & Nazir Can (éds.), *Indicités/Indices/Indícios. Hybridations problématiques dans les littératures de l'océan Indien*, Ile-sur-Têt, Éditions K A, pp. 165-176.

SEWTOHUL, Amal (2009), *Voyages et aventures de Sanjay, explorateur mauricien des anciens mondes*, Paris, Gallimard.

WESTPHAL, Bertrand (2007), *La Géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit.

[Recebido em 19 de agosto de 2013 e aceite para publicação em 23 de setembro de 2013]

NARRANDO O(S) ÍNDICO(S). REFLEXÕES EM TORNO DAS 'GEOGRAFIAS TRANSNACIONAIS DO IMAGINÁRIO'

NARRATING INDIAN OCEAN(S). REFLECTING ON 'TRANSNATIONAL IMAGINATIVE GEOGRAPHIES'

Elena Brugioni*
ebrugioni@ilch.uminho.pt

A historical study centred on a stretch of water has all the charms but undoubtedly all the dangers of a new departure.

Fernand Braudel

The ethico-political task of the humanities has always been the rearrangement of desires.

Gayatri Spivak

Convocando algumas das problematizações que marcam o debate crítico-teórico no seio dos Estudos do Índico – *Indian Ocean Studies* – pretende-se reflectir em torno do Oceano Índico como paradigma transnacional alternativo cuja operacionalização proporciona o surgir de novas epistemologias e cartografias críticas no âmbito das chamadas *Literaturas Africanas*.

Palavras-chave: Estudos do Índico; paradigma do Índico; Literaturas Africanas.

Addressing some of the problematizations that characterize the critical debate within the *Indian Ocean Studies* (IOS), the aim of this paper is to tackle the Indian Ocean as an alternative, transnational paradigm that will allow the setting up of new epistemologies and critical cartographies within the field of the so called *African Literatures*.

Keywords: Indian Ocean Studies; Paradigm of the Indian Ocean; African Literatures.

* Bolseira em Pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia – Programa Operacional Potencial Humano e Fundo Social Europeu – [SFRH/BPD/62885/2009]. Investigadora no Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM) da Universidade do Minho, Braga, Portugal. Professora Convidada do Instituto de Letras e Ciências Humanas (ILCH) da mesma Universidade.

No Prefácio ao ensaio *Indian Ocean Studies: Cultural, Social, and Political Perspectives* (Moorthy & Jamal, 2010), o historiador Michael Pearson, salientando algumas das vertentes e dos desenvolvimentos mais relevantes do campo de estudo sobre o Oceano Índico – *Indian Ocean Studies* –, convoca duas problemáticas, a meu ver cruciais, e que se prendem, em primeiro lugar, com a marginalidade deste campo de estudos dentro da reflexão histórica contemporânea, evidenciando, em segundo lugar, a importância dos Estudos do Índico para a criação de categorias e paradigmas críticos e epistemológicos alternativos aos que pautam a análise histórica e, logo, social e cultural. No que concerne o primeiro aspecto, convocando o debate historiográfico que caracteriza os chamados Estudos Marítimos no seio da historiografia contemporânea *mainstream*, Pearson afirma:

A recent discussion in the very prestigious and widely read *American Historical Review* was guilty of a major sin of omission. A long introduction by Karen Wigen was followed by analyses of the Mediterranean, the Atlantic, and the Pacific. Curious indeed that the Indian Ocean was ignored. Could the reason for this be that for most of its history the Indian Ocean was crossed and used by people from its littorals, not by Europeans, while the three examples chosen by Wigen were all dominated by Europeans for most or all of their histories? This complaint about a Eurocentric approach applies to an extent to a very recent book, *Seascapes*, where again the Indian Ocean is largely absent and European-and American-controlled oceans and subjects are privileged. Indeed this Eurocentric bias goes back a long way. Braudel's study of the Mediterranean was notoriously weak on the southern, Islamic, shore of the sea. Even before this, early in the twentieth century, many European authorities considered the Indian Ocean to be only a "half ocean" as it did not extend far into the Northern Hemisphere! Despite this neglect from the American academic mainstream, historical studies of the Indian Ocean are in fact flourishing. (Pearson, 2010: xv)

A questão salientada pelo estudioso relativamente à ausência do Oceano Índico no debate historiográfico contemporâneo é posta em relação com a marginalidade da presença europeia neste Oceano, apontando de imediato para uma questão ideológica e conceptual relevante que convoca um conjunto de problematizações significativas no que concerne os objectos de estudo do campo disciplinar historiográfico, destacando a perspectiva *eurocêntrica* como possível razão desta aparente subalternização do Índico.

Por outras palavras, recorrendo à definição proposta por Dipesh Chakrabarty, pode-se evidenciar como a “provincialização da Europa” (2000) que o espaço-tempo do Oceano Índico opera, torna-se, porventura, uma das razões pelas quais este campo de estudo não parece beneficiar da mesma difusão que caracteriza, por exemplo, os estudos sobre o Atlântico.⁽¹⁾ Este aspecto pode ser também salientado dentro de uma perspectiva mais situada tal como aquela dos estudos historiográficos, culturais e políticos que dizem respeito à história marítima e colonial portuguesa, onde o estudo do Atlântico, nas suas diversas articulações, se destaca quantitativamente relativamente, por exemplo, aos estudos sobre o Índico.⁽²⁾ Esta situação, cujas razões são de variada natureza, apontando para uma ampla e aprofundada problematização que não é possível desenvolver no âmbito da reflexão que me proponho apresentar neste texto, torna-se evidente observando, por exemplo, a produção teórica desenvolvida em torno do que vem sendo definido como *Atlântico Sul*, e os variadíssimos estudos que se fundamentam na triangulação entre a costa ocidental africana, o Brasil e Portugal, configurando o Oceano Atlântico – e a sua região meridional – como uma categoria analítica de evidente interesse para uma análise histórica, antropológica, política e cultural sobretudo em contexto português e brasileiro. Por outro lado, tendo em conta a especificidade da relação entre Portugal e o Oceano Índico, quer no período pré-moderno quer nas épocas sucessivas⁽³⁾, os estudos do Índico deveriam representar uma perspectiva-

-
- (1) Refiro-me, por exemplo, na diferença quantitativa entre os estudos sobre o comércio de escravos no Oceano Atlântico e no Índico, ou ainda na reflexão teórica produzida em torno da matriz identitária ligada ao Atlântico, na senda da reflexão proposta, por exemplo, por Paul Gilroy (1993). Para uma problematização em torno do “paradigma do Atlântico” em contraste com a reflexão sobre o Índico, veja-se: Hofmeyr 2007. Para uma questionamento mais alargado deste conceito, dentro de uma perspectiva teórica pós-colonial, veja-se: Shohat & Stam 2012. No que diz respeito aos estudos sobre o comércio de escravos no Índico *africano*, vejam-se, por exemplo, os estudos desenvolvidos por Edward A. Alpers (1975), Charles R. Boxer (1963) e José Capela (2002).
- (2) Pense-se, por exemplo, na categoria do Atlântico em função da ideologia da mestiçagem e, logo, do luso-tropicalismo proposto por Gilberto Freyre, bem como nas articulações teóricas que propõem a sua desconstrução crítica e epistemológica (Almeida, 2000; Santos, 2001). Em geral, na reflexão crítica e teórica da chamada pós-colonialidade no espaço-tempo de língua portuguesa, o Atlântico configura-se como uma categoria de análise estabelecida qualitativa e quantitativamente.
- (3) Veja-se, a este propósito, alguns estudos fundamentais, tais como: Alpers, 1975; Bethencourt & Chaudhuri, 1998-2000; Boxer, 1963; Capela, 2002; Henriques, 2004; M'Bokolo, 2003.

ção crítica matricial, merecendo, como tal, uma mais ampla e aprofundada abordagem conceptual e analítica.⁽⁴⁾

Voltando ao texto de Michael Pearson, uma segunda questão significativa salientada pelo estudioso prende-se com as potencialidades críticas que os Estudos do Índico possuem no que concerne o surgir de novas categorias analíticas e paradigmas críticos.

The question then is whether studies of oceans can generate new and distinctive paradigms, or if they will merely add a little to existing land-based models. It could be that a cultural studies approach to the sea will contribute to the first, very ambitious, possibility. (Pearson, 2010: xvi)

Segundo esta perspectiva, a importância do Índico não reside apenas na sua especificidade enquanto objecto de estudo, mas sim na renovação conceptual e epistemológica que deste pode surgir, proporcionando uma revisão crucial das categorias analíticas que pautam a disciplina historiográfica, bem como as abordagens que se situam no âmbito dos estudos sociais, políticos ou culturais. A este propósito, os estudos culturais e literários dentro do campo dos Estudos do Índico possuem uma dimensão “inérita e inovadora” (Pearson, 2011), destacando-se como abordagens matriciais no que concerne o surgir de aparatos conceptuais e críticos alternativos. Aliás, neste sentido, afirma ainda Pearson:

Literary studies, really combined with cultural studies tendencies, have only just begun to appear. Yet this area will undoubtedly flourish soon, inspired possibly by several important collections which only deal in part with our ocean. (Pearson, 2011: 80)

(4) No que concerne os Estudos do Índico no contexto português contemporâneo é de se destacar a obra pioneira organizada por Rosa Maria Perez, *Culturas do Índico* (Perez, 1998) e também a Revista *Oceanos*, editada pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses entre 1989 e 2002. Para além disso, um amplo e diversificado *corpus* de estudos – históricos, antropológicos, sociais e culturais – vem caracterizando a produção científica sobre o Índico, sobretudo no que concerne a história marítima portuguesa, entre a costa da África Oriental e a Ásia, na época imperial e no período moderno. Em geral, este *corpus* é caracterizado por abordagens de contextos nacionais ou regionais específicos – Moçambique, Goa, entre outros – permanecendo todavia pouco desenvolvida uma reflexão crítica e epistemológica daquilo que pode ser definido como “paradigma do Índico”. Neste sentido, e antecipando a problematização que pretendo desenvolver neste texto, poder-se-ia dizer que o Oceano Índico parece responder, em termos epistemológicos, a uma “arena inter-regional” (Bose, 2006) mais do que a uma “área” ou a uma “região” (Moorthy & Jamal, 2010), não constituindo todavia uma categoria de análise unitária, crítica e epistemologicamente consolidada.

E com efeito, passando em resenha aquela que pode ser considerada como a *bibliografia essencial* dos Estudos do Oceano Índico⁽⁵⁾, destacam-se quantitativamente um conjunto de perspetivações disciplinares e diacrónicas específicas.

No que concerne a dimensão disciplinar, a produção de carácter histórico, nas suas articulações políticas e antropológicas, sobressai como mais ampla e aprofundadamente desenvolvida. Ao mesmo tempo, pelo que diz respeito à dimensão diacrónica, é evidente o prevalecer de abordagens que se debruçam sobre o período anterior à chegada dos europeus no Índico e sobre a época pré-moderna, permanecendo menos aprofundados os períodos moderno e contemporâneo.⁽⁶⁾

Para além disso, a produção crítica e teórica que se situa no campo dos *Indian Ocean Studies* é pautada por um conjunto de temas e questões transversais e significativas, tais como: *migração, cosmopolitismo, insularidade, pirataria, escravatura, trocas comerciais*, entre muitas outras, apontando para uma constelação conceptual específica que marca a reflexão teórica produzida sobre este contexto regional ou transnacional.

Do ponto de vista dos estudos literários e culturais, os Estudos do Índico parecem apontar para um conjunto de potencialidades epistemológicas e conceptuais de grande relevo, proporcionando o surgir de cartografias críticas alternativas e relevantes. Simultaneamente, o desenvolvimento de uma perspectiva cultural e literária dentro dos Estudos do Índico permitiria um enriquecimento deste campo de estudo, contribuindo para a consolidação de paradigmas alternativos dentro da área disciplinar, por exemplo, das chamadas *Literaturas Africanas*.⁽⁷⁾

Procurando aprofundar a dimensão conceptual e epistemológica deste campo de estudo, pode-se salientar que os Estudos do Oceano Índico – *Indian Ocean Studies* [IOS], ao operacionalizar a relação entre espaço e tempo na senda da reflexão proposta por Fernand Braudel e logo encarando o *mar* como um lugar de relações históricas, económicas e também culturais (Braudel, 1985) –, proporcionam um conjunto de itinerários epistemológicos que configuram o Oceano Índico na perspectiva de uma “arena inter-regional” (Bose, 2006: 6) onde, também de um ponto de vista

(5) Para uma primeira indicação bibliográfica relativamente aos *Indian Ocean Studies*, dentro de uma produção crítica vasta e diversificada, veja-se: Moorthy & Jamal, 2010; Bose, 2006; Campbell, 2004; Kearney, 2004; Pearson, 2003 e 1998; Fawaz & Bayly, 2002; McPherson, 1993; Vergès, 2003, entre outros.

(6) A este propósito veja-se a revisão da literatura proposta por Michael Pearson (2011).

(7) O recurso à definição de *Literaturas Africanas* é feito ressaltando os limites críticos e operacionais apontados, a meu ver, por esta categoria; daí a opção pela grafia em itálico.

cultural, surgem *sujeitos, relações e representações* específicas e alternativas. Ora, esta articulação, no que concerne à perspectiva espacial, parte do pressuposto que, como salienta Kirti N. Chaundhury:

Space is a more fundamental, rational and *a priori* dimension for social action than time-order and succession (...) Space takes precedence in historical understanding over its complementary field of chronology. (Chaundhury, 1990)

No que concerne o aparato epistemológico e conceptual, complexificando a dimensão relacional que caracteriza a abordagem proposta pelos chamados *area studies*, o Oceano Índico apresenta-se não apenas como um “sistema-mundo”, mas sim como uma dimensão espaço-temporal capaz de conjugar, como afirma Sugata Bose, “a generalidade do sistema-mundo” com “as especificidades da dimensão regional” (Bose, 2006) a entender-se não apenas como um “constructo espacial unitário”, mas sim como uma “rede de relações dinâmicas e estruturadas” (Chaundhury, 1990) cuja articulação numa dimensão espaço-temporal específica permite salientar ligações, contactos e dissonâncias entre “mundos” distintos e, todavia, contíguos.

The Indian Ocean is better characterized as an “interregional arena” rather than as a “system”, a term that has more rigid connotations. An interregional arena lies somewhere between the generalities of a “world system” and the specificities of particular regions. (Bose, 2006: 6)

A articulação entre entidade *regional* e *sistema-mundo* que a definição do Oceano Índico como uma “arena inter-regional” (Bose, 2006) pretende, de certa forma, complexificar fundamenta-se na necessidade de problematizar constructos espaciais que parecem, todavia, apontar para ideologias e relações de matriz colonial. Aliás, neste sentido, como afirma o próprio Sugata Bose:

Regional entities known today as the Middle East, South Asia and South-east Asia which underpin the rubric of Area Studies in the Western academy, are relatively recent constructions that arbitrarily project certain legacies of colonial power onto the domain of knowledge in the post-colonial era. The world of the Indian Ocean, or for that matter, that of the Mediterranean, has a much greater depth of economic and cultural meaning. Tied together by webs of economic and cultural relationships, such arenas nevertheless had flexible

internal and external boundaries. These arenas, where port cities formed the nodal points of exchange and interaction, have been so far mostly theorized, described, and analyzed only for the premodern and early modern periods. They have not generally formed the canvas on which scholars have written histories of modern era. (Bose, 2006: 6-7)

Numa perspectiva literária e cultural, a definição do Oceano Índico como “espaço de relações estruturadas” ou ainda como “arena inter-regional” e não na perspectiva de um *constructo unitário homogéneo* torna-se fundamental na medida em que proporciona uma reflexão em torno de diferenças, ambiguidades e tensões que se inscrevem neste espaço-tempo. No que concerne o desenvolvimento de uma perspectiva literária dentro dos Estudos do Índico – e, logo, no que diz respeito à noção de *Literaturas do Índico* na perspectiva de uma categoria crítica – salienta esta dimensão *fragmentária, diferencial e ambígua* torna-se crucial em termos epistemológicos, proporcionando um contraponto entre representações, que não se fundamenta apenas em critérios de analogia ou semelhança, mas também de diferença, contraste e heterogeneidade, configurando o *Índico* como um paradigma comparativo e, simultaneamente, alternativo para ler e situar as propostas literárias e culturais que ilustram e se inscrevem naquilo que Devleena Ghosh and Stephen Muecke definem como “geografia transnacional do imaginário” (2007).

No que diz respeito às chamadas Literaturas Africanas, este desdobramento crítico e conceptual torna-se particularmente interessante na medida em que permite analisar pelo menos duas questões matriciais. Por um lado, o Índico como *tema e motivo* nas representações literárias que se inscrevem neste espaço-tempo, observando de que forma diferentes práticas literárias e culturais *definem e ilustram* este espaço e os seus significados no que concerne os contextos nacionais em que estas propostas habitualmente são situadas. Por outro lado, configura-se um *itinerário epistemológico* pautado por diálogos e contraponto entre escritas e representações diversificadas que surgem através do Oceano Índico, proporcionando o aparecimento e a consolidação de *paradigmas críticos e cartografias alternativas* para o estudo e análise de um *corpus* significativo das chamadas Literaturas Africanas.

Contudo, a própria definição conceitual do Oceano Índico – e logo as epistemologias disciplinares que desta desembocam – constitui um aspecto problematizante e que pauta a reflexão crítico-teórica desenvolvida no seio dos mesmos *Indian Ocean Studies*. Aliás, a definição do Índico como “arena

inter-regional” proposta por Sugata Bose (2006) não constitui uma formulação consensual, tratando-se de uma noção cujas implicações conceptuais e epistemológicas são questionadas e problematizadas, por exemplo, por Shanti Moorthy e Ashraf Jamal (2010), que, a este propósito, afirmam:

The high seas of the Indian Ocean have never been *mare liberum* in the opportunistic Grotian sense, or *mare clausum*, but a shared communal space with intensely local capital and social intercourse. Hence, any study of the Indian Ocean will reveal the collision of the global and the local, not as a site for vulgar power and conquest, but genuine and by and large peaceable exchange, prior to the development of European expansionism. (Moorthy & Jamal, 2010: 3)

Neste sentido, o Índico é configurado como um “espaço comum partilhado”, onde o “global” e o “local” entram numa colisão teórica e epistemológica relevante, proporcionando uma configuração espaço-temporal que responde à dimensão conceptual de uma área ou ainda de uma região.

We propose that **the Indian Ocean region** possesses an internal commonality which enables us to view it as an **area** in itself: commonalities of history, geography, merchant capital and trade, ethnicity, culture, and religion. This we contrast to Sugata Bose’s notion of an “interregional arena.” While usefully raising the possibility of viewing the Indian Ocean region as a human theatre which occupies interstices and straddles several regions, “interregionalism” runs the risk of diminishing the Indian Ocean region as a unique space, locking it into being a region between more significant regions, overshadowed by the concerns of nations with fixed borders and orchestrated histories, and continents that dominate by virtue of sheer mass. **We prefer to treat the Indian Ocean region as one**, among many, liminal spaces of hybrid evolution, an area whose boundaries are both moveable and porous, which brings us close to Devleena Ghosh and Stephen Muecke’s notion of **transnational imaginative geography**. (Moorthy & Jamal, 2010: 4; negrito da autora)

A reflexão desenvolvida por Moorthy e Jamal procede de algumas das questões mais problematizantes que caracterizam o debate crítico produzido no seio dos próprios *area studies*, focando uma questão, a meu ver, particularmente significativa pautada pela necessidade de encarar o Oceano Índico como uma entidade regional autónoma e não apenas como uma “zona de contacto” (Pratt, 1992) e, deste modo, atribuindo a este espaço-tempo a dimensão de uma “geografia transnacional do imaginário” (Ghosh & Muecke, 2007). A este propósito, a reflexão desenvolvida pelos autores convoca a produção teórica que surge no debate em torno da categoria de

sistema-mundo⁽⁸⁾, procurando deste modo reforçar a configuração do Oceano Índico como uma unidade de análise.

Reorienting significance and temporality features large in Andre Gunder Frank's application of world system analysis, advocating one, rather than many, world systems. **This not only restores the Indian Ocean world to its place in the panoply of human history, but allows this region to be treated as a unit for analysis** in a contemporary world which Frank proposes has always been international, economically integrated and globally interconnected. (Moorthy & Jamal, 2010: 10; negrito da autora)

Ora, dentro de uma perspetivação que encara o espaço-tempo do Oceano Índico como paradigma crítico e epistemológico unitário, surge uma dimensão micrológica e conceptual, a meu ver significativa, que reposiciona a relação entre espaço e humanidade, providenciando uma articulação crítica e epistemológica crucial tendo em vista o desenvolvimento dos Estudos do Índico numa perspetiva cultural e literária.

To speak of a “human ocean,” then, is not merely to speak adjectivally, or metaphorically, but to harness human cultural practice to the element which has made it possible. Moreover, to think the oceanic human is also to affirm “the rearrangement of desires” within the ethico-political sphere of the humanities. (Moorthy & Jamal, 2010: 14)

Por outras palavras, a dimensão espacial e humana configura-se como um elemento paradigmático e indispensável para uma abordagem histórica, política e também cultural de sujeitos, situações e relações dentro de uma dimensão contextual específica tal como parece ser a do Oceano Índico. A articulação entre a perspetiva regional e a dimensão humana – *the human ocean* – constitui um aparato conceptual particularmente eficaz para ler e situar algumas das propostas literárias das chamadas *Literaturas do Índico*, proporcionando itinerários críticos e conceptuais significativos no que concerne, por exemplo, a relação entre história e experiência, identidade e imaginários, indivíduo e comunidade, espaço e história.

Em geral, de um ponto de vista cultural e literário, tal como evidencia Isabel Hofmeyr:

(8) Os autores referem-se à teorização produzida por Andre Gunder Frank no que concerne a definição de sistema-mundo (Frank, 1998; Frank & Gills 2000).

We need to think of the Indian Ocean as the site *par excellence* of ‘alternative modernities’; those formations of modernity that have taken shape in an archive of deep and layered existing social and intellectual traditions.

(...) Understanding political discourse and action, then, becomes a task of understanding a complex layered precolonial, colonial and postcolonial archive in which versions of modernity are negotiated in an ever-shifting set of idioms around ‘tradition’. (Hofmeyr, 2007: 13)

Ora, as implicações que as diferentes reflexões teóricas aqui convocadas parecem possuir no que concerne a articulação dos Estudos do Índico na perspectiva disciplinar dos Estudos Culturais e Literários são múltiplas e significativas.

Em primeiro lugar, operacionalizando o “paradigma do Índico” as constelações conceptuais que pautam, por exemplo, a crítica às *Literaturas Africanas – tradição, modernidade, nação, diferença, raça, comunidade*, entre outras – beneficiariam de uma revisão situada, capaz de contribuir para a desconstrução dos processos de “comodificação da diferença” (Ahmad, 1992) que caracterizam várias instâncias de recepção das *Literaturas Africanas*⁽⁹⁾, redefinindo, deste modo, o aparato crítico que molda as epistemologias literárias pós-coloniais, e salientando aparatos conceptuais alternativos e, sobretudo, imaginários e repertórios culturais inéditos.

Para além disso, esta revisão conceptual e epistemológica permitiria o surgimento de constelações teóricas diversificadas que, por exemplo, não se fundamentam apenas numa relação de oposição entre *colonialidade* e *condição pós-colonial*, e onde um conjunto de diálogos e relações que esbatem as cartografias linguísticas poderiam ocorrer, proporcionando uma revisão situada das especificidades que marcam o campo crítico das *Literaturas Africanas* e o aparato teórico produzido no seio dos chamados estudos pós-coloniais.

A este propósito, pense-se, por exemplo, na reflexão proposta por Isabel Hofmeyr sobre “as pessoas e os trânsitos” [*people and passages*] no Oceano Índico (2007: 10), sugerindo uma redefinição situada dos conceitos de escravo – *slave* –, colono – *settler* – e migrante – *free migrant* – dentro de uma perspetivação espaço-temporal específica, pensada a partir de uma dimensão diferencial relacionada com as especificidades que marcam, por exemplo, os estudos do Oceano Atlântico. Neste sentido, algumas propostas

(9) Para uma reflexão crítica em torno dos processos de *comodificação das margens* que caracterizam a recepção crítica das *Literaturas Africanas* em geral e mais especificamente as *de língua portuguesa*, veja-se, respetivamente: Huggan (2001) e Garuba (2009); Martins (2012) e Brugioni (2012; 2012a).

literárias que se situam no espaço-tempo do Índico sugerem configurações *sui generis*, proporcionando itinerários e reflexões de grande pertinência sobretudo no que diz respeito às constelações críticas e teóricas em torno da problemática *identitária e racial*, na sua perspetivação em termos endógenos e exógenos e de inscrição no espaço nacional.⁽¹⁰⁾

No que diz respeito às chamadas *Literaturas Africanas de língua portuguesa*, um paradigma como o Índico facultaria uma perspetivação relacional, ainda hoje, pouco desenvolvida referente a uma abordagem, por exemplo, da Literatura Moçambicana numa dimensão transnacional, determinando uma redefinição de *temas, imaginários, especificidades e problemas* que pautam algumas das representações literárias contemporâneas.⁽¹¹⁾ Trata-se de uma abordagem crítica e epistemológica que redefina o campo semântico e os repertórios culturais convocados e apontados por esta literatura, contribuindo, simultaneamente, para uma reconfiguração da relação entre *medium* literário e vertentes contextuais específicas. Neste sentido, como salienta Francisco Noa:

[O] Oceano Índico (...) institui-se como fonte e motivação de diferentes universalismos e modernidades que, de certo modo, desafiam as variantes europeias e ocidentais, sobretudo as que estão inevitavelmente ligadas a processos de afirmação hegemónica. Assim, vemos desenhar-se uma cartografia que vai muito além dos limites fronteiriços sejam eles locais ou nacionais e que apostando na imaginação transcende a “era da territorialidade” (Bose, 2006: 277) identitária e cultural que caracterizou o período de afirmação nacionalista. (Noa, 2012)

Pensando em algumas das propostas literárias que pautam, por exemplo, a Literatura Moçambicana sobressaem escritas que convocam dimensões espaciais e temporais que redefinem o repertório cultural dito nacional, reposicionando a especificidade de sujeitos e contextos dentro de uma dimensão transnacional emblemática.⁽¹²⁾ É por via de uma relação complexa

(10) A este propósito, penso, por exemplo, em romances contemporâneos como: *The In-between World of Vikram Lall* de MG Vassanji (2003), *As Visitas do Dr Valdez* de João Paulo Borges Coelho (2005), *Knots* de Nuruddin Farah (2007), *Pagli* de Ananda Devi (2001), *Paradise* de Abdulrazak Gurnah (1994), entre um amplo e diversificado *corpus* – não apenas literário – que ‘ilustra’ esta problematização identitária.

(11) Para uma leitura da poesia moçambicana através do paradigma do Índico, veja-se: Falconi (2008), Mendonça (2011), Noa (2012) e Leite *et al.* (2012).

(12) A este propósito, no que diz respeito ao romance moçambicano contemporâneo pense-se, por exemplo, na obra literária de João Paulo Borges Coelho (2004; 2005); por outro lado, no que concerne a poesia contemporânea, escritores como Eduardo White (1998), Sengare Okapi (2007), Adelino Timóteo (2002) são apenas alguns dos autores cujas obras literárias convocam

entre *tempo e espaço* que algumas obras literárias moçambicanas apontam para uma dimensão contextual que esbate as fronteiras do espaço nacional, convocando relações e dinâmicas que devem ser observadas através de uma perspectivação que se situa fora de uma cartografia linguística e geográfica apenas nacional⁽¹³⁾ e sugerindo, deste modo, uma reconfiguração dos paradigmas que fundamentam as cartografias críticas e, logo, as epistemologias para ler e situar as escritas africanas modernas e contemporâneas. Aliás, observando algumas das propostas literárias de alguns autores contemporâneos cujas escritas convocam o espaço simbólico, cultural e geográfico do Índico⁽¹⁴⁾, sobressaem um conjunto de possíveis contrapontos cuja operacionalização proporciona o aparecimento de novas relações entre contextos e representações, facultando a redefinição de questões e epistemologias através das quais são lidas e situadas as escritas literárias contemporâneas e, logo, configurando o Oceano Índico como “um novo paradigma para um transnacionalismo do Sul Global no que concerne as relações culturais e literárias” (Hofmeyr, 2007).⁽¹⁵⁾

Em suma, a necessidade de abordagens críticas e epistemológicas de matriz *heteroglóssica, transnacional e transdisciplinar* não constitui apenas uma urgência do ponto de vista do cânone crítico das *Literaturas Africanas* mas também institui-se como um pressuposto fundamental em vista de uma consolidação orgânica e articulada do campo dos *Estudos do Índico*. Por conseguinte, o estudo e a reflexão em torno do Índico parece fundamentar-se numa abordagem transdisciplinar, onde o contraponto entre áreas disciplinares e campos do saber diversificados constitui o caminho imprescindível para que diferentes cartografias críticas e, logo, epistemologias alternativas

o espaço-tempo do Índico, apontando para imaginários alternativos e relações transnacionais significativas.

- (13) Ou, por outro lado, estas propostas literárias parecem contribuir para uma reconfiguração da própria definição – conceptual e epistemológica – de contexto nacional, apontando para uma revisão matricial daquilo que habitualmente se define como o ‘paradigma da literatura nacional’.
- (14) Entre os muitos contrapontos possíveis, pense-se, por exemplo, em autores como Abdulrazak Gurnah, Abdourahman A. Waberi, Ananda Devi, Imraan Coovadia, Jean-Luc Raharimanana, João Paulo Borges Coelho, Khal Torabully, Nuruddin Farah, MG Vassanji – entre muitos outros –, cuja obra literária aponta para uma operacionalização crítica e conceptual do *paradigma do Índico*, quer na sua dimensão *regional unitária*, bem como na perspectiva epistemológica de uma *arena inter-regional*. A possibilidade de articular diferentes perspectivas que marcam o debate em torno do estudos do Índico para operacionalizar o Índico numa dimensão literária e cultural torna-se particularmente significativa.
- (15) A este propósito, veja-se: Gupta, Pamila *et al.* (2010). Relativamente à operacionalização do paradigma do Índico numa perspectiva literária e cultural veja-se os ensaios organizados por Mar Garcia *et al.* (2010).

venham surgindo, contribuindo, por um lado, para uma revisão dos aparatos que pautam a crítica humanística em vista da reconfiguração dos significados das representações literárias na contemporaneidade pós-colonial e, por um outro, concorrendo para uma definição mais completa e orgânica dos *Estudos do Índico* cuja articulação numa perspectiva literária e cultural permanece um itinerário crítico e conceptual todavia por delinear.

AGRADECIMENTOS – Como Coorganizadora deste dossier temático *Narrando o Índico* gostaria de dirigir os meus mais sinceros agradecimentos a todos os autores que partilharam connosco “os encantos e os perigos” das suas *viagens pelo Índico*, tornando possível a concretização daquilo que esperamos possa ser um passo decisivo “para umas novas partidas”. Um agradecimento especial à Directora do CEHUM, Ana Gabriela Macedo, ao Coordenador da Revista Diacrítica–Literatura, Orlando Grossegesse e às indispensáveis colegas e amigas: Andreia Sarabando, Jessica Falconi, Joana Passos e Marie-Manuelle Silva.

Referências

- AHMAD, Aijaz (1992), *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London and New York: Versus.
- ALMEIDA, Miguel Vale de (2000), *Um Mar da Cor da Terra. “Raça”, Cultura e Política da Identidade*. Oeiras: Celta.
- ALPERS, Edward A. (1975), *Ivory and Slaves: Changing Patterns of International Trade in East Africa to the Later Nineteen Century*. Berkeley: Berkeley University Press.
- BETHENCOURT, Francisco & CHAUDHURI, Kirti (1998-2000), *História da Expansão Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates.
- BORGES COELHO, João Paulo (2004), *As Visitas do Dr Valdez*. Lisboa: Caminho.
- (2005), *Índicos Índicios, Meridiano e Setentrão* (2 vols). Lisboa: Caminho.
- BOSE, Sugata (2006), *A Hundred Horizons: The Indian Ocean in an Age of Global Imperialism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BOXER, Charles R. (1963), *Race Relations in Portuguese Colonial Empire. 1415-1825*. Oxford: Oxford University Press.
- BRAUDEL, Fernand (1985), *La Méditerranée, vol. 1: L’espace et l’histoire, vol. 2: Les hommes et l’héritage*. Paris: Flammarion, 1985.
- BRUGIONI, Elena (2012), “*Contiguidades Ambíguas: Crítica Pós-colonial e Literaturas Africanas*”, in A. M. Leite et al. (orgs.) (2013), *Nação e Narrativa Pós-Colonial – I*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 379-394.

- (2012a), *Mia Couto. Representação, História(s) e Pós-colonialidade*. V.N. Famalição: Húmus Ed. / CEHUM.
- CAMPBELL, Gwyn (ed.) (2004), *The Structure of Slavery in Indian Ocean Africa and Asia*. London: Frank Cass.
- CAPELA, José (2002), *O Tráfico de Escravos nos Portos de Moçambique*. Porto: Afrontamento.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2000), *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- CHAUDHURY, Kirti N. (1990), *Asia before Europe: Economy and Civilization of the Indian Ocean from the rise of Islam to 1750*. Cambridge Eng. Cambridge UP.
- DEVI, Ananda (2001), *Pagli*. Paris: Gallimard.
- FALCONI, Jessica (2008), *Utopia e conflittualità. Ilha de Moçambique nella poesia mozambicana contemporanea*. Roma: Aracne.
- FARAH, Nuruddin (2007), *Knots*. London: Riverhead Books / Penguin.
- FAWAZ, Leila Tarazi et al. (eds.) (2002), *Modernity and Culture: From the Mediterranean to the Indian Ocean*. New York: Columbia University Press.
- FRANK, Andre Gunder (1998), *ReOrient: Global Economy in the Asian Age*. Los Angeles, CA: University of California Press.
- FRANK, Andre Gunder & GILLS, Barry K., (2000), “The Five Thousand Year World System in Theory and Praxis”, in Robert Denemark et al., *World System History: Social Science of Long Term Change*, London / NewYork: Routledge, 2000, pp. 3-23.
- GARCIA, Mar; HAND, Felicity & CAN, Nazir (orgs.) (2010), *INDICITIES/INDICES/INDÍCIOS. Hybridations problématiques dans les littératures de l’Océan Indien*. Ille-sur-Têt: Édition K’A.
- GARUBA, Henry (2009), “The Critical Reception of the African Novel”, in: F. Abiola Irele (ed.), *The Cambridge Companion to the African Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 243-262.
- GHOSH, Devleena & MUECKE, Stephen (eds.) (2007), *Cultures of Trade: Indian Ocean Exchanges*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- GILROY, Paul (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- GUPTA, Pamila; HOFMEYR, Isabel & PEARSON, Michael (orgs.) (2010), *Eyes Across the Water. Navigating the Indian Ocean*. Unisa Press & Penguin India.
- GURNAH, Abdulrazak (1994), *Paradise*. New York: New Press.
- HENRIQUES, Isabel Castro (2004), *Os pilares da diferença: relações Portugal-África*. Séculos XV-XX. Lisboa: Caleidoscópico.
- HOFMEYR, Isabel (2007), “The Black Atlantic meets The Indian Ocean: Forging New Paradigms for transnationalism for the Global South. Literary and Cultural Perspectives”, *Social Dynamics. A Journal of African Studies*, 33(2), pp. 3-32.

- HUGGAN, Graham (2001), *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. London / New York: Routledge.
- KEARNEY, Milo (2004), *The Indian Ocean in World History*. London: Routledge.
- LEITE, Ana Mafalda *et al.* (orgs.) (2013), *Nação e Narrativa Pós-Colonial – I*. Lisboa: Colibri.
- MARTINS, Ana Margarida (2012), *Magic Stones and Flying Snakes. Gender and the 'Postcolonial Exotic' in the Work of Paulina Chiziane and Lídia Jorge*. Oxford: Peter Lang.
- M'BOKOLO, Elikia (2003), *África Negra: história e civilizações*. Lisboa: Vulgata (2 vols.).
- MCPHEARSON, Kenneth (1993), *The Indian Ocean: A History of People and the Sea*. Delhi: Oxford University Press.
- MENDONÇA, Fátima (2011), *Literatura Moçambicana, as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira.
- MOORTHY, Shanti & JAMAL, Ashraf (eds.) (2010), *Indian Ocean studies: cultural, social, and political perspectives*. New York: Routledge.
- NOA, Francisco (2012), “Oceano Índico e a dispersão identitária: o caso de Moçambique”. Comunicação apresentada na Conferência Internacional *Os intelectuais africanos face aos desafios do séc. XXI*. Em Memória de Ruth First / Celebração dos 50 anos da UEM. Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, 28 e 29 de Novembro, 2012 [texto inédito].
- OCEANOS. Revista editada pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses entre 1989 e 2002. http://ww3.fl.ul.pt/unidades/centros/c_historia/SiteRHM/oceanos.html
- OKAPI, Sangare (2007), *Mesmos Barcos ou Poemas de Revisitação do Corpo*. Maputo: AEMO.
- PEARSON, Michael N. (2011), “History of the Indian Ocean: a Review Essay”, WASAFIRI, 26 (2), pp. 78-99.
- (2003), *The Indian Ocean*. London: Routledge.
- (1998), *Port Cities and Intruders: The Swahili Coast, India and Portugal in the Early Modern Era*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- PEREZ, Rosa Maria (org.) (1998), *Culturas do Índico*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.
- PRATT, Mary Louise (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2001), “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, in Maria Irene Ramalho & António Sousa Ribeiro (orgs.) (2001), *Entre ser e estar. Raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, pp. 23-85.

- SHOHAT, Ella & STAM, Robert (2012), *Race in Translation: Culture Wars Around the Postcolonial Atlantic*. New York: New York University Press.
- SPIVAK, Gayatri C. (2008), *Other Asias*. Oxford, UK: Blackwell Publishing.
- TIMÓTEO, Adelino (2002), *Viagem à Grécia através da Ilha de Moçambique*. Maputo: Ndjira.
- VASSANJI, MG (2003), *The In-between World of Vikram Lall*. Canongate.
- VERGÉS, Françoise (2003) "Writing on Water: Peripheries, Flows, Capital, and Struggles in the Indian Ocean", *Positions: East Asia Cultures Critique*. Special issue, *The Afro-Asian Century*. 11 (1), pp. 241–57.
- WHITE, Eduardo (1998), *Janela para Oriente*. Lisboa: Caminho.

(a autora segue a antiga ortografia)

[Recebido em 26 de setembro de 2013 e aceite para publicação em 5 de novembro de 2013]

TRACES OF PORTUGAL IN BOLLYWOOD

VESTÍGIOS DE PORTUGAL EM BOLLYWOOD

Francisco Veres Machado*
veresmachado@gmail.com

In order to explain how Goan musicians merged into Bollywood film industry, certain historical and organizational facts are revisited, weaving a connection between educational options under Portuguese colonialism, migration between Goa and Mumbai, the jazz bands of the *Roaring Twenties* and Bollywood music industry.

Keywords: Goan musicians, Bollywood, Goan emigration

A fim de explicar como se integraram músicos goeses na indústria cinematográfica de Bollywood, certos factos organizacionais e históricos são recuperados, tecendo-se uma relação entre as opções educativas oferecidas pelo regime colonial português, a emigração entre Goa e Mumbai, as bandas de jazz dos anos 20 e a indústria das bandas sonoras dos filmes de Bollywood.

Palavras-chave: Músicos goeses, Bollywood, emigração goesa

* For the last ten years, Francisco Veres Machado produced and presented TV documentaries and series, mostly shot in India and Southern Europe for RTP, Belgian television and the Indian channel *Prudent Media*. He holds an M.A. in Critical Media and Cultural Studies from University of London, SOAS - School of Oriental and African Studies.

CREDITS OF A FIRST DRAFT PREVIOUSLY PUBLISHED:

A first draft of this paper was published in the film Magazine *Celluloid* n° 34, January 2013, by *Rainbow Film Society* – Dhaka, Bangladesh. Ahmed Muztaba Zamal on behalf of *Rainbow Film Society* authorised its reprint.

From Bombaim to Mumbai

The very first and immediate bind between Bollywood films and such a remote European country like Portugal is the old name of the city Bombay that establishes the location from where Bollywood films are produced.

One of the possible etymologies for the word Bombay is a corruption of a Portuguese archaic expression meaning good little bay or *Bombaim*, which the British later adopted as Bombay.



Fig.1 – Portuguese Stamp

After 1947, when India became independent, the development of identity struggles, in most states of the Indian Union, led them to a passionate replacement of monuments and names, mainly those that were in anyway related to the past colonial rulers. Subsequently, in November 1995, the city of Bombay was officially renamed as Mumbai.

This little story of Bombay's etymology is loaded with side information, which is worth addressing in order to better understand how it is not surprising to find, in the origins of the Bollywood films,

traces of what were once strategic ports of the 'Portuguese Colonial Empire', Mumbai and Goa.

Mumbai was part of a Portuguese princess dowry

More than 100 years before the arrival in India of the French, Dutch, Danish, and British, the Portuguese occupied Diu, Daman, Kochi, Bombaim and Goa. The latter was in fact the very first colony of the whole European eastern expansion, conquered by Portuguese sailors in 1510. With this network of strategically placed ports, Portugal gained trade and military control of the whole Indian Ocean along 16th and 17th centuries.

British first step into Indian territory happened only in 1661, as a direct result of the marriage of King Charles II of England with the Portuguese princess Catarina de Bragança. Mumbai, or Bombaim as it was called then, was part of the princess dowry, as well as Tangier, in North Africa, plus 300,000 pounds, which Portugal paid only partially in cash and the rest, due to lack of funds, was substituted by boxes of tea.

After losing Mumbai to the English crown, Portugal ruled its Indian colonies for near five centuries, until December 19th 1961, when Indian

troops conquered the three remaining Portuguese enclaves of Goa, Daman and Diu. These were the last territories to be integrated in the Indian Union map, the way it is outlined until the present day.

The two Empires, the Portuguese and the British, had significant differences, geographically, politically, socially and economically, but for the matters concerned here, it is particularly worth tackling differences in the educational system in order to explain how Portuguese musicians merged into Bollywood film industry.

Why Portuguese artists instead of English musicians?

Why not other western artists, such as English musicians, since at the time that Bollywood was giving its first steps, Mumbai was a vibrant metropolis of the British Empire? – Lets go back to Portugal during the first years after World War I.

The limited offer of higher education in Portugal

In the beginning of the 20th century, Salazar, the Portuguese fascist dictator, who was in power from 1932 to 1968, did not encourage the development of higher education. Universities were closed to most of the Portuguese youth. Lisbon was limiting the number of candidates by allowing only a small number of students from the 7th year of Lyceum, which was the last year of high school, to finish their studies. It was already difficult to conclude the 5th year that was the diploma necessary to work as a civil servant, in a bank or in a government office.

Graduates would be the ruling elite, therefore only a few would pass the difficult *Exame de Admissão à Faculdade*. These numbers were even shorter in the colonies. Aggravating this difficult access to Universities, there were limited numbers of options for Higher Studies in most of the colonies. As a consequence, the elites of what was then called the overseas provinces or *Províncias Ultramarinas* were seeking higher studies in their neighbour states, where it was much easier and cheaper to travel. Lisbon or Coimbra were too far for one to dare thinking about it. Moreover, in the Goan case, the proximity of British Universities in India made very easy the development of a talented youth who, after college, would be seeking work in the Indian metropolis, where they had migrated for their higher studies.

The network of Jesuit colleges in India

An important note about the number of Universities in India is worth to address. With the decline of the Portuguese eastern overseas empire, along the 17th century, Portuguese entrepreneurship and investment in Christian Propaganda was substantially reduced. Rome was worried about a subsequently lost of clients, or believers, as the new protestant rulers such as Great Britain and Holland were now occupying the ex Portuguese and Catholic realm of influence. As a result, Pope Gregory XV creates *Propaganda Fide* with the double aim of “spreading Christianity and defending the patrimony of the faith where heresy was damaging its genuineness” as it is mentioned on the Vatican Museums Website.

As part of this policy, the Society of Jesus established a network of Catholic Universities in Mumbai, Bangalore, Kolkata and Madras. At the end of the 19th century Goan elites were travelling to these towns, sometimes with the whole family, aspiring a better future for their children.

The network of Goan parochial schools

Contrasting with this absence of Universities in Goa, a significant part of the educational offer, in the Portuguese Indian Colonies, was a well-established network of primary schools.

Since the beginning of the 16th century, when the Jesuits arrived in India alongside with the Portuguese Navigators, they implemented, in every little village, parochial schools, where learning music became a centenary tradition. It was an easy way to attract children to school, and a clever tool to embellish the Christian rituals, trying to make them as attractive as the Hindu ceremonies at local temples. They also established several workshops where Indian artists were trained to carve, in wood and stone, the Christian Saints that were necessary to decorate the newly built Churches, as well as factories of musical instruments, mainly violins.

This priority of converting local populations to Christianity was a policy of the first centuries of the expansion, enormously pushed by the Portuguese Inquisition, which St. Francis Xavier brought to Goa in mid 16th century. Near two centuries later, when the British established their Indian Empire, their policies were much more business oriented, and such worries with conversions, let alone musical education or carving saints and making violins, were definitively not a priority of Northern European Countries.

Goans were playing a different music and cooking different recepies

But the talent for music of the Goan migrants was not the only attribute they were carrying in their luggage. They also became quite well known as cooks and butlers. After centuries of forcibly being converted to Catholic religion, and Portuguese cultural practices, local populations of Goa were adapted to western manners and nuances, as well as used to eat meat and drink wine, in a way that the majority of other regions of the Indian Sub-continent were not.

British Armed Forces and the tourist industries, not only in India but also in Eastern Africa, very quickly discover those unique western skills, and soon Goans were working in every ship, and every military barrack or hotel. They were the chefs, the waiters, the butlers, or the musicians, either in the Army, the Navy, or in the newly built hotels.

At the end of the 19th century, and beginning of 20th century, the post Industrial Revolution development of transatlantic steamers brought to India a very new cast of rich European travellers. The western elites, merchants, artists, writers and photographers, were avidly visiting and discovering the now accessible exotic East. Among waiters, cooks and musicians that were serving and entertaining the new tourists was certainly a significant number of Goans.

Radio and records colonizing the East with Western music

Other three novelties, of early 20th century, are also going to be very important ingredients for this Bollywood side story: Radio, Records and Jazz. From the 1910s to the 30s, radio went from being an expensive gadget to a cheap commodity. Roughly at the same time the invention of the gramophone enabled the big hits to be played endlessly. The first radio broadcasters were then spreading the musical fashions around the world with a speed never known before.

Because of that technological revolution, jazz that was at the time the dominant form of pop music in the US spread rapidly and became the very first global form of pop music. In the *Roaring Twenties* or *Les Années Folles* side by side with jazz, dancing was equally rising in popularity.

The Goan jazz bands

In all Indian metropolis every fancy hotel would want a jazz band, playing in its ballroom, to entertain its guests. Goan musicians were the immediate and readymade answer. Differently than most of the classical Indian musicians they were experienced players of piano, brass and strings, but most of all, they have been trained since primary school to read and write music scores.

Indian excellence of classical music performance was mainly achieved by repeating and improving the same melodies along years of practice, and playing somebody else's creation was a no-no. Reading a score was therefore not a common practice among most of the Indian musicians. Western musicians, on the contrary, were every night mimicking the great successes of their musical heroes. Musical scores and records were avidly sold and every one could reproduce their favourite tune. Consequently Goans took over. Hotel and restaurant bands in most of the Indian towns such as Bombay, Pune, Bangalore, Kochi, New Delhi and Kolkata were mostly bands of Goan musicians.



Fig.2 – Mickey Correa's band

The decline of Mumbai's movida

But in Mumbai these 'golden years' were not going to last forever. Developing since 1939 into the 40s alcohol prohibition was going to severely slow down this nightlife euphoria. Most of the bands were fired and some of the restaurants and ballrooms were closed. That could have been the end of the promising carriers of the Goan musicians.

Goans moving from empty ballrooms to the new film studios

However, more or less at the same time Mumbai's film industry was blooming. From an epoch, in the 20s and 30s, of film productions where history and mythology were dominating the scripts, through a post independence era, where social-reformist's films were seducing new attendees among the working classes, the cinema of the 50's conquered a massive audience mainly with what was called the *Massala Films*.

The new genre, or in better words, the new melting pot of genres, included action, romance and comedy, and were punctuated by a series of songs and dancing breaks, following an ancient practice of the classical Indian theatre. Therefore, for the production of these *Massala Films*, which were the ancestors of what is today frequently addressed as *Bollywood*, the major film studios had to hire big orchestras, singers and dancers.

Goan diaspora of musicians and artists was going to move quickly from the tourism industry to the new Bollywood adventure. Why Goans? What about musicians from all the other states of India? Goans along the years established a large community of migrants in, and around, the city of Mumbai. In addition, Goan musicians had recently become jobless, after several Mumbai ballrooms were shut down. Also, and more importantly, they had the ability to write and read notations.

Moreover, in late 30s and early 40s, when sound recording pushed sound into the silent movies the use of Hindustani classical music was slowly being substituted by scores played by larger orchestras. Indian instruments were melodic and all the instruments would play around the same line. This was not very effective on the screen.

Movies needed grand orchestras to add more drama to the story

Film directors needed harmonic instruments, and polyphony, which would enhance the drama of their story. Those were exactly the kind of instruments that the Goans were playing in the opera, or the symphonic orchestras, or on the Jazz bands. And so they began to recruit these people to play in the Hindi films.

Goans were also making the recording process much more efficient. As Hindustani music is traditionally orally described, the film composer would have to repeat the tune to the musicians and they all had to go home and practice it for a while until they could nail it.

However, if they were jazz players, or educated in western classical music, the director would just need to give them the score and it would take them only one or two rehearsals until they could all together record the sound track of the film. That was a much more efficient process. So the Bollywood orchestras came to be dominated by Goans who could play harmonic instruments.

But the Goans were also playing a second role; they were not just reproducing notations. They came to be arrangers, or in Bollywood terms, assistant music directors. This was because the composers of the music were also trained in the Hindustani tradition and they themselves didn't know how to notate music.

So normally the director would call the musicians over to his house, and everybody would flop down on cushions. Then he would tell the story and point out where songs were needed. Quoting Naresh Fernandes who writes extensively about Mumbai's jazz milieu in books such as *Taj Mahal Foxtrot*:

The musical director would say things such as: ... then, when the hero is chasing the heroine through the meadow the scene would burst into a song. After, he would sing a draft of a tune saying: this is how the song should sound like. The Goan arranger would be next to him noting down what the director was singing. Back to his home, or studio, the Goan arranger would piece these fragments into an entire score. To the bare bones of the verse and chorus, created by the director, he would add several layers of polyphonic music, as well as introduction and interludes.

So the introduction would sound some times like a little fragment of Bach, or it would be something from Duke Wellington, and then the interlude could be a Konkani folk tune. All of these various things would be assembled and

together were making Bollywood music this vital crazy form that it is now. (Fernandes, 2012)

In present day, if one looks at the final credits of a Hindi Film, namely the section that refers to the performers of the music, some Christian names, of Portuguese origin, can still be seen there. Most probably these are names of Goan musicians.

Among these names the ones that are more often remembered, are most likely of jazz players such as Frank Fernand who became later a film producer, or Anthony Gonçalves who gave his name to a Bollywood film, or even of Lucilla Pacheco, a sax player who was later a Bollywood actress.



Fig. 3 – Lucilla Pacheco

The story of Frank Fernand

The journey of Frank Fernand's life would probably be a good summary of the odyssey of Goans settling in *Bollywood's Land*. His real name was Franklin Fernandes. According to the e-paper *Live Mint* (Fernandes, 2011) he studied in the Parish School of Curchorem, the Goan Village where he was born. His teacher, Mestre Diego Rodrigues taught him "musical theory and introduced him in the art of playing hymns and western classical music". At the age of 16 in 1936 "he headed to Bombay, where, like so many other Goans, he tried to find work in one of the city's famous dance bands". He settled with his uncle and carried on his studies at Don Bosco High School in Mumbai. Franklin found his first job at the Bata shoe company in Maza-gaon. "After work, he would perform at the amateur nights at Green's hotel, hopping to attract the attention of someone who mattered" (*ibidem*). From there he went on playing at the Taj Mahal Hotel with George Theodore, and in Mussorie's Savoy Hotel with Rudy Cotton band. When in 1946 he came back to Mumbai he played with Mickey Correia Band and in 1948 he joined for good the film industry as music assistant, arranger or conductor. From then onwards he worked in more than fifty films.

He always tried to make the difference. Since his youth, still in Goa, where he was practicing violin and trumpet, his dream was "to play like a *negro*" (*ibidem*). However, in 1946, while listening to Mahatma Gandhi, his patriotic Indian feelings were so deeply touched that he decided to be the first one to play Jazz in an Indian style. He changed his name to Frank Fernand, which he thought would be more suitable for a stage character. To seal his carrier with a golden key he became the father of Goan cinema producing *Amchem Noxib* [Our luck] in 1963 and *Nirmonn* [Destiny] in 1966.



Fig. 4 Frank Fernand

Ironically Mumbai's film movida is now moving and settling into Goa

In 2007 Franklin Fernandes died in Mumbai at the age of 87. With him, the generation of Goan musicians that was so much involved with Bollywood filmmaking is slowly fading away.

However, Mumbai is ironically paying a tribute to Goa and in recent years turned Goa into a premium film location. Actors and film directors are now buying luxury properties in Goa, mainly old Indo-Portuguese manor houses, which became very fashionable. Equally, enhancing this Goa-Mumbai long-term relationship, Goa became since 2004 the permanent residence of IFFI, the *International Film Festival of India*.

The end

Sources

This paper was mainly based on filmed interviews, which the author of this paper captured in Goa and Mumbai with Rafael Fernandes, Remo Fernandes, Tomazinho Cardoso, Leslie Menezes, Sushma Prakash, Nickhil Desai, Newton Dias, Sandeep Kotecha, Debu Deodhar, Rajendra Talak, Elvis Gomes, Vinay Bhalia, Partho Gosh and Shyam Benegal.

These interviews were edited in two documentaries of the series *Contacto Goa*, directed and presented by Francisco Veres Machado. Both documentaries were broadcasted by RTP international, the Portuguese public TV channel, and can be viewed at:

<http://youtu.be/SSluGLYNtN4>

<http://youtu.be/7etqN8qQids>

Another series of interviews, also filmed by the author, are still being edited in a new documentary called *What happened in 1955*, which will probably be released by the end of 2013. These interviews, equally significant for the content of the paper, were filmed in Goa, Mumbai, Lisbon and Cabo Verde with Radha Rao Gracias, Naresh Fernandes, Teotónio de Souza, Suzana Sardo and José Esteves Rei.

References

- DANTAS, Isidore (2007), "Father Of Konkani Films *Amchem Noxib, Nirmonn*. Frank Fernand No More", *Goa World*, 2nd April 2007. <http://groups.yahoo.com/group/gulf-goans/message/13150>.
- FERNANDES, Naresh (2011), "Long gone blues", *Live Mint & The Wall Street Journal*, 3rd December 2011. <http://www.livemint.com/Leisure/d71vX14TxwTNdjAKK8c4PJ/Excerpt--Long-gone-blues.html>.
- (2012), *Taj Mahal Foxtrot: The Story of Bombay's Jazz Age*, New Delhi: Roli Books
- (2013), "Swinging in Bombay, 1948", *Taj Mahal Foxtrot: The Story of Bombay's Jazz Age*, 8th June 2013. <http://www.tajmahalfoxtrot.com/?tag=frank-fernand>
- IMDb, "Frank Fernand", <http://www.imdb.com/name/nm1535865/> [viewed 21st July 2013].
- VATICAN MUSEUMS, "Propaganda Fide", *Ethnological Missionary Museum*, Collections Online. http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Schede/METs/METs_Main_06.html [viewed 21st July 2013].
- WIKIPEDIA, "Frank Fernand", http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Fernand [viewed 21st July 2013].
- "Anthony Gonsalves", http://en.wikipedia.org/wiki/Anthony_Gonsalves [viewed 21st July 2013].

Pictures Credits

(1) Portuguese Stamp depicting Mumbai. Pedro Barreto de Resende's Map from 1635

<http://oldphotosbombay.blogspot.pt/2011/02/bombay-mapstaxisphotoslife-in-fort-and.html>

<http://www.girafamania.com.br/asiatico/india-portuguesa.htm>

(2) Mickey Correa band at the Taj Mahal Hotel, with trumpet player Frank Fernand in the second row

Courtesy of Naresh Fernandes

<http://www.tajmahalfoxtrot.com/?p=441>

(3) Lucilla Pacheco, playing the saxophone at Green's Hotel

Courtesy of Naresh Fernandes

<http://www.tajmahalfoxtrot.com/?tag=lucilla-pacheco>

(4) Frank Fernand, renowned musician and filmmaker from Goa

Courtesy of Naresh Fernandes

[Recebido em 29 de julho de 2013 e aceite para publicação em 18 de agosto de 2013]

POEMS

POEMAS

John Mateer*
tradução de Andreia Sarabando**

* **John Mateer** é poeta e crítico de arte. Nasceu na África do Sul, vive na Austrália e viaja frequentemente. Os seus livros mais recentes são *Ex-White: South African poems* (Sisyphus Verlag), *The West: Australian Poems 1989-2009* (Fremantle Press), e *Southern Barbarians* (Giramondo).

** **Andreia Sarabando** é docente da Universidade do Minho. Co-editou *Áfricas Contemporâneas* (2010) e *Itinerâncias: Percursos e Representações da Pós-colonialidade* (2012). Recentemente traduziu para português as coleções de poesia *Idolatria dos Antepassados*, de Christopher (Kit) Kelen e *Bárbaros do Sul*, de John Mateer.

THE DROWNING OF BAHADAR SHAH

– a miniature painting by La'l, circa 1603-4

Must be the Gujarati Sultan, that man
with his arms raised, sombre face – tiny
eyes! – turned towards us just above
the water, hoary and grey and swirling, that Indian Ocean
in which he's drowning, thought murdered,
surrounded by the other friendly heads floating like fruit
and the thudding boats manned by the busy Portuguese,
their black hats and pale hands pointing there and there
and there towards him.

*Clamber up onto one of the boats, dear Sultan,
and prove us wrong! Return, triumphant, from the Invisible!*

O AFOGAMENTO DE BAHADUR XÁ

– *uma miniatura de La'l, c. 1603-4*

Deve ser o Sultão do Guzerate, aquele homem
de braços erguidos, face grave – pequeníssimos
olhos! – virada para nós mesmo à tona
da água, anosa e cinzenta e espiralante, aquele Oceano Índico
onde se afoga aquele que se pensava assassinado,
rodeado pelas outras cabeças amigáveis flutuando como fruta
e pelos barcos embatendo, manobrados pelos atarefados portugueses,
os seus chapéus pretos e mãos pálidas apontando ali e ali
e ali na sua direção.

*Sobe para um dos barcos, querido Sultão,
e prova que estamos errados! Volta, triunfante, do Invisível!*

“TUAN GURU” OF CAPE TOWN

When one is exiled from land and language,
 as I was, and brought to another island,
 a windy, rocky prison named after the seals there,
 it is best not to hate. Better to cultivate a garden
 or build a palace in one's heart. They call me “Tuan Guru”,
 I, Abdullah ibn Kadi Abdus Salaam, the Prince of Tidore
 who sided with the English ... My garden is the sprawling
 manuscript scribed in my cell, mouthed in Arabic,
 every second line a mirror-image in Malay
 or Bugis. In the Name of Allah, I wrote for us
 to remember His Twenty Attributes. We understand this.
 Christians never will. We twist their tongue, too. The word
 for “prison” is ours. Not Dutch or Malay: *Balinese*.
 A native of Paradise named that kind of hell!
 In my book I included talismans, too. We need
 pure words to save us from the echoing that is everywhere.
 Each European voice threatens us in the marketplace.
 All for cloves and other spices, those wars,
 I reminded myself as in my cell I sat,
 dedicated to copying our Holy Book. That is why
 we built the Dorp Street Madrassah where I am now
 Imam, and why I appointed Damon of Bugis to teach
 Arabic to the children and illiterates. I, Iskander
 Shah of the Cape! If, as our Rumi wrote, our souls
 are indeed from elsewhere, and we are to speak forever
 only our Kitchen-Dutch, fellow Exiles and Slaves,
 my Brothers and Sisters, remember: *Never hate*.
 Remember: *The Heavenly Palace, untranslated,*
is in your hearts.

O “TUAN GURU” DA CIDADE DO CABO

Quando se é exilado de terra e de língua,
como eu fui, e trazido para outra ilha,
uma prisão ventosa e rochosa com o nome das focas,
é melhor não odiar. O melhor é cultivar um jardim
ou construir um palácio no nosso coração. Chamam-me “Tuan Guru”,
eu, Abdullah ibn Kadi Abdus Salaam, o Príncipe de Tidore
que tomou o partido dos ingleses... O meu jardim é o manuscrito
que se alastra, escrito na minha cela, silenciosamente dito em árabe,
cada segunda linha uma imagem-espelho em malaio
ou bugis. Em nome de Alá, escrevi para que nos
lembremos d’Os Seus Vinte Atributos. Nós percebemos isto.
Os cristãos nunca o perceberão. Também lhes enrolamos a língua. A palavra
‘prisão’ é nossa. Nem holandesa nem malaia: *balinesa*.
Um nativo do Paraíso deu o nome àquele tipo de inferno!
No meu livro também incluí talismãs. Precisamos de
palavras puras que nos salvem do eco que está por toda a parte.
Cada voz europeia ameaça-nos no mercado.
Tudo por cravinho e outras especiarias, aquelas guerras,
recordava a mim próprio, sentado na minha cela,
dedicando-me a copiar o nosso Livro Sagrado. Por isso
construímos a madraça de Dorp Street onde sou agora
Imã, e por isso nomeei Damon de Bugis para ensinar
árabe às crianças e aos iliterados. Eu, Iskander
Shah do Cabo! Se, como o nosso Rumi escreveu, as nossas almas
são realmente de outro lugar, e se para sempre falaremos
apenas o nosso holandês crioulo, camaradas Exilados e Escravos,
meus Irmãos e Irmãs, recordem: *Nunca odeiem*.
Recordem: *O Palácio Celestial, não traduzido,*
está nos vossos corações.

N.T. – Abdullah ibn Kadi Abdus Salaam foi um príncipe indonésio levado pelos holandeses para Robben Island como prisioneiro do estado em 1780, por ter conspirado com os ingleses. Durante os doze anos que permaneceu encarcerado escreveu várias cópias do Alcorão de memória. Era conhecido por “Tuan Guru” (Senhor Professor) por ter criado, após a sua libertação, a primeira madraça da África do Sul, numa altura em que o Islamismo ainda era proibido nesse país.

vária

**NOUVEAUX GENRES LITTÉRAIRES URBAINS EN FRANÇAIS.
MICRONOVELLES ET NOUVELLES EN TROIS LIGNES*
NOVOS GÊNEROS LITERÁRIOS URBANOS EM FRANCÊS.
MICRONOVELAS E NOVELAS EM TRÊS LINHAS
NEW URBAN LITERARY GENRES IN FRENCH. MICRONOVELLES
AND NOUVELLES IN THREE LINES**

Cristina Álvares**
calvares@ilch.uminho.pt

L'article vise à saisir la spécificité des micronouvelles au sein des microrécits ainsi que la spécificité des nouvelles en trois lignes au sein des micronouvelles. Il étudie leurs propriétés externes (naissance à la Belle Époque, réactivation dans un contexte de pensée et de sensibilité axé sur la valeur du petit et des innovations technologiques); et leurs propriétés internes (brièveté, narrativité, intertextualité, intermédialité). La spécificité des micronouvelles se situant au niveau des dérivations génologiques, nous discutons leur rapport au conte et à la nouvelle. Nous étudions ensuite les nouvelles en trois lignes, forme qui présente des caractéristiques particulières au sein des micronouvelles dont elles ont par ailleurs lancé les grandes coordonnées il y a cent ans. Réécritures de faits divers, les nouvelles en trois lignes en gardent certains traits structuraux comme la narrativité, la référentialité et la thématique de l'urbain, dont le choc est la forme majeure de manifestation.

Mots-clés: microrécit; micronouvelle; nouvelles en trois lignes; conte; nouvelle; urbain.

O artigo visa apreender a especificidade das micronovelas no seio das micronarrativas assim como a especificidade das novelas em três linhas no seio das micronovelas. Destas estudamos as características externas (nascidas na *Belle Époque*,

* Cet article a été produit dans le cadre du projet PTDC/CLE-LLI/103972/2008 *Mutações do conto nas sociedades urbanas contemporâneas*, financé par la *Fundação para a Ciência e Tecnologia* (FCT).

** Departamento de Estudos Românicos, Universidade do Minho, Braga, Portugal

reativadas num contexto de pensamento e de sensibilidade marcado pelos valores do pequeno e por inovações tecnológicas); e as características internas (brevidade, narratividade, intertextualidade). Situando-se a especificidade das micronovelas no plano das derivações genológicas, discutimos a sua relação com o conto e com a novela. De seguida estudamos as novelas em três linhas, forma que apresenta características particulares no seio das micronovelas cujas grandes coordenadas lançaram aliás há cem anos. Reescritas de *faits divers*, as novelas em três linhas preservam alguns dos seus traços estruturais: narratividade, referencialidade e a temática do urbano que se manifesta sob a forma do choque.

Palavras-chave: micronarrativa; micronovelas; novelas em três linhas; conto; novela; urbano.

The paper aims at localizing the specificity of *micronouvelles* within the field of short short stories as well as the specificity of the *nouvelles en trois lignes* within the field of *micronouvelles*. It studies their external properties (born in the *Belle Époque*, reborn in a context of thought and sensibility centered on the notion of small and technological innovations); and their internal properties (shortness, narrativity, intertextuality). The specificity of *micronouvelles* is located at the level of genological changes and we discuss their connection with the short story and the *nouvelle*. We focus then on the *nouvelles en trois lignes*, which is the first form of *micronouvelle*. The *nouvelles en trois lignes* rewrite *faits divers* and keep a number of their structural properties such as narrativity, referentiality and the urban which major form of presence is shock.

Keywords: short short story; *micronouvelle*; *nouvelles en trois lignes*; short story; *nouvelle*; the urban.

*

Les micronouvelles dans le paysage micronarratif

La production de récits extrêmement brefs, voire minuscules, concis, précis, elliptiques et intenses, n'est pas une nouveauté dans le monde hispanophone où le *minicuento* ou *microrrelato* (parmi d'autres désignations⁽¹⁾) a une tradition qui remonte au moins à 1959, année où Augusto Monterroso a écrit son célèbre *Dinosaurio*: « Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí ». Ce texte fonctionne comme le paradigme de la forme narrative

(1) *Microcuento*, *minificción*, *microficción*, *minirelato*, *cuento breve* / *hiperbreve* / *ultrabreve* / *brevísimo* / *ultrabrevísimo*, *textículo*, *cuento* / *ficción* / *relato microscópico* / *mínimo* / *fugaz* / *instantáneo*, *cuento enanito*.

du *microrrelato*. En France, ou plutôt en langue française, ce phénomène est beaucoup plus récent, bien que l'on trouve des précurseurs dès les années 1980 et 1990, comme Jacques Sternberg avec ses contes ultra-brefs, et les fragments narratifs de Ph. Delerm, décrivant des plaisirs minuscules. Mais c'est à partir de 2005, sans doute réactivés par la mise en place de facebook (2004) et twitter (2006), que les microrécits en français émergent comme un phénomène littéraire visible. En témoignent *Microfictions*, de Régis Jauffret, les blogs d'Éric Chévallard, de François Bon, de Vincent Bastin et d'Olivier Geshter, les micronouvelles, traductions et textes théoriques de Jacques Fuentealba et de Vincent Bastin, parus sur la Toile et dans des fanzines et revues alternatives (*Black Mamba*, *Fées Divers*). Au Québec, il y a le groupe *Oxymorons*, réuni autour de Laurent Berthiaume et de la revue *Brèves Littéraires*, avec ses *Cent onze micronouvelles* (2010). En 2010 l'Institut de Littérature Comparée (ITC) est fondé à Montréal et à Bordeaux. De retour en France, signalons les nouvelles en trois lignes de Jean-Noël Blanc, avec *Couper court* (2007), et de Jean-Louis Bailly, avec *Nouvelles impassibles* (2009). Sur le plan des études universitaires, le premier numéro de la revue électronique *Fixxion*, axée sur la période de transition entre le XXe et les XXIe siècles, parue en décembre 2010, est dédié à la tension micro / macro.

On constate qu'il y a des récits qui ne sont appelés microfictions, microrécits ou micronouvelles ni par l'auteur, ni par l'éditeur, ni par la critique, mais dont la dimension et la forme correspondent au genre narratif ainsi désigné. C'est le cas de certaines nouvelles ou fictions de R. Dubillard, Chantal Thomas, Régine Détambel ou Franz Bartelt, certains contes de Jean Bensimon et certains récits de Jean-Bertrand Pontalis.

Les écrivains, théoriciens et critiques des microformes narratives, notamment espagnols et sud-américains⁽²⁾, considèrent que le *microrrelato* ou *minicuento* apparaît à la fin du XIXe siècle, début XXe siècle, avec le modernisme et les avant-gardes, disparaît ensuite et réapparaît massivement (en Amérique du Sud) à partir de 1960. Il s'agit d'une pratique littéraire très prestigieuse en espagnol. Des écrivains comme Jorge Luis Borges et Julio Cortázar, pour ne nommer qu'eux, ont écrit des *microrrelatos*. Le discours théorique et critique espagnol et sud-américain légitime la nature et

(2) Pour des raisons liées à la tradition littéraire du conte et du *microrrelato* en espagnol, c'est dans le monde hispano-américain que se sont le plus développés la réflexion et le débat théoriques et critiques autour des formes brèves et hyperbrèves. Les oeuvres de David Lagmanovitch, David Roas, Lauro Zavala ou Irène Andrés-Suarez sont indispensables à l'étude des microrécits. Le débat entretenu par ces auteurs et son inscription dans le cadre de la narratologie classique et postclassique (cognitivism, théorie des mondes possibles, *cultural turning*) sont discutés dans Álvares (2013a).

la qualité littéraire du microrécit, en posant à sa genèse les noms de grands écrivains comme Edgar A. Poe, Charles Baudelaire, Franz Kafka, Ernest Hemingway (Roas, 2010; Andres-Suárez, 2010; Lagmanovitch, 2010). Il est fréquent d'y ajouter le nom de Félix Fénéon, le créateur des nouvelles en trois lignes, dont on parlera plus loin comme d'un cas particulier de microrécit. Des formes comme le haïku japonais, le cadavre exquis surréaliste et les expériences de OuLiPo sont aussi évoquées comme des influences décisives.

L'apport français

Il y aurait sans doute des ordres de raisons différents pour expliquer l'adhésion plus récente des écrivains francophones aux microrécits. Il y aurait d'abord des raisons de tradition littéraire qui dessinent un parcours de longue durée sur lequel nous trouvons l'attachement historique du monde littéraire francophone au roman. Rappelons que le roman est né en ancien français au XII^e siècle comme la forme narrative qui s'est autonomisée par rapport à 'la mise en roman', c'est-à-dire à la *translatio* de textes latins en langue romane – *en roman* –, ce qui explique le lien étymologique du genre littéraire à la langue: le roman est le produit de la mise en roman (traduire).

Pourtant les modèles et précurseurs littéraires français des microrécits sont nombreux qui vont de Baudelaire et Fénéon à OuLiPo. Il faudrait y ajouter, parmi bien d'autres, quatre penseurs, deux écrivains et deux philosophes, qui ont contribué à penser le petit et le peu de chose.

Côté philosophes, François Lyotard, qui a défini le postmoderne comme effet de la chute des grands récits en des jeux de langage multiples et hétérogènes. À la suite de Freud qui découvre l'inconscient dans la petitesse de phénomènes apparemment insignifiants de la psychopathologie de la vie quotidienne comme le rêve, le lapsus, l'acte manqué ou la blague, Jacques Lacan, qui aurait rejeté d'être appelé philosophe mais qui a tout de même introduit la psychanalyse dans la scène philosophique, a élaboré les concepts d'*objet petit a* – à entendre comme forme objectale du rien plutôt que comme fragment d'une totalité – et de *pastoute* – impliquant la dimension détotalisante de l'ensemble ouvert en contraste avec l'univers en tant que tout. Avec la catégorie du réel, Lacan a mis en valeur le minuscule (la livre de chair perdue) et l'insaisissable (ce qui toujours se dérobe, comme le regard, par exemple), ainsi que le singulier et la série (un/e à un/e) à

l'infini. La qualité détotalisante de la série fournit un modèle pour penser la production paratactique de microrécits dans leur accumulation a-hiérarchique, désyntagmatisante et ouverte à l'infini, que la publication en ligne potentialise.⁽³⁾

Côté écrivains, deux auteurs, Pascal Quignard et Pierre Michon, fréquemment référés à la postmodernité, reprennent à leur compte et développent toute une réflexion sur des questions et des concepts lacaniens: l'impact du langage dans la sexualité, l'assomption de l'objet *petit a* en tant que modèle des *sordidissimes* chez Quignard, par exemple; ou la prééminence de la figure paternelle autour de laquelle Michon développe une réflexion sur les différents régimes que prend l'inconsistance de sa fonction symbolique. Malgré leurs différences, Quignard et Michon partagent le projet de récupérer les restes de ce qui a été oublié comme insignifiant, trivial et méprisable par la mémoire culturelle. Aussi les fictions critiques de ces auteurs se caractérisent-elles par une thématization aussi bien narrative que théorique du petit: *petits traités*, écriture fragmentaire et discontinue, mise en relief du détail, *sordidissimes*, pour Quignard; *Vies Minuscules*, récits focalisés sur un instant ou détail, pour Michon.

Il semblerait donc que l'apport français à la question des récits brefs ou minuscules n'est pas petit. Bien que la production de microrécits en français ne soit pas quantitativement comparable à celle des autres langues, toujours est-il que des modèles théoriques et herméneutiques majeurs pour penser et analyser le petit et le peu de chose ont été élaborés en français.

Brièveté et intertextualité

Le microrécit se veut un récit réduit à l'essentiel. Son extension minimale est corrélative d'autres caractéristiques: concision, précision, dépuración du langage, pour le style; fonction structurale de l'ellipse (Andres-Suárez, 2010: 51), c'est-à-dire des non-dits, pour les figures du récit. Raconter une histoire en un minimum de mots, réduire un univers narratif à l'expression minimale, apparait comme un défi structural et stylistique qui aboutit à l'écriture de textes de sept mots, comme le *Dinausario* de Monterroso, et même de quatre mots. C'est le cas du microrécit *El Emigrante*, de Luis Felipe Lomelí (2005): « *¿Olvida usted algo? -¡Ojalá!* ». Les non-dits sont nécessaires à l'effet

(3) La question de la forme paratactique des microrécits dans le cadre de la narration sérielle est développée dans Álvares (2011) et surtout Álvares (2013b) avec l'étude de la série microfictionnelle *Petits Chaperons*, de José Luis Zárate.

de chute (cf. Berthiaume, 2006) ou final cataphorique (cf. Zavala, 2011), lorsque la conclusion se précipite, pour surprendre le lecteur, le faire rire ou le dégoûter: « Le pyromane et sa jeune fiancée n'avaient pas dû se comprendre, vu les cris qu'elle poussait. Pourtant, elle avait acquiescé quand il lui avait dit: 'Je teux t'ambraser!', non? » (Fuentelba, 2009b: 28).

La micronouvelle est un petit récit qui raconte une transformation d'un état dans un autre état (Andres-Suárez, 2010: 29-30, 56-57); mais l'intrigue peut être patente ou latente, suggérée, sous-entendue, ébauchée, si bien que l'intervention du lecteur dans la restitution de l'histoire et l'élaboration de la signification est sollicitée. La tension narrative l'emporte sur l'intrigue (cf. Roas, 2010: 26; Lagmanovitch, 2006: 92). Quand il définit la micronouvelle, Vincent Bastin choisit comme critère l'intrigue latente:

[la micronouvelle est une] fiction littéraire, d'une centaine de mots ou moins, qui se termine par une chute. Concision oblige, le narrateur doit limiter son texte à l'essentiel, en accordant une place importante au non-dit. En quelques mots: camper un événement, un personnage, et surtout, un climat. Patient travail de concision, de ciselage littéraire, la micronouvelle demande un effort soutenu de réécriture. (Bastin, 2011c)

Il est rare en effet de trouver un microrécit qui ne soit pas un exercice de réécriture. Jeux de mots, détours d'expressions courantes, variations sur des stéréotypes sont des stratégies parodiques qui recyclent soit des textes, soit des lieux-communs et des conventions discursives. En voici un exemple avec un jeu de mots homophones: « Le sergent grenadier Lazare, dissipé, chassa la poule d'eau. Il ne fit jamais mouche, gaspillant de précieuses munitions. Les troupiers, en colère, lui firent l'appau » (Bastin, 2011a).

Concision oblige, le microrécit doit recourir fréquemment à des cadres de référence constitués par des formules, des motifs, des personnages, des séquences narratives et des textes (littéraires, filmiques, médiatiques, etc) amplement partagés parce que retenus par la mémoire culturelle. Leur fonction est de compenser l'absence de descriptions et d'explications. Aussi, les microrécits réécrivent des contes populaires, des scènes bibliques, des épisodes historiques, des séquences ou scénarios des grands classiques de la littérature mondiale (*L'Odyssée*, *Ceïpe*, *D. Quijote*, *Roméo et Juliette*, *D. Juan*, *Les mille et une nuits*) et / ou des genres de la culture populaire: *SF*, *thriller*, *fantastique*, *polar*. Les micronouvelles sont habitées par des personnages tels que des vampires, des fées, des robots, le Petit Chaperon Rouge, Ulysse, Zorro, un dinosaure, le diable, Napoléon ou Bécassine. La mouvance de ces

éléments textuels fait des microrécits un champ privilégié pour la transfictionnalité: la fiction se dégage du récit qui la soutient et circule entre auteurs, *media* et modes sémiotiques différents, combinés ou non.

D'autres microfictions tâchent de saisir la banalité de la vie quotidienne et s'inscrivent dans l'esthétique de l'*everyday life*. Ces micronouvelles visent à donner « au lecteur l'impression d'être assis sur un banc, dans une ville, et de regarder passer les gens. Avec le pouvoir de capter, pour chacun d'eux, un fragment de leur vie » (Bastin, 2011d).

Narrativité

Si le microrécit obéit à des contraintes formelles, cela n'est pas le cas pour ce qu'il en est du contenu. La pluralité et la diversité thématiques font que la forme narrative brève ou hyper-brève est hybride, transgénérique, transfictionnelle. Le microrécit absorbe et réécrit des textes en tous genres et supports, y compris ceux qui, n'étant pas narratifs, s'en rapprochent de par la dimension, comme les genres gnomiques: aphorismes, maximes, apologues. La micronouvelle suivante de Fuentealba en est un exemple: « Le pyromane a tendance à se prendre pour le maître du monde, car il peut avoir n'importe où son foyer » (2009b). Comment la distinguer d'un aphorisme? La majorité des microfictions composant le *blog* de Chéveillard relève des genres qui énoncent une thèse, un argument, un commentaire. Les textes associés aux images dans *Une traversée de Buffalo*, de François Bon, sont moins narratifs que descriptifs.

Ces exemples indiquent que le défi impliqué dans l'écriture de microrécits met en jeu la narrativité même. Écrire une histoire en le moins de mots possible implique une interrogation sur la particule minimale de narrativité et sa localisation: au niveau de surface de la trame ou au niveau profond de la tension narrative? L'histoire ébauchée ou suggérée ainsi que l'ouverture aux genres non narratifs contribuent à l'ébranlement de la consistance narrative.

Dans *El microrrelato. Teoría y historia*, David Lagmanovitch distingue deux perspectives sur le microrécit: la transgénérique, qui le définit comme une forme traversée par une multiplicité de genres; et la narrativiste, qui donne la priorité à la trame narrative, fût-elle latente (cf. Lagmanovitch, 2006: 30). Lagmanovitch prend parti pour la position narrativiste, tout en excluant de la sphère du microrécit les textes qui, quoique petits ou minuscules, ne possèdent pas le trait incontournable de la narrativité qui est l'ac-

tion qui change un état dans un autre état.⁽⁴⁾ *El Dinosaurio* en est un excellent exemple. Les cinq catégories narratives y sont présentes: narrateur, temps (*cuando, todavía*), espace (*allí*), action (*despertó*), personnages (dinosaur et personnage indéterminé, celui ou celle qui s'est réveillé/e). C'est au lecteur de décider si la présence du dinosaure marque le nœud conflictuel du récit (histoire inachevée, fragment narratif) ou, au contraire, son dénouement. *El Dinosaurio* illustre également la définition que Gerald Prince donne de récit: « the representation of at least two real or fictive events in a time sequence » (Prince, 1982: 4). En effet, pour qu'il y ait récit, il suffit que deux actions ou événements soient liés dans une séquence temporelle – *despertó, estaba* – sans qu'un lien de causalité entre eux soit nécessaire.

Microtexte, microfiction et microrécit

Une autre caractéristique du microrécit, selon Lagmanovitch, est sa qualité littéraire. Il les distingue des textes narratifs non littéraires, c'est-à-dire sans visée ou valeur esthétique. Ce serait le cas, par exemple, des faits divers et des légendes urbaines. Cette définition du microrécit lui permet de proposer une terminologie où *microtexte, minificción* et *microrrelato* désignent des choses différentes. Les microtextes peuvent être fictionnels ou non fictionnels (recettes de cuisine, livres d'instructions). Les microtextes fictionnels sont les microfictions, lesquelles peuvent être narratives ou non. Les aphorismes, par exemple, sont des microfictions. Les microfictions narratives sont les microrécits. Dans la mesure où les microrécits sont littéraires, la terminologie de Lagmanovitch entraîne une identification implicite entre fiction et littérature. Il est fort probable qu'une telle identification soit discutable, dans la mesure où, si on peut affirmer la nature fictionnelle de la littérature, le contraire n'est pas forcément vrai. N'y a-t-il pas de la fiction qui n'est pas littéraire ? Un *dime novel* est un récit mais ce n'est pas de la littérature, à moins qu'il s'agisse de *littérature populaire*. Un film est un récit et une fiction mais ce n'est pas de la littérature, même quand il s'agit de l'adaptation d'une œuvre littéraire. Et d'ailleurs, n'y a-t-il pas de textes à visée et valeur esthétique qui ne sont reconnus comme littéraires ni par la critique, ni par l'université, ni par le lectorat ?

(4) Les textes narratifs comportent trois moments: «el que presenta una situación determinada; el que indica la aparición de un elemento que perturba el orden establecido; y un momento final, ya sea que éste implique una decisión a favor de una de las entidades contrastantes, o bien una neutralización de los opuestos» (*idem*: 44).

Microrécit et conte(s)

En espagnol, portugais et anglais on parle de *minicuento*, *microconto* et *short short story*, termes qui établissent un lien serré et explicite entre le conte et le *minicuento*, qui est une autre désignation de *microrrelato*. L'intelligibilité du *minicuento* dépendrait ainsi du rapport qui l'attache au conte. Est-ce un rapport de rupture ou de continuité? Et en parlant de conte, parlons-nous du conte de tradition orale, dont la forme persiste à travers les siècles, ou du conte littéraire tel qu'Edgar Allan Poe l'a caractérisé comme forme qui ne cesse de se réinventer?

Les caractéristiques du conte littéraire sont différentes de celles du conte de tradition orale (cf. Belmont, 1999). Depuis le XVIII^e siècle s'est constituée une tradition de pensée sur l'hétérogénéité du conte oral à l'œuvre littéraire. Cette tradition de pensée est notamment représentée par Grimm, Benjamin et Jolles. Les frères Grimm ont pensé cette hétérogénéité sous la paire conceptuelle *poésie de nature vs poésie d'art*. La poésie de nature, catégorie qui comprend les mythes, les contes, les légendes, est un être organique qui, tout comme les plantes ou le langage, est indépendant de la volonté consciente des hommes. Par conséquent cette poésie se compose d'elle-même à l'insu de l'homme. Walter Benjamin contraste roman et conte en corrélation avec *information vs narration*. Important instrument de l'ère bourgeoise, la presse a créé un nouveau genre de communication, l'information, qui nuit à la narration artisanale dont le conte est la forme majeure. Produits de la techniques et de l'industrie, narration littéraire (roman) d'abord et information ensuite, ont désarticulé et délégitimé la narration artisanale, fondée dans la parole vivante et la présence physique du narrateur et des narrataires, véhiculant « le message du lointain » (cf. Benjamin, 1991: 210). Roman et presse ont rélégué le conte dans le domaine de l'archaïque. Quant à André Jolles, il comprend le conte dans la catégorie des *formes simples* (orales, collectives, anonymes) en opposition aux *formes savantes* (écrites, littéraires).⁽⁵⁾ Les formes simples trouvent leur source hors de la littérature, dans le discours quotidien et la tradition orale: « elles se produisent dans le langage » et « procèdent d'un travail du langage sur lui-même, sans intervention, pour ainsi dire, d'un poète » (Jolles, 1972: 18). Ce

(5) Les formes simples sont neuf: Légende, Geste, Mythe, Devinette, Locution, Cas, Mémorable, Conte, Trait d'esprit. Les formes littéraires dérivent des formes simples: l'épopée est la forme savante de la geste; la nouvelle est dérivée du cas du droit et de la théologie (*exemplum*), ou du conte comme chez Boccace. Jolles fait l'hypothèse de correspondances entre les formes simples et des attitudes existentielles, des visions du monde: par exemple, la famille pour la geste, la science pour le mythe, l'expérience pour la locution, la pesée pour le cas (cf. Jolles, 1972: 42).

sont des formes anonymes, impersonnelles, collectives, situées en deçà de la littérature et dans l'anthropologie du quotidien.

Dans cette tradition les conteurs sont des transmetteurs, des passeurs et non pas des créateurs. Le conte s'élabore au moment de sa transmission même, dans l'observation implicite des règles qui contraignent sa forme: formules d'ouverture et de clôture (il était une fois..., et ils ont vécu heureux pour toujours), récits par trois, motifs spécifiques, enchaînements d'épisodes caractéristiques. Ces conventions ont permis à Aarne et Thompson de catégoriser les contes en des types et à Propp d'y déceler une structure invariante. Autres caractéristiques du conte sont l'unité d'action, la sobriété a-psychologique (absence de motivations et d'analyses psychologiques), l'ordre séquentiel (absence d'analepses), la résolution narrative heureuse et *last but not least* la thématique du passage de l'enfance à l'âge adulte, étudiée par Bruno Bettelheim, Marie Louise von Franz et Nicole Belmont.

Les conditions de production et de transmission du conte en tant que narration artisanale n'existent plus aujourd'hui, dans la mesure où la modernité, sous le nom de Grimm, les a recueillis et fixés par écrit. À présent, les contes de tradition orale sont réélaborés et retransmis non seulement avec les livres mais aussi avec les *media* et la Toile. Ces instruments interviennent directement ou indirectement dans les performances des conteurs contemporains. Le rôle des technologies de l'écrit depuis le texte manuscrit jusqu'aux nouveaux *medias* ne se borne pas à procurer des moyens de communication de plus en plus sophistiqués pour la narration de contes. La technologie employée agit à différents niveaux, y compris la performance. Dès qu'il y a texte, la narration du conte décroche du *hic et nunc* de la performance et l'existence du récit se place au-delà des particularités et contingences de son énonciation. La voix n'est plus l'unique support du verbe qui s'inscrit désormais dans la lettre. Les conteurs contemporains disposent d'immenses répertoires de contes du monde entier stockés en support papier et en support électronique. Ils y puisent pour constituer leurs répertoires. Ils réécrivent, recyclent, reformulent des contes. La performance ne serait pas possible en dehors de cette textualité massive, puisqu'elle dépend et découle de techniques de communication et de composition écrites. Les conteurs ne sont ni de bardes antiques ni de jongleurs médiévaux, bien qu'ils se présentent souvent comme leurs successeurs ou héritiers. La fiction d'oralité fait partie de la mise en scène du spectacle de contes qui vise à récupérer l'aura de la narration artisanale, autrement dit, le *hic et nunc* de la performance replacée dans sa tradition authentique comme « apparition unique d'un lointain si proche fut-il » (Benjamin, 1991: 144). Pour ce faire,

le spectacle doit entretenir l'illusion archaïque de son autonomie par rapport à la mémoire textuelle ainsi qu'aux industries culturelles et des loisirs qui pourtant le soutiennent.

Le conte littéraire et le *minicuento*

Le conte littéraire s'est depuis longtemps émancipé des contraintes et du modèle du conte de tradition orale et a pris des thématiques variées (conte philosophique, conte fantastique, libertin) et se distingue mal d'autres formes narratives brèves comme la nouvelle. Il semble que les seules caractéristiques du conte de tradition orale que le conte littéraire reprend sont l'unité d'action et l'ordre séquentiel, corrélatifs du final anaphorique. Aussi l'histoire du conte est-elle brève, complète et explicite.

Les *minicuentos* re-racontent des contes, en les comptactant et densifiant. Le conte est souvent réduit à une séquence, un scénario ou un détail qui se trouve ainsi dilaté, détaché, intensifié. D'une part, le *minicuento* radicalise certaines caractéristiques du conte comme la brièveté, la concision et l'unité d'effet (cf. Roas, 2010: 25). De l'autre, il coupe avec l'histoire complète et explicite, l'ordre séquentiel, le final anaphorique. Lauro Zavala distingue *minicuento* – dont la concentration assure l'intégrité de l'histoire, tout comme dans le conte – et *minificción* – sa décentration ou déplacement subvertissant l'intégrité de l'histoire dont on aura une version fragmentaire ou fractale (cf. Zavala, 2000; 2011). De son côté, Dolores Koch pense que le microrécit est différent du *minicuento* dans la mesure où le dénouement de celui-ci se trouve dans l'histoire, tandis que le dénouement de celui-là se trouve dans l'auteur (*apud* Lagmanovitch, 2006: 27). Finalement, Lagmanovitch refuse de séparer microrécit (*microrrelato*) et *minicuento* et préfère les penser tous les deux comme des mutations du conte. Pour lui, *minicuento*, *minificción*, *microrrelato* ne sont perceptibles et intelligibles qu'au sein des mutations du conte duquel ils dérivent. Le rapport de dérivation n'empêche pas le *minicuento* de constituer un genre littéraire autonome. De même que le roman dérive de l'épopée sans en être pour autant un sous-genre, le *minicuento* dérive du conte mais il n'en est pas une section ou une extension et il ne le remplace pas (Lagmanovitch, 2006: 34). Pourtant, la perception du microrécit comme un genre autonome, qui prédomine chez les théoriciens hispanophones (Lagmanovitch, Andres-Suárez, Zavala), a été récemment mise en cause par David Roas (cf. Álvares, 2013a).

Micronouvelle* au lieu de *minicuento* ou *microconto

Le terme *microconte* ou *miniconte* ne semble pas exister en français (*mini-conte* désigne de petits contes pour de petits enfants). Il y a microrécit, microfiction (par exemple, les *Microfictions* de Jauffret ou de Morand) et il y a micronouvelle. Ce terme a été retenu en France par J. Fuentealba, V. Bastin et O. Geshter et au Québec par les auteurs du groupe *Oxymorons*, dans leurs publications littéraires et critiques. Ajoutons la nouvelle en trois lignes, forme créée par Fénéon en 1906, qui est un des modèles des microrécits. La corrélation entre l'absence du terme correspondant à *minicuento* et la popularité du terme *micronouvelle* ou *nanonouvelle* semble indiquer que les microrécits en français se conçoivent en référence à la nouvelle. Cela implique d'élire la nouveauté caractéristique de la nouvelle comme trait identitaire. En effet, la nouvelle se donne pour raconter une histoire récente et vraie, au détriment du 'il était une fois' du conte. Certes, tout comme Baudelaire l'avait remarqué dans la préface aux *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe, la nouvelle partage avec le conte l'unité et l'intensité de l'effet. Mais dans la nouvelle l'effet unique se particularise en effet de chute, qui est son procédé majeur (cf. Langlet, 2010: 35) et que Berthiaume (2006) et Fuentealba (2009a) prennent comme une caractéristique fondamentale de la micronouvelle. Or, l'effet unique du conte n'est pas forcément en chute et c'est bien pourquoi Lauro Zavala distingue *minificción* à final anaphorique (ou *minicuento*) et contes à final cataphorique (ou *minificción*). Bien que les zones d'interaction entre conte et nouvelle remontent à des auteurs comme Boccace, Strapola, Basile et L'héritier, l'option francophone pour *micronouvelle* marque sans doute une différence d'avec les *minicuentos* en espagnol ou *microcontos* en portugais. La micronouvelle se trouve investie d'une identité fermement attachée à la modernité et à la nouveauté (nouvelle). Elle inscrit la fiction dans la fugacité du temps. Elle assume son attachement à l'actualité, à l'information, aux medias, à la vie quotidienne. À cet égard, les nouvelles en trois lignes de Fénéon semblent avoir joué un rôle déterminant (voir *infra*).

Micronouvelles, genres populaires et genres littéraires

À l'exception de Berthiaume, les auteurs et / ou critiques de micronouvelles établissent un lien entre leurs productions et la *minificción* ou le *microrrelato* en espagnol. Monterroso est toujours cité dans leurs essais comme un fondateur. Fuentealba, qui a fait des études en espagnol et traduit *Les Petits*

Chaperons, recueil de *microrrelatos* de Juan Luis Zárate, s'écarte cependant de la tradition critique hispanophone qui inscrit les *microrrelatos* dans la lignée prestigieuse de la littérature moderniste et des avantgardes (cf. Andres-Suárez, 2010: 39, 121; Roas, 2010: 33-38). Lecteur passionné de R.E. Howard, Lovecraft, Zelazny et Moorcock, il insère les micronouvelles dans le champ des 'mauvais genres' de la culture populaire et médiatique (cf. Fuentealba, 2009a: 13). Les contes ultra-brefs de Jacques Sterberg puisent dans la matière de la *SF*. José Luis Zárate, qui écrit des microrécits sur Twitter, est un des chefs de file de la *SF* et du fantastique. Le rapport privilégié du microrécit au fantastique a été remarqué par Irène Langlet et par Irene Andres-Suárez. L'auteure espagnole pense qu'il y a une affinité entre le fantastique, qui se soutient d'une fluidité des frontières entre réel et irréel, et l'indétermination du monde narratif produite par la structure elliptique du microrécit. De son côté Irène Langlet écrit: « La microfiction est bien représentée en science-fiction, où la pratique est stabilisée depuis les années 1950: des auteurs font figure de 'classiques' et servent de référence ou de modèle; une réflexion initiée dès les débuts du genre enrichit ce cadre patrimonial et a progressivement défini une poétique » (2010: 23). La place du fantastique et de la *SF* dans les microrécits souligne quelque chose que les auteurs hispanophones tendent à escamoter: l'appartenance des microrécits à « la culture populaire médiatique de la bande dessinée, du cinéma, de la télévision et d'internet » (*idem*: 37) qui est une culture de flux (séries, cycles, feuilletons, Twitter, *blogs*).

Par contre, Laurent Berthiaume considère que les micronouvelles s'inscrivent dans la banalité du *everyday life* et appartiennent à la sphère des genres littéraires. Comme son nom l'indique la micronouvelle dérive de la nouvelle. Berthiaume écrit dans son petit essai de 2006: « La micronouvelle m'apparaît aussi différente de la nouvelle que celle-ci l'est du roman. Un parallèle serait de comparer le roman au long métrage, la nouvelle au court métrage et la micronouvelle à la simple prise de vue, voire à une photo ou deux sur une page d'album » (2006: 94). Bien que le roman et la nouvelle soient des genres littéraires narratifs, Berthiaume souligne la valeur littéraire de la micronouvelle comme affaiblissement du narratif: « Et si on décidait que la micronouvelle commence là où la nouvelle semble disparaître par sa trop grande brièveté? Dans la micronouvelle, le non-dit a présence sur le dit. On ne lit pas la trame narrative, laquelle est pratiquement absente, mais on l'imagine à son goût personnel, à travers son propre imaginaire » (*ibidem*). L'auteur établit ici deux connexions: la première entre micronouvelle et nouvelle, ce qui signifie la nature littéraire de la première;

la seconde, entre cette nature littéraire et le peu de narrativité. La brièveté excessive ('sa trop grande brièveté') de la micronouvelle tue ('fait disparaître') la nouvelle. C'est le récit d'un matricide, métaphore de la rupture par laquelle le nouveau genre, en intensifiant la brièveté, s'émancipe du genre-matrice. Et d'après la phrase suivante, il est légitime de penser qu'avec la nouvelle, c'est le récit aussi qui disparaît de la micronouvelle: la rupture est corrélative d'une mutation structurale. L'intrigue ébauchée ou suggérée devient dans cette phrase 'pratiquement absente'. La mutation affaiblit ou efface même la narrativité. La thèse de Berthiaume diverge donc de celle soutenue par Lagmanovitch. Étant donnée cette tendance au non-narratif, considérée comme effet de l'hybridisme génologique, et la participation du lecteur dans l'élaboration du sens, il n'est pas étonnant que Berthiaume caractérise la micronouvelle en termes lyriques: « La nouvelle est au poème ce que la micronouvelle est au haïku. Simplification extrême de l'écriture, économie de mots, dépouillement, détachement... tout en nous offrant une ambiance, un climax, une émotion puré » (*idem*: 96). Fuentealba rapproche également les deux formes minimalistes (cf. 2009a: 13-14). Mais il est significatif aussi que, contrairement à Fuentealba et à Bastin, Berthiaume ne prenne pas Fénéon comme référence et modèle des micronouvelles créées par le groupe *Oxymorons*. Cela est peut-être dû au fait que la consistance narrative des nouvelles en trois lignes de Fénéon est impeccable.

Les nouvelles en trois ou en quatre lignes

De mai à novembre 1906, Félix Fénéon⁽⁶⁾, qui travaillait alors au quotidien *Le Matin*, a réécrit des faits divers en les transformant en des nouvelles hyper-brèves. Celles-ci sont à la fois des nouvelles au sens médiatique d'in-

(6) Né en 1861 et décédé en 1944, Félix Fénéon a été très actif aussi bien sur le plan culturel que sur le plan politique. Croyant à l'action libératrice de l'art, Fénéon était lié aux avant-gardes artistiques et littéraires et aux milieux anarchistes. Il soutenait la lutte des artistes, intellectuels et ouvriers contre le pouvoir de l'état. Il a caché des militants anarchistes recherchés, a édité des journaux anarchistes et libertaires, a écrit des articles anonymes dans la presse anarchiste dans les années 1890 et il est probable qu'il ait commis un attentat à la bombe. Il a fait tout cela en travaillant comme fonctionnaire du Ministère de la Guerre. Il n'était pas moins actif dans le monde de l'art et de la littérature. Il a promu Georges Seurat et les post-impressionnistes, édité les *Illuminations* de Rimbaud et *Maldoror* de Lautréamont, traduit E.A.Poe et Jane Austen, publié la première traduction de James Joyce en français. Entre 1896 et 1903, il a été rédacteur en chef de la *Revue blanche*, qui a soutenu Dreyfus en 1898 et dans laquelle Debussy, Gide, Mirbeau et Jarry ont collaboré.

formations et dépêches et des nouvelles au sens littéraire du terme, c'est-à-dire des nouvelles minuscules.⁽⁷⁾ En voici quelques exemples:

Madame Fournier, M. Voisin, M. Septeuil se sont pendus : neurasthénie, cancer, chômage.

Un Saint-Germain des Prés-Clamart a tamponné, vers minuit, rue de Rennes, un Malakoff, qui prit feu.

Plusieurs voyageurs blessés. Perronet, de Nancy, l'a échappé belle. Il rentrait. Sautant par la fenêtre, son père, Arsène, vient s'abîmer à ses pieds.

C'est au cochonet que l'apoplexie a terrassé M. André, 75 ans, de Levallois. Sa boule roulait encore qu'il n'était déjà plus.

En se grattant avec un revolver à détente trop douce, M. Ed. B s'est enlevé le bout du nez au commissariat Vivienne.

Gare de Mâcon, Mouroux eut les jambes coupées par une machine, 'Voyez donc mes pieds sur la voie !', dit-il, et il sévanouit.

Chez un tourneur de Bordeaux, une meule électrique a éclaté, fracassant d'un de ses fragments la tête du jeune Léchell.

Les filles de Brest vendaient de l'illusion sous les auspices aussi de l'opium. Chez plusieurs la police saisit pâte et pipes. (Havas) (Fénéon, 1998)

L'intertexte des nouvelles de Fénéon est le discours médiatique des faits divers tel qu'il a été établi par la presse du Second Empire. Profondément ancrée dans la culture médiatique et urbaine, la nouvelle en trois lignes raconte dans un récit fulgurant le détail et la fugacité des événements quotidiens et contingents que sont les faits divers. Ce sont des cas, au sens étymologique d'événements imprévisibles qui surviennent par hasard, qui choient. Grâce à l'art de Fénéon, la rubrique des faits divers devient un catalogue des tragédies ordinaires reformulées en grand style: catastrophes naturelles, toute sorte de violence (domestique, urbaine, maniaque, militaire) et différents types d'accidents, notamment avec des voitures et des transports en commun – ceux-ci étant des métonymies emblématiques des flux et des mécanismes urbains.

(7) À remarquer que le fait divers aussi bien que la nouvelle dérivent, dans la terminologie d'André Jolles, de la même forme simple: le cas.

Les faits divers, dans leur profusion et diversité, s'accumulent au jour le jour, sans critère et sans ordre. Chaque fait divers constitue un récit bref autonome qu'aucun lien logique ou hiérarchique ne relie aux autres. Chacun enregistre un événement qui s'est produit ce jour-là. Ils forment une liste ou série ouverte à l'infini, un ensemble détotalisé. Aussi la colonne est-elle le format typographique qui convient le mieux à cette écriture désyn-tagmatisée et paratactique.

Une telle écriture exprime, selon Thérenty et Pinson (2008; 2008a) l'échec des synthèses transcendantales et des stratégies de mise en ordre. La vision de survol, neutre et totalisante, est remplacée par les visions myopes focalisées sur le détail. Le détail indique la fugacité et l'insaisissable des contingences qui rompent l'enchaînement logique et prévisible des événements. Établi par la rubrique ou colonne des faits divers, le modèle de l'écriture de liste est non seulement celui des nouvelles en trois lignes de Fénéon, mais aussi celui des microrécits contemporains, notamment ceux produits et stockés sur la Toile (*blogs*, *Twitter*).

La violence en toutes variations est le thème central des nouvelles en trois lignes: accidents, suicides, meurtres, séquestres. Il ne s'agit pourtant pas de mini-*polars*. Ce ne sont pas non plus des récits mélodramatiques de romans-feuilletons et de *penny dreadfuls* et *dime novels* de la presse illustrée. Fénéon n'écrivait pas « selon le mode sentimental », comme lui-même le disait. Bien que leur thématique violente se retrouve et nourrisse les genres populaires, les nouvelles en trois lignes n'en relèvent pas. Elles s'inscrivent pourtant dans l'intersection entre le discours littéraire et le discours médiatique, favorisée par le rôle qu'a joué la presse de la Belle Époque dans l'accès des masses à la littérature et dans l'intégration de celle-ci à la vie quotidienne des lecteurs. Songeons au roman-feuilleton. L'accumulation de petits récits discontinus, à lire d'un coup d'œil, fait partie du rythme accéléré et brusque de la vie motorisée à la Belle Époque. Chaque histoire raconte une contingence, un accident, une agression, un choc, un traumatisme, une mort, bref, ce qui nous tombe dessus inopinément, par hasard. Cette accumulation de chutes, de heurts, de collisions, de syncopes, ne signale-t-elle pas le malaise dans la modernité industrielle et urbaine? Walter Benjamin considérait le choc « la forme prépondérante de la sensation » éprouvée par l'ouvrier devant la machine; c'est « une expérience éminemment moderne » directement associée à la « déchéance de l'aura » (1991: 245). On peut dire que là où Marinetti chantait le salut de l'homme par la machine, Fénéon raconte le malaise de l'homme face à la machine – un malaise qui se manifeste dans l'impact mutilant de celle-ci sur le corps: jambes coupées de M. Mouroux,

tête écrasé du jeune Léchell, bout du nez perdu de M. Ed. B. Aussi les nouvelles en trois lignes sont-elles l'envers des manifestes futuristes et Fénéon est-il le symptôme de Marinetti.

Dans l'ensemble des micronouvelles se détachent les nouvelles en trois lignes contemporaines, écrites par Jean-Noël Blanc (2007) et Jean-Louis Bailly (2009). Ces deux auteurs ont décidé, apparemment de façon tout à fait indépendante, de composer des récits très courts en réécrivant des faits divers, selon le modèle des nouvelles en trois lignes composées par Fénéon. Leurs nouvelles sont, tout comme celles de Fénéon, des exercices de style qui produisent des récits fulgurants. Elles gardent la succession paratactique de l'écriture de liste et privilégient le choc comme figure qui couvre les actions racontés.

Les nouvelles en trois lignes de Bailly ont été composées sur des dépêches parues dans la presse entre mai et novembre 2008. On y retrouve les cas qui, pendant cette période, ont dépassé la simple colonne des faits divers et accédé à la Une: Ingrid Bettencourt, l'Ogre des Ardennes, Joseph Fritzl, la campagne présidentielle aux USA, les caricatures du Prophète, le séisme en Sichuan. Pendant cette période il les a postées sur son *blog* et ce n'est que l'année suivante qu'elles ont été publiées chez *L'arbre vengeur* sous le titre de *Nouvelles impassibles*. Dans l'avant-propos, Bailly précise que, contrairement à Fénéon, il ne s'est pas limité au territoire national, ni aux faits divers, mais a pris le monde globalisé « où la frontière est de plus en plus mince entre le fait divers et la 'grande' politique » (Bailly, 2009: 7-8). Son intention est de mettre au même niveau « avec un flegme pareil les catastrophes planétaires et les tragédies de canton, les aventures du président des Etats-Unis va-t-en-guerre et celles du collégien pyromane; jour après jour s'esquisse toute seule une comédie humaine pour lecteurs pressés et auteur laconique » (Bailly, 2009: 8-9).

De son côté, Blanc ajoute une quatrième ligne à ses 24 nouvelles en trois lignes parues dans *Couper court*. C'est un recueil de nouvelles à extension et thématique variable. Ses vingt-quatre nouvelles en quatre lignes sont comparées à des cafés très serrés (« juste le fond d'une tasse »), intenses, parfois amers ou un peu amers. Tout comme celles que Fénéon a composées en 1906, les nouvelles de Blanc, tout en alliant critique sociale et « de belles acrobaties d'écriture » (Blanc, 2007: 160), s'inspirent de dépêches d'agence concrètes ou parfois, ajoute l'auteur, elles sont inventées selon les conventions et les lieux-communs du discours des faits divers.

En voici quelques exemples de nouvelles en trois (Bailly) et en quatre lignes (Blanc):

Concours de crachat à Grenoble. Le candidat (22 ans) prend son élan, passe le balcon, se crashe deux étages plus bas. Traumatisme crânien. (Bailly, 2009: 59)

On récupère sur le Grand Ballon d'Alsace, enchevêtrés, les débris d'un ULM et d'un Icare de 46 ans, venu là de la Somme. (Bailly, 2009: 94)

Râle d'amour, grincements de métal. Dans l'honnête Bellevue (Ohio), un homme intronisé tel le parasol – aime charnellement sa table de jardin. (Bailly, 2009 : 94)

Un TGV à pleine vitesse tamponna un cheval sur la ligne Paris-Nantes. Un moment entre terre et ciel, déjà morte peut-être, la bête fut Pégase. (Bailly, 2009 :94)

M. Martin, de Grenoble, arpentait les voies du tramway délaissées par les tramnots grévistes. Fin inopinée de la grève, tramway inattendu: il n'aura désormais plus qu'une jambe, M. Martin. (Blanc, 2007: 167)

Pressé par un besoin de liberté, Gaston L. a noué ses draps au garde-corps de sa fenêtre pour fuir par le jardin. Draps trop courts: fémurs et bassin fracturés. A-t-on idée de vouloir quitter ainsi sa maison de retraite, à 103 ans qui plus est? (Blanc, 2007: 163)

Chaviré de joie après l'avis des médecins venant de le déclarer à tout jamais guéri de sa terrible maladie, Félix G. gambadait en quittant l'hôpital de B*. Ce fut pour y retourner illico, faute de s'être avisé de l'arrivée rapide du bus 31. (Blanc, 2007: 161)

Elle était fière de son piercing lingual, Betty N. Elle s'en vante moins aujourd'hui: muette depuis que la foudre lui infligea une sévère décharge électrique, le métal dudit piercing ayant servi de conducteur. (Blanc, 2007: 165)

Le discours critique sur les micronouvelles ignore les œuvres de Bailly et de Blanc. Fuentealba et Bastin, qui se réclament de Fénéon, et le considèrent un précurseur, n'incluent ni Bailly ni Blanc dans la liste des auteurs de micronouvelles. Le premier numéro de *Fixxion* (Rabaté, 2010) ne souffle mot ni de l'un ni de l'autre. Ce n'est que tout récemment qu'un petit article de Bastin sur Fénéon comme précurseur des micronouvelles, paru dans le journal anarchiste *À voix autre*, mentionne *Nouvelles impassibles* de Bailly (Bastin, 2011b: 7). De leur côté, Bailly et Blanc n'établissent aucun lien explicite entre leurs nouvelles à la Fénéon et le phénomène microfiction ou microrécit. Il ne fait pourtant aucun doute que les nouvelles en trois ou en

quatre lignes contemporaines rentrent dans la forme ou le genre que l'on désigne sous ces termes. Leur extension extrêmement brève, leur concision et dépuration, leur intensité, leur consistance narrative, leur intertextualité, leur impact sur le lecteur en font même des microrécits exemplaires. Il ne fait aucun doute non plus que les nouvelles en trois ou quatre lignes contemporaines présentent des traits spécifiques qui leur donnent une place particulière dans l'ensemble des micronouvelles.

Nouvelles en trois lignes et faits divers

Chaque nouvelle en trois lignes réécrivant un fait divers particulier, l'exercice intertextuel est très concret et précis. Il s'agit en effet d'élever un texte à fonction référentielle et visée informationnelle (une dépêche d'agence) à la dignité littéraire d'un texte à fonction et but esthétiques. Un fait divers devient un texte littéraire, dans lequel l'utilisation et l'utilité du langage comme outil d'information est surmontée par ce que Jakobson appelait la fonction poétique. Bref, la tragédie ordinaire racontée dans le fait divers accède, dans la nouvelle en trois lignes, à l'univers de la fiction et à la mémoire culturelle.

Roland Barthes définit le fait divers par l'immanence de son signifié à l'énoncé: son récit contient immédiatement tout son savoir, toute l'information nécessaire à sa consommation; aucun besoin pour le lire de recourir à un contexte implicite au-delà de l'énoncé (politique, sport, littérature, science). Or, ce que fait la nouvelle en trois lignes, c'est précisément ouvrir le fait divers à un contexte autre, si bien qu'il faut au lecteur recourir à un savoir au-delà de l'énoncé. Ce savoir est littéraire et fictionnel, implique fréquemment des personnages-icônes et met en branle tout un imaginaire mythologique. L'élan du cracheur grenoblois qui tombe à pic et se casse la tête parodie celui du plongeur de Paestum et Grenoble devient un cap Lily-bée à l'envers, qui résonne du 'cra' de 'crachat', 'crashe', 'crâniën'. Le pilote du ULM tombé est une figure d'Icare. À l'instant de mort, le cheval projeté par le TGV s'élève comme Pégase, le cheval ailé. La justice immanente qui frappe Betty N., la jeune fille au *piercing*, sous forme de foudre, évoque un châtement biblique. Conduite par le métal du *piercing* sur la langue de la jeune fille, la foudre punit sa vantardise en la rendant muette. Dans la nouvelle sur la perversion onaniste du monsieur américain, la qualité littéraire du texte ne résulte pas d'un encadrement mythologique, implicite ou explicite, mais aux morphologies syntaxiques et rhétoriques du récit, qui

convergent dans l'effet ironique: proposition intercalée suggérant la position érotique, rapprochement de l'animé et de l'inanimé (chair et métal), contraste entre l'honnêteté de la ville et la bizarrerie libidinale de son habitant, coïncidence entre le nom de la ville et la 'belle vue' ou scène dévoilée. Bref, dans ces nouvelles, la forme, le style et les cadres de référence décrochent l'accident banal des circonstances particulières qui lui donnent son cadre et l'investissent des significations et des valeurs issues de l'imaginaire et de la forme littéraires. Les nouvelles en trois lignes opèrent ce que la psychanalyse appelle une sublimation. Dans les termes de Lacan, une sublimation est l'élévation d'un objet banal – mettons, un fait divers – à la condition de Chose – un récit littéraire. Il donne l'exemple de l'imposante collection de boîtes d'allumettes de Jacques Prévert, dans laquelle un objet ordinaire et utile comme une boîte d'allumettes participe, une fois évidée et enfilée aux autres, à un ensemble cohérent, superfétatoire et 'excessivement satisfaisant du point de vue ornemental' qui révèle sa choseité (cf. Lacan, 1986: 136). La sublimation est « l'invention d'un objet dans une fonction spéciale que la société peut estimer, valoriser et approuver » (*idem*: 135).

Il ne faut pas pour autant penser que la sublimation élimine la fonction référentielle du fait divers. Les nouvelles en trois lignes citées ne parlent ni d'Icare ni d'un châtement divin foudroyant. Elles parlent d'un événement qui s'est passé dans un lieu et temps déterminés à quelqu'un identifié ou identifiable (celles de Bailly plus que celles de Blanc). Dans les nouvelles de Fénéon, M. André, Perronet ou Arsène sont des personnes à qui il est arrivé quelque chose de réel, tel jour, à tel endroit. Ceci distingue les nouvelles en trois lignes des micronouvelles dont l'intertexte est directement fictionnel. En réécrivant des textes ou des modèles littéraires (motifs, schémas narratifs, séquences des grands classiques), les micronouvelles racontent une action subie ou accomplie par Ulysse, un dinosaure, Mickey Mouse, Charlemagne ou un anonyme dans un espace-temps imaginaire. Elles ont affaire directement au matériel de la littérature et de la fiction qu'elles réécrivent sans pour autant le sublimer. Par contre, les nouvelles en trois lignes ont recours à des stéréotypes littéraires et fictionnels pour sublimer des récits d'événements réels. Leur cadre de référence circonstanciel est lui-même encadré par un cadre de référence d'un autre ordre, où le hasard des événements est épinglé à la permanence ou stabilité des motifs, figures et icônes de la fiction littéraire et autre. Tandis que les micronouvelles emploient des cadres de référence intertextuels (stéréotypes, héros, conventions et schémas narratifs, séquences paradigmatiques) pour situer le lecteur dans le

monde de la fiction, les nouvelles en trois lignes ont des référents externes et circonstanciels qui situent le lecteur dans le monde réel.⁽⁸⁾

Finalement, les nouvelles en trois lignes se spécifient dans le champ des micronouvelles de par leur narrativité solide. Nous avons vu que certains auteurs, dont Berthiaume, tendent à dévaloriser la narrativité des micronouvelles, tout en considérant que la dé-narrativisation est une conséquence inévitable de l'hyperbrièveté. Même les narrativistes admettent une narrativité lâche faite moins de trame que de tension. Cela mène à inclure dans la catégorie de la micronouvelle ce que Lagmanovitch désignerait comme des microfictions: des microtextes fictionnels de genre lyrique ou aphoristique. Or, les récits de Fénéon, Bailly et Blanc racontent une histoire dans un langage concis et épuré, sans que pour autant leur consistance narrative en souffre. Si la structure externe des nouvelles est, comme celle des faits divers, paratactique, la structure interne de chaque récit se fonde au contraire dans l'articulation logico-syntagmatique et dans le style hypotactique de la phrase. Les catégories narratives – temps, espace, action, personnage, narrateur – y sont toutes. Le personnage principal est régulièrement nommé: Betty N., M. Martin ou autrement identifié: le candidat, un sexagénaire. L'espace est parfois omis dans quelques nouvelles de Blanc mais chez Bailly, comme chez Fénéon, le nom de la ville et / ou du pays est indiqué: Somme, Frossay, Grenoble, Bellevue (Ohio). L'action, souvent violente ou catastrophique, change un état dans un autre état. Elle s'exprime par un verbe au passé simple ou temps équivalent: présent historique, passé composé. Quatre de ces catégories narratives correspondent à des référents extérieurs: l'action exprime un événement réel: le fait. Le personnage correspond à la personne impliquée dans l'action ou l'événement: victime ou agent. Le temps est supposément la date de la dépêche qui informe de l'événement. Chez Bailly on sait en quel mois tel ou tel fait est arrivé mais le jour n'est pas signalé. Blanc ne donnant aucune indication, ses histoires baignent dans une actualité floue. Bien que le narrateur soit extra- et hétérodiégétique et transparent (il raconte l'histoire en faisant oublier qu'il y a quelqu'un qui la raconte), on ne peut pas dire de lui qu'il correspond au narrateur du fait divers qui est une sorte de meganarrateur insaisissable. Dans la mesure

(8) Aussi n'ont-elles pas besoin de titre. Dans les micronouvelles, le titre joue un rôle très important. Au delà de sa fonction paratextuelle, il a aussi une fonction intratextuelle, si bien qu'il compose une unité avec le co-texte, comme on l'a vu dans l'exemple du microrécit de Luisa Valenzuela. Il constitue une sorte d'excès interne et permet de donner un cadre de référence à une histoire fondée sur l'ellipse (cf. Diez Sanz, 2011). On constate alors que la nouvelle en trois lignes se détache des micronouvelles dans la mesure où son cadre de référence réel (et non pas fictionnel) assure une compatibilité entre son économie verbale et l'absence de titre.

où le discours de la presse se veut objectif et neutre, sa modalisation – les marques ou indices de la présence du narrateur ou de son avis sur ce qu'il raconte – tendent à zéro. Mais en fait le narrateur des nouvelles en trois lignes laisse la marque de sa présence dans la modalisation ironique et humoristique de son discours. Un bel exemple est celui de Fénéon sur les filles de Brest, dans lequel l'humour découle du double sens de 'pipes'. Bref, la spécificité des nouvelles en trois lignes réside dans la corrélation entre les catégories narratives et les référents externes qui assurent un cadre empirique à l'histoire. Celle-ci se passe dans la réalité que le lecteur connaît et reconnaît. Aussi y a-t-il dans la nouvelle en trois lignes un côté fait divers toujours sensible, insublimable.

Conclusion

Tout comme ses congénères en espagnol, portugais et anglais, les micronouvelles en français sont d'exigeants exercices de forme, de style et de réécriture, contraints par le défi de brièveté. Créées à l'époque de la modernité industrielle et de la culture de masses, récréées à l'avènement de la chute postmoderne des grands récits, réactivées par les ressources et contraintes technologiques des nouveaux médias, la micronouvelle souligne en sa désignation même de *nouvelle* son attachement à l'actualité, à la vie quotidienne, à la platitude moderne où Benjamin a perçu la déchéance de l'aura.

Au sein des micronouvelles en langue française se détachent les nouvelles en trois lignes dont la spécificité réside dans la réécriture des faits divers. Ce sont des récits fulgurants issus directement de l'information médiatique. Les nouvelles en trois lignes dérivent des faits divers qu'elles subliment en les élevant à la dignité littéraire, moyennant une rhétorique qui ouvre à un contexte et à un savoir au-delà de l'énoncé du fait divers. Elles gardent en même temps la structure narrative et la valeur référentielle du fait divers dans une coïncidence entre catégories narratives et référents externes. C'est là une ligne qui les distingue de la tendance transgénérique et non-narrative des micronouvelles.

Fondées dans le discours médiatique et le milieu urbain, les nouvelles en trois lignes racontent des fragments de la réalité quotidienne dans la forme paratactique de la colonne, ce qui produit l'effet de contingence et de discontinuité propres à l'écriture de liste. Aussi les nouvelles constituent-elles de petits récits autonomes qui s'accumulent en série au hasard. La forme paratactique est corrélatrice de la thématique des nouvelles, car une grande partie des événements racontés sont réductibles à la répétition discontinue

et imprévisible du choc. Heurts, chutes, syncopes, décharges expriment la violence de la vie urbaine à différents niveaux, depuis la chute accidentelle jusqu'à l'agression, voire le meurtre. C'est dans le choc, sensation moderne par excellence, qu'a lieu la rencontre manquée de l'individu avec la ville.

Références

- ÁLVARES, Cristina (2011), "Nouveaux genres littéraires urbains: les nouvelles en trois lignes contemporaines", in Álvares, Cristina & Keating, Maria Eduarda (orgs.), *Microcontos e outras microformas*, V.N. Famalicão, Húmus, p.45-57
- (2013a), "Quatro dimensões do microconto como mutação do conto: brevidade, narratividade, intertextualidade, transficionalidade", *Guavira Letras*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 15 (no prelo).
- (2013b), "La microficción comme métamorphose du conte. Éclatement narratif et transficionalité dans *Petits Chaperons* de José Luis Zárate", *Carnets*, 5, p. 143-63.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010), *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menos Cuarto.
- BAILLY, Jean-Louis. (2009), *Nouvelles impassibles*, Paris, L'arbre vengeur.
- BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BASTIN, Vincent (2011a), *Morts et Résurrections du sergent grenadier Lazare*, autoédition.
- (2011b), "Félix Fénéon (1861-1944). Trois lignes d'avant-garde", *À voix autre*, 22, août, p.7.
- (2011c), "Micronouvelles: Pour une définition et une première défense de la micronouvelle française", *Micronouvelles et nouvelles courtes*, <http://www.vincent-b.siteweb.com/#MICRONOUELLES.F>
- (2011d), "À la découverte de la micronouvelle", *La Plume d'Ys*, http://laplumedys.blog4ever.com/blog/lire-article-71436-1951020-micronouvelles_vincent_bastin.html
- BELMONT, Nicole (1999), *Poétique du conte. Essai sur le conte tradition orale*, Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1991), *Écrits français*, Paris, Gallimard.
- BERTHIAUME, Laurent (2006), "La Micronouvelle", *Brèves littéraires*, p. 74.
- (2007), *Cent onze micronouvelles*, Montréal, Le grand fleuve.
- BLANC, Jean-Noel (2007), *Couper court*, Paris, Thierry Magnier.
- DIEZ SANZ, Begoña (2011), "El título en la minificción de José Maria Merino. Ensayo de una tipología", in Álvares, Cristina & Keating, Maria Eduarda (orgs.), *Microcontos e outras microformas*, V.N. Famalicão, Húmus.

- FÉNÉON, Félix (1998) *Nouvelles en trois lignes*, ed. H. Védérine, Paris, LGF.
- FUENTEALBA, Jacques (2009a) 'Nanofictions', *Deliciouspaper*, p.7.
- (2009b) *Tout feu tout flamme*, Paris, Outworld.
- JOLLES, André (1972), *Formes simples*, Paris, Seuil.
- LACAN, Jacques (1986), *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- LAGMANOVITCH, David (2006), *El microrrelato. Teoría y historia*, Palencia, Menoscuarto.
- (2010), "En lo territorio de los microtextos", *El cuento en red*, 22, p.3-8.
- LANGLET, Irène (2010), "Les échelles de bâti de la science-fiction", *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°1, décembre 2010, http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/langlet_fr.html
- LOMELÍ, Luis Felipe (2005), *Ella sigue de viaje*, Tusquets Editores, México.
- PRINCE, Gerald (1982) *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Amsterdam, Mouton de Gruyter.
- RABATÉ, Dominique & SCHOENTJES, P., eds. (2010), *Revue Critique de Fixxion française contemporaine*, 1, Micro/Macro, décembre, http://studwww.ugent.be/~vcolin/RCFFC/francais/index_fr.html
- ROAS, David, dir. (2010), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros.
- THÉRENTY, Marie-Eve & PINSON, Guillaume (2008), "Présentation. Le minuscule, trait de la civilisation médiatique", *Études Françaises*, 44, 3, p.5-12, <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2008/v44/n3/>
- THÉRENTY, Marie-Eve (2008a), "Vies drôles et *scalps de puce*: des microformes dans les quotidiens à la Belle Époque", *Études Françaises*, 44, 3, p.5-12, <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2008/v44/n3/>
- ZAVALA, Lauro (2000), "Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad", *Ciudad Seva*, <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm>
- (2011), "Para analisar a minificção", *Minguante*, <http://www.minguante.com/intro.asp> [ce site n'existe plus].

[Recebido em 27 de maio de 2013 e aceite para publicação em 5 de outubro de 2013]

FRONTEIRA E CONTACTO EM *O MEU NOME É LEGIÃO*

BORDER AND CONTACT IN *O MEU NOME É LEGIÃO*

Daniel Paiva*
daniel-paiva@live.com.pt

Este ensaio pretende rever as relações pós-coloniais presentes na obra *O Meu Nome é Legião*, de António Lobo Antunes, a partir de uma perspetiva geográfica. A narrativa polifónica de Lobo Antunes permite o sobrepôr de diferentes representações sociais e espacialidades, construindo uma imagem complexa da condição pós-colonial lisboeta do Século XXI. Neste romance, é visível como as fronteiras mentais do colonialismo são transpostas para o espaço urbano metropolitano e moldam o mesmo. As relações sociais das personagens oscilam entre a alteridade e o hibridismo em espaços que são simultaneamente fronteira e heterotopia. Começaremos por debater estes quatro conceitos para, de seguida, refletirmos sobre algumas constantes na escrita de Lobo Antunes em relação às temáticas pós-coloniais. Numa segunda fase passar-se-á à análise do texto em si, caracterizando-se as representações sociais e geográficas das várias personagens da obra.

Palavras-chave: Lobo Antunes; *O Meu Nome é Legião*; hibridismo; alteridade; fronteira; heterotopia.

This essay intends to review the postcolonial relationships present in António Lobo Antunes's *O Meu Nome é Legião*. The polyphonic narrative of this work allows an overlapping of different social representations and spatialities, creating a complex image of the postcolonial condition in 21st century Lisbon. The novel shows how the mental borders of colonialism are transposed into the metropolitan urban space and how they shape it. The social relationships of the characters oscillate between alterity and hybridism in spaces that fluctuate between border and heterotopia. We will begin by discussing these four concepts and then proceed to reflect upon postcolonial aspects that are recurrent in Lobo Antunes's writings. In the second part of the essay, we will focus on the novel itself, analysing the social and geographical representations of the characters.

Keywords: Lobo Antunes; *O Meu Nome é Legião*; hybridism; alterity; border; heterotopia.

* Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, Lisboa, Portugal.

Introdução

A cidade de Lisboa tem sido, desde a Revolução de Abril, recetora de imigrantes em larga escala. Esse foi um fenómeno novo dado que, antes dessa data, Portugal era essencialmente um país de emigrantes. À medida que os imigrantes se estabeleciam na cidade, foram-se formando vários enclaves étnicos, em especial nas zonas mais periféricas. Durante cerca de duas décadas, estes enclaves passaram despercebidos, devido à sua natureza periférica e fragmentária. Nesse período, a política nacional e local relativamente à imigração era inexistente ou numa base de *laissez-faire* (Beja Horta, 2008). Mais recentemente, estes enclaves começaram a ser vistos como um problema urbano e social. Na última década em particular, os *media* têm focado mais ou menos regularmente problemas sociais existentes, em especial aqueles que incluem criminalidade e violência, em bairros cuja população é imigrante (Fortes, 2009). A existência destes bairros e a sua associação à violência e criminalidade criaram novas fronteiras na cidade, dado que estes começaram a ser vistos como *no-go zones*.

É uma destas *no-go zones* que António Lobo Antunes apresenta no seu livro de 2007, *O Meu Nome é Legião*. Esta obra retrata difusamente um conjunto de vivências do Bairro 1º de Maio, um bairro de imigrantes que se situará numa zona periférica da cidade de Lisboa. Através de uma narrativa polifónica, o texto oferece-nos diferentes e contrastantes perspetivas sobre um espaço intrinsecamente pós-colonial. O que torna esta obra geograficamente interessante é o modo como se pode descobrir nela uma dualidade de representações sobre o espaço, a paisagem, as fronteiras e as territorialidades. O que se pretende apresentar neste ensaio são essas representações geográficas e sociais relativas ao Bairro 1º de Maio presentes em *O Meu Nome é Legião*, com especial foco para a questão da fronteira entre o interior e o exterior do bairro, e como essa marca uma dualidade patente na polifonia da obra.

O presente ensaio irá dividir-se em cinco partes distintas. A primeira irá referir-se à leitura crítica do pós-colonialismo e aos conceitos de geografia imaginária e de identidade híbrida. A segunda irá problematizar as questões da segregação e das fronteiras que existem na cidade pós-colonial. De seguida, apresentar-se-ão algumas perspetivas sobre os contornos da escrita de Lobo Antunes, com um foco particular nos temas do colonialismo e do pós-colonialismo. A secção seguinte centrar-se-á na análise e discussão das representações geográficas e sociais em *O Meu Nome É Legião*. Finalmente, concluir-se-á ao se expor como, nesta obra, a alteridade e o hibridismo coexistem, criando espaços que são simultaneamente fronteiras e heterotopias.

Alteridade e Hibridismo

Segundo Ryan (2004: 471), o pós-colonialismo, disciplina crítica que evoluiu a partir de autores como Said ou Bhabha, mas também Hall (2001) ou Spivak (1999), significa tanto a análise de “pessoas, estados e sociedades *depois* do colonialismo” como o facto de ser um “conjunto de teorias, ideias e práticas comprometidas com a luta anticolonial, com o mover-se *para além* do colonialismo”(1). Na Geografia, a inclusão do pós-colonialismo tem pretendido “fornecer leituras *críticas* do poder, conhecimento e produção do espaço colonial, e os seus efeitos em moldar o mundo presente” (Blunt, 2005: 179). Blunt refere que o pós-colonialismo geográfico tem-se centrado em cinco temáticas: as geografias de encontro, conquista, colonização e estabelecimento; as geografias das representações coloniais em formas escritas e visuais; a produção do espaço em cidades coloniais e pós-coloniais em termos de forma urbana, paisagem e experiências do quotidiano; os espaços racializados e sexualidades do colonialismo; e as geografias das migrações, diáspora e transnacionalidade. Este estudo insere-se quase absolutamente na última. Segue-se a linha de pensamento de Ryan (2004: 479), que defende que fazer geografias pós-coloniais não é apenas uma questão de desconstruir representações culturais do poder imperial e colonial mas também explorar o quotidiano cultural e as resistências e negociações que subsistem nas zonas de contacto, “desde Londres até Lagos”. No nosso estudo, iremos abordar uma perspetiva literária sobre justamente uma dessas zonas de contacto, onde os aspetos geográficos têm um peso real no decorrer das relações pós-coloniais.

Da leitura crítica do pós-colonialismo, extraímos duas noções que são basilares para o quadro de análise da obra que aqui se trata. Estes são conceitos contrastantes mas, na ambígua realidade que a escrita que Lobo Antunes desvenda, são complementares e esclarecedores. Começamos por abordar o conceito de geografia imaginada de Said, que se usa aqui no sentido de haver uma geografia do Outro. Edward Said, na sua obra *Orientalism* (1978), fez uma análise seminal que introduziu o conceito de geografia imaginada. Tomando como objeto de estudo vários textos de países Ocidentais, principalmente romances, o autor mostra como foi construída ao longo do tempo uma determinada ideia do Oriente como o oposto do Ocidente. Se o Ocidente era visto como racional, civilizado e progressivo, o Oriente era exatamente o oposto: a terra da selvajaria. Para Said, esta ideia gera-se a partir da coerência narrativa do texto Ocidental, que é

(1) Itálico no original. Tradução nossa.

principalmente o Europeu, que forma uma geografia imaginada. Esta é a geografia do Outro enquanto tudo o que é oposto ao próprio. Numa perspetiva alargada, uma geografia imaginada forma-se quando uma narrativa se desenvolve de modo coerente durante algum tempo acerca de um lugar e dos seus habitantes que está para além de alguma fronteira ou com o qual simplesmente não se tem contacto direto. Esta narrativa, logicamente, apesar da sua coerência interna, não corresponde à realidade desse lugar. Para além disso, a partir da leitura de Said sobre o Ocidente e Oriente, verifica-se como a divisão entre o Eu e o Outro acaba por corresponder a uma divisão entre o civilizado e o selvagem, ou se quisermos, entre o bom e o mau. A dualidade cultural é construída enquanto dualidade ética.

Bhabha (1994), por outro lado, apresenta o conceito de híbrido. Este conceito, não sendo completamente contrastante em relação ao conceito de Said, pressupõe uma dinâmica diferente no encontro entre diferentes culturas. O híbrido é aquilo que resulta de um longo contacto entre duas culturas, e reflete aspetos de ambas. Reflete principalmente as ambiguidades e tensões presentes nesse encontro. Para este autor, a colonização não foi uma relação pura de dominador/ dominado, e possibilitou uma negociação cultural, de onde surgiram novas identidades híbridas. Este conceito aplica-se a cenários de contacto direto entre culturas, ao contrário da geografia imaginária, que emerge de uma produção cultural realizada em grande parte à distância. Este conceito de identidade híbrida pode ser aplicado ao caso da obra de Lobo Antunes, como se verá, apesar de a dualidade e a alteridade do conceito de Said nunca ser posta em segundo plano. De facto, o híbrido e a dualidade entram em duelo permanentemente em *O Meu Nome É Legião*.

Fronteira e Heterotopia

Segundo Escallier (2006: 79), a cidade, enquanto lugar de civilização, organização social e governo, é “fundadora de uma cidadania e de uma identidade”. No entanto, por ser um espaço aberto e lugar de mudança e sociabilidade, ela cria diversidade, fundando-se nela outras formas de urbanidade. Assim, a cidade é invariavelmente um espaço de pluralidade, que tem de equilibrar a sua identidade própria com as suas identidades interiores.

A pluralidade urbana acentua-se no presente panorama de globalização. O conceito de cidade global (Sassen, 2001) está hoje bem estabelecido e a influência dos fluxos globais nas relações locais, em processos de globalização (Swyngedouw, 2004), é indiscutível. Nas cidades europeias, após

o fim do período colonial, a metrópole torna-se recetora de pessoas que vêm das ex-colónias. Em Lisboa, depois do 25 de Abril, a cidade acolhe um grande número de retornados, Portugueses brancos que voltam das ex-colónias. Ao longo dos anos 80 e 90, a imigração africana cresce e vai-se ancorar principalmente nos concelhos periféricos à cidade de Lisboa, verificando-se alguma segregação espacial (Malheiros, 1998). De facto, *clusters* (ou *ghettos*, consoante a valorização) de migrantes começaram-se a formar em muitas das cidades europeias.

Neste contexto, a existência de fronteiras na cidade parece inevitável. Escallier (2006: 81) refere que os conceitos de cidade e fronteira aparentam ser diametralmente opostos, dado que o primeiro implica abertura, movimento e unidade e o segundo impõe confinamento, divisão e oposição ao movimento. No entanto, numa cidade composta por diferentes grupos, surgem fronteiras internas, fruto tanto de processos de apropriação territorial de um desses grupos como de confinamento de um desses grupos pelo poder hegemónico da cidade que o pretende controlar.

De facto, van Kempen (1994: 995) refere-se à cidade contemporânea como uma cidade dual. Esta cidade dual é uma em que se verifica uma segregação espacial entre dois pólos sociais: um de opulência económica e outro de pobreza crónica. Segundo a autora, isto acontece devido à reestruturação económica que teve efeitos no mercado de trabalho, em relação à desindustrialização e ao aumento do sector terciário na percentagem de emprego urbano e na sua bifurcação em termos de acesso – distingue-se o emprego altamente qualificado e o emprego não-qualificado. Geram-se diferentes realidades sociais na cidade. Espacialmente, o resultado é a existência de enclaves de pobreza que minam a capacidade de mobilidade social das pessoas que lá habitam, em função de terem menos oportunidades de vida. Esses enclaves de pobreza geram menos oportunidades dessas devido a vários factores: o peso da normatividade da pertença local na pessoa inserida, que a faz considerar que é natural viver ali; o capital social que a pessoa tem, que não lhe permite muitas alternativas na vida; o provisionamento que tem nesse enclave em termos de acesso a serviços como educação ou serviços governamentais; e a estigmatização que pode levar à pessoa ser rejeitada noutros ambientes devido à sua origem.

Embora van Kempen não se refira a questões étnicas, o facto é que a etnicidade é um factor preponderante na divisão social na cidade (Anthias, 2001). E a diversidade étnica em muitas das cidades europeias, incluindo Lisboa, provém das correntes de imigrantes após as descolonizações. Ainda assim, há que ter em conta que as divisões existentes e fronteiras resultantes

não implicam quebra total dos fluxos na cidade. As diversas partes continuam interdependentes em variados aspetos e os processos de hibridação que Bhabha encontra na cidade colonial tropical prosseguem na cidade pós-colonial europeia.

Deste modo, deve-se ver a cidade como um lugar dinâmico e não estático. Os elementos que as compõem, apesar de duais, relacionam-se entre si com mais ou menos tensão. Massey (1994: 155) refere que os lugares hoje não têm fronteiras claras e identidades únicas. As fronteiras, apesar de existirem, são frágeis e permeáveis. Os lugares estão cheios de contradições interiores que impedem um discurso ao mesmo tempo coerente e abrangente sobre o que são. Assim, a noção de lugar urbano tem que ser a de um espaço aberto, atravessado por diferentes fluxos compostos por diferentes culturas. No entanto, as fronteiras permanecem, fruto das dualidades da cidade moderna.

Escallier (2006: 88) distingue três tipos de fronteiras que surgem no espaço urbano: as fronteiras impostas pelos poderes políticos através da planificação e do espaço construído, as fronteiras criadas por mecanismos de segregação económica e social; e fronteiras mentais, imaginárias e imateriais. O que interessa em especial nesta análise ao texto de Lobo Antunes é o último tipo, embora as duas primeiras tenham obviamente importância. O autor analisa o primeiro tipo de fronteiras principalmente com base nas cidades coloniais e na diferenciação que havia nestas entre o espaço dos colonizadores e o espaço dos colonizados e a implicação étnica e relação de poder que daí resultava. No texto de Lobo Antunes, ver-se-á como o que existe é ainda consequência desse processo, embora surja na cidade de Lisboa com uma lógica invertida. Estas fronteiras no espaço urbano, em particular as mentais, têm a característica de estarem pouco materializadas. Dado isso, acabam por se tornar móveis. A fronteira acaba por existir onde existe o contacto com o outro. Deste modo, o lugar urbano torna-se numa heterotopia. Foucault (1984) caracteriza as heterotopias como uma justaposição de vários espaços e tempos marcados pela diversidade. Estes são lugares de contacto com o Outro que potenciam a visibilidade dessa diversidade. Assim, são lugares de permanente negociação e contestação de identidades. No texto de Lobo Antunes, a fronteira irá exatamente diluir-se numa heterotopia com estas características.

Em relação à questão da fronteira no caso que se estuda aqui, é pertinente tomar atenção à crítica de Boaventura de Sousa Santos (2002). O autor argumenta que no colonialismo Português não existe uma fronteira inequívoca entre colonizador e colonizado. Isto acontece porque este pro-

cesso de colonização foi periférico. A empresa colonizadora de Portugal baseou-se em tornar o país no centro dos territórios que são periféricos às colónias de outros países europeus. Segundo o autor, isto explica o a-centrismo da cultura portuguesa e a sua dificuldade de diferenciação face ao exterior. Esta leitura encontra um eco na forma como o processo de descolonização em Lobo Antunes se associa a uma escrita da perda. Pode-se entender que, pela diluição da cultura Portuguesa nas suas colónias, a perda destas foi uma perda da sua identidade própria.

Lobo Antunes numa Perspetiva Pós-colonial

O tema da Guerra Colonial e do processo de descolonização são recorrentes na obra de Lobo Antunes. Seixo (2002: 499) refere que a temática colonial existe em Lobo Antunes como motivação pretextual da escrita, dada a experiência pessoal do autor na Guerra Colonial Portuguesa. Eunice Cabral (2003: 363) escreve: “Os romances de Lobo Antunes até hoje publicados (...) têm sempre como núcleo da matéria efabulada uma perda. A perda é a de um lugar próprio do indivíduo do mundo (...)”. Este tema da perda, nas obras que refletem sobre o colonialismo ou o pós-colonialismo português, reflete-se em primeira instância no plano humano. Seja o ex-combatente que regressa e já não encontra o país em que vivia quando partiu (*Os Cus de Judas*), seja o retornado que perdeu o país onde vivia (*As Naus*), ou o imigrante que perdeu o seu país de origem (*O Meu Nome é Legião*), o que está em causa é a perda do lugar que a pessoa tinha no mundo. Num plano mais abstrato, pode-se aqui encontrar a já referida ideia de Santos (2002) de que a perda das suas colónias foi para o país uma perda de parte de si devido à sua dificuldade de se diferenciar face ao exterior. Ainda assim, é de salientar a posição de Seixo que refere que a problemática dos romances de António Lobo Antunes não é meramente a crítica do Salazarismo, do imperialismo ou da Guerra Colonial, apesar da presença desses elementos, mas sim a apresentação de “um complexo de atitudes que envolve a desgraça do colonizado tanto como a do colonizador” (Seixo, 2002: 501).

Para além da dimensão da perda, a alteridade é uma questão fundamental no tratamento do colonial e do pós-colonial em Lobo Antunes. Seixo (2002: 510), baseando a sua análise na obra *O Conhecimento do Inferno*, argumenta que é o conhecimento do outro, seja da outra terra ou do outro habitante mas sempre na sua relação de diferença e oposição ao europeu, que leva ao reconhecimento da sua alienação. Deste reconhecimento de

alienação resulta o sentimento de estranheza que invade as personagens de Lobo Antunes. Martins (2003: 115); analisando *As Naus*, destaca o estranhamento e a não-pertença dos retornados em Lisboa como um tema central. Nesta obra, o retornado é o Outro da sociedade Portuguesa. Na obra que analisaremos, é o imigrante que surge como o Outro, e o estranhamento, apesar de subsistir no imigrante, existe também e principalmente na sociedade recetora. Fonseca (2003: 286-287), analisando a obra *O Esplendor de Portugal*, refere que apesar da representação binária da cultura (no sentido que Saïd conceitualizou, apesar de neste caso a dicotomia ser o branco\ negro), os temas de hibridação, transculturalidade e mestiçagem (na senda de Bhabha) são centrais. O mesmo se aplica à obra que aqui se analisa. Seixo (2002: 507) destaca o caráter heterotópico dos lugares que Lobo Antunes descreve, dado serem pontos de comunicação entre os dois pólos culturais do contexto colonial. O conceito de heterotopia, já referido, pode ser aplicado aos lugares apresentados por Lobo Antunes, pois estes são sítios de encontro e conflito entre Outros, ainda que tal não implique a inexistência de fronteiras, como se verá. No entanto, parece inevitável a fronteira ser quebrada em *O Meu Nome é Legião*, como talvez em qualquer outra fronteira.

Um outro aspeto a ser referenciado em relação ao contexto pós-colonial em Lobo Antunes é a transposição que confere continuidade de uma guerra colonial para uma pós-colonial. Cardoso (2009: 4) refere que em *O Meu Nome é Legião* se vêem as guerras humanas, a guerra colonial portuguesa e a guerra civil angolana, na forma de guerras interiores das personagens, através das identidades e integração social. O autor encontra na própria obra de Lobo Antunes a ponte entre a guerra colonial portuguesa, no livro *Os Cus de Judas*, e as guerras interiores de *O Meu Nome é Legião*, referindo que é a mesma guerra, apesar de já não ter lugar nos “cus de Judas”(2), pois foi “des-locada”, *i.e.*, mudou de lugar e os actores perderam as suas raízes. Assim, a fronteira colonial não desapareceu, mas transferiu-se para o interior da metrópole. Também Cabral (2003: 377) refere que “[d]a guerra colonial fracassada passa-se para a guerra que é das existências que se movem por inércia e que se encontram destituídas de qualquer tipo de finalidade”. Assim, a noção de que o que existe na cidade pós-colonial é ainda parte da configuração da cidade colonial está presente na obra de Lobo Antunes. Seixo (2002) defende que a travessia no tempo e o envolvimento na História não são elementos presentes na obra de Lobo Antunes, apenas para o exer-

(2) Expressão coloquial para lugar longínquo.

cício da reflexão, mas para apresentar a experiência do lugar e dos atos que perfazem o colonialismo/ pós-colonialismo.

Uma nota final para a escrita polifónica de Lobo Antunes, que é importante perceber para compreender as contraposições que surgem em *O Meu Nome é Legião*. A polifonia exprime-se através da quebra da continuidade narrativa através da mudança da voz que discursa. Através desta quebra, os enredos deixam de “obedecer ao princípio de linearidade” (Petrov, 2003: 231). A narrativa mantém a sua coesão apenas pela temática principal que se manifesta ao longo da obra, como Cabral (2003: 370) o refere em relação ao *Auto dos Danados*. Constrói-se, então, uma representação da realidade a partir de diversos relatos, e o texto é formado por “histórias e tempos que engordam” (Arnaut, 2011: 78). Ou seja, em vez de seguir uma linha contínua clara, o texto vai-se preenchendo gradualmente por relatos e experiências das personagens. Outro aspeto que a polifonia permite é a descoberta da alteridade. Cabral (2003: 376) argumenta que em Lobo Antunes a identidade provém do confronto com o discurso do Outro. Ainda assim, segundo a autora, o conflito e o antagonismo estão ausentes da obra de Lobo Antunes. Seixo (2002) partilha essa noção de que não há um conflito frontal entre as várias perspetivas das personagens. Em *O Meu Nome é Legião*, não se pode considerar uma ausência absoluta do conflito, apesar da ausência do confronto direto. Ainda que se possam encontrar similaridades entre os discursos de algumas personagens⁽³⁾, os pontos de vista são claramente antagónicos entre os habitantes do bairro e os que vêm do exterior. Existe uma dualidade visível nas representações do bairro. Neste sentido, Monteiro *et al.* (2011: 5) referem como as “descrições de narradores próximos aos jovens trazem um contraponto à tentativa de desumanização dos chamados ‘transgressores’ da lei”. Ao mesmo tempo, estes contrapontos vão expor os contactos e as negociações que perfazem os processos de hibridação e transculturalidade sempre presentes.

Em suma, identificámos aqui três dimensões centrais do colonialismo/ pós-colonialismo em Lobo Antunes: a da perda, a da tensão entre o binário cultural e a hibridação, e a da continuidade (ou transposição de elementos) entre o colonial e o pós-colonial. Destas, será a tensão entre o binário cultural e a hibridação que mais se desenvolverá na análise a *O Meu Nome é Legião*, embora os outros aspetos não sejam afastados. Neste sentido, e em particular nesta obra, a polifonia é o meio estilístico através do qual nos chega a alteridade que cria uma fronteira efetiva na cidade.

(3) Similaridades estas que vão ao encontro de aspetos em comum ao longo de toda a obra de Lobo Antunes.

O Meu Nome é Legião: Representações Geográficas e Sociais

O romance tem como ponto de partida a noite em que oito jovens do Bairro 1º de Maio efetuaram uma série de assaltos na região de Lisboa. A narrativa começa por ser um relatório policial em que um agente descreve formalmente os atos dos jovens, intercalando com devaneios de memórias passadas. A partir do quarto capítulo, a narrativa passa para o relato pessoal de pessoas do bairro, entrevistadas pela polícia para obter informações sobre a área e o grupo de jovens. No antepenúltimo capítulo, regressa o modo de relatório policial, em que o primeiro narrador tenta fazer algum sentido a partir dos relatos dos habitantes, de modo a obter informações para proceder à captura dos jovens. O livro termina com o relato pessoal de um dos jovens do grupo da vivência do Bairro 1º de Maio e da noite em que a história se centra.

Ao longo da obra temos várias representações do Bairro 1º de Maio, tanto exteriores, por parte do narrador polícia que escreve o relatório e de uma habitante que foi viver para o bairro já com cinquenta anos, como interiores, por parte de habitantes de longa duração. As representações exteriores e interiores diferem largamente entre si, como se verá. Para além das representações sobre o bairro, também os limites deste são referidos, existindo elementos tanto naturais como humanos que servem de fronteira. Por último, é de referir a existência de fronteiras mentais, menos palpáveis: o branco/ negro, o rico/ pobre e a luz/ escuridão, esta última presente num só personagem.

A primeira perspetiva sobre o Bairro 1º de Maio que nos é apresentada é a do narrador polícia que escreve o relatório sobre os crimes cometidos pelo grupo de jovens. Aqui, para além de localizar o bairro na “região noroeste da capital” (Lobo Antunes, 2007: 13), o narrador descreve o bairro alternando entre tentativas de ser objetivo e a sua opinião pessoal. Descreve-o inicialmente como:

(...) conhecido pela sua degradação física e inerentes problemas sociais (...)
(*Ibidem*)

(...) conhecido pela sua degradação física e inerentes problemas raciais isto é um pudim de edifícios de matérias não nobres, fragmentos de andaime, restos de alumínio, canas e habitado por gente de Angola, criaturas mestiças ou negras e portanto propensos à crueldade e à violência o que leva o signatário a questionar-se de novo preocupado à margem do presente relatório sobre a justiça da política de imigração (...) (*Idem*, 30)

Não só o bairro é caracterizado primeiramente pela sua degradação e materiais de baixa qualidade, como os problemas raciais e sociais são associados ao local, naturalizando-os. O discurso de naturalidade dos comportamentos estende-se também à propensão para a crueldade e violência dos negros. O bairro em si é visto como o lugar dos Angolanos. Mais à frente, é referido como uma “criatura de raça inferior” rumo “ao Bairro 1º de Maio onde talvez o protegessem” (*Idem*, 69). O Bairro 1º de Maio, portanto, é visto como o lugar de habitação, abrigo e proteção de uma população que não é a mesma, é o Outro. E esse Outro torna-se para o polícia um “estigma social que não há modo de os diferentes poderes (...) solucionarem” (*Idem*, 65). Sendo o Outro, o bairro e a sua população tornam-se ilegíveis para o polícia narrador:

o mapa do Bairro 1º de Maio que as Informações me entregaram uma anarquia de riscos, locais de pernoita, sítios de encontro e trajectos preferidos (...)
(*Idem*, 35)

o mapa e retratos todos idênticos dos sujeitos (*Idem*, 36)

Dentro do bairro, a paisagem e as suas pessoas aparentavam ser incompreensíveis, e portanto era necessário estudá-los:

estudava os riscos do Bairro 1º de Maio substituindo-os por cabanas, azinhas, travessas, zonas
(...)

onde vendiam ouro, electrodomésticos e droga e onde de vez em quando um cadáver a que ninguém atendia salvo para lhe despir uma peça até o abandonarem nu ou com uma bota que não saía do pé à entrada da Amadora (*Idem*, 36-37)

Apesar das tentativas, o polícia acaba por chegar à conclusão que, mesmo quebrando a fronteira⁽⁴⁾ e passando para o outro lado, não é possível compreender o local, e o bairro nunca deixa de ser o Outro:

necessitávamos de alguém no interior

(...)

do Bairro que nos permitisse um mais eficaz planeamento da acção interventiva através de informações precisas

(mais ou menos precisas)

acerca da geografia do lugar

(para ser sincero muito pouco precisas)

(4) Voltar-se-á a esta quebra da fronteira adiante.

como se alguém conseguisse informações precisas de um rodopio (aí está) de desperdícios e miséria a que constantemente se acrescentavam novas barracas, novas cabanas e novos becós (...) (*Idem*, 323)

O polícia é talvez a personagem em que a representação binária melhor se identifica. Para esta personagem, o bairro é sempre estranho e incompreensível. É o lugar do Outro, sendo esse outro os Angolanos. A imagem do polícia (a autoridade) a olhar e tentar decifrar um território dos Angolanos (os subalternos) não está muito distante da imagem do colonizador em África, tentando dominar esse território. Identifica-se aqui uma transposição da lógica colonial para um ambiente pós-colonial, tal como Cabral (2003) e Cardozo (2009) o fizeram. Também o modo como o polícia tenta compreender o bairro – através de relatos e narrativas – é típico da construção de uma geografia imaginada, como Said (1978) o conceptualizou. Não obstante, o polícia não passa deste plano de alteridade, pois não consegue quebrar a sua fronteira mental com o bairro, apesar de quebrar a física.

Outra personagem, no entanto, consegue quebrar as duas fronteiras, através da vivência prolongada do bairro. Trata-se de uma mulher de cinquenta anos que vai viver para o bairro com um homem de dezoito anos. Este não se importa com a idade dela, porque ela é branca e ele negro (*Idem*, 73).

A representação que esta mulher tem do bairro muda ao longo da sua vida, e acaba também por mudar o modo como ela se vê a si própria. Antes de ir viver para o bairro, não sabe muito bem do que se trata ou onde fica:

(...) morava num Bairro entre Lisboa e Amadora que não sei onde fica (...) (*Idem*, 77)
num Bairro de pobres que não sei onde fica nem lhe entendi o nome (...) (*Idem*, 86)

Ao chegar lá, não aprecia o lugar. No seu discurso, refere que nunca gostou do bairro e que passou o tempo a dizer a si própria que se ia embora (*Idem*, 91). Ainda assim, o lugar muda-a. No início ainda se sente branca:

sou branca
não tenho um colchão em que deitar-me mas sou melhor que tu sou branca (*Idem*, 84)

Mas com o passar do tempo a viver no bairro, perde essa representação de si própria:

ao tempo que sou preta, há momentos em que não concebo haver tido outra cor (*Idem*, 104)

Ao mesmo tempo, sonha ainda com viver noutro lugar:

uma vivenda em Sintra em janeiro, flores escarlates e lilases, derramadas dos muros e nós não mestiços nem pretos (*Idem*, 99)

Esta mulher conseguiu passar não só a fronteira física com o bairro, mas também a fronteira mental. Quando chegou, tinha orgulho no facto de ser “branca”. No entanto, ser do bairro estava demasiado associado ao ser negro e, ao ganhar uma ligação ao lugar, perdeu parte da sua identidade pessoal e tornou-se “preta”. Destaque-se aqui a importância do tempo na formação da ligação do lugar, que não existiu no polícia. O processo de se tornar “preta” ou “mestiça” por viver no bairro é claramente um processo de hibridação (Bhabha, 1994), proporcionado pela vivência prolongada do espaço do Outro.

Noutra passagem, a personagem diz que, em Sintra onde sonha viver, ela própria já não seria branca nem negra, mas sim escarlate e lilás como as flores. Este desejo de partir para outro lugar parece poder ser entendido como um desejo de deixar para trás a hegemonia do binómio branco\ negro. Sintra surge como um lugar distinto dos outros lugares em *O Meu Nome é Legião*, pois, no imaginário desta personagem, essa cidade é caracterizada pelas cores das suas flores, e não pelas cores das pessoas que a habitam.

Oposta às representações exteriores do Bairro 1º de Maio estão as dos habitantes de longa data. Tomemos como exemplo o discurso de um dos habitantes:

não é o Bairro que me complica com os nervos, habituaram-me desde o princípio a lugares assim (...) (*Idem*, 127)

(...) um ou outro grito no escuro lá fora derivado a um tiro ou ao vento e não é o Bairro que me complica com os nervos, nunca vivi melhor que isto, é o meu enteadado horas a fio a passar-me rente à cara um avião de lata (...) (*Idem*, 128) e tudo calmo à volta, troncos e ervas, nem um repique de sinos, não é o Bairro que me complica com os nervos, é a polícia a espiar-nos de vez em quando (...) (*Idem*, 132)

o sossego do Bairro, não é o Bairro que me complica com os nervos (*Idem*, 145)

Aqui, um habitante que sempre viveu no bairro está à vontade com o mesmo, pois é o melhor lugar onde já viveu. Apesar de gritos no escuro e

tiros ocasionais, considera o lugar sossegado e calmo, e o que o afeta são ou coisas do quotidiano, como o enteadado, ou a ação delimitadora da polícia. É também importante aqui a dimensão temporal, pois na representação do polícia emergem relatos da violência como norma ao contrário das representações dos habitantes em que a violência é um elemento que rompe a paz habitual.

Nas representações dos habitantes, é de assinalar a importância que têm os limites do bairro, onde existe claramente uma fronteira física interior/exterior. Essa fronteira é delimitada por vários elementos físicos, principalmente, vegetação, mas também pela ação humana, em particular da polícia que parece ser percebida como um agente observador quase constante. Estes elementos duplos que formam a fronteira tanto coexistem que parecem fundir-se: os “polícias nas figueiras bravas” (*Idem*, 137) tanto lá estão que se acabam por gerar processos de metamorfose: “Se a Polícia permitisse e as figueiras bravas não se transformassem em homens que disparam até esquecer o meu nome” (*Idem*, 372). É a presença policial principalmente que é sentida como a força do confinamento do Bairro 1º de Maio pelos habitantes. A existência desta fronteira entre o bairro e o exterior chega mesmo a condicionar o comportamento dos habitantes e a criar medo neles:

e eu à espera do meu pai mesmo assim certo que havia de encontrar o caminho do Bairro não pelo lado das figueiras bravas e dos cactos, por cima o eucaliptal e a pedreira mas quem me garante que a polícia não na pedreira, no parque de campismo à saída da Amadora ou na auto-estrada com raparigas nos marcos quilométricos a acenarem à gente vindas de África no acabar da guerra (*Idem*, 133)

a gente saía do Bairro sozinhos derivado à Polícia, um pelo parque de campismo, outro pelas figueiras bravas, outro pelo lado de Sintra (...) (*Idem*, 283)

Esta fronteira que delimita o interior do bairro pobre dos Angolanos e o exterior da cidade dos brancos é a materialização física da separação entre duas culturas. No entanto, ela é várias vezes quebrada. Como já se viu, a entrada da polícia no bairro é considerada como disruptiva da paz. Uma habitante chega mesmo a referir: “sei que não saio do Bairro mesmo que a Polícia ou os restantes brancos nos matem todos” (*Idem*, 170). De facto, a cidade para além das fronteiras do bairro é vista como o território dos brancos. Uma habitante, falando do seu namorado branco, indica que ele não morava no bairro, e que provavelmente morava “em Lisboa (...) como os ricos” (*Idem*, 175). A fronteira física entre o interior e o exterior do bairro

comporta consigo portanto outras fronteiras mentais (rico / pobre; branco / negro). Estas são transportadas pelas personagens habitantes do bairro mesmo quando estão fora dele. Mesmo entre aqueles que passam regularmente a fronteira física do bairro, permanece no seu modo de ver o mundo a diferenciação branco / preto, que molda todas as suas relações sociais.

Existem portanto dois níveis diferentes de fronteira no texto de Lobo Antunes, a física entre o interior e o exterior do bairro, e a mental entre o que é associado ao bairro (o ser Africano, o ser pobre) e o que é associado à metrópole⁽⁵⁾ (o ser branco, o ser rico). Cardoso (2009: 8) refere que o bairro representa a comunidade, por agir “como um todo (...) autoprotetor”, e que é a política que “delimita o bairro, estabelecendo as fronteiras entre quem tem acesso e quem não o tem”. Estas fronteiras são de todo modo permeáveis. As personagens atravessam-nas e contactam o outro lado. Isto vem de encontro à ideia de Massey (1994) que os lugares deixaram de ter fronteiras claras e se tornaram espaços abertos. Deste modo, o bairro mostra-se também enquanto heterotopia (Foucault, 1984). Olhando *O Meu Nome é Legião* no seu conjunto, torna-se claro como o bairro 1º de Maio é o centro onde os dois lados do binómio se vêm encontrar. Ele é o palco de contacto entre o branco e o negro, o rico e o pobre. O bairro é o elemento em comum entre as diferentes micro-narrativas de contactos entre os negros do bairro e os brancos de Lisboa, tendo portanto um carácter intrinsecamente heterotópico.

A um nível mais simbólico e menos notório, é de referir também a fronteira luz/sombra que Lobo Antunes inclui na obra. Esta está presente no discurso do polícia nos três primeiros capítulos e também no último capítulo, narradora por um dos jovens do grupo. Esta fronteira, que existe apenas à noite, distingue dois territórios. A sombra é o território do clandestino, onde a invisibilidade concedida protege os atos proibidos. Já a luz surge como um resquício do dia ou de uma memória, uma intermitência na noite que funciona como uma janela de onde se pode observar um outro lugar, noutro tempo. Em relação à fronteira da sombra podemos tomar como exemplo um excerto do início do relatório do polícia:

2 (duas) viaturas particulares de média potência estacionadas nas imediações da igreja a curta distância um da outra e no lado da rua em que os candeeiros fundidos
(vandalismo ou situação natural?)
permitiam actuar com maior discrição (...) (Lobo Antunes, 2007: 13)

(5) Pode-se aqui aperceber este termo no seu duplo sentido.

Nesta passagem, é visível como a sombra é o território do clandestino, o lugar seguro para se cometer as ilegalidades fora da vista dos outros. Por outro lado, a luz surge no sentido oposto. “[A]s estações de serviço à noite iluminadas na beira do caminho” fazem o narrador polícia sentir-se “menos desditoso” e ele afirma que “se avizinham da noção de felicidade” que há tanto tempo procura (*Idem*, 15). Páginas depois, esta fronteira é aplicada à fronteira entre o interior e o exterior do bairro, no momento em que os polícias cercam o bairro e vêem apenas alguns metros à sua frente. Quando um dos jovens do grupo se aproxima, o polícia narra:

apercebi-me da inequívoca aproximação vinda do Bairro 1º de Maio
 (...)
 difícil de distinguir nas trevas com os telhados a subirem e a baixarem cada qual na sua cadência (...) (*Idem*, 63)

Aqui, temos o interior do bairro como a sombra, o invisível que surge como proteção ao clandestino. Do lado de fora, está a visibilidade que se entenebla na fronteira do bairro. Um dos polícias que está a ajudar na investigação chega mesmo a sugerir que se apanhem os suspeitos individualmente fora do bairro (*Idem*, 38), de modo a ser mais eficaz, sinal da imperceptibilidade que a pessoa exterior tem ao bairro.

Uma referência à escuridão vinda do interior do bairro é feita no último capítulo. Um dos jovens do grupo refere:

Às escuras o pátio do recreio dava a ideia que grande. Como o Bairro dava a ideia que grande. Ou o parque de campismo. Ou a Amadora. E na realidade acanhados. Cheios de sombras vazias e de gritos contra os quais chocamos não descobrindo a saída. (*Idem*, 371-372)

Nesta personagem, a escuridão existe ainda num sentido do território do marginal na escrita de Lobo Antunes. No interior do bairro, a escuridão já não é entendida como o imperceptível, mas por outro lado faz esquecer o confinamento e dá uma sensação de imensidão. No entanto, surge como um espaço de paz e sossego, ao invés da possibilidade de realizar atos ilegais que o polícia vê nela. Destaca-se de qualquer modo como nesta personagem a escuridão se estende a toda a Amadora e não só ao Bairro 1º de Maio ou às zonas sem iluminação, como na perspetiva do polícia. Esta fronteira entre luz / sombra, sendo simbólica, também se torna mais móvel, mais suscetível de flutuações conforme a subjectividade.

Conclusão

O primeiro aspeto que se evidencia nesta obra é a dualidade nas representações do Bairro. Para os de fora, numa geografia principalmente imaginada, no interior do bairro está a degradação e o impercetível. É o lugar do Angolano e o território que abriga o marginal. Para os habitantes, a descrição é mais plácida e são as ingerências do exterior, especialmente da polícia, que trazem a instabilidade consigo. De destacar a experiência da mulher de cinquenta anos que fora do bairro se sentia branca, e ao viver no bairro, como que passou para o outro lado e perdeu a sua identidade inicial e tornou-se negra. Aqui, está patente a ideia de que o lugar determina a pessoa. Quem está dentro é negro e pobre, quem está fora é branco e rico. De qualquer modo, quem estiver do outro lado é o Outro.

O que nos leva ao segundo aspeto de importância, que é a questão da fronteira. Esta, como se viu, é delimitada tanto por elementos naturais como humanos, sendo a presença dos polícias vista como uma força de confinamento. Esta fronteira molda comportamentos e é a materialização da dualidade que se destacou como primeiro aspeto. No entanto, para além da fronteira física, a fronteira entre o interior do bairro e o exterior parece permanecer nas personagens em qualquer lugar, através das distinções negro\ branco ou pobre\ rico. Na sociedade, é principalmente a origem, através da etnia, que funciona como o elemento que distingue o lugar da pessoa em qual dos lados da fronteira.

Apesar da presença desta fronteira, a comunicação existe entre os dois lados, sempre marcada pela tensão da representação binária da cultura. Este contacto é marcado pelo lado mais humano da obra, particularmente as relações de amor. Isto faz com que, num plano maior que o Bairro 1º de Maio, seja também Lisboa apresentada como uma heterotopia, onde se conflituam e negociam duas culturas que se opõem como o Outro de si. Este processo pode ser entendido como um processo de hibridismo, no sentido de Bhabha, que prossegue apesar da segregação e das tensões raciais inerentes nas relações humanas.

Portanto, temos dois níveis de relações presentes na obra. A nível social, observa-se a alteridade na representação cultural binária. Ao mesmo tempo, existe uma dinâmica de relações humanas entre o Eu e o Outro que cria processos de hibridação que coexistem com essa representação binária. Daí nasce o conflito. A nível espacial, estas representações traduzem-se na existência de fronteiras, praticamente apenas mentais. No entanto, estas fronteiras, se forem compreendidas como lugares de contacto, são também

heterotopias – o lugar de coexistência com o outro. É este o quadro de relacionamento de onde surge o conflito na obra de Lobo Antunes, arrastado das relações coloniais ultramarinas até aos subúrbios do Século XXI.

Referências

- ANTHIAS, Floya (2001), “The Concept of ‘Social Division’ and Theorising Social Stratification: Looking at Ethnicity and Class”, *Sociology*, vol. 35, nº 4, pp. 835-854.
- ARNAUT, Ana Paula (2011), “A Escrita Insatisfeita e Inquieta(nte) de António Lobo Antunes”, in Cammaert, Felipe (org.), *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*, Lisboa, Texto Editora, pp. 71-88.
- BLUNT, A. (2005), “Colonialism / postcolonialism” in D. Sibley; D. Atkinson; P. Jackson; N. Washbourne. (eds.) *Critical Geographies*, Londres, IB Tauris, pp. 175-181.
- BEJA HORTA, Ana (2008), *A Construção da Alteridade - Nacionalidade, Políticas de Imigração e Acção Colectiva Migrante na Sociedade Portuguesa Pós-Colonial*, Lisboa, Gulbenkian.
- BHABHA, Homi (1994), *The location of culture*, Londres, Routledge.
- CABRAL, Eunice (2003), “Experiências de Alteridade (A Guerra Colonial, A revolução de Abril, o Manicómio e a Família)”, in Eunice Cabral, Carlos Jorge, Christine Zurbach (orgs.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes – Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*, Lisboa, D. Quixote, pp. 363-378.
- CARDOSO, Norberto do Vale (2009), «Pós-colonialismo e discursos de resistência na Legião de António Lobo Antunes», *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*, Universidade do Minho, [em linha] disponível em http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Pub_Norberto_Vale_Cardoso.pdf [consultado em 04-10-2013].
- ESCALLIER, Robert (2006), “Les frontières dans la ville, entre pratiques et representations”, *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 73, pp. 79-105.
- FONSECA, Ana Margarida (2003), “Identidades Impuras – Uma Leitura Pós-colonial de O Esplendor de Portugal”, in Eunice Cabral, Carlos Jorge, Christine Zurbach (orgs.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes – Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*, Lisboa, D. Quixote, pp. 281-296.
- FORTES, Ilda (2009), *A representação dos bairros de imigrantes na imprensa portuguesa*, Coimbra, Universidade de Coimbra [Tese de Mestrado].
- FOUCAULT, Michel (1984). “Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, pp. 46-49, [em linha] disponível em <http://libertaire.free.fr/MFoucault120.html> [consultado em 04-10-2013].
- HALL, Stuart (2001), *Representation: cultural representations and signifying*, Londres, Sage.

- LOBO ANTUNES, António (2007), *O Meu Nome é Legião*, edição *ne variateur*, Lisboa, D. Quixote.
- MALHEIROS, Jorge, (1998), “Minorias Étnicas e Segregação nas Cidades: uma aproximação ao caso de Lisboa, no contexto da Europa Mediterrânica”, *Finisterra*, vol. XXXIII, 66, pp. 91-118.
- MARTINS, Adriana (2003), “Notas Sobre a Configuração do «Outro» em *As Naus* de António Lobo Antunes”, in Eunice Cabral, Carlos Jorge, Christine Zurbach (orgs.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes – Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*, Lisboa, D. Quixote, pp. 113-122.
- MASSEY, Doreen (1994), *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MONTEIRO, George Uilian; ROSSO, Lígia Pinto; RODRIGUES, Rosane Vontobel; RIBEIRO, Angela dos Santos (2011), “Poética da Violência: O Meu Nome é Legião de António Lobo Antunes”, *X Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales*, UdeLaR Montevideo, [em linha] disponível em <http://www.fcs.edu.uy/archivos/Monteiro.pdf> [consultado em 04-10-2013].
- PETROV, Petar (2003), “A Escrita Polifónica em *Auto dos Danados* e em *Exortação dos Crocodilos* de António Lobo Antunes”, in Eunice Cabral, Carlos Jorge, Christine Zurbach (org.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes – Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*, Lisboa, D. Quixote, pp. 229-240.
- RYAN, J. (2004). “Postcolonial Geographies”, in J.S. Duncan; N.C. Johnson; R.S. Schein (eds.), *A Companion to Cultural Geography*, Oxford, Blackwell, pp. 469-484.
- SAID, Edward (1995), *Orientalism*, Londres, Penguin Books [1978].
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2002), “Entre Prospero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Inter-identidades”, in António Sousa Ribeiro & Maria Ramalho (orgs.), *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto, Afrontamento, pp. 23-85.
- SASSEN, Saskia (2001), *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton, Princeton University Press.
- SEIXO, Maria Alzira (2002), *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, D. Quixote.
- SPIVAK, Gayatri (1999), *A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present*, Massachusetts, Harvard University Press.
- SWYNGEDOUW, Erik (2004), “Globalisation or ‘Glocalisation’? Networks, Territories and Rescaling”, *Cambridge Review of International Affairs*, vol. 17, nº 1, pp. 25-48.
- VAN KEMPEN, Eva (1994), “The Dual City And The Poor: Social Polarization, Social Segregation And Life Chances”, *Urban Studies*, vol. 31, nº 7, pp. 995-1015.

SOMBRIAS MANOBRAS DO AMOR: (IN)EVIDÊNCIAS EM ALANIS MORISSETTE

LOVE'S SHADOWED ELUSIVENESS: (UN)EVIDENCES IN ALANIS MORISSETTE

Diogo André Barbosa Martins*
dioguito.dioguito@gmail.com

Pretende-se interpretar duas letras de Alanis Morissette, incluindo o videoclipe de uma delas, no sentido de compreender de que modo a própria visibilidade inerente ao que no discurso é, por definição, comunicável tende a esboçar sentidos inesperados (da ordem do *não-dito* entre o *dito*), nos vaivéns entre o texto, a imagem e a música. Sendo as *lyrics* morissetteanas reconhecidas pela sua exacerbada filiação autobiográfica, de que maneiras consegue o *self* realizar-se minimamente na e pela escrita de carácter íntimo, quando o que melhor caracteriza a intimidade é, em termos agambenianos, a sua pura singularidade como experiência e, portanto, o facto de ser absolutamente intraduzível ou irrepresentável?

Palavras-chave: autobiografia; devir-paisagem; voz; desejo.

We aim to interpret two lyrics by Alanis Morissette, including the music-video of one of them, in order to understand how the former visibility that confers discourse to its own communicability is able to produce unexpected meanings (the *un-said* between what is being *said*), in the crossovers intertwined between text, image and music. Since Alanis Morissette's lyrics are known for their explicit autobiographical tone, how can the self at least feel accomplished by writing in an intimate mode, if intimacy, in Agamben's terms, is defined by its pure singularity as a form of experience and thereby being absolutely untranslatable or irrepresentable?

Keywords: autobiography; becoming-scenery; voice; desire.

* Doutorando em Ciências da Literatura – Ramo Teoria da Literatura, associado ao Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), Universidade do Minho, Braga, Portugal.

*Andamos em tormenta como em mar,
com outrem, e conosco em diferenças*

Sá de Miranda

Se ver para crer define, por excelência, a atitude desconfiada de alguns cétricos em matérias que primam pelo seu défice de objetividade, *ler para crer* poderá, de algum modo, servir de mote para o caso das autobiografias e dos autorretratos literários: ler para crer, não numa confessada sinceridade autoral (que a palavra, por mais que se queira, apenas consegue figurar e desfigurar), mas na precedência existencial desse autor, dessa pessoa e, enquanto pessoa, desse magma de intensidades, experiências únicas e sentidos intraduzíveis. A existência precede a ontologia. Neste sentido, a escrita íntima comporta, na sua definição mais lata, os gládios da sua execução técnica *versus* o espelhamento de um pressuposto *si* interior: recuperando Jean-Luc Nancy, escrever é *ex-crever* (que, por sua vez, recupera o *ex-time* heideggeriano via Lacan, a não coincidência do sujeito consigo mesmo, ao dizer que *tem* um corpo e não que *é* um corpo, etc.) e a intimidade, vista por si mesma, é apenas o que *é*, esse *id* sensível, anterior à linguagem e a outros lenitivos da simbolização. Falou-se de *espelhamento* do *eu*, reencontrando Narciso vendo-se / lendo-se na água / página do texto – mas a própria noção de espelho é, por si só, outro tópico embaciado por sombras e polémicas: pense-se apenas no nosso reflexo que só existe na medida em que o / nos vemos invertido(s). O *eu* que aí se vê e assim se crê (como um *eu*) está encurralado, segundo as conhecidas teses lacanianas, num plano meramente imaginário: daí as neuroses, as psicoses, toda uma angústia a tentar consolar o desejo de uma identificação que, levada às últimas consequências, jamais teve ou terá lugar neste mundo.

Para o efeito, polémicas e dissensos categoriais à parte, assumir que Alanis Morissette é uma cantautora autobiográfica tem, pelo menos para a própria, benefícios consoladores: entre as infinitas definições líquidas que circulam entre os textos da pós-modernidade, achar uma só que lhe sirva de repouso é, no mínimo, eticamente salutar, ainda que para os críticos académicos isso soe a algo esteticamente infecundo.⁽¹⁾ Se o termo *autobiografia* convoca a noção de um *eu* e de uma interioridade emocional, para

(1) Uma vista panorâmica daquilo que se estuda nas humanidades interartísticas diria que o *esquizo* guattari-deleuziano, a pulverização identitária ou a própria destruição do sujeito, como a que é aludível na visceralidade dos quadros de Francis Bacon, têm sido a tendência ética/ estética mais preferida pelos hermeneutas. Quanto mais *paranoico*, *descentrado* e afiliado a uma qualquer *crise*, melhor para as exegeses, porque *mais interessante* se torna para *desconstruir*.

Alanis Morissette a escrita de canções recobre circunstâncias episódicas deste género: “I feel (sometimes exhaustingly) attuned and affected by the subtle exchanges that pass seemingly benignly between us as human ships” (Morissette, Dec. 5, 2011) – e eis, então, que surge uma pulsão para a escrita, feita de *snapshots* e outros materiais condutores de fugacidade.

Detenhamo-nos, assim, na natureza das suas próprias palavras: escrever pressupõe uma existência viva *de* si mesma e *em* si mesma; essa existência é inevitavelmente performativa (*acontece* pelo simples facto de *já existir*, não pode escapar a essa condição); ademais, incarna-se (existir é ter corpo, com tudo o que a fenomenologia sobre ele escreveu e continuará a escrever; ter corpo é sentir – *I feel*); a consciência de si sofre, por vezes, um excesso dessa natureza de ser um ser sensível, senciente e sentido – de sofrer, portanto, de hiperconsciência (*sometimes exhaustingly*); envolve empatia, contacto, afetos, deixando marcas em si e nos outros (*attuned and affected*); nem tudo é da ordem do objetivo ou do inteligível (*the subtle exchanges*), nem sequer da ordem da diafaneidade absoluta (os laços sociais são paranoicos, suspeitam sempre das primeiras intenções e muito mais das segundas: *that pass seemingly benignly*); a sociabilidade implica mediação, uma *zona de interfacialidade* (cf. Sloterdijk, 2002)⁽²⁾ que não está *em mim* ou *em ti*, mas *nesta* química impercetível, *neste* campo de forças, que é o que abre *este* espaço para a *nossa* relação acontecer (o *entre*: *between us*); uma relação que é, portanto, química, volátil, imprevisível, pródiga de coisas subjetivas – memórias, piadas, obsessões, fotografias, parcelas (os *mitemas* barthesianos) –, que existem na qualidade de diferenças puras, em permanente travessia ou em fluxo, como todo o relativismo transiente encapsulado em forma humana (*as human ships*; note-se o *as* comparativo, que inquina um evidente desajuste ontológico, o da *persona* / máscara, que Agamben qualifica de *especial*, que vem de uma *species*, de um uso ou de um gesto).⁽³⁾

(2) Segundo Peter Sloterdijk, a tradição retratística e autorretratística ocidental assenta no primado do encontro facial herdado da cristologia pictural e plasmado noutras esferas – profanas – das experiências pessoais: “Derrière chaque portrait des temps modernes se dissimule le visage de l’*Ecce homo* – la scène primitive du dévoilement de l’homme avec laquelle Jésus, à côté de Pilate, a fait ses débuts comme transmetteur de cet impératif de la perception historiquement inédit (...)” (Sloterdijk, 2002: 178).

(3) A nossa imagem refletida no espelho, explica Agamben, é da ordem do insubstancial, do não-mensurável, pois só nessa condição é que pode figurar *na* superfície, sem ocupar um espaço que impedisse o espelho de refletir outras substâncias. É nesta ordem de ideias que um sujeito é um ser *especial*: não é uma coisa, mas uma *espécie* de coisa, coincidente com o seu “dar-se a ver” (Agamben, 2006: 78). “A pessoa é a captura da espécie e a sua ancoragem a uma substância, de forma a tornar possível a identificação. Os documentos de identificação contêm uma fotografia (ou outro dispositivo de captura da espécie)” (*idem*, 81). Trata-se do gesto impactante de *dar a*

A intimidade é, então, extremamente sensível ao toque (ou à visão, que é háptica), mas não lhe é subsumível: vive de uma tensão constante, de um *entre*. De modo análogo, a escrita íntima – ou, simplesmente, a escrita – envolve *tensões, intenções e intencionalidades*; se equiparável ao toque, opera a consciência de uma distância conceptual, topologizando a materialidade do corpo e determinando, assim, aquilo que Jean-Luc Nancy define como a sua “arealidade” (Nancy, 2000: 42-43). Tocar um corpo, diz Nancy, é um gesto impossível: o tocar não absorve; limita-se tão-só a mover-se ao longo das superfícies e texturas que *inscrevem e excrevem* um corpo. Daí que a condenação ao simbólico possa ser / parecer intransponível: não se pode tocar o corpo sem evitar “significá-lo ou obrigá-lo a significar”, mas tal precocidade ou convencionalidade de resposta, segundo Nancy, esconde a evidência mais fulcral, que é o facto de *escrever* não ser *significar*: não adianta perguntar “como tocar (n) o corpo?” ou “como tocar?”; é preferível asseverar logo que *sim*, que tal *acontece* na *ex-crição*, ou seja, numa escrita endereçada ao *corpo-fora*, a uma escrita que de *escritura* não tem nada.⁽⁴⁾ Por isso, o recentramento na *euidade* do sujeito e na sua massa referencial, desde as *Confissões* agostinianas à fotografia de perfil de um usuário do *Facebook*, passa necessariamente por uma reconfiguração do real subjetivo, por muito que a mitologia romântica (a do *eu* refletido na sua obra) figure ainda como a imagem mais familiar ao senso comum (jargão: a poesia *exprime sentimentos...* porém, mesmo um *ready-made* de Duchamp, feito à medida para cortar com a aura museológica, pode ainda assim ser emocionalmente neutro?). Como assinala Claire Legendre, “Le réel – dont le soi et l’intime sont les corrélats irréductibles – n’est pas intrinsèquement noble ou abject, mais il est matière à œuvres, transcendées ou non” (in *Le Magazine Littéraire*, 2013: 47).

Volte-se ao *ver para crer*. Alanis Morissette nasceu e cresceu na plenitude da hipervisibilidade e da emancipação universal da imagem. A sua música tem um rosto: o *seu*, cartografado de diferentes maneiras, maqui-

ver ao fotografado as perplexidades fisionómicas que uma reconfiguração identitária provoca quando a totalidade do corpo fica refém de uma parcela: o rosto, de súbito posto em ênfase pela imagem fotográfica, adquire uma consistência ao mesmo tempo indesmentível (existe / existiu mesmo) e misteriosa (o que diz uma imagem muda?).

- (4) É o mesmo que admitir que uma coisa é viver ou sentir e outra é *escrever* (sobre o) que se viveu ou sentiu (uma *ex-crita*): “O que importa dizer é que isso – tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim – está sempre a acontecer na escrita. / Talvez isso não aconteça exactamente *na* escrita, se ela possuir um ‘dentro’; mas ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade da escrita, *só acontece isso*. (...) Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) *com o incorpóreo* do ‘sentido’, e assim *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do *sentido* um toque” (Nancy, 2000: 11).

lhado com estas ou aquelas cores, mas sempre reconhecível nos vários videoclipes que acompanharam a sua promoção comercial. Se durante muito tempo a imagem fora demonizada, tal se deveu, como nota Marie-José Mondzain (2009: 16), ao facto de ela ter sido (con)fundida com um sujeito, logo passível de ser vilificado com uma culpa (ecos cristológicos da Paixão, do verbo feito carne que é depois desfeito na cruz): a *iconocracia* leva-nos a crer nas imagens como potências que impulsionam crimes, alienação e suicídios (o ícone mortifica o referente e, à parte estes preciosismos da semiótica, acaba matando a própria pessoa à qual se reporta a referência: pense-se em Marilyn Monroe via Warhol e ainda em Jimi Hendrix, Kurt Cobain, Amy Winehouse ou Whitney Houston – gente da música, cuja voz fora simultaneamente devorada pelos ouvidos e pelos olhos, pela premência da imagem forçada a tornar-se pública e a exasperar). Guy Debord fizera juízos reprovadores em relação à *sociedade do espetáculo*, pensando a exterioridade como a encenação de um vazio que fora usurpado às consciências individuais, súbitas marionetas movidas sem fios: a exterioridade devém a própria essência. Debord resume o caráter nefasto do olhar contemplativo na posição ocupada pelo espetador, que assiste, impávido, *comfortably numb* (à *la* Pink Floyd), a uma representação daquilo que lhe é negado e subtraído: a posse da sua própria essência, aplainada na forma de sombras projetadas (“plus il contemple, moins il vit”, Debord, 1992: 16). O discurso de crise encontra, neste exemplo, uma parte da vasta cultura psicopatológica, refém do seu próprio luto pela ‘morte de Deus’, depois pela ‘morte do autor’ e, enfim, pela morte de tudo o que antes se julgava ser uma base segura de sentido (as meta-narrativas).

No entanto, pensadores como Omar Calabrese, Mario Perniola, Jacques Rancière, Eduardo Prado Coelho ou J. A. Bragança de Miranda têm uma vasta produção crítica, de pendor filosófico, no sentido de não condescender aproblematicamente com a tanatologia fácil hodierna (herdeira descontextualizada do pessimismo adorniano), que perpetua a desilusão do progresso iluminista e decreta todas as plataformas multimodais (nomeadamente, a questão do digital) como a encarnação própria do Maligno. A questão é que o ser humano – o de *agora* e o de *sempre*, a deslizar o dedo num *ebook* ou a cravar o sílex num menir – vive de representação e por ela se mediatiza, construindo a sua versão de autenticidade mediante condições epistémicas flexíveis, que estão em consonância com o tempo em que se aplicam. Desmistifique-se, portanto, a essência “de uma linguagem de puros referentes a que encostaríamos ofegantes o nosso corpo e a nossa alma”, uma linguagem anterior ao domínio simbólico e à força gravítica das

paixões humanas e da predicação: “Nós estamos simultaneamente fora e dentro da realidade tal como a realidade está fora e dentro de nós – e nesse mecanismo dificilmente há lugar para um espectador e um espectáculo, agora incorporados na imanentização de tudo” (Coelho, 2004: 56).⁽⁵⁾

Mario Perniola afirma que a sua investigação filosófica é animada não pela imagem de um mundo vazio – *kénosis* –, mas pela imagem de um mundo pleno, em que tudo está disponível – *pleroma* (coadunável com a fruição intensíssima de imagens que subjaz ao conceito de *museu imaginário*, a partir de André Malraux). Desdobrando *este* mundo, num gesto evocativo da *pli* deleuziana fecunda em enigmas (cf. Deleuze, 1988), Perniola insiste numa “filosofia do presente”, ou seja, num pensamento que dá cor ao *presente* contraposto ao *ausente*, “como um pensamento do presente e da presença”, sem cair na ufanía do passado, e na conseqüente obesidade nostálgica, nem numa noção esfumada de esperança, como a que anima os utopismos: daí que o simulacro, ao invés de ser demagogicamente aviltado “como sinónimo de mentira ou de engano”, mereça, pelo contrário, ver reconhecida a sua qualidade de “garantia da dignidade da cópia, do seu direito a durar”, no facto de “acentuar e sublinhar a presença física do passado no presente” (Perniola, 1994: 73-74).

Neste âmbito, pense-se a imagiologia centrada em Alanis Morissette, cuja música vem acompanhada por imagens, as mesmas que, em 1995, dominaram o canal MTV com os vídeos de *You Oughta Know*, *Hand in My Pocket* ou *Ironic*, elevando o seu álbum de estreia internacional, *Jagged Little Pill*, a um fenómeno de histerismo que os críticos compararam ao de Elvis Presley ou dos The Beatles. Segundo Perniola, o modo como a videoarte se institucionalizou, precisamente, como *arte*, com aura e solenidade, por contraste com a visualidade neutra e homogeneizante das emissões televisivas, deve a sua força argumentante àquilo que, anteriormente, enformara as ambigüidades técnicas e ontológicas inerentes ao intimismo da escrita autobiográfica: “Se a televisão oferece a imagem do mundo externo, o vídeo proporciona-nos a imagem do eu: tratar-se-á de uma espécie de confessional, através do qual o autor se confronta directamente com o espectador” (*idem*, 46). O que parecia estar intrinsecamente associado a um *eidos* tecno-

(5) Ainda a propósito de Debord e do seu desdém pela exterioridade, considere-se a exterioridade *enquanto tal*, segundo Giorgio Agamben, que muitas línguas europeias exprimem pela noção de ‘soleira’, do que fica ‘à porta’, enquanto lugar de passagem: “A soleira não é, neste sentido, uma outra coisa em relação ao limite; é, por assim dizer, a experiência do próprio limite, o ser-dentro de um exterior. Esta *ek-stasis* é o dom que a singularidade recebe das mãos vazias da humanidade” (Agamben, 1993: 53-54).

lógico-eletrônico, e por isso constituir uma ameaça à tradição subjetiva da cultura ocidental, assume-se como a sua legítima herdeira (cf. *ibidem*).

Outro tópico a reter é o de uma certa continuidade *ontotecnológica* substancial que revê nos vídeos os traços que, noutros tempos, paradigmaticamente *literários*, descreviam o espiritualismo confessional e introspectivo de gérmen agostiniano, depois a ensaística de Montaigne, as *Confissões* de Rousseau, até à generalização do *habitus* diarístico. Para o estudioso francês Raymond Bellour, mencionado por Perniola, “a obra vídeo tende a criar não uma autobiografia – como na tradição clássica das escritas do eu – mas sim um auto-retrato do artista: já não conta uma história, mas oferece uma imagem do eu” (*idem*, 46); “a passagem da autobiografia literária para o auto-retrato vídeo estaria isenta de fracturas” (*idem*, 47), condensando assim a solenização desta nova forma de materialização artística, com um alcance extraordinário a nível de difusão mediática (motivo, portanto, para a sua demonização, no seguimento da lógica adorniana a respeito da *indústria cultural* e da *cultura de massas*). A *arealidade* do corpo-vídeo – *expeausition* (Nancy, 2000: 33) –, do corpo *como* lugar imanente, amplia as margens de indecidibilidade fractal, o tal excesso de presença, segundo Perniola, que impossibilita que o apreendamos “numa só visão: a própria vista aí se distende, aí se apaga, não abarcando a totalidade dos *aspectos*” (Perniola, 1994: 44); um défice háptico que, no entanto, contribui para a “glória da presença local” (*idem*, 63).

Posto isto, não parecerá abusivo apreender afinidades entre as letras de Alanis Morissette e a sua transposição fílmica, sob a forma de videoclipes de natureza promocional, na medida em que escrita e imagem (sendo que a própria escrita é liminarmente um dispositivo gráfico, que a poesia visual, do Barroco aos concretistas, procurou pôr em relevo) contém um mesmo reduto psicológico, passível de uma inscrição naquilo que o arqueólogo do íntimo, Peter Sloterdijk, em *Écumes* (2005), denominou como *egotécnicas*: formas mediais silenciosas da escrita e da leitura, que impulsionaram o diálogo interior, o exame de autoconsciência e a documentação íntima, como a rotina ligada ao diário pessoal (o *eu* como célula ou *camera silens*).⁽⁶⁾ Eis, portanto, a pedra-de-toque sobre o qual se alicerça, primeiro,

(6) A propósito da escrita silenciosa e da heurística do silêncio: “L’individualité qui suit sa propre piste suppose que les individus puissent se retirer sur des îles de repos où l’on attire leur attention sur la différence possible entre les voix collectives et leurs propres voix intérieures. Le *silentium* monacal travaille avec cette différence pour trier le peu bruyant humain. *In interiore homine habitat veritas*: Augustin soutient que la vérité, après la césure du *silentium*, ne peut plus être trouvée que là où les choses se passent à voix basse (...). L’*epoché* de Husserl se rattache encore à cette culture du retrait hors du bruit de groupe qui règne dans nos têtes; ce

a interpretação de *Unsent*, segunda faixa promocional do álbum *Supposed Former Infatuation Junkie* (1998), e cujo vídeo fora realizado pela própria Alanis Morissette; segundo, a interpretação do tema *Surrendering*, o penúltimo do terceiro disco de originais da artista, *Under Rug Swept* (2002), cuja análise se justifica pelo teor do seu conteúdo semântico, que tece estreitas aproximações com o do outro tema proposto. Em resumo, a resignada (mas insistente) experiência de incomodidade, de quem seguiu a sua vida abdicando, porém, de um *eu* manifestamente presente e alinhado consigo mesmo: em *Unsent* e *Surrendering*, subsiste, entre linhas e entre notas, um travo de melancolia, esse temperamento saturniano que o psicólogo fenomenologista Ludwig Binswanger, na senda da sua analítica existencial (*Daseinsanalytik*), define como uma perda que está consciente da sua reiterada consumação, da estase inerente ao seu reenvio cíclico: ao contrário do pessimista, o melancólico *sabe* que uma ameaça de perdas futuras apenas faz sentido se olhar de frente para esses pressentimentos de perdas como algo que *já* aconteceu (cf. Binswanger, 1987: 48).

***Unsent* – uma carta chega sempre ao seu destino**

Pensando-se em Freud e nas preocupações que inquietavam os seus próximos (como Ernest Jones) face ao aparente fascínio do pai da psicanálise pelas ciências ocultas (o fenómeno da telepatia e outros melindres paranormais) – fascínio que poria em causa a objetividade científica da psicanálise enquanto domínio controlado do saber –, Jacques Derrida, em *Psyché: Invention de l'autre* (capítulo “Télépathie”), refere que Freud se esforçava por manter a cientificidade do seu labor no estudo dos segredos pulsionais, da força dos instintos e da corporalidade do psiquismo, ao mesmo tempo que retirava do ocultismo certas ambiguidades operacionais, como o que nele se assume como *inexplicável e incerto*, constatando que uma teoria do inconsciente é impensável sem uma teoria do fenómeno telepático (cf. Derrida, 1987: 248). Neste ponto, interessa dar ênfase à configuração teórica de “estrutura de postal” inerente à comunicação (*struture cartepostalee*), que o conto de Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, indiretamente expunha: segundo Derrida, o primado das forças comunicacionais da telepatia é a razão pela qual uma carta não precisa *efetivamente* de chegar ao seu destino (cf. *idem*,

que les phénoménologues appellent la mise entre parenthèses de l'attitude naïve face à la vie est en réalité une vacance active à l'égard des préjugés et des gesticulations qui font en sorte que l'intérieur soit aussi bruyant que l'extérieur” (Sloterdijk, 2005, 338-339).

249). Deste modo, o vínculo teórico entre a psicanálise e a telepatia partilha, pelo menos em parte, noções caras às teses e interesses freudianos como os de *transferência*, *tradução*, *transposição* ou *conversão analógica*. Os mecanismos de *deslocação* e *condensação* que (re)produzem as formações do inconsciente atuam como processos de figuração entre a linguagem e as imagens: imagens que estão no lugar das palavras, palavras que tinham antes em seu lugar uma representação visual do acontecimento – aquilo a que Rancière atribui o nome de *equivalências figurativas*: “sistema de relações entre semelhança e dissemelhança que põe em jogo várias espécies de intolerável” (Rancière, 2010: 140).

É no quadro de uma *struture cartepostalée* que as intencionalidades de *Unsent* revelam – e *re-velam*, fazendo jus ao prefixo de negação no título – a sua motivação pulsional, por um lado, e o seu virtuosismo técnico-compositivo e performativo, por outro, justapondo essa motivação e esse virtuosismo num mesmo plano tensional. Muito simplisticamente, este tema não passa de um conjunto de cinco cartas endereçadas a cinco ex-namorados, cada um deles alcunhado sem qualquer subtileza lírica: cinco epístolas profanas que podem ser lidas na íntegra, sem que isso condene a canção a sofrer baixas de sentido. O título, como nota McDonald (1998), torna-se subitamente *obsoleto*, tendo em conta que a canção *existe*, isto é, *existe como canção* e, por ser uma canção, é tornada *pública*, devindo uma partilha *com o mundo*.⁽⁷⁾

O título atinge uma dimensão quase metafísica: se as cartas não são enviadas, o mesmo não se pode dizer das mensagens e do secretismo que, supostamente, as mesmas resguardariam (a tal turbulência telepática sondada por Freud e explanada por Derrida). De igual modo, as imagens do videoclipe não seriam mais do que vislumbres rememorativos, fulminações íntimas que não existiriam a não ser na mente do sujeito (e toda a memória autobiográfica, assim o diz Proust e a neurobiologia do fenómeno consciente, é feita de verdades subjetivamente condicionadas, algures entre o real e o irreal, entre o vivido, o sentido e o desejado, a longas expensas com o que, entretanto, se recalcou ou se esqueceu). A existência fílmica de

(7) Os bastidores de *Unsent* são descritos em entrevista: “The main way in which *Jagged Little Pill* influenced *Supposed Former Infatuation Junkie*, she says, is that this time around, Morissette knew people would hear the songs, so she talked to a lot of the people that she wrote them about. (...) *If You Oughta Know* was songwriting as primal scream therapy, *Unsent* is songwriting as group therapy: She called all of the guys in the song, some of whom she hadn't spoken to since she became famous. 'It was hard', she says, 'but it was beautiful. I took responsibility. It wasn't just me pointing the finger. I really don't want to write another song where every night I sing it I feel a knot in my stomach.'” (France, 1999: 101)

Unsent corrobora, do ponto de vista técnico, a dissidência ontológica que está na origem do próprio tema musical (neste sentido, o vídeo é um meta-vídeo), da mesma maneira que o título da canção insinua que a mesma jamais deveria ter existido (isto é, publicamente). As cinco cartas foram desengavetadas, mas a canção impõe-se performativamente com direito próprio, engendrando um espaço irreal que só a si pertence, espaço esse no qual as cartas podem simular um pacto de confidencialidade, como se fossem remetidas a si mesmas e o título mantivesse literalmente o seu sentido: o fantasma de um eterno presente, semelhante ao que se congela na e pela imagem fotográfica (as *snapshots*), vagamente hipnótico.⁽⁸⁾

A alienação é intentada pelo próprio vídeo: ao captar cenários, falas e tempos dispostos de forma dessincronizada em relação ao texto da letra musical, cria-se uma espécie de clima de irrealidade, uma atmosfera de sentido nostálgico por uma experiência que, mais do que verdadeiramente vivida, parece uma criação imaginária do sujeito, uma ficção produzida pela máquina do desejo, como uma errância onírica e impressionista (vê-se o vídeo e, simultaneamente, *sente-se* como é ver aqueles cinco microcosmos pelos olhos de quem os recupera pela memória; capta-se, assim, uma ambiência sensitiva, e não propriamente uma conversão de sujeitos em objetos). Para o efeito contribuem a orquestração musical, os enlevos dos sintetizadores, o dedilhar intimista e experimental das guitarras acústicas, a percussão subtil e convidativa, a coincidir com o tom narrativo da voz emissora, entre a serenidade constativa e a impaciência triste, a ténue angústia de quem falhou em cinco relacionamentos sem perceber ao certo porquê. De facto, em cada uma das situações *inter pares*, persiste uma ambivalência duvidosa e não uma segurança afetiva (que corresponderia por alto à imagem arquetípica do sentimento amoroso entre amantes ideais): de um modo geral, as cinco cenas insinuem a ameaça ou a consumação resignada (embora parcialmente em suspense) do fim da relação amorosa. Por ordem: primeiro, *Dear Matthew*.

(8) Bernardo Pinto de Almeida coloca a imagem fotográfica num regime *inaugural* de visibilidades, como se cada fotografia fosse sempre a *primeira*, próxima de uma fulminação *epifânica*: “Tudo o que dela se pode dizer virá sempre de um regime de ainda-não-saber, de um lugar de interrogação, de uma curiosidade, de uma nova asserção da particularidade” (Almeida, 1995: 28). Estes comentários justificam a sua pertinência neste estudo na justa medida em que Morissette costuma designar os seus álbuns como *snapshots*, instantâneos fotográficos que primam por uma certa natureza ‘selvagem’ e ‘imprevista’ no modo de captar subjetivamente o real (íntimo, pulsional), residindo aí o seu potencial para surpreender a própria autora: “I never really know the theme of an album until it’s finished (...). Only then can I see what’s emerged. For this [referente ao álbum *Havoc and Bright Lights*, 2012], I think it’s mostly the deepening of intimacy in relationships, including the one with myself” (Morissette *apud* Hall, 2012: 42).



Dear matthew I like you a lot I realize you're in a relationship with someone right now and I respect that I would like you to know that if you're ever single in the future and you want to come visit me in california I would be open to spending time with you and finding out how old you were when you wrote your first song

Na primeira cena do vídeo, as legendas apresentam interjeições, reticências e monossílabos – *cool!*, *hmmm...*, *ok...* – ao serviço de uma impaciência e falta de à-vontade entre os dois, que se salvam pela porta de saída, desfocada e deixada em último plano (é o vazio último do que resta de pessoalidade na relação: sob o espectro do desconforto, resta um beijo de despedida, um *goodbye* e mais nada). As falas da protagonista atestam sentimentos de incerteza e insegurança: formas de cortesia inerentes a *I guess* ou *I feel like I already have* [*interrupted you much*] tendem a aliviar o outro da responsabilidade infernal de proferir diretamente a sua vontade de abandonar aquele impasse, minimizando assim os efeitos demolidores da linguagem.

Segundo, *Dear Jonathan*. Num café (tons cromáticos mais carregados e escuros, adensados pelo fumo do cigarro de Jonathan, aquele namorado), trava-se uma conversa pautada pela desconfiança da mulher perante os compromissos do amante, que parecem votá-la à exclusão. É notório que o

plano do rosto feminino seja progressivamente ampliado, com as falas do par projetadas sobre si, sobre o seu silêncio no momento em que o outro lhe responde, impingindo-lhe, *falicamente*, esses arremessos incondicionais: isto é, o silêncio distendido nas pausas, que permitem ao outro ter espaço e tempo disponíveis para falar, reveste-se de uma conotação simbólica política, no quadro das distribuições posicionais do gênero. Não se trata, portanto, apenas de silêncio, mas igualmente da condição de ser *silenciada*: o feminino devém um objeto de palavra sem, de facto, lhe ter direito. No final, lê-se nas legendas o facilitismo a que ela se entrega no sentido de agir o mais convenientemente possível perante as agendas masculinas; um caso prototípico de submissão feminina ao convencional sexo forte, que fuma ociosamente o seu cigarro, indulgente, sabendo-se, por imunidade sociocultural e simbólica, no direito de não ter de dar satisfações sobre a sua vida privada (deixando, assim, antever o motivo pelo qual a relação não perduraria).



Dear jonathan I liked you too much I used to be attracted to boys who would lie to me and think solely about themselves and you were plenty self-destructive for my taste at the time I used to say the more tragic the better the truth is whenever I think of the early 90's your face comes up with a vengeance like it was yesterday

Terceiro, *Dear Terrance*. A cena, ao ar livre, é idealmente a mais romântica: sol, beira-rio, risos. A pensar na esteira de Mario Perniola e daquilo que o filósofo italiano entende como a visualidade *egípcia* ou *enigmática* da videoarte contemporânea, a rememoração de Terrance, o destinatário da terceira missiva postal, partilha mais fortemente a emanação *coisal* que define o *devoir-paisagem* das singularidades humanas. Antes de mais, uma diferença a assinalar: *coisa* não é o mesmo que *objeto*, que, à letra, designa algo que fica sempre aquém do nosso alcance, continuamente arremessável e indisponível (*ob-jecto*). Por *coisa*, entende-se a evidência intacta de uma presença, a sua exterioridade pura (cf. Agamben), à semelhança indiscernível das coisas entre as coisas no mundo natural, ao qual pertencemos (antropomorfismos, prometeísmo da consciência e humanismos ensimesmados à parte) por coabitarmos uns com outros e com outras coisas. Perniola estriba-se em Rainer Maria Rilke (poeta-fetice de Morisette, por sinal): a ideia de que ao *devoir-paisagem* não fica implícita uma menorização do indivíduo, que perde a sua centralidade no mundo fenomenal, mas antes a intenção de tornar o indivíduo mais amplo – “(...) isto é, segundo Rilke, arriscar-se para o espaço aberto, ter a morte atrás de si e não à frente, sair do tempo concebido de modo rectilíneo e, pouco a pouco, tornar-se espaço” (Perniola, 1994: 80).

A revisitação do passado, parcelado e consubstancializado na pessoa / paisagem de Terrance, encontra aqui plausíveis pontos de contacto: parece longínquo, com um misto de incompreensibilidade (reforçada pela dúvida final: *what was wrong with me?*), que inquieta na justa medida em que se *a-presenta* impassível para fazer *feedback* das *minhas* projeções românticas sobre ele, devindo puro ecrã, tal como qualquer paisagem ou qualquer imagem, no sentido liminarmente superficial da sua ontologia, ou seja, paisagem ou imagem enquanto realidade(s) plena(s) impenetrável(eis).

De facto, estamos habituados a pensar que atrás de qualquer gesto existe um acto de vontade: a paisagem, pelo contrário, não quer nada. ‘Com os homens – escreve Rilke – não costumamos intuir muito através das suas mãos, e muitíssimo através do rosto, no qual, como num quadrante, estão visíveis as horas que regem e pesam a sua alma no tempo. A paisagem, pelo contrário, não tem mãos, não tem cara – ou então é só cara.’ Do mesmo modo, a civilização da coisa e do *look* não tem cara, ou então é só cara. Nem sequer a visão do cadáver evoca tão fortemente a impressão de uma vida tornada coisa, pois remete para uma dimensão temporal que foi interrompida. Só a múmia egípcia evoca uma vontade tão radical de tornar-se coisa. (*idem*, 87-88)



Dear terrance I love you muchly you've been nothing but open hearted and emotionally available and supportive and nurturing and consummately there for me I kept drawing you in and pushing you away I remember how beautiful it was to fall asleep on your couch and cry in front of you for the first time you were the best platform from which to jump beyond myself what was wrong with me

Na letra, o polissíndeto encavalga a ondulação do delírio rememorativo, tentando listar à toa as virtudes do namorado num encómio que se pretende, apesar das motivações selvagens do desejo (de qualquer desejo, mas sobretudo *deste tipo particular* de desejo, o amoroso), minimamente disciplinado, para não soar abusivo nem embaraçar o alvo a que se destina: *you've been nothing but open hearted and emotionally available and supportive and nurturing and consummately there for me*. No vídeo, trava-se um diálogo amistoso, com uma dose substancial de cinismo (da parte da figura feminina), que usa o sentido de humor para traçar os contornos do âmago do problema conjugal (aquilo que, na sua aceção, impediu a relação de continuar) e, desse jeito, contornar o próprio âmago do problema e o modo como isso a afeta. O tema é o medo, ou a ambivalência entre amor e medo (quicá, a sua consubstancialidade), no sentimento de entrega que subjaz a toda e qualquer forma de intimidade que se deseja correspondida, mutua-

mente partilhada, sob um desígnio de confiança absolutamente disponível. Afetivamente, no texto epistolar, a protagonista assume a sua ambivalência insuperável, passível de ser comparada ao relaxamento lúdico do neto de Freud que, lançando para longe um carrinho – *Fort!* – e logo de seguida puxando-o de volta para si – *Da!* –, orientou o mentor da psicanálise no sentido de edipianizar esse jogo, vendo nele a substituição da ausência materna – *Fort!* – pela sua presença imaginariamente substituída ou compensada – *Da!*. Em *Unsent*, este jogo de ausência / presença de Terrance resume-se numa linha: *I kept drawing you in and pushing you away*.

Na transposição filmica, as legendas amplificam a imperscrutabilidade do impasse, que resiste à predicação. Depois de lhe perguntar se ele tenciona visitá-la futuramente, ao qual ele denega pelo humor (faz-se de difícil, mas de forma a tornar sobressaliente o *fazer-se* e não o *difícil*), riem-se os dois (a distensão permite-lhes uma unidade telepática; a gargalhada autentifica o uso partilhado do mesmo código: ambos se sentem nervosos, logo ambos se esquivam pelo riso); de seguida, ela comenta: *whatever* [faz as verdades flutuarem, aliviando o peso gravítico – que o riso denega – do que antes se enunciara], *you're probably scared to spend that much time with me in close quarters. I can completely appreciate that* [aplaude a coragem do outro por assumir generosamente a não-correspondência amorosa, o facto de ele não mascarar a vulnerabilidade que tateia, por dentro, a confiança imperiosa em deixar que alguém – ela, fenomenologicamente intrusiva, pelo simples facto de ser *ex-cêntrica* ao centro ontológico *dele* – entre no seu mundo mais íntimo, mesmo que essa entrada viesse apenas confirmar a impossibilidade de ele ceder às resistências que definem a sua condição de ser vulnerável]. Terrance responde-lhe à letra, ainda que adornando o discurso com risos, e, nesse sentido, isto é, pela confissão literal, dá visibilidade à espessura que o medo o retrai de tentar esvanecer: o medo de desproteger a sua vulnerabilidade, cedendo-a ao desejo do outro – *I am, quite frankly. You frighten me* (ou seja, “sim, o teu amor incomoda-me, tu estás *demasiado a mais* em mim”). O risco da proximidade excessiva passa, portanto, pela impossibilidade de concretizá-la. O repto de Terrance possui a qualidade de um performativo: o seu significado coincide com o ato de ser enunciado. Assim, estar *in close quarters* na própria linguagem devém uma condição animicamente insustentável, na medida em que não permite uma mediação, seja da ordem de um conceito, seja da ordem de uma representação (o sujeito masculino não tem como se proteger do amor não solicitado: como um insulto, *este* amor é uma pura experiência da linguagem) (cf. Agamben, 2013: 12).

No momento em que soa *what was wrong with me*, distendendo as sílabas tônicas de *wrong* e de *me* (o que, em termos de equivalência semântica, daria azo a um autorretrato psicopatológico, irrealizável: o *eu* como algo que está/ é *errado*, ontologicamente falível e falhado), a câmara enfoca no plano do rosto de Terrance, sorrindo: a lembrança deste rosto, assim iluminado pela ambiência natural da paisagem, acentua a sua *perfeição* (sempre idealizada, subjetivizada), ao contrastar, precisamente, com a tal pergunta que serve de epílogo a esta terceira carta. Um rosto masculino sereno, que a técnica cinematográfica deixa em suspenso, como o *flash* decisivo pelo qual a aura de alguém conquista a sua derradeira representação, ainda que bordejada de uma certa flutuação mental derivativa, como uma orla de sentido: recorda-se de intimidades da ordem do *assim* e do *qualquer* agambenianos, isto é, as singularidades puras evocadas na sua absoluta irreparabilidade – “a experiência, absolutamente não-coisal, de uma pura exterioridade” (Agamben, 1993: 54), como a *beleza* de adormecer *on your couch* [o sofá, não a cama, que é o lugar simbolicamente designado para esse efeito; o sofá sonda o imprevisto, a inocência de um erotismo muito mais delicado, quase transcendente] ou a *beleza* em ter chorado *in front of you for the first time* [no sentido em que uma mulher que chora *apenas* quer dizer *isso*, que se sente momentaneamente frágil, em busca de um certo refúgio defensivo e consolador, e longe de quaisquer insinuações ideológicas tentadas a desconstruir, à força, a imagem do feminino como equacionável à languidez emocional]. Tal idealização de Terrance apenas reforça a sua inacessibilidade, que a queixa amorosa afere no remate inquisitivo. Em jeito de rebaixamento da autoestima e de proposição autoacusatória, *sou levada a crer*, portanto, *que o problema está em mim*. Este perplexo *what was wrong with me* – o tempo verbal pretérito torna omnipresente o passado – inquina a vida psíquica do *eu*, confinado numa culpa irremediável, o que distorce a construção da sua temporalidade, segundo Binswanger, estrangulando momentos estruturais dessa construção: vivência do presente, retensão do passado, protensão voltada para o futuro, que fica desenraizada da experiência sensível do presente (cf. Binswanger, 1987: 33).

Quarto, *Dear Marcus*.



Dear marcus you rocked my world you had a charismatic way about you with the women and you got me seriously thinking about spirituality and you wouldn't let me get away with kicking my own ass but I could never really feel relaxed and looked out for around you though and that stopped us from going any further than we did and it's kinda too bad because we could've had much more fun

Regressam os cromatismos quentes, em parte simbolicamente associáveis a um momento erótico mais intenso, entre quatro paredes de uma sala, junto à lareira, onde os dois protagonistas se beijam: ela, uma jovem cauta, com maneirismos de inocência, e ele, com um ar desinibidamente másculo, virilmente sabedor de tacticismos da sedução. O que parecia estar a correr bem é quebrado pela *inquietante estranheza* – Freud e o célebre *Das Unheimliche* (1919) – de um comentário masculino: *I'm so proud of you*. O assentimento do dito, preso à sua literalidade, poderia ser motivo de congratulação consoladora: *eu* estou a agir *bem*, logo isso é positivo, logo *devo sentir-me feliz*. Porém o não-dito é contextual: aqui encena-se, *de novo* (e a repetição ou o duplo inscrevem-se no quadro freudiano da mencionada *inquietante estranheza* dos *déjà-vu's* familiares), o

perfil falocêntrico explícito de um homem que, seguro do efeito apaziguador do seu paternalismo, diminui a condição *daquela* jovem mulher pensando estar, às avessas, a engrandecê-la, comparando a sua “disponibilidade (tão rara) para mergulhar em novas águas” (tradução livre do que a legenda afere) com o que outras mulheres recusariam fazer. O que é elogiado como audácia é sentido pela elogiada como uma dissociação de si mesma: por outras palavras, ela não se revê no discurso do outro – e esse espelho linguístico embaciado apenas lhe devolve o sentimento de total incompreensão. Quando Marcus remata as *suas* opiniões com *you know*, esta expressão confirmativa, de valor neutro quanto à sua expressividade, não abre espaço à discussão: ela é invadida pela sobreposição do outro, pelos pressupostos dele, sendo-lhe negado, no fundo, o direito à palavra, a uma margem de liberdade onde pudesse reivindicar a sua pessoa, com um *punch* do género *no, I don't (know)* (que acabaria por arruinar a performance ilocutória de Marcus e, em geral, qualquer performance comunicativa).⁽⁹⁾ Na letra, este dissenso, mais do que intrínseco à linguagem, é do foro da ontologia, é anterior ao dito, logo da ordem do sentido (e do agir), como se deduz a partir de *you wouldn't let me get away with kicking my own ass but I could never really feel relaxed and looked out for around you though*.

Por outras palavras, a relação não funciona: não há comunicação desvelada entre amantes, há apenas máscaras performativas – e ela acabou de perceber que ele lhe havia imposto uma, da qual ela nunca suspeitara. Tal anagnórise vem reforçada pelo movimento ascético da câmara: se no início o plano da imagem alberga o par, centrado, à medida que Marcus vai fazendo os seus comentários falsamente inofensivos a câmara assume uma posição cada vez mais distanciada dos dois, filmando-os do alto e acentuando, por via de uma distância cambaleante (o efeito amadorístico é transversal aos cinco cenários de *Unsent*), a isolamento crescente sentida pela personagem feminina.

(9) Afinal, o discurso quotidiano assenta em múltiplas ficções de expectativas que, sendo lidas muito literalmente, secam os diálogos: por exemplo, algo como “Podes-me passar o sal?” não pode ser percebido literalmente como uma pergunta – “Sim / Não / Talvez”, mas como um pedido (um ato de fala ilocutório indireto).

Quinto e último, *Dear Lou*.

Dear lou we learned so much I realize we won't be able to talk for some time and I understand that as I do you the long distance thing was the hardest and we did as well as we could we were together during a very tumultuous time in our lives I will always have your back and be curious about you about your career about your whereabouts

A última cena do vídeo é, de todas, a mais silenciosa: o namorado estaciona o carro, de noite, ela entra, o carro arranca, cumprimentam-se (um *hi* recíproco, mera formalidade) e nada mais dizem um ao outro (nada que seja legendável, portanto). Observando atentamente os gestos do par, nota-se que os seus olhares evitam a reversibilidade do contacto, embora inconscientemente: há uma dessincronização de *timing*, porque, quando ele lentamente lhe dirige o olhar, ela tem o rosto voltado de frente; quando é a vez dela de o espiar com subtileza, ele cumpre a sua função de condutor, dirigindo o olhar para a estrada, os espelhos do carro, alguma sinalética rodoviária. A certa altura, percebe-se que ele tenta colocar o braço nas costas do banco da acompanhante, na iminência de poder tocá-la, gesto que de imediato ela retalia com alguma brusquidão corporal, como se essa aproximação gestual pesasse pela ousadia ou pela insinuação de um resgate de intimidade que, naquele preciso momento, já se mostra desgastado e inconveniente.

O facto de não se manifestar diálogo, justificando-se assim a ausência de legendas, permite que a audição da letra constituinte da última carta não fique obstruída por qualquer desvio de atenção ou colateralidade informativa. A música, em sentido lato, cumpre momentaneamente uma função parecida com a de uma banda sonora: acompanha um desfile de imagens, posto *ad oculos*, distanciado mas *emancipado*, com o assentimento de Rancière, implicando uma “gestão emocional do desejo de ouvir a voz da imagem”, ou seja, de lhe atribuir um rosto que fala (a função da prosopopeia, cf. Mondzain, 2009: 68-69). Deste modo, asserções como *I realize we won't be able to talk for some time* ou *we were together during a very tumultuous time in our lives* tornam-se filmicamente visíveis, coordenando-se assim a palavra com a imagem, ou vice-versa. A resolução, porém, acresce-se de périplos muito ténues, mas suficientemente fortes para que tal resolução, pelo menos interiormente, não se dê como consumada.

O vídeo termina com uma questão feita por Lou à personagem de Morissette – *what are you thinking?* –, compreensível, por um lado, tendo em conta o silêncio e o efeito desconfortável que o mesmo intensifica (compreensibilidade que, por isso mesmo, não justificaria quaisquer meditações em torno dessa pergunta); mas, por outro lado, incompreensível, se nos colocarmos na pele da figura feminina, aliando essa posição ao discurso final da letra – *I will always have your back and be curious about you about your career about your whereabouts* (uma curiosidade que mantém próximo um objeto do desejo que, na verdade, se desejaria resolutivamente longínquo e esquecido) – e ao facto de a interrogação de Lou coincidir com o desfecho da imagem, como uma questão que fica no ar (de novo, a eternização fantasmática do presente, pulsão capaz de enigmar as imagens gravadas nas fotografias).⁽¹⁰⁾ A última carta de *Unsent* funcionará, a seu modo, como uma possível resposta a esse tapa-buracos metafísico, embora não deixe de ser uma resposta inconclusiva. Entre essa indagação metafísica final (namorado) e o sentimento incontrolado de uma persistência nostálgica (o advérbio *always* a tingir o presente de continuidade com o passado e o futuro, em *I will always have your back and be curious...*), aquilo que resta é, porém, o fulminar de uma assombração – e é só no final que os rostos do par se olham nos olhos um do outro, em silêncio, depois da pergunta ter sido levantada, ficando os dois em suspenso, numa imagem (do mundo de fora,

(10) Sobre as descoincidências entre o olhar e a voz, considere-se Mladen Dolar: “(...) the object voice emerges in counterpoint with the visible and the visual, it cannot be disentangled from the gaze which offers its framework, so that both the gaze and the voice appear as objects in the gaps as a result of which they never quite match” (Dolar, 2006: 67).

do mundo interior) sem legenda, ou seja, sem uma interpretação sugerida ao espectador, logo agenciando o imaginário e, neste sentido, as reticências que perfilham uma angústia de saber irresolúvel, ou o ser humano como uma aporia profunda, que as situações mais quotidianas ou as coisas mais redundantes fazem por se (de)volver enquanto resistência de uma cifra.⁽¹¹⁾

Considere-se, assim, o vídeo de *Unsent* e as suas especificidades – em sùmula, o desajuste na correspondência fiel ou unilateral entre a imagem (com legendas próprias) e a palavra das *lyrics* – à luz dos seguintes critérios, juízos e consequentes efeitos:

(...) os *video-clips* mais interessantes são aqueles em que o cantor quase nunca aparece, e as figuras humanas, destituídas da voz, dão uma impressão de alheamento e de objectualidade espectral, pois parecem adquirir o estatuto de coisas. O efeito da *video-music* é radicalmente diverso daquele do cinema mudo: a música do *video-clip* mergulha a figura no silêncio a que, desde sempre, as coisas já se encontram abandonadas, enquanto (*sic*) a falta da palavra no cinema mudo não faz senão exaltar a eloquência e a expressividade da figura humana. (Perniola, 1994: 82-83)

Faz sentido, portanto, retomar Prado Coelho ou Rancière quando eles procuram vincar o facto de uma palavra ou de uma imagem *não serem* um duplo de algo real, como a tradição herdeira da alegoria platónica nos faz ainda crer. Uma representação, seja ela verbal ou imagética, é antes um “jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não-dito” (Rancière, 2010: 139). É esse *entre*, ponto que não é nem de partida nem de chegada, mas uma fuga por onde as interpretações não alcançam um refúgio ou uma estase cristalizáveis, que possibilita um comentário como o que se segue, de Glenn McDonald, fazendo assinalar o que Žižek lê como o carácter obsidiante do amor, o seu aspeto intolerável e asfixiante, quando um sujeito se sente invadido – *ex-timado* – por um amor que não solicitou.⁽¹²⁾

(11) Esse carácter *coisal*, ontologicamente enigmático, do *devir-cenário* é alinhável pelos eixos terminológicos de Perniola – o mencionado *efeito egípcio* – e pelos de Calabrese – a marca *neobarroca*.

(12) Invocando a intrusão destrutiva do *alien*, o monstro parasítico que Ridley Scott encenou: “Recordemos a célebre fórmula laciana: ‘Amo-te, mas por amar inexplicavelmente algo em ti que é mais do que tu, o *objecto pequeno a*, mutilo-te’ – a fórmula elementar da paixão destruidora do Real como esforço para extrair de ti o núcleo real do teu ser. É o que está na origem da angústia no encontro com o desejo do Outro: o propósito do Outro não é apenas a minha própria pessoa, mas o meu verdadeiro núcleo, que está mais em mim do que eu próprio, pelo que está pronto a mutilar-me para obter esse núcleo” (Žižek, 2006: 75-76).

I know, from having *sent* some letters like this, and like the others in the song, that not everybody thinks they are a good idea. Does your best friend really want or need to know that you're in love with them? Possibly they don't even want to know that they're your best friend. I understand the objection, but I guess I feel, in the end, that we are, most of us, the objects of few enough helpless desires in our lives that letting one go by without being aware of it is unacceptably tragic. (...) The most amazing thing, to me, is that Alanis manages to make a coherent folk/ pop song out of her confessions. Sparkling acoustic guitar, sawing synthesizers, percolating drums and springy bass could have just been disguises, but she finds ways to make the words and the music connect, letting a line skitter off, syncopatedly, across the floor at the end of one musical phrase, and then catching it up again in the next one. (McDonald, 1998)

As cartas de Morissette encenam, às avessas, a leitura žižekiana do conhecido relato de Freud sobre as brincadeiras do neto: o *Fort! Da!*, em vez de ser a recriação imaginária da mãe ausente que a criança deseja manter por perto, corresponde à válvula de escape que possibilita ao filho libertar-se temporariamente da asfixia maternal, isto é, do facto de ele ser o *objet petit a* da ternura ubíqua da mãe, do seu gozo (cf. Žižek, 2006: 75). Neste sentido, o papel de Morissette corresponderia ao desse *superego* maternal, que reaviva o espectro de um amor que a autora das cartas ainda deseja tornar público, insinuando que, à imagem do neto de Freud, ainda puxa as cordas do seu brinquedo – *dear Matthew, dear Lou...* – para bem perto de si, *demasiado* perto.

***Surrendering* – a beleza das possibilidades vazias**

Numa das cenas de bastidores do DVD *Feast on Scraps* (2002), Alanis Morissette está sozinha no estúdio, em frente ao piano, a compor a música de *Surrendering*, tentando dispor harmonias para os primeiros versos do refrão. Ciente ou não disso, há uma câmara, imóvel, a gravar tudo, incluindo o momento em que Morissette, rendidamente vulnerável, começa a chorar, oprimida por palavras e tons musicais que insuportam animicamente aquilo que, por ser *anímico*, não se apazigua com pormenores técnicos, como os que estão na origem de qualquer suporte simbólico e simbolizador (a arte). O choro irrompe de uma carga – da alma, dir-se-ia, e por isso intolerável – que os ombros da escrita suportam apenas *por fingimento*. O processo de edição, a dado momento, corta aquele momento frágil e passa de repente para a artista, mais aliviada, a dialogar com alguém que estará, porven-

tura, do outro lado do vidro (ainda que não seja visível), ao qual informa que *terá de ir para outro sítio* de maneira a conseguir terminar a letra, a mesma que admite ser *uma das mais difíceis de cantar*. O canto, então, não possibilita um salto para *fora* da dor, desse *pathos* arrancado à rede dos outros sentimentos e que ocupa todo o espaço anímico do sujeito (devindo uma espécie de categoria ontológica). A voz move-se *na* dor, mesmo que a escrita musical e o canto – que são técnicas, próteses, placebos, mecanismos defensivos – sustentem uma zona de cognoscibilidade, na qual o *eu* se sabe consciente de si e do que sente e, nessa medida, perfaz um pacto especial de distanciamento e de reconfiguração, que lhe assegura a (sobre)vivência. Os versos libertam as lágrimas *reais* do seu ónus afetivo, *daquele* choro cerrado que a câmara filmou, reorientando o *pathos* – ‘paixão’, ‘sofrimento’, mas também ‘caminho’, de *path* – do sujeito: “My songs always change my life – if I’m not all off my proverbial path, as soon as I start to write songs, it gently pushes me back on. I’m afraid of it sometimes” (Morissette *apud* Wild, 2001).

you were full and fully capable
 you were self sufficient and needless
 your house was fully decorated in that sense

you were taken with me to a point
 a case of careful what you wish for
 but what you knew was enough to begin

and so you called and courted fiercely
 so you reached out entirely fearless
 and yet you knew of reservation and how it serves

and I salute you for your courage
 and I applaud your perseverance
 and I embrace you for your faith in the face of adversarial forces
 that I represent

so you were in but not entirely
 you were up for this but not totally
 you knew how arms length-ing can maintain doubt

and so you fell and you’re intact
 so you dove in and you’re still breathing
 so you jumped and you’re still flying if not shocked

and I support you in your trusting
 and I commend you for your wisdom
 and I'm amazed by your surrender in the face of threatening forces
 that I represent

you found creative ways to distance
 you hid away from much through humor
 your choice of armor was your intellect

and so you felt and you're still here
 and so you died and you're still standing
 and so you softened and still safely in command

self-protection was in times of true danger
 your best defense to mistrust and be wary
 surrendering a feat of unequalled measure
 and I'm thrilled to let you in
 overjoyed to be let in kind

A terceira carta de *Unsent*, remetida a Terrance, a par das legendas que acompanham a rememoração visual (recorde-se: *you're probably scared to spend that much time with me in close quarters. I can completely appreciate that*), poderia dispor-se como um dos painéis em que *Surrendering* seria a outra metade do díptico, sob o signo deste remate (o mesmo onde Morissette ficara em suspenso, no estúdio, repetindo para si até chorar): *and I embrace you for your faith in the face of adversarial forces/ that I represent*. Atente-se no liame aliterativo que, por sua vez, ao invés de unir assinala a fratura: *your faith in the face*, uma espécie de efeito de eco que, porém, não nos devolve a nossa voz, supostamente reconhecível, mas uma perplexidade solitária, que fica a ressoar sozinha. O *eu* assume-se como a representação de *forças adversárias* ou de *forças ameaçantes* contra as quais – ou *face* às quais (jogando-se com a homonímia dos termos: a *face/* rosto a que fazemos *face*, entre prostração e bloqueio) – o outro é encorajado, não a perpetuar uma insistência (a provar a tudo o custo que a ama), mas precisamente o oposto, a desistir de o fazer (a provar irresolutamente que não sente amor pelo *eu*). De novo, à imagem *da imagem* de Terrance, este *tu* surge nimbado de um encanto natural que desperta, por ser *assim*, uma orla quase suprassensível: nas três primeiras estâncias, a reiteração das formas *full* e *fully* (e o efeito em eco transformante: *you were full and fully capable*) desenha um indivíduo altamente pós-moderno, uma autêntica *ilha* ou *célula*, segundo Peter Slo-

terdijk (2005), que, numa perspetiva sociopsicológica, tende a plasmar este confinamento atómico do sujeito em células habitacionais *ego-esféricas* (o *single* que, como reza o dito anedótico, em vez de casar e ter filhos, opta por um cão e um espaço bem mobilado – *you were self sufficient and needless / your house was fully decorated in that sense*).⁽¹³⁾

O tema progride no sentido de indiciar *in crescendo* os avanços na partilha da intimidade continuamente ameaçados pela sombra de um recuo preventivo, de um pé atrás (o do *tu*). Sob o signo da prudência – *a case of careful what you wish for* – o desejo interpõe entre si e o objeto a intransponibilidade, como um véu que, amiúde, vai sendo revelado para ser, de novo, *re-velado*, restituído à sua qualidade obstruente, à exterioridade absoluta que resiste a gestos amigáveis como os que *so you called and courted fiercely* e *so you reached out entirely fearless* pretendem sugerir, no sentido de minar as fórmulas e manuais de *reservation*. A tensão alimenta a energia do desejo: a cedência absoluta de um par, à imagem do *yin / yang* cósmico, é da esfera da idealidade; a não cedência ditaria um outro tipo de registo introspectivo, na esteira das queixas de amor não correspondido, do pranto individual, etc.. No entanto, este *you* cede e não cede, avança e recua, permite e interdita: *not entirely, not totally*, consciente do regime de ambiguidade tensional que advém da sua postura (*you knew how arms length-ing can maintain doubt*); engendra modos de se esquivar, a *cosa mentale* da sublimação (artística) que coloca a intolerabilidade do real bruto à margem de si mesmo (*you found creative ways to distance / you hid away from much through humor / your choice of armor was your intellect*). De facto, esta postura, sob os auspícios da ‘teatralização’, já havia sido notada por Freud em relação aos dissídios agónicos entre o *Ego* e o *Id*, como atesta o recurso às piadas para transformar uma realidade incómoda: não sendo possível negá-la, o *you* denega-a, com humor e inteligência, adelgaçando os seus espinhos e debilitando o adversário – *and so you softened and still safely in command* (plano do oximoro: o ameaçado que sub-repticiamente ascende ao lugar de ameaçador).

Lido sob um prisma de amplitude ideológica, o gesto de *Surrendering*, cinicamente louvado pelo *eu*, é por igual cinicamente louvável, nestes tem-

(13) Segundo Sloterdijk, não é por acaso que a popularização universal do estilo de vida anexado aos apartamentos individuais coincide historicamente com as fenomenologias de Husserl e Heidegger: “(...) dans un cas comme dans l’autre, il s’agissait d’ancre le sujet réfléchi dans un milieu mondial que l’on avait rendu radicalement explicite. L’existence dans un appartement monopersonnel n’est que l’être-dans-le-monde dans un cas unique, ou la réintégration du sujet jadis spécialement isolé dans un soi-disant ‘monde de la vie’, sous une adresse spatio-temporelle concrète” (Sloterdijk, 2005: 507-508).

pos de obrigatoriedade inquisitorial do gozo acéfalo capitalista, que rebusca tudo e tudo transgride, *angustiado* pela ausência de interditos que lhe barrem o confronto direto com aquilo que deseja (cf. Žižek, 2006: 70). Louvável, precisamente, porque teoriza em modos líricos acerca desse desleixe hipermoderno que obriga o indivíduo a gozar freneticamente. Por outras palavras: Morissette desvela que desvelou o *bluff* do outro e, por arrasto, das armadilhas sufocantes pós-ideológicas (e, acrescentaríamos, o *bluff* do seu próprio gozo masoquista, o seu objeto *petit a*, por amar quem não a ama, aplaudindo-o pela renúncia). Se antes o erotismo era tabu, o que estimulava a economia psíquica no plano da fruição imaginária (o fruto proibido como o mais apetecível), agora a pornografia é um dever, que prescinde de apelos individuais para que dela obtenham uma quota-parte, já que ela própria se oferece e se impõe ao nosso consumo (e o fruto, de *tão* permissivo que se tornou, apodrece sem que ninguém lhe toque). O gesto de *Surrendering* é, portanto, louvável dado que o *eu*, num sentido verdadeiramente revolucionário no plano do desejo, em vez de ceder à tentação de desejar ver os seus sonhos satisfeitos (*ama-me, entrega-te a mim*, etc.), obedece à Lei simbólica (a castração lacaniana: a Lei Paterna, barrando o sujeito, salva-o do abismo que seria estar demasiado próximo daquilo que deseja). O *eu* não goza, e nesse *não gozar* esconde perversamente do olhar do Outro o seu íntimo gozo secreto. Glenn McDonald comenta *Surrendering* nos seguintes termos: “Promises are cheap and easy; stopping the world is an offer you could make to a magazine cover, so how could making it to a person ever be anything but insulting? But congratulating them for not letting you drive them off, *that is heroic*” (McDonald, 1998).⁽¹⁴⁾

Este heroísmo ético do desejo refreado é explanável por recurso a um exemplo de Žižek: supor que, no filme de Clint Eastwood, *As Pontes de Madison County* (1995), Francesca (Meryl Steep) descobrisse que o marido, camponês modesto e sem grandes ambições, tinha estado desde o início ao corrente da sua infidelidade com o fotógrafo da revista *National Geographic* (Eastwood) e, compreendendo a importância dessa relação para a

(14) Se o amor correspondido designaria metaforicamente a conquista da felicidade, então este *eu* não quer ser feliz, em sentido lato. A felicidade é um exemplo de uma categoria não-ética: “intrinsecamente hipócrita”, segundo Žižek, ela leva-nos a crer que desejamos realmente o objeto do nosso desejo, quando, de facto, a tensão libidinal inerente à desposse desse objeto preenche o campo imaginário com projeções, fantasmas, fantasias, que nos permitem respirar. A tensão empobrece, até ao seu total desvanecimento, se a diferença entre imaginação e realidade for anulada. Se a transgressão se elevou ao estatuto de norma, uma existência angustiada é o preço a pagar pela ausência de culpabilidade no ato de nos entregarmos levemente a todos os prazeres (cf. Žižek, 2006: 55-72).

esposa, se mantivera em silêncio durante toda a vida para não a fazer sofrer. O estatuto paradoxal de *um saber do saber do Outro* lacanianiano reside neste enigma:

(...) como é possível que toda a economia psíquica de uma situação mude radicalmente não pelo facto de alguém descobrir directamente qualquer coisa que ignorava (um segredo há muito abafado), mas por *acabar por descobrir que o outro* (suposto saber) *estava ao corrente desde o início* e fingia nada saber só para salvar as aparências? Haverá situação mais humilhante do que a do marido que descobre subitamente que a sua mulher esteve sempre ao corrente da sua infidelidade, mas que sempre se absteve de lhe falar do assunto por uma questão de delicadeza ou, pior ainda, por amor por ele? (Žižek, 2006: 58, itálicos do autor)

Na canção, o *render-se* do outro *a mim* é aclamado como a *feat of unequalled measure*, ou seja, o reverso de *self-protection* mas não o seu exato contrário. Ficar rendido é também uma modalidade do distanciamento. Desta forma, Morissette desempenharia o papel do marido de Francesca, com o seguinte nó ético obscuro: *eu sei que não me amas, sei de tudo o que se passou, mas faço de conta que nada sei por amor a ti* – até ao momento em que *componho* uma canção sobre este assunto, tornando-o público, e, assim, *tu* ficas finalmente a par da seguinte fórmula ainda mais perversa que a do *sujeito-suposto-saber*: *eu sei* (agora, divulgada a canção) *que tu sabes que eu sei que tu sabes* – o que aumenta *ainda mais* a intensidade do meu gozo.

O regime desta *poiese* morissetteana não é tanto metafórica, mas mais metonímica, porque ao serviço de atos do discurso, pragmaticamente entendidos. O que líricamente é sugestivo de uma constrição emocional que, embora intrinsecamente agónica, comove e delicia o *eu* que canta, já o arranjo musical tende a dissimular essa atitude de verismo e lucidez apaziguada: um *pop* aéreo, um toque *pânico* inicial (de Pã, flauta, nuance tribal), como que anunciando uma manhã de luz coincidindo com uma ‘iluminação’ íntima, devendo-se a certas guarnições sonoras que reenviam para um subtil toque oriental (o mesmo que Morissette importou para os mantras do álbum precedente, *Supposed Former Infatuation Junkie*, composto no fim de uma viagem à Índia). Segundo McDonald (1998), “both the vocal melodies and guitar hooks swoop up and down scales as if gravity itself militates against any progress but one step at a time”. Em suma, voz, ritmo e arranjo musical produzem um efeito ‘feliz’ revelado, mas que *re-vela* uma causa (elegíaca) que sustém o masoquismo do *eu*: *and I’m thrilled to let you in / overjoyed to be let in kind*, ouve-se no fim, com um arranque energético

musicalmente avassalador, antes de o tema insistir duas vezes no refrão e terminar.⁽¹⁵⁾

Neste contexto (que implica *aquele outro* sempre de vigília a respeito da escrita morissetteana: o da autobiografia), considere-se Mladen Dolar e a voz como um *espelho acústico*, uma forma rudimentar e ludibriosa de narcisismo e transparência:

It [the voice] is the first 'self-referring' or 'self-reflective' move which appears as a pure auto-affection at the closest to oneself, an auto-affection which is not re-reflection, since it appears to lack a screen that would return the voice, a pure immediacy where one is both the sender and the receiver without leaving one's pure interiority. (Dolar, 2006: 39)

"Singing", segundo Dolar, "is bad communication" (*idem*, 30), no sentido em que a voz se sobrepõe à mensagem (um motivo que conduz, por exemplo, ao jargão segundo o qual muito do que se faz na música *pop* tem muita parra e pouca uva, sobretudo quando se tenta aporuguesar o que, em inglês, *soa* bem). *Surrendering*, em particular, usa e abusa desse *handicap* (o equivalente psicanalítico da castração): a voz como *medium* faz ecrã sobre a voz como mensagem, com um determinado conteúdo simbólico. É nessa medida que adquire um duplo papel paradoxal: é fetichista (tem-se como o seu próprio objeto) e também é signo de *jouissance* (a voz como *objet petit a*). Dolar explica o paradoxo e a sua ambivalência: "music evokes the object voice and obfuscates it; it fetishizes it, but also opens the gap that cannot be filled" (*idem*, 31). O ato de sentir prazer em falar, em cantar (voz-objeto-fetichista), encobre do olhar do Outro o gozo perverso do *eu* no prolongamento masoquista do seu gesto de amar (um *surplus* de voz-efeito – afinal, *overjoyed* e não simplesmente *joyed* – sobre a sua voz-causa).⁽¹⁶⁾ Deficiências

(15) Tendo em conta a descrição do ritmo por McDonald, considere-se a seguinte leitura fenomenológica, que é coadunável com a lógica da revelação/re-revelação do *eu* em *Surrendering*: "le rythme disjoint la succession de la linéarité de la séquence ou de la durée : il plie le temps pour le donner au temps lui-même, et c'est de cette façon qu'il plie et déplie un 'soi'" (Nancy, 2002: 37-38).

(16) No fundo, por um lado, remete para a noção lacaniana segundo a qual o *meu* desejo constitui o desejo do Outro, "mais d'abord à ne garder qu'une opacité subjective pour y représenter le besoin" (Lacan, 1966: 813), opacidade que se confunde com a própria substância do desejo (cf. *ibidem*). O desejo como condição absoluta é o efeito do limite que a Lei constitui para o capricho do Outro, capricho que equivale à resposta do Outro ao pedido incondicional que o sujeito lhe dirige. Por outras palavras, é o desejo que impede o sujeito de ser esmagado "par le piétinement d'éléphant du caprice de l'Autre" (*idem*, 814). O desejo – que se origina da lei – assegura a liberdade do sujeito face às exigências do Outro, face ao imperativo superegoico: "il renverse l'inconditionnel de la demande d'amour, où le sujet reste dans la sujétion de l'Autre,

estruturais imanentes à palavra do discurso: são perceptíveis “the infinite shades of the voice”, mas esta *excede infinitamente o sentido* (cf. *idem*, 13). Fonocentrismo e logocentrismo: do mediador mais materialmente dispensável, por contraste com a idealidade atribuível ao pensamento (o conteúdo transcendental que a voz veicula, por analogia com o *Verbum* divino que incarna numa *mera* vítima sacrificial), o que *Surrendering* simultaneamente *revela e re-vela* é uma voz que, *enquanto e porque* voz, equivale a um ato de fala, “in the same moment as need is transformed into desire; it is caught in a drama of appeal, eliciting an answer, provocation, demand, love” (*idem*, 28; neste contexto, pense-se no trocadilho lacaniano a respeito do grito: o *cri pur*, grito puro, inarticulado e a-significante, é convertido em *cri pour*, uma mensagem com destino, cf. *ibidem*). A autossuficiência narcísica é por essência disruptiva:

(...) for psychoanalysis, the auto-affective voice of self-presence and self-mastery was constantly opposed by its reverse side, the intractable voice of the other, the voice one could not control. If we try to bring the two together, we could tentatively say that at the very core of narcissism lies an alien kernel which narcissistic satisfaction may well attempt to disguise, but which continually threatens to undermine it from the inside. (*idem*, 41)

Pôr à prova o confessionalismo morissetteano na tentativa de testar a eficiência da sua ‘sinceridade’ autobiográfica é desvirtuar a ilusão de que este género de textos precisa para efervescer a sua tensão eidética. Ensaie-se, antes, pensar as palavras e as imagens a partir dessa precaridade material que ambas partilham, isto é, o facto de serem só *palavras e imagens*, e, no fim, talvez fique a sensação de que as manobras elusivas do *eu* cantado por Alanis Morissette são tão credíveis quanto as nossas, tão incongruente-familiars, que até custa perceber como é que alguém do mundo artístico pode ser tão desprezioso ao ponto de fazer *disso* a matéria dos seus textos e, por breves instantes, sugerir que a vida até pode fazer sentido de todas as maneiras.

pour le porter à la puissance de la condition absolue (où l’absolu veut dire aussi détachement)” (*ibidem*). Por outro lado, explica o paradoxo inerente à voz em contexto musical: segundo Dolar, em nota de rodapé, “the problem with singing – and, by extension, music – is that (...) it takes the object of the drive as the object of immediate enjoyment, and precisely for that reason misses it. Its aesthetic pleasure reinserts enjoyment into the boundaries of the pleasure principle” (Dolar, 2006: 197).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (1993), *A comunidade que vem* [trad. António Guerreiro], Lisboa, Editorial Presença.
- (2006), *Profanações* [trad. Luísa Feijó], Lisboa, Cotovia.
- (2013), *O Amigo* [trad. Luís Serra e Manuela Ramalho], Mangualde, Edições Pedagogo.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1995), *Imagem da Fotografia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- BINSWANGER, Ludwig (1987), *Mélancolie et manie*, Paris, P.U.F. [1960].
- CALABRESE, Omar (1999), *A Idade Neobarroca* [trad. Carmen de Trabalho e Artur Morão], Lisboa, Edições 70.
- COELHO, Eduardo Prado (2004), *A Razão do Azul*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.
- DEBORD, Guy (1992), *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris.
- DELEUZE, Gilles (1988), *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1987), *Psyché: Invention de l'autre*, Paris, Galilée.
- DOLAR, Mladen (2006), *A Voice and Nothing More*, Massachusetts, MIT Press.
- FRANCE, Kim (April 1999), “Ray of Light: underneath Alanis Morissette...”, in *Spin*, pp. 96-104.
- FREUD, Sigmund (2009), *Para Além do Princípio do Prazer* [trad. Isabel Castro Silva], Lisboa, Relógio D'Água [1920].
- HALL, Russell, “Rocking the Cradle...”, in *Music & Musicians*, July / August 2012, pp. 40-44.
- LACAN, Jacques (1966), “Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien”, in *Écrits*, Paris, Seuil, pp. 793-827.
- (1975), *Le Séminaire, Livre XX. Encore*, Paris, Seuil.
- LE MAGAZINE LITTÉRAIRE, Dossier “L'écriture de soi”, Avril 2013, n.º 530, Paris, pp. 44-82.
- MCDONALD, Glenn (1998), “Thank You” (Nov. 26, 1998), disponível no endereço <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0200> [consultado em 19 de setembro de 2012]
- (2002), “Your Best Defense, My Conditional Police” (Mar 14, 2002), disponível no endereço <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0372> [consultado em 19 de setembro de 2012].
- MIRANDA, J. A. Bragança de (2008), *Corpo e imagem*, Lisboa, Vega.
- MONDZAIN, Marie-José (2009), *A imagem pode matar?* [trad. Susana Mouzinho], Lisboa, Nova Veja.
- MORISSETTE, Alanis (1998), *Supposed Former Infatuation Junkie*, Maverick, CD-Audio.
- (2002), *Feast on Scraps*, Maverick, DVD e CD-Audio.
- (2002), *Under Rug Swept*, Maverick, CD-Audio.

- (2011), “Why Struggling for Power Is Pointless” (Dec. 5, 2011), disponível no endereço <http://www.ivillage.com/alanis-morissette-pointless-power-struggles/1-a-407657> [consultado em 5 de dezembro de 2011].
- NANCY, Jean-Luc (2000), *Corpus* [trad. Tomás Maia], Lisboa, Vega.
- (2002), *À l'écoute*, Paris, Galilée.
- PERNIOLA, Mario (1994), *Enigmas. O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte* [trad. Catia Benedetti], Venda Nova, Bertrand.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado* [trad. José Miranda Justo], Lisboa, Orfeu Negro.
- SLOTERDIJK, Peter (2002), *Bulles. Sphères. Microsphérologie*. Tome I, Paris, Pauvert.
- (2005), *Écumes. Sphérologie plurielle*, Paris, Maren Sell Éditeurs.
- WILD, David (2001), “The New Alanis Morissette Release” (Nov. 13, 2001), disponível no endereço <http://www.angelfire.com/sk2/alanislive/underrugswept.html> [consultado em 1 de janeiro de 2013].
- ŽIŽEK, Slavoj (2006), *A Marioneta e o Anão. O Cristianismo entre Perversão e Subversão* [trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira], Lisboa, Relógio D'Água.

[Recebido em 19 de setembro de 2013 e aceite para publicação em 22 de outubro de 2013]

PAPÉIS CRIADOS, PAPÉIS FORJADOS NO ROMANCE *NADA A DIZER* DE ELVIRA VIGNA

ROLES CREATED, ROLES FABRICATED IN THE NOVEL
NADA A DIZER, BY ELVIRA VIGNA

Edma Cristina de Góis*
edmagois@gmail.com

A cidade orienta e organiza as relações familiares, sexuais e sociais na medida em que divide a vida dos sujeitos nos domínios público e privado. A cidade separa geograficamente as posições sociais e as localizações dos indivíduos no espaço doméstico. De acordo com Elizabeth Grosz, nela, os corpos são individualizados, tornando-se sujeitos. Pensando a *casa* como um micro espaço das cidades, também como concentração da estrutura familiar, ela é co-responsável pela formação dos sujeitos e pela reprodução ou ruptura de determinados papéis de gênero. Nesse sentido, a casa também ajuda a construir os gêneros por meio de um corpo, porque nela há tanto a repetição de atos performativos quanto tentativas de não realização de um padrão. No romance *Nada a dizer*, da autora brasileira Elvira Vigna, a casa é o muro que separa novas e velhas representações ou abrigo de outras possibilidades de narrar as corporalidades femininas.

Palavras-chaves: representação; literatura brasileira contemporânea; gênero.

The city guides and organizes family, sexual and social relationships, distributing the life of individuals into public and private domains. The city divides social positions and locations of the individuals at home. According to Elizabeth Grosz, the bodies are individualized, becoming subject. The house, thought of as a microspace of the city, as well as concentration of the family structure, is co-responsible for the formation of the subject and the reproduction or rupture of certain gender roles. In this sense, the house also builds gender through a body, because in it there is both the repetition of performative acts and attempts of not realizing a pattern. In the novel *Nada a dizer* [Nothing to say] by the Brazilian writer Elvira Vigna, the house is either the wall that separates new from old representations or the shelter for other possibilities of narrating the female corporeality.

Keywords: representation; contemporary Brazilian literature; gender.

* Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.

A casa é o espaço em que se desenrolam as tramas e as reflexões da narradora de *Nada a dizer*, da escritora brasileira Elvira Vigna. O romance publicado originalmente em 2010, pela editora Companhia das Letras (Brasil), ganhou edição portuguesa, pela Quetzal em 2013. *Nada a dizer* é a primeira obra da autora publicada em Portugal. Neste livro, o espaço arquitetônico da casa corrobora os desejos de corpos que, se transgressores, vivem em constante luta entre a quebra dos padrões estabelecidos e a manutenção de modos de subjetivação aparentemente naturalizados.

O primeiro capítulo do romance chama-se “A casa”, nomeado sem indicativo de dia e mês, ao contrário do que acontece com os demais. Além dele, apenas o último capítulo, “A morte”, repete este formato, fazendo com que todo o livro se assemelhe a um diário da narradora, uma espécie de carta íntima em que esta mulher esmiúça suas agruras pessoais. São os dois únicos momentos em que a autora (ou narradora) escolhe outro tipo de titulação, o que pode indicar quais temas são relevantes no desenvolvimento narrativo.

Quando os capítulos não expressam dia específico, são nomeados apenas com o mês em que a história ocorreu. Em vez de personagens mulheres mais jovens e seus dilemas, que se encontram em maior número na produção brasileira contemporânea⁽¹⁾, encontra-se a voz narrativa centrada em uma mulher madura e seu relacionamento com um homem de mais de 60 anos. A narrativa transcorre na maturidade da relação, embora a personagem principal recorra ao passado para explicar e entender sua vida naquele momento.

Elizabeth Grosz afirma que a cidade é uma força ativa na constituição de corpos e na corporalidade dos sujeitos. A casa funciona como uma microcidade, onde os papéis de gênero são exercitados. O espaço íntimo treina os corpos para o espaço privado, mas também para o espaço público. Interessa-me, especialmente, pensar como as personagens femininas se movimentam nos espaços das casas na manutenção de um *status*, na quebra de expectativas, pois, em termos literários, pode-se dizer que estas mulheres, descritas por mulheres, são construídas de modo diferenciado. Elas podem sinalizar outros tipos de narrativas ou corroborar a reprodução secular de papéis de gênero. Do mesmo modo que, no campo das artes visuais, um

(1) Conforme observado na pesquisa *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004* por Regina Dalcastagnè (2005). De acordo com a pesquisa, as mulheres representadas nos romances brasileiros contemporâneos são mais jovens que os homens. A maioria se concentra na idade adulta (43,3%), em segundo lugar vêm as mulheres jovens (33,8%), seguida das mulheres na maturidade (21,4%). Quando as personagens são homens, a ordem de maior representação é idade adulta (48,4%), maturidade (29,8%) e juventude (19,9%).

movimento de ruptura aparece, influenciando, inclusive, a produção teórica sobre feminismos e questões de gênero.

A casa da narradora de *Nada a dizer* aparece sempre inacabada, em suspenso, como o relacionamento que declina e põe em causa as crenças e as certezas de uma vida construída em parceria. A casa incompleta, ao invés da casa ‘aparentemente’ pronta, com modelos pré-fabricados de espacialidade, convivência e papéis de gênero, é habitada por personagens que também se soltam das amarras sociais. Diante da traição dos cônjuges, a própria liberdade de modelos de relacionamentos é questionada.

Traçando um paralelo com *Solo feminino* (2002) de Livia Garcia-Roza, romance contemporâneo que também traz a casa como cenário para disputas de gênero, *Nada a dizer* problematiza a padronização dos relacionamentos amorosos, da família e da casa, como arquitetura que incorpora e constrói algumas instâncias de relacionamento. No livro de Garcia-Roza, a trama se passa em uma casa padronizada a partir das representações da mãe, da filha solteirona, do tio problemático e dos papéis que devem ser exercidos independentemente da falência daquela família. A narradora Gilda vive com dificuldades a possibilidade de quebra do círculo em torno dos papéis de gênero forjados socialmente. A diferença entre os dois romances é que em *Nada a dizer* o próprio espaço demonstra incompletude, o próprio espaço em desajuste é alegoria para a derrocada do relacionamento do casal. Não há o modelo ideal, corporificado na casa, de aprisionamento do sujeito, como acontece em *Solo feminino*. Neste último, as amarras sociais são representadas na família que tenta, a todo custo, manter-se de acordo com o *status quo*.

A casa de *Nada a dizer* é materializada, descrita, narrada. Não é imaginada simplesmente pelo leitor. Também não aparenta ser mero ponto de fuga, uma vez que a própria narradora mostra a imprevisibilidade com que ela é ocupada, montada, construída. O trecho a seguir mostra um dos momentos de mudança de residência da família, o que dá pequenas pinceladas do que seria a ‘casa padrão’ (com filhos, bichos e plantas) e o modo como o casal leva a vida, numa espécie de improviso permanente, em nome da vontade de arriscar, de decidir os destinos sem preocupação com uma rotina programada:

A casa ainda estava com os caixotes da mudança no meio, porque havíamos chegado de São Paulo no dia 20 de outubro. Nem um mês antes dessa viagem de Paulo ao Rio. Além de não ter passado nem um mês, o pouco tempo para arrumações havia sido agravado por outra viagem dele, anterior, no dia 1º de novembro.

Tínhamos decidido nos mudar para São Paulo de repente, que era como decidíamos as coisas. Vontade, desde sempre. Até que um dia dissemos Vamos? “Vamos”.

E fomos (viemos), com todos os filhos, bichos e plantas. (Vigna, 2010: 21)

As sequências acrescentam uma imagem interessante: a do tijolo, e a constatação, por parte da narradora, de que o lugar onde viviam não tinha aparência de casa. Do mesmo modo que o romance não traz um modelo de casa, também não traz modelos para quem vive nela. A falta de padrões ou a ruptura proposital dos padrões para o espaço arquitetônico são espelhadas no espaço da intimidade. Vejamos os dois trechos que fomentam esses comentários, ponto de partida para a análise em questão:

E até mesmo com tijolos, que guardávamos por ali, para alguma necessidade que poderia ser a de fazer uma estante urgente, armar uma churrasqueira para alguém que chegava na hora do almoço, ou construir um murinho para prender um cachorro visitante em local separado dos gatos de casa. Nosso apartamento no Rio era uma cobertura, com terraço enorme, de cimento. Um quintal.

O argumento para trazer tudo isso era: se precisarmos de tijolos, é melhor tê-los à mão do que catar um lugar que venda tijolo numa cidade que não conhecemos bem. (*Idem*, 20-21)

Outro imprevisto semelhante aos tijolos são os caixotes que eram empilhados na casa e cuja existência é definida pela narradora como “divertida”. Eles tentam pôr ordem à desorganização, separar os caixotes da mudança a partir do conteúdo de cada um deles, tornando mais fácil encontrar o que é preciso. Na passagem a seguir, escapa mais uma consideração interessante, as visitas “sem diálogo” ao casal que empilha caixotes, demonstrando também que eles viviam uma espécie de ‘isolamento’, com poucos amigos, vida social restrita na nova cidade em que vivem:

Nesse período da nossa chegada em São Paulo, de visitas sem diálogo e caixotes fechados, o que menos me incomodava eram os caixotes. Achava-os divertidos. E a seu empilhamento acabamos dando uma certa lógica: os mais perto de uma determinada parede era onde deveríamos procurar os sapatos e roupas; os que ficavam embaixo da futura estante, claro, estavam com nossos livros. Os caixotes, na verdade, combinavam com o resto – o resto do tempo presente, o tempo já paulista, a casa como ela era, e o resto no tempo passado de nossas vidas, como éramos, desde sempre. Afinal nunca tínhamos, em nenhuma de nossas casas anteriores, nos dado ao trabalho de organizar um índice único, uma única aparência a um todo que pudesse ser chamado A Casa. (*Ibidem*)

Vê-se ainda que, mesmo na procura por uma coerência, não havia desconforto com a falta de uma aparência única, de casa tradicional, arrumada para ser chamada de “A Casa”, para receber quem quer que fosse. A reserva dos tijolos descrita pela narradora lembra o trabalho da artista brasileira Brígida Baltar (* 1959), *Torre* (1996), uma ação a partir de tijolos para construção. O universo feminino e a intimidade doméstica são os motivos das obras realizadas com materiais retirados da própria residência onde a artista morou por quinze anos, no bairro de Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro.

Tijolos, saibro, poeira e cascas de tinta são usados nesta obra que antecede outro trabalho importante, *Abrigo* (1996), em que a artista escava uma das paredes de sua casa com o objetivo de formar a sua silhueta. Depois, Brígida entra nesta espécie de casulo. Ou seja, ela adentra a casa, mistura-se com a parede, formando um “corpo-casa”.

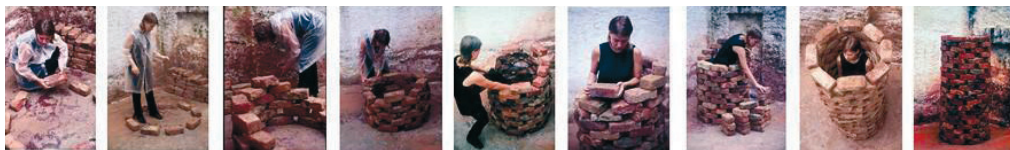


Figura 1. Brígida Baltar, *Torre* (série de 9 fotografias. 28 x 19 cm), 1996.



Figura 2. Brígida Baltar, *Abrigo* (Foto-ação, projeção de slides, vídeo 40 x 60 cm), 1996.



Figura 3. Brígida Baltar, *Abrigo* (Foto-ação, projeção de slides, vídeo 40 x 60 cm), 1996.

Herdeira conceitual dos neoconcretos Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, Brígida Baltar traz em sua obra o exercício da experimentação e da provocação das espectadoras. As obras com ‘fragmentos’ da casa, caso de *Torre* e *Abrigo*, são o ponto de partida para outras captações no decorrer de sua carreira e que termina por marcar a sua obra (até agora) pela coleta de elementos da natureza como neblina e orvalho.

Construir a casa dentro da própria casa, como que expandindo o limite da existência dentro de uma proteção, de um aconchegante lugar. Os tijolos retirados da parede construíram a Torre-abrigo, revelando a estreiteza entre o corpo, a casa, a proteção. Do ato de extrair os tijolos faz-se o pó. Materialidade transformada em comunicação. O armazenar poeticamente substâncias comuns em sua vida, às vezes ocorre pelo acaso, às vezes por uma busca ativa. (Rolim, 2008: 176)

Observar o texto de Elvira Vigna à luz das torres e abrigos de Baltar permite-nos perceber a escritora voltando ao estágio inicial da casa, o ‘levantar’ de cada material, como forma de pensar também no que nos põe

de pé, as referências da família, o primeiro espaço de socialização, a história progressa dos tijolos, onde estão impressas as memórias dos sujeitos.⁽²⁾

Em *Torre*, Brígida Baltar aparece na ação. É personagem de sua obra que, ao ser finalizada, também sugere a presença física de pessoas, sem estarem lá, como faz a artista Ana Vieira em suas casas levantadas com tecidos e tinta ou com objetos não-aleatórios do ambiente doméstico. Os pedaços também são colocados como fragmentos, porém destacados, como cada peça da mobília portuguesa. Os tijolos da casa de *Nada a dizer* não viajam sem motivo. Carregam uma fatia de memória e são carregados pelos seus donos. Funcionam como as paredes familiares de Baltar. A narradora de Vigna chega a admitir que “não havia aparências unificadas”. Embora se referindo à casa, a afirmação pode perfeitamente ser empregada com relação aos seus moradores. Não há aparências iguais, não há tijolos idênticos. No entanto, a ‘casa de família’ como espaço produtor de afetividade e condutas sociais só há uma, independente do lugar. Por esta razão, os tijolos fazem as viagens e as mudanças que os seus donos vivem.⁽³⁾

Conforme a narrativa avança e a certeza da traição apavora a narradora de *Nada a dizer*, seu corpo desmorona como a própria casa que vai ao chão. No trecho a seguir, a confusão entre o que é a mulher ‘na casa’ e a mulher ‘no espaço público’, produtiva, autônoma, aparece. Porém, desta vez, para destacar como o caso extraconjugal do marido a afetou profundamente, de um modo que a impedia de administrar minimamente outras áreas da vida. A passagem mostra ainda como esse corpo, que treinou voluntariamente para ter outro tipo de relação afetiva, para não cumprir a reação de gênero planejada para si, termina sucumbindo.

Eu podia desejar, por momentos, Paulo morto. Mas quem morria era eu. Magra por não comer, com os cabelos caindo por conta do estresse, olheiras de não dormir, olhos inchados de tanto chorar, eu também não trabalhava. O meu projeto pessoal do livro, recusado logo após o Carnaval, continuava na gaveta ou era mandado a outros eventos pretendentes, sem empenho, sem carta de apresentação, sem ânimo. (Vigna, 2010: 113)

(2) De acordo com Rolim (2008: 176): “Brígida Baltar, ao longo de sua produção artística até o presente momento, teve a casa, construção sólida, abrigo para o corpo físico, definição de construção, alicerce, força, como ponto deflagrador fundamental de inúmeros trabalhos. A partir de sua casa: moradia e ateliê, ela coletou a água que vertia das goteiras em dias de chuva e em seguida eram guardadas cuidadosamente em potes de vidro, num ato de cuidado com a matéria frágil, que ao ser armazenada com zelo se aglutinava, criando força e sentido, tornando-se comunicação. A parede escavada originou a forma que podia abrigar; no limite entre o dentro e fora, experimentando o próprio corpo.”

(3) Mais sobre o percurso da artista em Baltar (2010), *Passagem secreta*.

Como podemos observar, o corpo e a casa não se separam uma vez que a *performance* de gênero, consciente ou inconsciente, é um dos constituintes do sujeito. Um dos motivos do mal-estar da personagem narradora repousa no conflito entre a probidade e a não consciência do que ela vivencia.

1.1 Conceitos de contrabando

Um caso prático desta discussão pode ser pensado a partir da pesquisa de Paola Berenstein Jacques, intitulada *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas na obra de Hélio Oiticica*. Nesta obra, a autora se movimenta entre a arquitetura e a estética, assumindo o estudo da obra de Hélio Oiticica como “ferramenta teórica para essa tentativa de resgatar a estética própria do espaço das favelas cariocas” (Jacques, 2011: 16). Jacques analisa o que, em termos formais, seria a “não arquitetura” a partir da obra de Oiticica, um dos mais representativos artistas brasileiros, criador do termo “Tropicália”, em instalação homônima realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro em 1967.

A noção de uma espacialidade própria, conectada a conceitos como *Fragmento*, *Labirinto* e *Rizoma*, são o ponto de partida para se pensar a temporalidade como marca das favelas. O que me chama a atenção neste trabalho, e por esta razão o trago neste momento, é a lucidez com que a pesquisadora, na tentativa de amarrar duas pontas distintas – arquitetura e artes –, coloca à leitora as próprias dificuldades que uma empreitada como esta apresenta. O que ela chama de “figuras conceituais” são, na verdade, figuras formais que pretendem tocar o “conceitual” e, a partir dele, o “real”, com o objetivo de analisar o processo propriamente e não a forma (Jacques, 2011: 16). Perceber a arquitetura a partir da arte de Oiticica desloca o objeto de estudo de sua área original, deixa-o flutuar por mais de um centro de discussão, dá margem para enxergar aquilo que a arquitetura, sozinha, não seria capaz de ver.

Outros casos procuram alinhar diferentes manifestações de arte. A pesquisadora Maria do Carmo de Freitas Veneroso vai longe, comentando o relacionamento particular da arte visual com a poesia. Neste caso, a aparição da letra no quadro e a letra como imagem na poesia são absolutamente pertinentes. Essa fluidez entre os tipos de arte aponta para a desconstrução das categorias tradicionais, “ao mesmo tempo em que a escrita explora sua estreita relação com a imagem, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de ‘coisa desenhada’” (Veneroso, 2006: 63). Ela faz, ainda, uma reflexão interessante sobre o próprio objeto livro ser imagem da escrita ou a escrita da imagem, além de defender a bandeira de interconexão entre áreas:

O surgimento de novas mídias tem colaborado para a destruição de limites até mesmo entre artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, vídeo, fotografia etc.. Uma análise da arte atual tem, necessariamente, que levar em consideração essa interação entre as linguagens, e conseqüentemente, o artista como um “sujeito em permanente crise e em permanente mutação” (Barthes), um “sujeito em processo” (Kristeva). (Veneroso, 2006: 63)

Esta espécie de ‘contrabando’ conceitual torna-se pertinente quando observamos o modo pendular com que artistas se movimentam entre mais de um tipo de arte. A escritora Elvira Vigna tem em sua trajetória trabalhos como ilustradora, embora não se defina como artista plástica e afirme não produzir mais nessa área.⁽⁴⁾ De todo modo, a passagem da artista pelo desenho e pela pintura dialoga com a leitura que proponho neste artigo; por isso não se trata de um mero detalhe curricular.

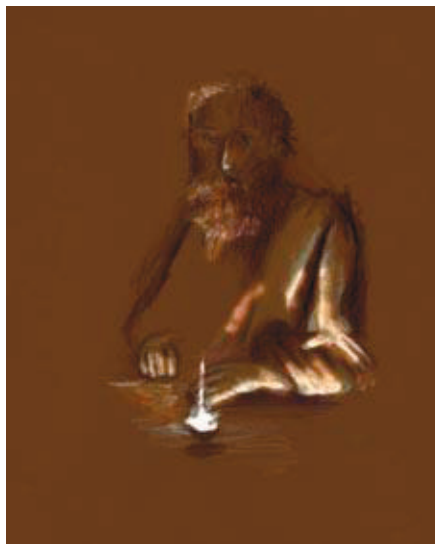


Figura 4. Elvira Vigna,
ilustração para o livro *Pensar com Sócrates*, 2012

(4) Em conversa com a autora em janeiro de 2012, Elvira Vigna disse que não se define como artista plástica. Em sua *homepage* (www.vigna.com.br), diz que é jornalista e enumera as exposições de que participou apresentando “técnicas experimentais”; “Pinturas cafajestes” (1990), “Dimensões do tempo” (1996) e “Imagens mentirosas” (1998). Elvira Vigna expôs basicamente em galerias e não tem catálogo ou ‘livro objeto’ publicados. No site, a artista lista algumas das obras ilustradas por ela, como o trabalho mais recente, *Pensar com Sócrates* (Walter Omar Kohan), editora Lamparina, 2012.

O fato de Elvira Vigna alguma vez ter pintado, ainda manter o trabalho de ilustradora, indica que a autora, seja na literatura, seja nas artes plásticas, procura diferentes códigos para se comunicar a respeito dos temas de seu interesse. Demonstra, também, um olhar que declina à observação, aos detalhes, ao pormenor. É na capacidade de registrar com tinta uma imagem aparentemente abstrata, banal ou imperceptível aos olhos dos outros, é na probidade para tornar um enredo ou tema corriqueiro na literatura (traição) no gancho para uma narrativa que disseca as angústias de uma mulher, que Elvira Vigna se localiza como artista contemporânea.

Um dos pontos de diferenciação da narrativa tradicional em *Nada a dizer* está em uma composição que escolhe personagens em choque com suas próprias experiências culturais. A narradora vive a dicotomia da transgressão dos anos de 1960 e o comportamento uniforme de quem é traído pelo companheiro e, sobretudo, pelas próprias convicções. No trecho abaixo, ela desenha quem são eles:

Eu e Paulo nos conhecemos há muito tempo. Mas não é nem isso. É que nos formamos com uma identidade que é, não digo contrária a pessoas como N., mas muito diferente delas. Fomos nós, os que fizeram sessenta anos no início do século XXI, os que lutaram e enfrentaram hostilidades de todo tipo para que pudéssemos viver, todos, do jeito que quiséssemos, trepando com quem quiséssemos, sem que as peias e o jugo de uma estrutura burguesa conservadora tivesse algo a ver com as decisões pessoais de cada um. Eu, com uma filha que decidi ter. Paulo, experimentando sexualidades e estilos de vida em grupo. Eu, à *la Leila Diniz* – que inclusive conheci bastante bem – levando minha barriga alegre e solta, ao sol. Paulo com suas letras de música proibidas, com seu carrinho velho, enfrentando o perigo, para levar amigos clandestinos de um lugar a outro. (Vigna, 2010: 82)

A questão geracional é uma informação determinante para os questionamentos da narradora, quando ela mesma procura uma explicação razoável para o descompasso entre as experiências passadas e o seu comportamento no presente. Iris Marion Young lembra as normas de respeitabilidade baseadas na conduta e a noção de limpeza associada a esta. De acordo com a cientista política, em *La justicia y la política de la diferencia*, a “conduta respeitável está preocupada com a limpeza e o decoro, pelas meticulosas regras de decência. As regras governam cada um dos aspectos da conduta relativa às funções corporais e à disposição do ambiente” (Young, 2000: 231).⁽⁵⁾

(5) [tradução minha]. “La conducta respectable está preocupada por la limpieza y el decoro, por las meticulosas reglas de la decencia. Las reglas gobiernan cada uno de los aspectos de la conducta cotidiana relativa a las funciones corporales y la disposición del entorno.” (Young, 2000: 231)

Essas regras dizem respeito à conduta no ambiente privado, doméstico, no ambiente profissional, na vida em comunidade e também isoladamente. Dizem respeito à comida, às excreções, ao sexo, nascimento, asseio corporal e até mesmo à linguagem. Dessa forma, o corpo é limpo não apenas pelo controle da higiene, como também porque na vida individual ou em coletividade, mantém aspectos considerados ‘limpos’, como a monogamia, a heterossexualidade, a prática de posições sexuais ‘enquadradas’ no que é permitido socialmente para a época.

Se a linguagem passa necessariamente pelo código utilizado, Elvira Vigna, mais uma vez, sinaliza para a despadronização ao usar verbos, substantivos ou construções que não se enquadram nas normas de respeitabilidade. Ao empregar “trepar” ou “pau”⁽⁶⁾, a escritora rompe a limpidez da linguagem aceita, porque “a linguagem também está governada por regras de decência: algumas palavras são limpas e respeitáveis, outras sujas, e muitas, especialmente aquelas relacionadas com o corpo ou a sexualidade, não deveriam pronunciar-se quando se está em companhia respeitável” (*Ibidem*).⁽⁷⁾

Para Young, todos os modelos são associados à decência corporal, à contenção e à limpeza. Neste ponto, o termo usado por Young tem estreita relação com o pensamento de Mary Douglas em *Purity and Danger*, ao tratar do que é aceito e tolerado, das posturas e formas de troca apropriadas. Douglas alerta que, a partir do exagero das diferenças (dentro / fora, masculino / feminino), cria-se uma aparência de ordem (*apud* Butler, 2003: 188). Outros autores trabalham ideias correlatas, como Simon Watney, que, na esteira do pensamento de Douglas, fala sobre a construção contemporânea dos sujeitos ‘poluidores’ da sociedade, caso dos portadores de HIV, transexuais, entre outros. Conforme seu pensamento, recuperado por Judith Butler:

Não só a doença é representada como a “doença gay”, mas na reação histórica e homofóbica da mídia à doença registra-se a construção tática de uma continuidade entre o *status* poluído do homossexual, em virtude da violação de fronteiras que é o homossexualismo, e a doença como modalidade específica de poluição homossexual. (Butler, 2003: 189)

(6) “Trepar com quem quiséssemos seria, para mim e para Paulo, sempre uma liberdade que nos orgulhávamos de ter, por tê-la conquistado arduamente.” (Vigna, 2010: 42)

(7) [tradução minha] . “El lenguaje también está gobernado por reglas de decência: algunas palabras son limpias y respetables, otras súcias, y muchas, especialmente aquellas relacionadas con el cuerpo o la sexualidad, do deberían pronunciarse cuando se está en compañía respetable.” (Young, 2000: 231)

Se, neste romance, identifico na linguagem empregada por Elvira Vigna uma conduta possivelmente definida como ‘poluidora’, em *Deixei ele lá e vim*, romance de 2006, a escritora apresenta o próprio sujeito poluidor, personificado na personagem transexual Shirley Marlone, interpretada como personagem feminina, uma vez que é assim que se reconhece e se identifica.

1.2 Performance e estereótipos

Casa desforme, personagens despadronizadas. Os papéis criados para os gêneros e repetidos até a exaustão no ambiente doméstico são, em *Nada a dizer*, forjados. O esforço narrativo para quebrar ou, pelo menos, problematizar um tipo de representação de referência, aparece na arquitetura inacabada, nas personagens que não seguem à risca o que se espera delas, mas também na linguagem que constrói personagens e enredo.

A sonoridade da linguagem e o simbólico que bordeja a escrita lembram que a língua, por ser material, compõe corpos políticos, modelando-os.

Entre representação e intervenção, a linguagem se encaixa nos sistemas de opressão, mas de maneira sutil [...]. Mas a linguagem é física; falar ou escrever representa um ato concreto de responsabilidade e escolha. (Dépêche, 2008: 212)

Não é apenas a impureza da linguagem de Vigna que chama atenção. Neste romance, a autora apresenta outra característica que a aproxima de outras obras contemporâneas em termos de estratégia discursiva. Cíntia Moscovich, no romance *Por que sou gorda, mamãe?* (2006), e Tatiana Salem Levy, em *A chave de casa* (2010), trazem narradoras que escrevem ao mesmo tempo em que narram suas histórias. Ou seja, a autora narra a partir dessas protagonistas, personagens que, voluntariamente, resolvem escrever, assumindo este ato como uma estratégia de ‘superação’ ou enfrentamento do problema. Interessante notar que, assim como os papéis são divididos pelos gêneros, o ato da escrita, tomado e assumido pelas mulheres, é político. As mulheres dos livros, ao escreverem durante a narrativa (em forma de carta em Moscovich, em forma de diário em Vigna e Salem Levy), dessacralizam um espaço socialmente masculino.

O ato da escrita dá margem para pensarmos em duas questões analisadas a partir do espaço da casa como ambiente de formação do sujeito: a *performance* e o estereótipo. A anatomia determina a *performance* dos gêneros. No caso da rutura dessas *performances*, sem referente natural ou original,

cabará ao corpo incorporar os novos modos de representar o gênero. Se alguém ousa encenar *performances* diferentes daquelas esperadas para o seu gênero, rompendo com as noções de feminilidade e problematizando os gêneros, tornando ‘impuros’ os comportamentos das mulheres, é visto como uma exceção, uma má conduta do gênero em questão.

É o caso da narradora de *Nada a dizer*, que deixa claro sua tentativa de não performatar o gênero (ou seria, por meio da linguagem, um novo tipo de *performance*?), defendendo um passado de aprendizagem, experimentação e transgressão. Muito embora, em algumas passagens, ela mostre a dicotomia dos diferentes papéis vivenciados, o de militante do movimento estudantil e o de mãe, por exemplo. O que não invalida, obviamente, a reflexão da narradora.

O que ela põe em causa é a diferenciação entre a sua experiência e a do companheiro Paulo, na mesma época, quando os dois tentavam vivenciar uma *performance* diferenciada e praticada na época. Só que Paulo era o homem militante e ela a militante, mulher e mãe, o que altera os papéis, o que configura outro tipo de tentativa:

Fui mãe quase adolescente e definitivamente solteira. Larguei a faculdade para trabalhar e sustentar minha filha. Minha raiva de maconha vem dessa época e acompanha outra raiva: a dos jovens universitários que se achavam o ó do bobó com suas palavras de ordem, suas reuniões teóricas e uma hierarquia rígida em que não havia lugar para mulheres nos postos mais altos [...]. Então nas raras vezes em que nos encontrávamos, esse amigo dele dissertava longamente sobre sua indiscutível importância histórica. E eu revidava com minha biografia, que, se não tinha prisões ou fugas pela Dutra durante a madrugada, também não tinha, para me ajudar, pai de classe média e sequer de boa vontade. (Vigna, 2010: 63-64)

Mesmo sendo esposa e mãe, a narradora tenta romper a performatividade esperada para o seu gênero, tenta fazer outro tipo. Além da *performance*, o estereótipo é exercitado na construção da personagem N., amante de Paulo, como na passagem em que diz que a amante do marido vestia “inacreditáveis e justos vestidos estampados que fazem ficar parecendo uma arara tropical” (Vigna, 2010: 147). Ou na comparação a seguir:

Vinte anos mais moça do que eu e Paulo, N. se movia, muito segura de si, num ambiente de burguesia fechada, satisfeita consigo mesma, sem questionamentos políticos ou sociais de tipo algum. Acumulativa. N. queria a imobilidade, a permanência na cama ou na mesa da sala de visitas. Não havia gays ou expe-

rimentos sem rótulos em seus relacionamentos. Era uma diferença entre elas e nós e, eu sei, também por isso mesmo, um fascínio.

Trepar com quem quiséssemos seria, para mim e para Paulo, sempre uma liberdade que nos orgulhávamos de ter, por tê-la conquistado arduamente. Temos com o assunto a cerimônia que dedicamos às coisas que não vêm de graça. (Vigna, 2010: 41-42)

O estereótipo não é somente recurso de análise da obra. Ele também faz parte do plano traçado por Vigna. Em discurso na Academia Brasileira de Letras, em ocasião da entrega do prêmio Ficção, do qual *Nada a dizer* foi o vencedor em 2011, a autora disse: “queria algo quase estereotipado, que a técnica da narração se comparasse com o ultrarrealismo na pintura”.⁽⁸⁾

Não se pode esquecer que a leitora tem acesso à voz da narradora traída e somente à dela. Até mesmo a posição de Paulo pode ser questionada, uma vez que ele mesmo poderá ser personagem da narradora traída. O indicativo máximo está no título do livro, “Nada a dizer”, como se a frase tivesse sido proferida pelo traidor.

Ao tratar das instabilidades identitárias, a autora termina por apresentar também um panorama dos relacionamentos na contemporaneidade, mostrando que não há qualidades fixas nos sujeitos. Mais do que acontecimentos, a narrativa traz as reflexões da narradora, numa tentativa de refazer o passado para entendê-lo, ou na melhor das hipóteses, para resignar-se.

Esta mulher, que conta como se deu o envolvimento de Paulo com N., é precisa nas descrições de idas rápidas ao motel e encontros sorrateiros. Em determinada passagem, ela justifica que foi Paulo quem lhe contou, mas é possível pensar que parte do que é narrado seria a interpretação do relato do marido e o restante o seu ‘achismo’ sobre o que aconteceu. Nesse ponto, de pensar como as coisas aconteceram, a narradora pode pintar os eventos com as suas cores: o sexo sem graça dos amantes, a descrição das roupas e da maquiagem de N.

Como lembram Ella Shohat e Robert Stam em “Estereótipo, realismo e luta por representação” (2006), a questão não se localiza na fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas na orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. No caso de Vigna (2010), a perspectiva da narradora. Se o papel de gênero (feminino) pode ser forjado, a narradora, desejando e lutando para não cumpri-lo à risca, as representações dos demais envolvidos na narrativa (marido e amante) também podem ser forjadas, maquiadas para estereotipar uma personagem.

(8) Áudio com o discurso da autora disponível em <http://vigna.com.br/livnadacri/>.

Parece-me que, em vez de colocar a narradora como grande heroína da história (as narrativas de Elvira Vigna não têm heroínas), a autora quer problematizar a própria prática discursiva como propositora de uma narrativa única. Em vez disso, ela apresenta personagens ou histórias em que mais de uma via aparecem, deixando nas mãos da leitora a missão de selecionar a verdade. Porque, ao escrever, a narradora enfrenta seus próprios fantasmas, expõe seu ponto de vista sobre as pessoas que interferem em sua vida, mostra sua reação diante delas ou narra a reação que gostaria de ter tido diante delas. A leitora tem uma visão parcial do todo, por isso, nunca se saberá o que poderia ter sido diferente.

Neste ponto, descansa um dos fascínios da literatura, ou da arte de uma forma geral, observar e / ou perceber como a autora constrói a narrativa; qual o tempo verbal, a narradora, a estrutura textual escolhida, pois, em tese, todos estes elementos comunicam e formam a história a ser contada. Não fosse assim, se Elvira Vigna escolhesse uma narradora em terceira pessoa do singular, a perspectiva de análise da obra, com certeza, migraria para outro lugar. Porque, para Bakhtin, a arte não irá apenas representar. As enunciações que compõem a arte são em si mesmas sociais e históricas.

A literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso. (Bakhtin, 2000: 264)

A perspectiva de quem narra é o que dá o tom de *Nada a dizer*, inclusive ao mostrar as incongruências da narradora, que ora relembra um passado que defendia a transgressão, ora conta o que foi a vida vivida ao lado de Paulo.

Nessa época, nessas viagens, com seus colegas de trabalho e, achava eu, também por causa de nossas constantes e perenes brigas, ele saiu, me disse ele algum tempo depois, por duas ou três vezes com garotas de programa. Era algo perfeitamente assimilável – e até esperável – no meio em que trabalhava, defendeu-se. No *big deal*. Hein? Tínhamos feito, a vida inteira, coisas não assimiláveis. Era como se, de repente, ele homem-padrão, eu virava mulher-padrão, e assim devêssemos viver, adotando os critérios de gênero da maioria. Eu o olhava, perplexa, insegura, perdida. Tínhamos, na nossa história e na dos nossos filhos, a negação desses papéis predeterminados. (Vigna, 2010: 100)

Por fim, em uma passagem, ela demonstra vontade, ainda que rápida, de se assemelhar à amante do marido. Este último aspecto é tratado em termos corporais, estéticos, mas construído sob o estereótipo da ‘Outra’.

Vigna parece dar continuidade aos questionamentos de seus livros anteriores, em que a ordem das coisas, dos gêneros, da composição da sociedade tal e qual conhecemos é colocada em xeque. Como em *Coisas que os homens não entendem* (2002) e *Deixei ele lá e vim* (2006), a autora está interessada nas identidades, que tanto podem ser voláteis quanto estão em permanente construção. A casa, neste caso, em vez de abrigo, é o local de fuga dos modelos. Talvez por esta razão apareça terminantemente inacabada em toda a obra.

Referências

Obras literárias

- GARCIA-ROZA, Livia (2002), *Solo feminino*, Rio de Janeiro, Record.
 LEVY, Tatiana Salem (2010), *A chave de casa*, Rio de Janeiro, Record.
 MOSCOVICH, Cíntia (2006), *Por que sou gorda, mamãe?*, Rio de Janeiro, Record.
 VIGNA, Elvira (2010), *Nada a dizer*, São Paulo, Companhia das Letras; reed. Lisboa, Quetzal 2013.
 — (2006), *Deixei ele lá e vim*, São Paulo, Companhia das Letras.
 — (2002), *Coisas que os homens não entendem*, São Paulo, Companhia das Letras.

Bibliografia

- BALTAR, Brígida (2010), *Passagem secreta*, Rio de Janeiro: Ed. Circuito.
 BAKHTIN, Mikhail (2000), *A estética da criação verbal* [trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira, 3ª ed.], São Paulo: Martins Fontes.
 BUTLER, Judith (2003), *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* [trad. Renato Aguiar], Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
 DÉPÊCHE, Marie-France (2008), “Reações hiperbólicas da violência da linguagem patriarcal e o corpo feminino”, in Cristina Stevens & Tânia Navarro Swain (eds.), *A construção dos corpos – perspectivas feministas*, Santa Catarina: Ed. Mulheres, pp. 207-218.
 GROSZ, Elizabeth (2000), “Corpos reconfigurados” [trad. Cecília Holtermann], *Cadernos Pagu*. Adriana Piscitelli & Maria Filomena Gregori (eds.), vol. 14, Campinas: Unicamp, pp. 45-86.
 — (2011), “Corpos-cidades”, in Ana Gabriela Macedo & Francesca Rayner (eds.), *Gênero, cultural visual e performance*. Antologia crítica, V.N. Fimalicão: CEHUM / Edições Húmus, pp. 89-100.

- ROLIM, Carla Giovana Silva de Castro (2008), “Tunga, Brígida Baltar e Rosana Palasyan. Movimento e Fenômeno – A herança neoconcreta”, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, *Revista Ohun*, ano 4, nº. 4, pp. 160-187.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. (2006), “Estereótipos, realismo e luta por representação” in id., *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação* [trad. Marcos Soares], São Paulo: Cosacnaify, pp. 261-312.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas (2006), “A letra como imagem, a imagem da letra”, in Luiz Nazário & Patrícia Franca (orgs.), *Concepções contemporâneas da arte*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, pp. 46-67.
- VIGNA, Elvira. Homepage: www.vigna.com.br [Acesso: em 10 de junho de 2012].
- _____, Áudio com discurso da escritora, disponível em: <http://vigna.com.br/livnadacri/> [Acesso em 11 de junho de 2012].
- YOUNG, Iris Marion (2000), *La justicia y la política de la diferencia* [trad. Silvina Álvarez], Madrid, Ediciones Cátedra, Universidad de Valência, Instituto de la mujer.
- (2006), “Representação política, identidade e minorias” [trad. Alexandre Morales], *Lua Nova*, nº 67, pp. 139-90.

[Recebido em 14 de junho de 2013 e aceite para publicação em 19 de setembro de 2013]

DORES DOS SANTOS, SALOMÉ OU A EXALTAÇÃO DO MILAGRE

DORES DOS SANTOS, SALOME OR THE EXALTATION OF THE MIRACLE

Maria Eugénia Pereira*
epereira@ua.pt

Dores dos Santos e Salomé são os nomes que José Rodrigues Miguéis usou para definir a dupla identidade da personagem feminina do *Milagre segundo Salomé*. Autoexilada do mundo que a rodeia, esta mulher evolui de forma complexa, como se, na sua busca da felicidade e, conseqüentemente, de identidade, promiscuidade, devassidão e misticismo se conjugassem perfeitamente com ingenuidade, pureza e realidade. Dores dos Santos parece querer assumir o papel tradicional feminino: nascida para sofrer, entrega-se ao homem para encontrar aquilo que ela pensa ser a felicidade. Contudo, é com “o nome para batalhas de amor-fingido”, Salomé, que recupera a dignidade humana, que encontra o verdadeiro amor: meretriz pelo corpo, anjo pela alma, a fé num homem-redentor, capaz de a salvar pelo amor, alimenta-lhe a alma e purifica-lhe o coração. Encarnação da pureza, Salomé dá realidade física à Virgem mãe de Deus pela força do seu ser e torna-se O milagre da humanidade.

Palavras-chave: José Rodrigues Miguéis; *O Milagre segundo Salomé*; mulher anjo / meretriz; Virgem mãe.

Dores dos Santos and Salomé are the names that José Rodrigues Miguéis has used to define the double identity of the female character in the novel *Milagre segundo Salomé*. Self-exiled from the world enveloping her, socially cast off, this woman develops in a complex manner, as if in her search for happiness and, consequently, for her own identity, promiscuity, licentiousness, and mysticism are perfectly combined with ingenuity, purity and reality. Dores dos Santos appears to wish to take on the traditional female role: born to suffer, she surrenders to a man to find what

* Universidade de Aveiro, Centro de Línguas e Culturas, Aveiro, Portugal.

she believes to be happiness. However, it is with “the name for battles of fake-love” that Salomé reclaims human dignity, thereby finding true love: a prostitute in body, an angel in soul, the faith in a redeeming man who is able to rescue her through love, feed her soul and cleanse her heart. As embodiment of purity, Salomé imparts physical reality to the Virgin mother of God through the strength of her being and thus becomes the miracle of mankind.

Keywords: José Rodrigues Miguéis; *O Milagre segundo Salomé*; angel-woman / prostitute; the holy Virgin.

*

No romance *O Milagre segundo Salomé*, logo na primeira frase, o narrador esboça o retrato de um jovem, e define-lhe, desde logo, o futuro: “Tinha dezasseis anos, e a sombra dum buço na carantonha lorpa, talhada a enxó na matéria-prima de que ao tempo se faziam marçanos, conselheiros, deputados e bispos (...)” (Miguéis, 1974, vol. I: 11). Ainda sem identidade, mas já com uma visão crítica do indivíduo e da sociedade, o narrador vai avançando na descrição daquele que pensamos, por ora, poder vir a ser o protagonista da história: Severino Zambujeira. “Severino aumentou de peso”, diz-nos o narrador, “e a carantonha luzente de gordura e saúde ganhou-lhe expressão menos desconfiada e boçal. Tinha nos olhos uma vivacidade que alternava entre humilde e curiosa. Mas nada lhe escapava.” (*Idem*, 23); “(...) Severino acariciou [as notas], cheirou-as com volúpia, e tornou a guardá-las” (*Idem*, 24). As descrições, sugestivas de interpretações, impulsionam no leitor o desejo de começar a construir a identidade desta personagem e a querer desvendar o seu lugar no universo romanesco. Segundo Vincent Jouve o fenómeno explica-se pelo “intérêt que nous éprouvons pour les personnages [qui] ne vient [...] pas de ce que nous y reconnaissons de nous-mêmes (...), mais de ce que nous y apprenons de nous-mêmes” (1992: 235). E é no compasso de espera criado pelo narrador que o leitor vai alimentando a sua imaginação.

Enquanto artefacto do criador, esta entidade masculina abre o romance para revelar a intenção do autor: por ora, fazer-nos pressentir a presença da visão psicossocial do narrador e, de seguida, dar o lugar àquela que realmente assumirá o protagonismo da história – Dores-Salomé. Cada frase, cada parágrafo onde Severino Zambujeira aparece é, pois, fruto de um querer, de um pensar autorais.

Miguéis, ao começar a sua obra com esta personagem masculina, estabelece um compromisso com o leitor, orientando-o desde logo no sentido de este reconhecer, nesta representação masculina, a figuração de um anti-herói. Inspirando-se nas raízes oitocentistas, e relembrando, mais concretamente, a estratégia diegética flaubertiana, o romancista aponta para interpretações e ajuda o leitor a formalizar uma imagem mental sobre a / da personagem. Guia-o e indu-lo, quer pelo contexto, quer pela linguagem do romance, a compreender que Severino, apesar da sua densidade e da sua complexidade, não será o protagonista deste romance.

1. Dores dos Santos: a virgem humilde

Ora, se Miguéis, ou o narrador, tinham dedicado o primeiro capítulo, com o título paradoxal “Onde trinta anos vagarosos passam depressa”, a Severino Zambujeira, eis que, no segundo capítulo, chamado “O pão da fome”, surge uma figura feminina, que parece beneficiar logo da simpatia do narrador:

O sol envolveu-a no seu cobertor radioso de ternura e calor. (...) Calada e fiel, prestável, um palminho de cara sem cor, os modos acanhados, a cintura frágil, os braços delgados. (...) Mas ela, Dores dos Santos não tinha a quem pudesse convencer. (Miguéis, 1974, vol. I: 25, 26 e 27)

Parece estar em uníssono com a natureza e possuir todos os atributos da personagem romântica: é doce, frágil, pura e tem por nome um dos plúrices títulos pelos quais a Igreja Católica venera a Virgem Maria: “Dores”.⁽¹⁾ Mas a ligação da personagem à religião e ao sagrado prolonga-se no apelido, “dos Santos”, como se o autor pretendesse que o leitor estabelecesse de imediato contacto com as dimensões divina e fantástica da personagem.

Ora, de seguida, o narrador parece se ter esquecido do seu apelido e faz apenas uso do nome, “Dores”, quando narra a sua juventude miserável.

(1) A devoção à Nossa Senhora das Dores tem origem no encontro de Maria com o seu filho a caminho do calvário. Nos primórdios da Igreja, a festa era celebrada com o nome de Nossa Senhora da Piedade e da Compaixão. No século XVIII, o papa Bento XIII determinou, então, que se passasse a chamar de Nossa Senhora das Dores. A ordem dos servitas foi responsável por criar uma devoção especial conhecida como “As Sete Dores de Nossa Senhora”, que nos lembram os momentos de sofrimento e entrega de Maria ao seu Senhor. São elas: a profecia de Simeão (Lc 2, 35); a perseguição de Herodes e a fuga da Sagrada Família para o Egito (Mt 2, 14); a perda do Menino Jesus no Templo de Jerusalém (Lc 2, 48); o encontro desta Mãe com o Seu Filho, carregando a cruz no caminho para o calvário (Lc 23, 27); a crucifixão de Jesus na cruz (Jo 19, 25-27); a lançada no coração e a descida de Jesus da cruz (Lc 23, 53); o sepultamento de Jesus e a solidão de Nossa Senhora (Lc, 23, 55) (cf. Carvalho, 2011).

Encontramos representada a personificação da mulher-anjo, que tem fé no Outro e no futuro e que, por isso, sempre que a vida lhe sorri, vive “numa espécie de entressonho, à margem da realidade” (*Idem*, 36). O narrador, por sua vez, enceta o caminho do hétero-conhecimento e tece o seguinte comentário: “Há destas naturezas, que da mais pequena coisa tiram partido: uma gota de água lhes mata a sede, uma migalha as nutre” (*Idem*, 39). Dores sofre as vicissitudes da pobreza, a exploração do homem pelo homem. No entanto, o sofrimento parece fortalecer-lhe a alma e a fé que tem no ser humano. No limiar do divino, ou pelo menos do sobre-humano, Dores aceita o Outro, por mais vil, mais desumano que ele possa ser e é essa característica, que se vai manter ao longo de todo o romance, que vai permitir que se lhe atribua a classificação de heroína.

Dores parece querer assumir o papel tradicional feminino: nascida para sofrer, entrega-se ao homem para encontrar aquilo que ela pensa ser a felicidade. Pela sua natureza romântica, pelo seu aspeto angelical e ao mesmo tempo sensual, a personagem vai-se tornar objeto admirável de desejo e simultaneamente ser inalcançável, no tocante à nobreza de alma da personagem. Virgem humilde, “anjo”, ficá-lo-á para sempre, mesmo quando se encontra “nas chamas do Inferno” (*Idem*, 84). Para que esta pureza e esta inocência sejam aceites pelo leitor, a descrição do seu corpo surge, pela primeira vez, segundo o ponto de vista da dona Rosa, a proprietária do bordel onde ela vai trabalhar:

E quando finalmente o seu corpo surgiu, radioso de alvura na fraca luz de saleta, estátua de pudor e timidez, Vénus inconsciente da sua divindade, o rosto afoqueado a esconder-se nos cabelos soltos, um braço em curva tentando encobrir os seios polidos, a mão esquerda a proteger a fonte da vergonha e da desgraça, um joelho sobreposto ao outro em pose que ela nunca vira, a dona Rosa não pode disfarçar um sobressalto e ficou muda de admiração. Só passados uns instantes conseguiu dizer:

- É uma escultura... uma Salomé!

Sabedora do ofício e sensível à beleza, tinha um nó na garganta: só uma mulher pode talvez aliviar todo o poder de sedução num corpo feminino. Imóvel no seu canto, Dores era a encarnação da pureza e da voluptuosidade, do pudor que, resistindo, mais aguça o desejo e a vertigem da posse. (*Idem*, 85-86)

Autoexilada do mundo que a rodeia, esta mulher evolui de forma complexa, como se, na sua busca da felicidade e, conseqüentemente, de identidade, promiscuidade, devassidão e misticismo se conjugassem perfeitamente com ingenuidade, pureza e realidade.

2. Salomé-Dores/Dores-Salomé: virgem ou prostituta

O narrador intervém sempre que surge a necessidade de enaltecer os valores morais da personagem, sempre que ele quer partilhar a grandiosidade espiritual desta mulher com o leitor:

O ofício horrorizou-a: não tanto por julgá-lo pecado – as subtilezas da Moral e da Teologia estavam fora do seu alcance – nem sequer degradação social, de que não tinha uma ideia bem clara; nem mesmo pela submissão a que se condenara: mas pelo espectáculo do macho egoísta e guloso, que não lhe podia entender a inocência nem o pudor. (*Idem*, 87)

A cada intervenção, o narrador revela estar do lado desta personagem, partilhar com ela princípios, sentimentos e dor. O leitor penetra na consciência de Dores, agora também Salomé, por via do olhar, da percepção do próprio narrador, que também sabemos ser personagem. Do domínio do possível, esta entidade feminina resulta da combinatória do interior e do exterior e, por tal facto, ela vai sofrendo uma evolução, que a vai tornando cada vez mais densa e complexa.

Ora, este percurso para a heroicidade é marcado por experiências e vivências que, aos olhos de uma sociedade religiosa e conservadora, são anti-heroicas: envereda pelo caminho da depravação e da imoralidade, o da prostituição, para fugir à miséria e à tristeza. Contudo, o narrador escolhe uma linguagem poética para sensibilizar o leitor e para lhe provar que a personagem se mantém espiritualmente imaculada, como se o corpo não tivesse conseguido vencer o espírito, como se a lascívia nunca lhe tivesse corroído a alma: ela continuava a ser “uma flor impoluta boiando num paul. O sonho e a pureza, como dois anjos invisíveis, sustinham-na no espaço, sobre o abismo, sem cair” (*Idem*, 105). Consegue resistir à prova amando o filho que traz no ventre, e o narrador, de forma a prender o leitor neste meio-termo identitário, chama-a Salomé-Dores: está presa entre a promiscuidade, a devassidão e a inocência, a pureza. Esta mulher passa por realizações catárticas que a enriquecem sem nunca a transformarem.

Sempre que a personagem se encontre numa situação de autenticidade afetiva e moral, o narrador faz uso do nome composto, utilizando ora Salomé-Dores, ora Dores-Salomé, consoante a liderança da identidade. A dupla identidade surge quando a personagem confraterniza com as suas colegas da desgraça, quando se abre e quando tem um discurso mais intimista:

A dona Rosa pôs-lhe médico à cabeceira, tratou-a com desvelo, cuidou do enterro, fez tudo. Felizmente, o feto estivera morto pouco tempo no útero, e Salomé-Dores restabeleceu-se depressa.. (...) percebeu vagamente que, por vezes, sujeitar-se é mais fácil do que rebelar-se em vão. E como havia de lutar, se não tinha nem conhecia ninguém além da senhora Engrácia, da dona Rosa, da Mouca, das companheiras que a amparavam; nem outro refúgio, fora dali, senão a morte? (*Idem*, 87-88)

Perfeita de formas e bonita a valer, a Mouca não era triste nem desbragada. (...) Era com ela que Dores-Salomé se abria um pouco (...).
 – (...) Eras uma tapadinha. Atão não vistes logo ó que ele andava? (...) Olha como t'êe soube levar ó castigo, a fingir-se de santinho! E no fim deixou-te co'a barriga cheia e passou-te a palheta! Caístes como um passarinho na rede. (...) Mas tu tão séria, criatura! Credo, andas nesta vida, e é como se nunca tivesses conhecido um homem. Atão não é? – rematou ela com pena. Aquela Salomé tinha um ar de santa. (*Idem*, 93-94)

A alma fica exposta e, por tal facto, a dupla identidade desta personagem é evidenciada, vencendo, por vezes a Dores, outras, a Salomé. Ora, o facto é que o leitor ainda não consegue superar as suas indecisões, optar por uma ou por outra das identidades, completar os “espaces d'indétermination” (Jouve, 1992: 34) deixados voluntariamente pelo criador.

3. Salomé: a milagreira

Mas eis que o narrador esclarece que a personagem feminina decide abdicar do seu nome de nascença – que lhe conferiu, ao longo de muitos anos, uma identidade, que a mantinha ligada a um passado – para assumir um outro, “Salomé, um nome para batalhas de amor-fingido” (Miguéis, 1974, vol. I: 89), e que, doravante, lhe irá servir de “armadura defensiva” (*Ibidem*). Perde o nome Dores para proteger a alma: “Alguns valentões obstinados tentaram despertá-la, pervertê-la, convertê-la ao prazer: acabavam por desistir, esgotados. A fama correu: diziam-na sempre-virgem, que nenhum homem a pudera desflorar” (*Idem*, 91).

Miguéis escolhe Salomé, a divindade mais afortunada do eterno feminino, a figura que, no *Novo Testamento*, no capítulo 14 (6-11) do Evangelho de São Mateus, no capítulo 6 (21-28) do Evangelho de São Marcos, pela sua dança sensual, encanta Herodes, o seu padrasto, que acaba por lhe prometer o que ela quiser. Ela, influenciada por sua mãe, Herodíades, pede a cabeça de João Batista. Herodes atende ao seu pedido pelo facto de este ter

sido feito em público e dá-lhe a cabeça de João Batista numa bandeja de prata, que ela oferece à mãe.

Na Idade Média, a história de Salomé aparece entre representações da vida de São João Batista, e a dançarina torna-se o símbolo do ideal de beleza da forma humana. Nos séculos posteriores, Salomé adota a forma de mulher fatal e torna-se tema recorrente. A figura assume o plano central de dramas e não mais o papel secundário que a narrativa bíblica lhe tinha reservado: o mito é retratado por Caravaggio, Gustave Moreau, J. K. Huysmans, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Oscar Wilde, Richard Strauss, etc.

Tal figura tem a transgressão, o mistério e simboliza, ao mesmo tempo, coisas paradoxais. Mexe com os sentidos humanos, causa ebulição, provoca um sentimento de inquietude e estranhamento, a sensualidade do seu corpo tornando-a contraditória: é mulher / animal; é ser humano / ser divino; é ser natural / ser artificial; é mortalidade / imortalidade; é sagrado / profano. Em suma, Salomé ultrapassa os limites do real.

José Martins Garcia diz-nos que a escolha do nome das personagens, enquanto ato criador, é fonte de preocupação para o escritor, pois pode estar relacionado com o dever de quem o porta e, assim, possuir uma forte carga simbólica. O nome é, para Miguéis, “a certidão de nascimento da máscara” (2001: 111), por isso conferiu o nome Salomé a esta sua criação feminina.

Com o nome da meretriz, a personagem feminina de Miguéis desempenha um papel, mas continua, efetivamente, a agir em função de um dever no qual mantém a fé – deixar essa vida e ficar ao lado de um homem que a trate bem e ter filhos –, não perspetivando mais ter o amor de que sempre sonhara ao seu lado. O narrador emite, mais uma vez, uma impressão, que coloca a personagem numa dimensão outra que a realidade palpável, como se a natureza deste ser estivesse cada vez mais perto do divino e do sagrado: “O sonho e a pureza, como dois anjos invisíveis, sustinham-na no espaço, sobre o abismo, sem cair” (Miguéis, 1974, vol. I: 105).

Salomé recalca o seu sofrimento, aceita-o enquanto provação, ponte a transpor, porque, tal como nos explica Florence Godeau, “l’intériorisation de la loi morale et la prégnance des processus morbides de culpabilisation déterminent des stratégies inconscientes d’autoflagellation et des processus de repli interdisant l’épanouissement initialement escompté” (Godeau, 2010: 3). É, por isso, imprescindível que nos debrucemos sobre o ponto de vista de outras personagens, que analisemos o olhar que elas depositam sobre essa mulher.

Com efeito, embora falemos dela como de uma personagem-herói, pela resistência ao mundo do pecado e da devassidão, também outras personagens, com o seu percurso existencial, satélite ao do herói, propiciam essa atribuição: Severino Zambujeira e o narrador-personagem, Gabriel Arcanjo.

Ora, descobrimos que, ao lado de Severino Zambujeira, Salomé deixa cair a armadura que a protege, habitualmente, dos homens e que se abandona pela afeição que nela nasce. A voz do narrador faz-se ouvir para nos envolver no sentimento nascente da personagem: “o Zambujeira, como um génio dos contos de fadas, mandou-a reconduzir ao jardim de São Pedro de Alcântara, e ela voltou à Travessa da Queimada julgando pisar um colchão de molas ou de interrogações” (Miguéis, 1974, vol. I: 155). Tal como a heroína, pressentimos que esta figura masculina vai fazer parte do seu futuro próximo. Contrariamente aos outros homens, este soube ler no mais íntimo do ser desta mulher: “A Salomé é diferente das... outras. Os seus modos... E não é só isso: alguma coisa que tem lá dentro, e não mostra, e que eu julgo adivinhar, sabe?” (*Idem*, 161).

As escolhas narrativas do romancista ajudam-nos a mergulhar na consciência de Severino Zambujeira – e, conseqüentemente, de Gabriel, o narrador-personagem – e, assim, a descobrir a visão que ele tem dela. Maria Angelina Duarte acrescenta, por isso, o seguinte sobre esta técnica de Miguéis:

Quando se começa a examinar a descrição dessas mulheres na obra de José Rodrigues Miguéis, fica-se imediatamente surpreendido pelo facto de não se conhecer a forma de pensar ou de sentir delas. A primeira pessoa, ou a perspectiva narrativa da onisciência limitada utilizada em toda a obra de Miguéis, possibilita apenas ao leitor ver as mulheres através do olhar dos narradores masculinos ou protagonistas masculinos. Conseqüentemente, as verdadeiras motivações das mulheres não são conhecidas (...). O resultado é o leitor ficar com a sensação incómoda de nunca chegar a *conhecer* estas mulheres. (Duarte, 2001: 130)

Mais próxima de Maria, a mulher-redenção, Salomé sabe não ser esse O homem, o amor e a felicidade que ela procura, no entanto, aceita acompanhar Zambujeira e esforça-se para o fazer feliz. O narrador parece querer que aceitemos o lado mais obscuro desta personagem feminina e que a passemos a ver como um ser ambivalente cuja lógica existencial é a busca do equilíbrio. O mal reforça a sua fé, o bem intensifica a sua revolta⁽²⁾: ela

(2) Após o abuso do Tesouras, segue o caminho da prostituição, mas a sua fé, quer no Homem, quer no amor, quer em Deus sai reforçada; em sentido inverso, quando, ao lado de Severino Zambujeira, pretende transformar-se numa outra mulher, digna e séria, a insatisfação que ela sente vai desencadear uma profunda angústia existencial.

é, pois, uma personagem densa, complexa e bipartida. Luta contra as vicissitudes da vida com o sonho, acreditando, ainda com mais convicção, no poder redentor do amor verdadeiro:

Porque o sonho, nela, era só de modéstia e obscuridade. Queria ter o seu homem, e tinha apenas um “amigo”; em vez da vida simples e laboriosa, a vacuidade mundana; em vez do amor... (...)

Nunca tinha conhecido em criança o amor. Iludira-se na sua dedicação ao velho. Retraída diante da função profissional, recusara-se a ter em conta essa força soberana da natureza, teimara em prescindir dela: deviam bastar-lhe o carinho e o prestígio do amante, a segurança e protecção. E via agora que isso não bastava a si mesma, com dúvida e tristeza, se poderia vir a amá-lo um dia: e sentia uma pedra pesar-lhe no lugar do coração. (Miguéis, 1974, vol. I: 208).

A angústia começa a dominá-la e a impedir que a sua vida quotidiana siga o seu rumo: não vendo, no dia a dia, nenhum futuro, volta-se para o passado, para aquilo que perdera, na esperança de lá encontrar a sua própria identidade. Michel Maffesoli compreende a angústia da seguinte forma:

A angústia (...) é um elemento essencial do mecanismo da violência. Não se pode prescindir dela. E isto porque ela é, *stricto sensu*, “intuição do nada”. O nada, neste sentido, é algo a viver. E é vivendo-o que se pode chegar a sobreviver, a um “mais viver”. A angústia atormenta o criador. Seja este profeta, revolucionário, artista ou pensador, ele fez deste conhecimento as bases da sua construção ou da sua reconstrução. Eu disse “intuição”: visão do interior. Porque é, somente, do interior que uma força se pode impor. Donde o seu aspecto doloroso. (Maffesoli, 2002: 63)

A intuição de Salomé leva-a a voltar-se para as origens, em busca de algo que nunca tivera – ou que muito cedo perdera –, à espera de um milagre na sua vida. Dirige-se, pois, para Meca, a aldeia que, outrora, fora o marco da sua existência. O narrador esclarece que ela “passou como uma visão” (...), que lhe cabia “bem o nome de visão: sobre a seda fosca do vestido, branco como um de Chopin, a ampla capa de veludo azul com forro de cetim rosa-pálido tinha reflexos cariciosos (...) ela tinha razões inconscientes para viajar assim (...)” (Miguéis, 1974, vol. II, 14).

A narrativa toma, então, uma dimensão mística, parecendo querer inspirar-se na Aparição da Senhora, na Cova da Iria, em 1917. Gérald M. Moser esclarece que o episódio da aparição de Salomé às três crianças poderia servir como “interpretação racional e plausível” (2001: 221) do Milagre

de Fátima. Mas vejamos o que nos diz o “Auto da Aparição” de Gabriel Arcanjo:

Caso é que – rezam solícitos correspondentes – a treze de Abril e sexta-feira, ao sol-pôr, estando pesados e plúmbeos os céus, três crianças cujos nomes são de uma “bíblica” simplicidade: Jaquina, Maria e Manel, andavam a apascentar umas ovelhas no cerro de Lapa d’Ursos, sobranceiro ao lugarejo de Meca, quando, um pouco acima delas, no alto das rochas e sob as ramarias dum velho sobreiro que ali vingou crescer e afrontar os séculos e os temporais, se aperceberam de um clarão sobrenatural. Erguendo os olhos, avistaram uma figura de radiosa beleza, na qual sem hesitar reconheceram a benta imagem da Senhora das Dores, padroeira da freguesia, fervorosamente adorada na região. (Miguéis, 1974, Vol. II: 63)

Apesar da aproximação entre a Aparição da Cova da Iria e a da Lapa d’Ursos ser inequívoca, de sabermos que Miguéis, enquanto ateu, anticlerical e Republicano, pretendia criticar a igreja e a sociedade, há que refletir sobre o lado mais interessante do Milagre segundo Salomé: este mais da ordem do humano que do divino. Enquanto todas as outras personagens foram incapazes de desvendar o segredo do Milagre de Meca, Gabriel desvenda o verdadeiro prodígio do acontecimento: a própria Salomé.

Ser perspicaz – que partilha, com o escritor, os ideais políticos e sociais – Gabriel valoriza o Homem, enquanto ser uno e coletivo, e procura ler para além do percetível. Entende, pois, que o Milagre segundo Salomé é o do amor:

– Foste tu que fizeste o Milagre... os pastorinhos viram em ti a Virgem mãe de Deus, a encarnação da pureza, da virtude e do amor, e adoraram-te. Viram-te como eras – e és – através do luxo de Zambujeira e de tanta miséria: boa, virgem, maternal! (...) Tu és o único e o autêntico milagre. Deste-lhe a realidade física e não metafísica, como queria o filósofo deputado! Enquanto os outros tiraram dele a riqueza e o poder, tu colheste nele a redenção pelo amor... o nosso amor! Haverá maior milagre? (*Idem*, 341)

Diminuída pela vida, enaltecida pelo homem, Salomé passa pela estigmatização moral sem um só golpe: enquanto heroína, ela é o resultado de uma simbiose misteriosa entre o bem e o mal, e é com o Milagre que estes dois valores morais se fundem e geram sentimentalidade. Michel Maffesoli escreve que “A partir do momento em que se experimenta [o mal], integra-se um acréscimo de vida e isto em todos os aspectos desta” e que

“reconhecer o aspecto estrutural do mal é participar, no sentido místico do termo, na força das coisas e no poder da vida” (Maffesoli, 2003: 53). Ao lado de Gabriel, Salomé encontrou o sentido da sua vida, e vice-versa, sendo, então, o milagre o da própria existência humana.

José Rodrigues Miguéis, no segundo volume do romance *O Milagre segundo Salomé*, retrata a evolução psicológica desta personagem feminina, enquanto descreve, com toda a minúcia, os acontecimentos históricos que a rodeiam. Ora, o facto é que só a descobrimos por via do olhar masculino, ou do narrador-personagem Gabriel Arcanjo ou dos outros protagonistas homens que, em algum momento, cruzaram a sua vida, e ficamos, por isso, com a impressão “incómoda de que nunca chega[mos] a conhecer [essa] mulher” (Duarte, 2001: 130). Mas o importante é que a protagonista feminina foi sujeita a um processo dinâmico de construção e é sob o nome de guerra, Salomé, que recupera a dignidade humana, que encontra o verdadeiro amor: meretriz pelo corpo, anjo pela alma, a fé num homem-redentor, capaz de a salvar pelo amor, alimenta-lhe a alma e purifica-lhe o coração. Encarnação da pureza, Salomé dá realidade física à Virgem mãe de Deus pela força do seu ser e torna-se, então, O milagre da humanidade.

Referências

- CARVALHO, José (2011), *Portugal reza com Maria*, Lisboa, José Carvalho e Zebra Publicações.
- DUARTE, Maria Angelina (2001), “José Rodrigues Miguéis e as suas mulheres”, in Onésimo Teotónio Almeida (coord.), *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*, Lisboa, Estampa, pp. 129-139.
- GARCIA, José Martins (2001), “Gabriel: a máscara translúcida de Miguéis”, in Onésimo Teotónio Almeida (coord.), *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*, Lisboa, Estampa, pp. 109-128.
- GODEAU, Florence (2010), “De l’assujettissement à l’effacement : le déni du sujet féminin et sa dénonciation dans quelques récits du tournant des XIX^e et XX^e siècles”, *Silène*. www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=151 [Consultado a 12 de março de 2012].
- HAMON, Philippe (1977), “Pour un statut sémiologique du personnage”, in *id.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp. 115-180.
- JOUVE, Vincent (1992), *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.

MAFFESOLI, Michel (2002), *Entre o Bem e o Mal. Compêndio de Subversão Pós-Moderna*, trad. Joana Chaves, Lisboa, Instituto Piaget.

MIGUÉIS, José Rodrigues (1974), *O Milagre segundo Salomé*, vol. I e II, Lisboa, Estúdio Cor.

MOSER, Gérald M. (2001), “Miguéis – Testemunha e Viajante”, in Onésimo Teotónio Almeida (coord.), *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*, Lisboa, Estampa, pp. 217-241.

[Recebido em 8 de maio de 2013 e aceite para publicação em 30 de setembro de 2013]

A FILHA (MAIS VELHA) DE JOAQUIM LUÍS. SOBRE AS TRÊS IRMÃS

THE (OLDER) DAUGHTER OF JOAQUIM LUÍS.
ABOUT AS TRÊS IRMÃS

Sérgio Guimarães de Sousa*
spgsousa@ilch.uminho.pt

Em *As Três Irmãs* (1862), Camilo Castelo Branco, cedendo, segundo a leitura que desta novela tem sido feita, a valores burgueses (e, por extensão, à moralidade patriarcal), apresenta-nos uma protagonista, Jerónima, que parece encarnar os preceitos do Antigo Regime. Resistindo intransigentemente aos ideais do coração (o órgão que, muito romanticamente, expande idealizações), a moça, varonil e dotada de um espírito bem prático e empreendedor, compraz-se em ocupar-se com atividades comerciais. Este apego à família e à ordem patriarcal, ao que creio, mais não será, em boa verdade, do que uma denegação da ordem patriarcal e, consequentemente, da dominação masculina. Isto porque Jerónima, tudo bem visto, faz o que essa ordem não consente: não casa, apesar de sentimentalmente muito solicitada, e, num sinal evidente de subversão dos valores patriarcais, ocupa-se de tarefas eminentemente adstrias à condição masculina, como seja o empreendedorismo comercial e financeiro.

Palavras-chave: patriarcado; casamento; Romantismo; empreendedorismo.

In *As Três Irmãs* (*The Three Sisters*, 1862), Camilo Castelo Branco, giving in to bourgeois values (and by extension to the patriarchal morality), according to the most frequent interpretation of this novel, introduces us to Jerónima, who seems to embody the principles of the Old Regime. Uncompromisingly resisting to the ideals of the heart (the organ which, quite romantically, expands idealisations), the young lady, quite manly and endowed with a practical and entrepreneurial mind, is pleased to dedicate herself to commercial activities. This attachment to family and patriarchal order, I believe, is in fact, nothing but the denial of the patriarchal order itself and, consequently, of male dominance. This is because Jerónima, when all is said and done, does precisely what that order does not permit: she doesn't get married, though emotionally very sought after, and in an obvious display of subversion of the patriarchal values, undertakes tasks which are eminently restricted to males, such as commercial and financial entrepreneurship.

Keywords: patriarchy; marriage; Romanticism; entrepreneurship.

* Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

1. Jacinto do Prado Coelho não foi particularmente condescendente com *As Três Irmãs*. A certa altura de *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, reportando-se à influência pertinente, mas também (e talvez sobretudo) nociva, de Castilho, refere que o poeta

poderá ter estimulado Camilo a trabalhar a sua prosa, o que, de certo modo, foi um bem, porque o novelista soube explorar o tesouro dos clássicos e atingir aqui ou ali a sóbria elegância dum Frei Luís de Sousa, mas também foi um mal, porque a sua linguagem se tornou por vezes demasiado retórica, florida e amaneirada; e o culto da prosa rica sobrepõe-se por vezes em Camilo ao desejo de transmitir de modo exacto e sem rodeios as realidades humanas palpitantes. Felizmente, autor d'*As Três Irmãs*, é certo, mas criador também das *Novelas do Minho*, possuía as necessárias energias latentes para reagir contra a concepção da literatura ao mesmo tempo académica e burguesa, que o “árcade póstumo”, com os seus escritos, difundia. (Coelho, 2001: 113)

Como se nota sem custo, a desconsideração d'*As Três Irmãs* assenta, desde logo, numa demarcação de índole retórico-expressiva. Que é como quem diz: o novelista não terá sabido distanciar-se de Castilho através de uma prosa menos “florida e amaneirada” e, como tal, mais apta à transmissão das “realidades humanas palpitantes”, muito ao inverso do que sucede em *Novelas do Minho*, texto reconhecidamente pautado por um fino recorte realista. Mas não é só a fidelidade à lição estilística de Castilho, com o excesso retórico pressuposto, que parece estar em causa neste desmerecimento da novela. Há ainda o argumento decisivo de que n'*As Três Irmãs*, como nalgumas outras novelas, sobretudo as de pendor mais marcadamente folhetinesco,⁽¹⁾ Camilo como que terá cometido uma falha, por assim dizer, indefensável: subordinar a força romanesca ao serviço (ideológico) dos valores burgueses. De resto, esta censura de o novelista alinhar com a doxografia burguesa, digamos assim, enveredando por um postulado consentâneo com a ordem patriarcal, presume-se, bem mais adiante, quando a dado passo Jacinto do Prado Coelho, ainda sobre *As Três Irmãs*, refere: “Só há uma figura discordante, o estroina Duarte Pereira, devidamente punido. Tudo o mais insinua, com palavras melífluas, a doce alegria que resulta do cumprimento do dever” (*Idem*, 267). E, já agora, veja-se que umas linhas antes, relativamente às novelas escritas sob os auspícios do jornal *Comércio do Porto*, entre as quais figura justamente *As Três Irmãs*, o sagaz crítico não deixa, com assinalável contundência, de apontar a capitulação de Camilo perante a moralidade burguesa: “Na série do *Comércio do Porto*, [...], é

(1) Como não deixa de ser o caso d'*As Três Irmãs*, novela inicialmente publicada sob a forma de folhetim em *O Comercio do Porto* entre janeiro de 1861 e fevereiro de 1862.

visível que ele forçou a nota, cedendo à moral burguesa, pregando a cada passo, com florinhas de retórica, a obediência aos pais, a honestidade, a gratidão, etc. Ao mesmo tempo, sofreu sarcasmos e ímpetos de revolta” (*Idem*, 266). Numa palavra, o novelista, que em tantas outras narrativas soube com não pouco ímpeto apregoar os valores do coração sobre os da razão utilitarista, através de acesos envolvimentos passionais radicados num imaginário exacerbadamente romântico e pelo viés de uma corrosiva crítica à mentalidade utilitarista e ao espírito instrumental, aqui, socorrendo-se de uma retórica estilisticamente dúbia, porque, digamos, algo empastelada ou, pelo menos, assaz superficial (“palavras melífluas”, “florinhas de retórica”), esse mesmo novelista, recuando perante os (supostos) excessos da sua crítica noutras novelas, munido de uma retórica mordaz e penetrante, teria capitulado, através de um abuso de retórica sob a forma de um palavreado condescendente e vácuo, perante os duvidosos valores da moralidade burguesa em detrimento da sua sensibilidade romântica. Aliás, como observa com inteira justeza Alexandre Cabral, a crítica social, quando vem ao de cima, à conta das falcatuas levadas a cabo por alguns burgueses sem escrúpulos, essa crítica surge tintada de suavidade e brandura ou então de ironia (cf. Cabral, 1989: 636).(2)

Os leitores familiarizados com a ficção camiliana, verdade se diga, poderão concordar amplamente com esta leitura sem dificuldade de maior. É de resto fácil sustentá-la sem grandes obstáculos a partir da caracterização e do comportamento da mais proeminente das três irmãs, Jerónima, que parece concentrar em si a função de exemplificar a virtude da obediência filial. Ao arrepio do desejo sentimental, inscreve-se num trajeto que enfatiza o sentido do dever filial, facto particularmente visível na sua renitência em casar-se com quem quer que seja, não hesitando, ao inverso das irmãs, em sacrificar a possível felicidade conjugal em prol dos pais. Sobretudo do progenitor, a quem presta um auxílio precioso nos negócios e demais tarefas atinentes ao governo

(2) Uma razão avançada por Alexandre Cabral para explicar a brandura de Camilo para com a moral burguesa é o facto, como sabemos, de o novelista por essa altura se achar na Cadeia da Relação do Porto, acusado de adultério. Assim, Camilo pretenderia através desta novela nada menos do que fornecer uma imagem “benigna”, como diz Alexandre Cabral, de si mesmo, capaz de lhe atenuar a má reputação junto da burguesia portuense, que tantas vezes satirizou inclementemente noutras novelas (Cf. Cabral, 1989: 636). Estratégia, tudo bem visto, que poderia não ser sem consequências no tocante a um julgamento mais favorável. Contudo, é preciso não esquecer que foi igualmente na condição de detido que Camilo redigiu *Amor de Perdição*, narrativa que enaltece a paixão tumultuosa e põe em evidência a família (a que é capitaneada por patriarcas autoritários e cheios de prosápia, pelo menos) como fonte de preconceitos e de uma generalizada infelicidade conducentes à tragédia irreparável; e não será despidendo igualmente assinalar que, ainda na condição de preso, o novelista não se inibia, muito provocadoramente, de gozar o privilégio de passear ‘livremente’ pelas artérias do Porto, a despeito, é de crer, dos olhares estupefactos dessa mesma burguesia que supostamente poupa em *As Três Irmãs*.

da casa parental. Mais tarde, falecidos os pais, Jerónima, embora continue a ser sentimentalmente solicitada, como muito faz questão de sublinhar a narrativa, persiste abnegada a favor dos parentes. Enquanto precetora das crianças de uma abastada família portuense, contribuiu decisivamente para o sustento da família. Antes disso, esteve, é bom dizer, quase para casar; e o matrimónio só não se fez porque, entretanto, Jerónima abdicou de casar a fazê-lo sem o consentimento do pai do noivo, por muito que este manifestamente a amasse. O que diz bem do facto de a obediência filial da personagem não se restringir a acatar as decisões do pai, mas constituir um preceito inviolável e, por isso, a respeitar em qualquer circunstância, quer dizer, seja com que tipo de pai for.⁽³⁾ De outro modo: Jerónima constitui o pilar fundamental sobre o qual se apoia o núcleo familiar. Em clara sintonia com a moral burguesa, sacrificou-se em nome dos valores familiares, o que, como é evidente, a distingue, logo à partida, das personagens românticas que, imbuídas de um fervoroso e inapagável

- (3) Quanto a esta questão da intransigente obediência (melhor seria dizer: devoção) filial, há que perspectivá-la, como é evidente, no contexto (ante-moderno) da época. Neste sentido, outorgava-se a missão ao chefe de família, que Elisabeth Badinter designa com justeza de “Pai-Marido-Senhor onnipotente” (Badinter, 1985: 28), a função de asseverar que os filhos sacrificassem sem reservas os seus desejos e os seus sentimentos a favor da comunidade a que pertencessem. Por outras palavras: numa ordem assente no primado do coletivo (a família) e na desconsideração do individualismo (as aspirações particulares), o pai é quem garante a domesticação do desejo individual, tido como uma manifestação de inaceitável interesse egoísta. Para relembrar, já agora, uma curiosa personagem d’*A Filha do Doutor Negro*, o latinista Januário Castro Silva, citemos a passagem em que este experiente pai de filhas, que já foram insubmissas, confidencia a João Crisóstomo o papel decisivo de seu pai na domesticação de seu então intrépido coração em tempos idos de juventude. Começa Januário Castro Silva por afixar que “O coração é o demónio, sr. João!... Se a gente, quando chega aos dezoito anos, pudesse tirar isto do peito como quem tira um lobinho do espinhaço, outro galo nos cantara!...” (Castelo Branco, 1971: 74). E, a seguir, confia ao seu interlocutor o porquê de não ter sucumbido aos malefícios de tão indomável órgão: “Eu, na sua idade, sr. João, o que me valeu foi ter um pai que me trazia com cabeções; senão as asneiras haviam de ser tantas como os gafanhotos da praga. As mulheres, as mulheres, sr. João!” (*Ibidem*). Ora bem, a intervenção do pai em tais meandros só se afigura possível na inteira medida em que temos a configuração da família tradicional em termos de um universo totalitário, organizado e unido sob a égide da autoridade paternal (*pater familias*). A supremacia do pai assenta numa hierarquia de sentimentos que sujeita os membros da família ao seu arbítrio, dependência visível na identificação dos filhos e da esposa com a sua pessoa e na ideia da prevalência, em constância e força, do seu amor. A mulher identifica-se com o marido de acordo com o pressuposto dos Evangelhos, consagrado nas cerimónias nupciais, de que são “carne de uma carne”; de que a mulher procedeu do corpo do homem e a ele retorna através do matrimónio. No caso dos filhos, são amados no sentimento de que continuam os seus progenitores. O mesmo é dizer que um pai ao engendrar um filho se continua a si próprio. O filho faz parte da pessoa do pai. Isto explica que as ações dos filhos (injúrias, dívidas...) incidam diretamente na pessoa do pai; e que entre pais e filhos, regra geral, não se permitam negócios; e ainda que os ganhos patrimoniais dos filhos fossem adquiridos pelo pai. Numa palavra, a família funciona a uma só voz. A do Pai (não raramente tirano e cheio de prosápia, a avaliar pela maioria dos patriarcas da ficção camiliana).

sentimento amoroso, procuram por todos os meios emanciparem-se da insuportável tutela familiar.

Ora bem, esta leitura, perfeitamente legítima, que se compraz em colocar a figura de Jerónima numa órbita bem distinta daquela em torno da qual gravitam as heroínas camilianas elaboradas sob o signo da mundividência romântica – e este é o ponto que pretendo salientar –, não arruína forçosamente uma percepção da personagem noutros moldes. Por outras palavras, creio bem ser possível definir Jerónima na proporção de uma protagonista notoriamente dedicada a resistir à moral burguesa, com tudo o que esta supõe e exige. Não quero com isto, sejamos claros, argumentar a inviabilidade de uma leitura ancorada numa personagem afeta a valores tradicionais e descomprometida com expectativas românticas. Mas também não desejo que essa leitura, em boa parte responsável pela subalternização da novela no seio da criação romanesca camiliana, se converta *na* leitura exclusivamente correta.⁽⁴⁾ O texto, ao que presumo, é bem mais complexo e deixa entrever outra possibilidade de interpretação não menos plausível. Ou seja, existem diversos sinais suscetíveis de nos alertarem para a necessidade de aduzir um outro sentido ao desempenho de Jerónima. A filha do negociante Joaquim Luís da Silva, com efeito, parece ser uma daquelas raras personagens capazes de focarem em si leituras discordantes. Neste sentido, segundo julgo, é possível suspender uma das leituras e enveredar por outra. A clarividência de Camilo, nesta novela mal avaliada, está em que soube converter Jerónima, e isso à custa de uma arquitetura narrativa altamente sofisticada, convirá dizer, numa protagonista suficientemente enigmática para o leitor dela extrair duas visões incompatíveis. Se, por um lado, Jerónima é claramente insinuada de molde a apresentar-se como uma protagonista sem grande propensão sentimental e que, em consequência, se rege, a avaliar pelas suas atitudes e pelo seu inconfundível percurso biográfico, privilegiadamente por crenças, normas e valores propalados pela tradição; por outro lado, ao arrepio desta leitura, não será ilegítimo encarar a personagem sob um ponto de vista radicalmente diferente: aquele segundo o qual Jerónima se define pelos traços de uma filha que não consente, embora aparentemente pareça consentir, na ordem patriarcal instituída, resistindo, a seu modo, sem concessões a essa ordem que subalterna sem mercê a condição feminina.⁽⁵⁾ Consequentemente, a visão da novela

(4) Aliás, se assim for, apetece afirmar que a desconsideração estético-literária da novela, fundamentada nos valores conservadores que o texto enfatizaria, procede, em bom rigor, mais de uma inculcada leitura conservadora desse texto do que propriamente do que vem *de facto* no texto (e da intenção de Camilo ao elaborá-lo).

(5) E Jerónima, diga-se, não é a única heroína oitocentista pautada por um comportamento que a faz superar o lugar (socialmente pouco relevante) que o poder masculino no século XIX reservava à condição feminina. Em *História, Mitologia, Imaginário Nacional. A História no*

como (mais) um deslize do autor no sentido de cativar a moralidade burguesa perde fôlego e, com isso, torna-se possível reabilitar o texto (se é que alguma vez foi ferido de morte).

2. Antes de mais, comecemos por afirmar que é, desde logo, impossível ignorar o facto de pouco sabermos, em bom rigor, sobre a personagem. Neste sentido, é difícil sustentar a presunção de esta corporificar exemplarmente os valores patriarcais-burgueses. Quer isto significar que o que sabemos de Jerónima não provém privilegiadamente do que a moça nos confia, mas radica essencialmente em leituras que dela Camilo, muito habilmente, nos fornece por interposta presença dos restantes protagonistas; e esta definição de Jerónima contribui decisivamente no sentido de a tornar um tanto enigmática, uma vez que as visões apresentadas por cada um sobre a filha do comerciante não coincidem forçosamente. Acontece até que uma mesma personagem se veja impelida a reformular o seu entendimento relativamente à filha do negociante Joaquim Luís, ao aperceber-se que a moça, no fim de contas, não corresponde ao juízo que dela fazia. Eis como começa uma fala de José da Fonseca, dirigindo-se a Pedro, com a intenção salutar de lhe desmistificar a imagem de Jerónima e de assim o levar a esquecê-la: “Sr. Pedro [...], convençamo-nos de uma verdade que eu tenho há muito escondido do justo ressentimento do seu coração” (*Idem*, 183). Essa verdade será a incapacidade de a filha do comerciante amar quem quer que seja como as outras moças da sua idade, completamente absorpta em questões corriqueiras e empíricas e desta forma desfasada da metafísica amorosa, ou, pelas palavras de José da Fonseca, “[de ser] uma mulher que antepõe as razões do mundo às propensões da sua alma” (*Ibidem*). Tudo isso assume a clara evidência de Jerónima se apresentar sob diversas perspetivas, ainda que a distância entre umas e outras não se afigure suficientemente cavada para provocar antinomias. De qualquer maneira, julgo serem distâncias suficientes para fissurarem certezas inabaláveis em torno da personagem. Nomeadamente as verdades (supostamente) irrefutáveis

Curso dos Liceus (1895-1939), S. Campos Matos chama a atenção para este tipo de heroínas viris: “Não surpreende, pois, que numa conjuntura mental em que domina este paradigma do heroísmo, as raras heroínas escolares revelem frequentemente qualidades que, do ponto de vista cultural, remetem para o universo masculino (Deuladeu Martins, a corajosa defensora da praça de Monção contra os leoneses, a agressiva Padeira de Aljubarrota nos combates contra o inimigo externo, ou a determinada D. Filipa de Vilhena, que coloca o valor patriótico acima do valor maternal).” (Matos, 1990: 167)

que porventura a convertem numa indefectível partidária da moralidade patriarcal.

Dir-se-ia, se quisermos, que Jerónima se acha em notória situação de paralaxe. Ou seja, trata-se de uma personagem suscetível de oferecer uma visão distinta ou algo diferenciada em função de quem sobre ela se pronuncia. Objetar-me-ão que isso é inevitável com quem quer que seja. O que sucede, porém, aqui é que Camilo se compraz em fornecer a visão que os outros têm de Jerónima e abstém-se de ceder a palavra à própria – a não ser no essencial em situações de diálogo, como é evidente, não sendo Jerónima, note-se, particularmente loquaz –, como seria entregar-lhe parte do relato da intriga, conforme sucede quando o novelista entrega a narração a Pedro, por exemplo. Deste modo, Jerónima raramente se expõe, pelo menos através da fonte mais fidedigna para circunscrever a sua personalidade e que seria um relato da própria sobre si mesma. O que permitiria desfazer dúvidas e corrigir perspectivas menos acertadas sobre o que realmente pensa, especialmente nessa matéria sensível que é o coração. Mas proceder desta forma seria, inevitavelmente, desfazer a ambiguidade da protagonista e, com isso, creio, reduzir-lhe drasticamente a espessura psicológica, que é muito tributária, como se percebe, da sua indefinição, ou se se preferir, das diversas definições que circulam sobre ela a partir do escrutínio de terceiros. E refira-se que os traços decisivos do carácter da moça não o são tanto que inviabilizem, discutíveis que sejam, as leituras várias que dela tecem. O certo, em síntese, é que o leitor não acede verdadeiramente àquilo que Jerónima realmente pensa ou sente, a não ser talvez na carta que, já na condição de preceptora de crianças, escreve a José da Fonseca e onde enaltece a sua independência. Tudo nela tende, pois, a provir privilegiadamente através de fonte indireta. Sabemos o que sabemos de Jerónima essencialmente pelo que nos é dito dela. E o que dela nos é dito, como é lógico, varia consoante o ponto de vista, não sendo, como se disse, precisa muita argúcia para concluir daqui que Camilo, através desta estratégia discursivo-narrativa, resguarda a personagem de um entendimento estável e definitivo, que seria aquele que a própria fosse capaz de enunciar. Estão assim criadas as condições para tornar Jerónima numa personagem algo impenetrável. Como observa com indesmentível razão Slavoj Žižek: “C’est à l’endroit même où surgit une pure différence – une différence qui ne concerne plus deux objets existant positivement, mais se présente comme une différence minimale dissociant un seul et même objet de lui-même – que cette différence ‘comme telle’ coïncide immédiatement avec un objet insaisissable” (Žižek, 2008: 23).

3. Mas é outra a razão pela qual se afigura discutível compaginar Jerónima com a imagem *tout court* de uma donzela deliberadamente sacrificadora da sua felicidade sentimental em nome da instância familiar. Ao renunciar a propostas matrimoniais, trocando-as por uma inteira dedicação à casa familiar, a filha do comerciante, note-se com toda a clareza, não sacrificou forçosamente a sua felicidade pessoal. O inverso, em boa verdade, é que se afiguraria como um sacrifício inoportuno. Se, a dada altura, José da Fonseca, em conversa com Pedro, assinala que “Jerónima crê que o mais sagrado dever neste mundo é a submissão de filha. Está naquela alma juvenil a sabedoria, a razão, a prudência e a idade de Joaquim Luís” (Castelo Branco, 1974: 179), a verdade é que a moça, que “crê que o mais sagrado dever neste mundo é a submissão de filha”, nunca acolheu de bom grado as propostas de casamento, não obstante o pai tentar convencê-la da pertinência em casar-se.⁽⁶⁾ Joaquim Luís não a conseguirá demover, ou demover totalmente, de fazer aquilo que numa sociedade altamente conservadora como é a oitocentista, pelo menos a que radica nos valores patriarcais do antigamente, não anda longe da heresia: repudiar as propostas (vantajosas) de casamento e dedicar-se, como se de um homem se tratasse, ao comércio. O que de resto condiz à perfeição com o seu perfil um tanto robusto, varonil, laborioso e empreendedor (“o seu atrevido instinto comercial”, como a dado passo refere o narrador, *Idem*, 155). Dir-se-ia o filho varão de Joaquim Luís, como o próprio reconhece; ao passo que a esposa, a Sr.^a Mariana, talvez menos condescendente com esta troca de géneros, não se inibe, como quem constata uma anomalia surpreendente, de dizer repetidamente à filha: “Ó moça! Tu pareces-me um homem!” (*Idem*, 21). Quanto aos colegas de ofício do comerciante, não lhe

(6) Daí que seja forçoso, creio, alguma distância crítica na hora de ler a carta que Jerónima enviou ao pai de Pedro, sem que este soubesse. A certo momento da missiva, escreve Jerónima: “Creio que todos os pais são como era o meu; e, assim como eu seria incapaz de desobedecer-lhe, penso que todos os filhos devem ser iguais na obediência” (Castelo Branco, 1974: 182). É preciso ver que Jerónima escreve ao pai de Pedro por desconfiar fortemente de que este a aceite como nora, o que equivale a afirmar que, neste caso, a obediência se poderá saldar por não casar com Pedro. Por outras palavras, é difícil, penso, não desconfiar de que a carta mais não tenha sido, ao fim e ao resto, do que a ratificação da sua intenção, em boa verdade, de não casar com Pedro. Veja-se que a moça, quando anuiu casar com Pedro, fê-lo de um modo absolutamente desconcertante, porque desprovido da mais elementar manifestação sentimental: “Tenho uma palavra que lhe diga: casarei – respondeu ela [a José da Fonseca], e continuou a bordar” (*Idem*, 170). Neste sentido, o que a carta vem dizer ao pai de Pedro é algo como isto: “se me não quiser como nora, terá, em nome da obediência filial que para mim conta mais do que tudo, uma indefectível aliada para que o casamento se não realize”. E como diria, parágrafos adiante, José da Fonseca, com o intuito de resfriar a paixão alienante de Pedro: “Jerónima não o amou nunca, nem o ama agora, mas o nosso caso está no presente e no passado. Se o amasse, era sua esposa há seis anos, e era-o agora e sempre, a despeito da vontade de seu pai. Rigor tal de sentimentos, não é próprio de mulher de vinte e dois anos, se ela sente algum afeto, não direi já paixão!” (*Idem*, 183).

poupam elogios: “Quantas fortunas encerradas na atividade daquela moça, que os nossos filhos respeitam, e todos nós quereríamos para filha!...” (*Idem*, 64). Não é descabido suspeitar que os comerciantes invejassem no perfil da filha de Joaquim Luís as qualidades laborais de que careciam os filhos. Linhas atrás, aliás, pronunciava-se o narrador assim sobre a capacidade de trabalho de Jerónima: “Jamais uma nuvem de enfado, um trejeito de aborrecimento, um visível desejo de repouso!” (*Idem*, 63). Ao lavrador António Pereira, que, ao arrepio de inclinações sentimentais, reduz o casamento das filhas do negociante à mera contingência de estas se acharem solteiras, confidencia, não sem algum desalento, Joaquim Luís: “Não é tanto assim, Sr. António. Aí tem Vossa Mercê a minha Jerónima que foi muito procurada e pedida, e nunca a pude convencer a casar-se” (*Idem*, 24). Como se vê sem custo, o que Jerónima faz é, a seu modo, contrariar a lógica do patriarcado, que converte a mulher num objeto de desejo transacionável através de um casamento conveniente; e que veda à condição feminina a possibilidade de se imiscuir em afazeres puramente reservados ao homem, confinando-a ao lar. Ora a moça não só não casa com quem o pai gostaria que casasse, e não chegará a casar com quem quer que seja, como ainda consegue a proeza de se impor num domínio por excelência circunscrito ao poder masculino, que é o mundo dos negócios.⁽⁷⁾

E fá-lo astuciosamente, subvertendo a ordem patriarcal a partir do seu interior. Se não casa com determinada pessoa, recomendável do ponto de vista da genealogia ou do capital, a recusa não se fica a dever ao que mais atemoriza o regime patriarcal – o desejo –, antes aos valores que o patriarcado precisamente supõe e propala: cuidar dos interesses familiares. E com este propósito irrepreensível, livra-se de uma presença tutelar masculina sob a forma de marido e escapa a um lugar social subalterno, que lhe seria fatalmente imputado por via matrimonial. Fica assim salvaguardada a plena autonomia de uma protagonista que alcança um estatuto profissional que não é suposto uma mulher desempenhar por força da mentalidade de uma sociedade tradicional.

Numa palavra, dando azo ao seu perfil empreendedor e independente, Jerónima, como não é difícil perceber, não sacrificou propriamente a sua natureza em função de interesses superiores, como seriam os da família; sacrifício, isso sim, seria forçá-la, custe o que custasse, ao matrimónio, enclausurando-a numa existência doméstica. Veja-se que quando o pai a instiga a casar-se com Pedro, a moça “respondeu com a negativa das suas

(7) Se perto do final da novela a vemos ocupada no papel de preceptora de crianças de uma abastada família portuense, essa função feminina da personagem, convirá observar, resulta mais da contingência da vida do que de uma vocação interior.

propensões, humilde na resposta, e *submissa ao sacrifício*” (*Idem*, 59; itálico meu). E quando, mais tarde, o negociante volta à carga, eis o que lhe responde a filha: “Sempre *submissa ao sacrifício*, meu pai [...]”; a minha felicidade tem de acabar; se meu pai lhe quer antecipar o fim, seja feita a vontade de Deus e a sua” (*Ibidem*; itálico meu). Estes dois excertos são ainda oportunos por darem conta da estratégia que Jerónima costuma mobilizar para convencer os interlocutores dos seus propósitos: primeiro, afirma sem concessões o seu desejo (neste caso, não casar), para depois então moldá-lo o mais possível à ordem vigente, desarmando com isso a pretensão patriarcal. Quer dizer, Jerónima não deixa de afirmar com veemência que não pretende casar, mas, acrescenta, cederá ao matrimónio se essa for a decisão inabalável do pai, ainda que essa decisão acarrete inexoravelmente a sua infelicidade, cenário para o qual, em jeito de sacrificada, se diz preparada e que, como é evidente e como a própria muito bem sabe, atendendo à condescendência do pai, não enfrentará. Portanto, a moça não procura impor irredutivelmente o seu ponto de vista pela força, como seria teimar não casar e ponto final; antes, perspicazmente, o que neste contexto significa socorrer-se do subterfúgio da chantagem (note-se), faz com que a postura paterna se torne inexequível. E isto, e aqui reside a perspicácia da personagem, consegue-o sem infringir as normas e os códigos patriarcais. Não correspondendo ao desejo do pai, não desobedece, contudo, à vontade paterna.

Vejamos outro exemplo. Com o intuito de melhorar o negócio, afora os cereais, o arroz e o café, que seu pai já comercializava, Jerónima perspetiva armazenar azeite. A semelhante empreendimento opôs-se-lhe o pai. Jerónima não capitula e orienta a sua sociedade de diversificar negócios para uma atividade mais consentânea com o seu estatuto de mulher:

Não pôde Jerónima levar à seriedade a galhofa de seu pai. Desistiu, e voltou o pensamento para outro labor mais caseiro e adequado. Lembrou-se de fazer doce, mediante o ensino de uma criada de freiras Claras, que tinha sido de sua casa. Consentiram na empresa os pais, e Jerónima deu-se toda àquele pesado trabalho, nas poucas horas que dantes reservava ao repouso (*Idem*, 61.)

Em resumo, a moça não desistiu de empreender um novo desafio comercial, só que o não fez à custa da ordem patriarcal, encarnada pelos pais, o que fez foi adaptar-se a essa ordem, alcançando um equilíbrio razoavelmente consentido. Esta qualidade de saber adaptar-se às circunstâncias e, com isso, levar a efeito as suas intenções, ainda que com alterações pontuais, sem, porém, melindrar os propósitos de fundo (neste caso específico, empreender uma diversificação

da atividade comercial), surge por diversas vezes. Mais um exemplo. Vendo a compleição da filha a dar sinais de fraqueza, à conta do excesso de trabalho, Joaquim Luís acaba por lhe interditar o fabrico de doces; e sem compreender o espírito empreendedor da moça, que é tão avesso ao que se espera de uma filha, o comerciante censura-lhe a ambição nestes termos: “Quem te assim vir abarbada de projetos de ganhar dinheiro, há de cuidar que estás devorada de ambição” (*Idem*, 61). Jerónima responde com uma franqueza à prova de bala: “E estou, meu pai” (*Ibidem*). O comerciante, desolado com a resposta, condena-lhe, ainda que sem excessivo poder persuasivo, a ambição, tão contrária ao seu feitio cristão e ao da mulher, como argumenta. É então que Jerónima, moldando-se astuciosamente à situação, especifica os termos da sua ambição. Diz ela: “Ambiciosa da sua vida, meu pai; ambiciosa do seu descanso, e da sua saúde. Cuidei que podia com mais algum trabalho poupar meu pai a cuidados e aflições. Nesta esperança, é que me pareceu preciso e estimável o dinheiro.” (*Ibidem*). E acrescenta, e este talvez seja um ponto decisivo, numa nota que nitidamente releva da revolta interior pela subalternização a que a restringe a sua condição de mulher, revolta, como se pode ver, que não hesita em exprimir, embora sem o alcance de uma resistência firme contra o socialmente injustificável, uma vez que se resigna à ordem instituída, como se de um fa(r)do perpétuo se tratasse: “Era feliz eu, se conseguisse realizar o meu desejo; mas vejo que uma mulher é sempre mulher. Paciência. Meu pai continuará a fatigar-se, e eu a ajudá-lo como até agora” (*Ibidem*). Nesta passagem, numa formulação bem significativa (“Mas vejo que uma mulher é sempre uma mulher”), salta à vista, é bom enfatizar, uma revolta da personagem sob a forma de flagrante decepção perante o cancelamento de qualquer hipótese de a mulher se emancipar um pouco que seja. Mas o mais importante no excerto talvez seja a deslegitimação dessa revolta contra a dominação masculina através de um recalçamento: aquele pelo qual Jerónima, recuando, dá como certa – melhor seria dizer: inevitável – a irrelevância social da mulher se comparada com a prevalência de que goza o homem (“Paciência”); e, como tal, conforma-se a *servir* o progenitor, ainda que tal signifique um estado de coisas tão pouco funcional que não impeça Joaquim Luís de se extenuar (“Meu pai continuará a fatigar-se”). Mas esta resignação, anote-se, não deixa de dar azo, mesmo descontando a referência à fadiga do comerciante, exatamente como na conversa a propósito do casamento, a um momento notório de chantagem baseado na ideia de felicidade (“Era feliz eu, se conseguisse realizar o meu desejo”); e o que essa chantagem enuncia, em rigor, é um ideal de felicidade através da concretização de um desejo(8) que é

(8) Desejo esse, note-se, que aqui se pode, quiçá, ler tanto no sentido de uma felicidade por cumprir, já que a moça não se conseguiu eximir à subalternização, mas ainda – e talvez esta deva

uma força que não circula na ordem do discurso tradicional: equiparar-se, para efeitos laborais, ao estatuto masculino;⁽⁹⁾ e, refira-se, a audácia desta pretensão reaparece na hora de nortear comercialmente a casa familiar, como sucede, depois da morte de Joaquim Luís, quando a incansável Jerónima cisma importar café e açúcar do Brasil, apoiada numa premissa que diz bem do seu espírito arrojado: “Sejamos ousados para sairmos desta tarefa do pão de cada dia. Os perigos não hão de estar reservados só para nós. O pai está no céu, e ele guiará a nossa fortuna a porto de salvamento” (*Idem*, 156).

Mais do que isso: depois do falecimento do Joaquim Luís, Jerónima é constrangida a viver com José da Fonseca, a irmã e os filhos desta, que é como quem diz: sob a (patriarcal) tutela do cunhado enquanto chefe de família. Não é difícil imaginar que a partida (intransigente) de Jerónima, que prefere servir uma família portuense, mesmo com a desvantagem de se submeter a atividades puramente adstritas ao papel oitocentista da mulher (educar crianças e pouco mais), resulte da sua incapacidade em subordinar-se à dependência financeira, mas certamente também (senão sobretudo) simbólica, do cunhado, por muito que o negue, quando este, bem sintomaticamente, lhe pergunta: “Viu no meu rosto um sinal que lhe fizesse lembrar que era apenas irmã de minha mulher, e um encargo para o pobre chefe de família?” (*Idem*, 198). Esta suspeita de José da Fonseca é decerto, desde logo, a mais elementar evidência do constrangimento de a filha do falecido Joaquim Luís se sujeitar a uma figura masculina que, muito patriarcalmente, tomaria conta da sua subsistência. Mais adiante, tendo partido, escreverá a José da Fonseca. A carta principia, muito significativamente,

ser, se calhar, a leitura mais apropriada – como um desejo não forçosamente inatingível. Quer isto significar que não deixa de ser digno de registo um possível caso de *Double Talk*: ou aceitamos que o sentido da frase seja somente aquele que presume como único destinatário (intra-textual, entenda-se) da mesma Joaquim Luís; e nesse caso Jerónima exprime o seu desalento por não contrariar, não obstante o seu mérito laboral, uma hierarquia inamovível definida pelo homem; e não deixa, por extensão, de fazer notar ao pai que este, ao barrar-lhe o acesso ao desejo, veda-lhe a felicidade; ou, agora com um sentido razoavelmente inverso, podemos ler a frase já não na exclusividade de esta supor o comerciante como destinatário, o que equivale a convertê-la numa constatação, sibilamente expressa, que Jerónima faz de si para si em jeito de monólogo; e se assim for, e não há como negar que também assim pode ser (sobretudo tendo presente que Jerónima persistirá em desempenhar tarefas masculinas e conseguirá até ao fim furtar-se à subalternização máxima que seria ceder a um casamento por conveniência), então a frase ganha a tonalidade de um desafio.

- (9) A certa altura da novela, aquela em que Jerónima justifica a sua decisão inabalável de se tornar preceptora, diz a moça lapidarmente: “Todos aqui sabem a constância das minhas resoluções. Seria escusado embaraçar-me. Podem afligir-me, e arrancar-me o coração em lágrimas; mas não mudam o meu intento. Vou em busca de felicidade” (Castelo Branco, 1974: 200). Ou seja, infelicidade seria continuar na dependência familiar e não dispor de coragem suficiente para se emancipar / autonomizar.

assim: “Meu irmão. Obedeço a uma força superior. Sigo o meu destino” (*Idem*, 211). Esta ideia, bem camiliana, de uma providência a ditar a inexorabilidade do trajeto das personagens serve aqui para enfatizar a singularidade de Jerónima, que não é uma mulher (submissa) como as restantes, mesmo que, neste caso, se ache no papel de preceptora, incumbência tão inversa à sua vocação e tão condizente com o papel da condição feminina numa sociedade patriarcal. De resto, depois de referir ao cunhado razões de índole económica, eis algumas que convoca para justificar a saída:

Estou nova, tenho vigor, tenho vontade de trabalhar, e sinto-me doente da alma e corpo na ociosidade. Que posso eu fazer na sua companhia? Contar os meus dias de indolência e inação. Sentar-me à mesa para tomar uma parte do produto da actividade alheia. Levantar-me da mesa para me empregar em trabalhos, quase inúteis, com que as mulheres costumam encobrir a sua ociosidade. (*Idem*, 212.)

Uma vez mais Jerónima insurge-se contra o papel passivo reservado à mulher, o que, no seu caso, contrasta manifestamente com um temperamento e um vigor sedentos de atividade. Logo a seguir, acentuando o valor da independência, reporta-se à satisfação – talvez mesmo melhor fosse dizer ao gozo – de não depender economicamente de quem quer que seja, apenas de si mesmo, no reconforto de receber o justo estipêndio pelo seu trabalho. Assim, esta missiva é a reiteração do que antes se disse de Jerónima: trata-se de uma personagem ancorada num ideal que é aquele de se elevar acima de uma condição de subalternidade ditada pelo género e não pelo desmérito laboral. Podemos ver nesta posição, que todos se apressam a louvar como exemplo de dedicação extrema ao lar – ao lar patriarcal, repita-se –, um desvio para uma autonomia contrária aos fundamentos da família patriarcal, sobretudo estando em causa o destino de uma mulher solteira. A saída de Jerónima do lar chefiado pelo cunhado foi a solução conveniente para que a moça desse azo à sua sede de emancipação que é, antes de tudo, um profundo anseio de se valer a si própria sem a intercessão benevolente dos demais. Não consentindo na dominação masculina, e numa atitude não pouco audaciosa, Jerónima proscreve a dependência. Pugna, em síntese, pela sua individualidade, numa sociedade em que a individuação, a existir, não fuge muito de um interesse superior chamado família e onde os trajetos individuais se sujeitam à responsabilidade coletiva. O caso agrava-se tratando-se de uma mulher, como é lógico.

É preciso entender que neste tipo de sociedade tradicional, que torna os ordenamentos sociais a um tempo naturais e necessários, a família assume a unidade nuclear da sua necessidade e da sua naturalidade, e de tal forma que quem não dispõe de parentes se pode ver remetido para uma situação marginal e periférica. O sociólogo Niklas Luhmann fala em *individualidade* assegurada mediante o princípio da *inclusão*, para dar conta deste tipo de organização social que desconsidera o indivíduo situado à margem das relações sociofamiliares (cf. Luhmann, 1999: 146). Num tempo de transição mental e real como aquele em que Camilo viveu, a família ainda pode ser como que um recôndito que *preservaria* dos insensatos ímpetos sentimentais, impedindo emancipações individuais; em rigor, ela é *interpretada* já como esse recesso que preserva da debilitação moderna da hierarquia, da progressiva carência daquele símbolo central (Deus), da desordem que se afigura ter curso no largo mundo povoado de indivíduos inseguros, por isso que a sua vida consiste em errar de perigo em perigo. Por muito que os narradores camilianos possam por vezes desejar o contrário (e daí o papel ambíguo do patriarca nas suas ficções), esta família idealizada deve já compensar com alguma solidariedade afetiva da perda continuada da necessidade social. Ela existiria para *proteger* do mundo. Eis, que nem de propósito, o que diz António Joaquim, em *Doze Casamentos Felizes*, ao seu interlocutor, o autor-narrador:

A família, meu amigo, é a base fundamental da sociedade; e é refúgio das virtudes acoçadas pelas paixões dos que vagabundeiam de escolho em escolho; é a arca santa que alveja no dorso empolado das tormentas do coração e do espírito. ‘Sem família, qual seria o destino da mulher?’ pergunta Legouvé. – Sem a família o que seria o homem? (Castelo Branco, 1979: 238.)

Uma família funciona em termos de “uma rede de trocas e apoios recíprocos, além de conflitos e de ódios, que reforça, desmantela e mistura as linhas de descendência e de pertença. Ela dura muito para lá do tempo de um núcleo familiar, vinculando e ligando ao mesmo tempo as gerações” (Saraceno, 1997: 63). Isto quer significar que o conceito de família do antigamente se afigura assaz distinto da noção de família moderna. Como é evidente, não se trata de um agregado composto simplesmente por pais e por filhos e que se renova de geração em geração. Em contraste com o que sucede na chamada família nuclear, a família das sociedades tradicionais, em conformidade de resto com a origem etimológica do lexema “família”, possui uma amplitude bem maior. Do ponto de vista sincrónico, digamos

assim, abarca tios, primos, sobrinhos, donzelas e mancebos, bem como os criados da casa e caseiros, conglobando o parentesco por consanguinidade e por aliança. N’O *Bem e o Mal*, por exemplo, Rui de Nelas Gamboa de Barbedo refere-se aos filhos de um seu falecido caseiro como sendo “filhos do meu coração” e, ainda, como “filhos dele [do caseiro José Ferreira da Rechousa] que eu herdei” (Castelo Branco, 2003: 224). Na perspectiva diacrónica, estende-se por várias gerações. De resto, o prestígio no Antigo Regime define-se por três vetores fundamentais e inextricáveis, que são a ascendência, o parentesco e as alianças. A coesão de tais famílias assenta num mester (agrícola, comercial, artesanal, etc.) e não porventura num sentimento de intimidade familiar. Enquanto as famílias modernas existem em torno da coesão emocional dos seus membros, o que compensa a impessoalidade das relações sociais, as famílias tradicionais não convertem a intimidade sentimental num vínculo especial ou determinante. Mais do que a coesão sentimental, as famílias antigas servem para garantir a posição social dos seus membros. Como célula social básica de uma sociedade fortemente estratificada, a posição social de cada pessoa não provém de um esforço pessoal em cada geração, mas resulta, ao longo de sucessivas gerações, de um legado familiar. As relações hierárquicas são taxadas pela sucessão das gerações. Sem hipótese de mobilidade social, um comerciante é-o por ser filho de comerciante, sendo que o filho e mais tarde o neto também seguirão, por legado familiar, o mesmo ofício, e assim sucessivamente. Daí as dificuldades, para nos referirmos a outro exemplo camiliano, por que passa Fernando Gomes, o protagonista de *Aguilha em Palheiro*. Decide estudar (é a educação laica como tentativa moderna de mobilidade social), mas debate-se com o senão de provir das classes baixas. É filho de sapateiro, condição que muito o apoquenta face aos remos dos colegas fidalgos, a mostrar que os indivíduos não se definem pelas eventuais qualidades pessoais de que dispõem, antes pela linhagem a que pertencem, quer dizer, o lugar social que cada um ocupa – pressuposto sólido e, por assim dizer, intocável do Antigo Regime – provém de um preenchimento efetuado por hereditariedade:

Nos colégios, os mestres eram os primeiros a darem o exemplo das preferências. A aplicação no moço da baixa tração era menos louvada que a preguiça no escolar de família ilustre. Este escárnio do Evangelho chegava até Coimbra, onde se digladiavam primazias de nobreza, e só com muita paciência para ultrajes e desprezos, conseguia formar-se o filho do artífice, que não se abalanchava a entrar em comunhão de ciência com os privilegiados da boa fortuna. (Castelo Branco, 1904: 23.)

Regressando a Jerónima, cumpre assumir que o que tudo isto significa é o facto de a personagem se apresentar algo desenquadrada do ponto de vista cultural e histórico. Se infringe os preceitos da ordem tradicional ao não acatar a sugestão do pai para que se casasse com um partido a não desperdiçar, também não repudia tal imposição através de uma atitude tipicamente afeta à modernidade romântica, isto é, não age como age por querer desejar livremente em conformidade com o coração e por não querer subordinar o seu desejo ao do pai. Jerónima, cujo feitio desde a infância era pouco dado a manifestações de afeto e que trocava de muito bom grado a ternura de Joaquim Luís por um caderno onde pudesse ocupar-se com contas e trasladados (cf. Castelo Branco, 1974: 55), como que opta por uma terceira via: a que denega a pretensão da ordem patriarcal em prol, ou supostamente em prol, como ficou dito, dos valores que essa ordem apregoa (a situação, sob outra modalidade, repete-se quando, falecido o pai, a moça se vê constringida a viver sob a dependência do cunhado, subordinação que repudiará, conforme vimos).

Cabe agora indagar: se Jerónima é assim tão manifestamente talhada para os negócios e tão pouco – ou aparentemente tão pouco – talhada para a vida de casada, desde logo pela interferência que essa vida acarretaria, é de crer, no sentido, muito provavelmente, de significar a impossibilidade de se devotar à atividade comercial que tanto parece apreciar; e se, além disso e por causa disso, é assim tão ciosa da sua (inviolável) independência, não obstante a sua inescapável condição de mulher oitocentista, então, nesse caso, qual a razão pela qual se torna crível insistir na tese do sacrifício, segundo a qual Jerónima só não casou porque se devotou inteiramente à família (tal como se pode argumentar, note-se, que partiu de casa procurando sustento noutra parte, à custa do seu labor, para não pesar no orçamento escasso do cunhado, o que tende a ser, uma vez mais, o exercício de um sacrifício)? Creio que essa tese colhe a sua legitimação fundamentalmente numa passagem em particular: aquele trecho em que o inconsolável Pedro encontra Eulália e a inquire sobre o que se passou com a irmã depois de esta se deparar com a (muito provável) resistência do pai de Pedro a que ambos casassem. Eulália faz então uma descrição nitidamente romântica do sucedido. Vale a pena recordar:

Pedi a Eulália que me contasse miudamente a morte de sua mãe.

– Pouco posso dizer-lhe – respondeu ela, querendo em vão sustar o choro. – Minha irmã Jerónima adoeceu...

– Quando adoeceu? – interrompi.

- Depois que recebeu a carta de seu pai.
- Sabe o que meu pai lhe diria?
- Penso que reprovava o casamento.
- Mas sua irmã adoeceu nessa ocasião, logo depois que recebeu a carta de meu pai?
- Logo depois; e dizia-me às vezes que levaria a Deus muitas ações de graças, se lhe mandasse a morte.
- Falava-lhe em mim sua irmã?
- Nunca falou... só uma vez, quando lhe disse a mana Maria que o Sr. Pedro estava a morrer.
- E que lhe disse?
- Que as mais felizes uniões se faziam no céu... Depois – continuou Eulália – minha mãe, vendo assim Jerónima, começou a adoentar-se e a dizer que não ia longe. (*Idem*, 186-187)

Como se constata sem dificuldade, tudo aqui surge notoriamente tintado de romantismo. É, por assim dizer, o momento alto em que Jerónima, ainda que com poucas palavras, desvelaria, através – é bom notar – do relato da irmã o que realmente lhe iria na alma; e o que lhe iria na alma corresponderia às expectativas românticas de Pedro, mesmo com o risco de contrariar parte do que antes se disse de Jerónima. Estou a pensar, evidentemente, sobretudo naquele momento em que Fonseca ajuíza Jerónima como moça austera e sem coração, ou melhor, com “um coração aleijado, ou degenerado pela influência dos costumes varonis em que se fez, e rapidamente consumiu a sua mocidade” (*Idem*, 183), e pede a Pedro “que tenha dignidade, que esqueça Jerónima, que volte à estima e confiança de seus pais, e, finalmente, que seja homem” (*Idem*, 184). Se prestarmos, porém, alguma atenção ao que nos é dito sobre a filha de Joaquim Luís, vemos que nada, na verdade, inviabiliza uma leitura consentânea com as palavras acabadas de transcrever de José da Fonseca. Como se disse, e repita-se, quem confia o teor romântico das palavras de Jerónima não é a própria, mas uma das irmãs; e quem ouve tais palavras é um moço imbuído de crenças e expectativas românticas e febril de amor por Jerónima; e é esse moço – repare-se – que arrasta uma paixão incurável e que idealiza sem fim Jerónima, que, por sua vez, transmite ao narrador a conversa. Creio que é necessário realçar que tudo isto cria um cenário de interlocução assaz passível de deformar a mensagem nos seus propósitos, uma vez que a frase “Que as mais felizes uniões se faziam no céu” se presta a que nela cada um deposite o melhor da sua imaginação. Mas mesmo que assim não fosse, é preciso notar o seguinte: por indesmentível que possa ser a afirmação de

Jerónima, por doente que tivesse ficado logo após receber a resposta do pai de Pedro – o que não quer obrigatoriamente significar uma relação de tipo causa e efeito, embora seja evidente a sugestão da mesma – e por doente que ficasse a mãe de Jerónima por constatar a filha a padecer, isto tudo, esta convergência de atitudes com uma afirmação de cariz eminentemente romântico, não quer significar a certeza de que Jerónima no íntimo de si mesma amasse fulgurantemente Pedro e que desposasse intensamente a lógica do amor romântico. A única certeza com que ficamos é que se assim fosse – se fosse crível este romantismo sentimental – dar-se-ia uma reviravolta (romântica) bastante surpreendente na personagem, já que iria contra tudo o que dela tenderíamos a imaginar. Ora, a confiança de Jerónima à irmã, mesmo na convicção de não se apresentar deturpada, não chega, presumo, para revelar uma consciência romântica. De facto, podemos ler a afirmação filiando-a meramente num dizer moral e não suspeitar nela a feição de um eco dramático que seria a marca reconhecível de quem sacrificou, à conta de uma heroica penitência familiar, um grande amor para esperar vivê-lo onde se vivem os grandes e infundáveis amores – no absoluto. O que Camilo aqui fez foi porventura suscitar, digamo-lo deste modo, a dúvida relativamente à hipótese de uma possibilidade romântica na personagem no plano amoroso. Sobretudo ao não desfazer o imperativo romântico por que se guia Pedro, que sempre viu em Jerónima qualidades sentimentais e um devir romântico difíceis de vislumbrar. É claro que isto não quer dizer que a filha de Joaquim Luís fosse irremediavelmente nutrida por uma negatividade antirromântica. A força do romantismo de Jerónima, penso, mede-se essencialmente pela sua persistente demanda de emancipação das castrantes estruturas sociofamiliares oitocentistas, sendo que – ponto crucial – opera essa emancipação a partir do interior do imperativo patriarcal, conforme assinalámos. Ou, se se preferir, pelo facto de a personagem ansiar e conseguir, não sem resistência, a todo o custo manter uma liberdade, que a sociedade em princípio lhe negaria sem mercê em virtude do seu género, e fazê-lo, como se viu, dando a notória impressão de que se manteve fiel aos princípios advogados por uma sociedade que preza valores familiares e não tanto individuais, sobrepondo, em todo o caso, o homem à mulher. Todo o percurso de Jerónima evidencia a reivindicação de liberdade, não através de um conflito frontal com a ordem instituída, antes por intermédio de uma cesura na continuidade, liberdade que talvez atinja, paradoxalmente, o seu ponto culminante quando se vê ocupada em tarefas tipicamente femininas ao serviço de uma outra família que não a sua.

Poder-se-ia deduzir daqui um fracasso, na medida em que Jerónima, bem vistas as coisas, acaba confinada ao horizonte de uma matriz patriarcal através de um lugar que é aquele a que uma mulher de Oitocentos pode aspirar e não mais. Parece evidente que sim, porém é preciso não esquecer que esse sacrifício – e aqui, ao que creio, pode falar-se decerto em sacrifício – surge como solução para o que seria um sacrifício, esse sim, intolerável: depender de José da Fonseca. Significaria isto tornar-se naquilo que, verdade se diga, nunca foi: refém, em termos de subsistência, da família. Com a ida para o Porto, Jerónima, pelo menos, alcança o orgulho de se sustentar através do seu trabalho⁽¹⁰⁾ e a não menor satisfação de escolher o rumo do seu trajeto.⁽¹¹⁾

Referências

- CASTELO BRANCO, Camilo (1904), *Agulha em Palheiro*, 5.^a ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira [1863].
- (1971), *A Filha do Doutor Negro*, 8.^a ed., Lisboa, A. M. Pereira [1864].
- (1974), *As Três Irmãs*, 11.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira [1862].
- (1979), *Doze Casamentos Felizes*, 9.^a ed., Lisboa, Parceria A.M. Pereira [1861].
- (2003), *O Bem e o Mal*, Porto, Edições Caixotim [1863].
- BADINTER, Elisabeth (1985), *O Amor Incerto. História do Amor Maternal (Do séc. XVII ao séc. XX)*, Trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água [*L'Amour en plus*, 1980].

(10) Ainda que, verdade seja dita, o equilíbrio das suas finanças se fique a dever à generosidade (clandestina) do morgado do Sobral. Cristóvão de Lebrim, com efeito, cobre-lhe as perdas de um mau investimento, salvando-a assim de apuros financeiros

(11) Quanto a Pedro, entre outros aspetos recenseáveis, uma palavra para evidenciar que é por demais visível o funcionamento da personagem, em termos de género, como um contraponto de Jerónima. Se esta surge varonil, ativa, enfim, pautada por um revestimento nitidamente masculino, o moço, em contrapartida, ostenta atitudes que facilmente se impugnam à sensibilidade de uma natureza feminina (sobretudo o sentimentalismo acentuado). Reconhece-se aqui uma espécie de troca de géneros como foi muito típico do Romantismo. Interessante talvez na personagem é reparar que parece ser vítima de um desejo mimético (René Girard), em que a inflação do desejo por Jerónima é proporcional à indiferença desta (isto é, Jerónima, na condição de rival de Pedro, já que desempenha o papel de obstáculo ao resistir à pretensão do moço, instiga-lhe o desejo de si mesma) Leia-se: “Que forte amor era aquele meu, que se alimentava e inflamava com o desdém e o menosprezo de Jerónima!” (Castelo Branco, 1974: 168). Além disso, o que, em clave psicanalítica, o moço parecia desejar em Jerónima mais não seria do que tornar-se no *falo* desta, *falo* desta em termos de figura materna, entenda-se. É, pelo menos, o que se conclui deste excerto, que é a resposta que Pedro dá ao pai, depois de este desprezar a família de Jerónima: “Na família pobre que meu pai despreza há lá uma mulher que há de ter por mim coraço de mãe, e será ela a única, a verdadeira mãe de entranhas que conheci nesta vida” (*Idem*, 180).

- CABRAL, Alexandre (1989), *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho.
- COELHO, Jacinto do Prado (2001), *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 3.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LUHMANN, Niklas (1999), *Politique et complexité. Les contributions de la théorie générale des systèmes*, Essais choisis, traduits de l'allemand et présentés par Jacob Schmutz, Paris, Éditions du Cerf.
- MATOS, S. Campos (1990), *História, Mitologia, Imaginário Nacional. A História no Curso dos Liceus (1895-1939)*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SARACENO, Chiara (1997) *Sociologia da Família*, Trad. de M. F. Gonçalves de Azevedo, Lisboa, Editorial Estampa.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008), *La parallaxe*, Paris, Fayard.

[Recebido em 5 de maio de 2013 e aceite para publicação em 20 de agosto de 2013]

DIEGESE, LINGUAGENS, LÍNGUA E CINEMA: *THE ARTIST* DE MICHEL HAZANAVICIUS

DIEGESIS, LANGUAGE(S) AND CINEMA:
THE ARTIST, BY MICHEL HAZANAVICIUS

José Teixeira*

jsteixeira@ilch.uminho.pt

Neste texto, procuraremos analisar como é que no filme *The Artist* (*O Artista*), de Michel Hazanavicius, a utilização do som serve os propósitos semióticos que o estruturam enquanto filme (aparentemente) mudo. Tentaremos evidenciar a composição da estrutura diegética e a sua relação com os valores semióticos que os elementos sonoros vão adquirindo ao longo do filme. Procuraremos, igualmente, demonstrar como, na sua globalidade, o filme se constitui uma referência simbólica à relação entre as variadas formas de linguagem que o cinema abarca e a língua, bem assim como ao longo de todo o filme se estruturam os elementos simbólicos que permitem a referida leitura global.

Palavras-chave: *The Artist* (O Artista), cinema e linguagem, cinema e semiótica.

This paper will analyze how in the film *The Artist*, by Michel Hazanavicius, the sound is used in order to serve its semiotic structure as an apparently silent movie. We will try to show the composition of the diegetic structure and, throughout the film, its relation to the soundtrack semiotic values. It is also our aim to demonstrate how the film is a symbolic reference to the relationship between pictorial and verbal languages that is usually the basis of movie. We will analyze as well how throughout the film some symbolic elements are structured allowing an overall and coherent reading of the film as a vision of the relationship between words and images in the communicational process.

Keywords: *The Artist*, cinema and language, cinema and semiotics.

* Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

1. Cinema e diegese

Imaginemo-nos numa época em que as imagens eram raras, de pouco rigor naturalista e apenas acessíveis a minorias. Passar a poder ver imagens reais e em movimento, foi, sem dúvida, um dos grandes espantos no dobrar do século XIX para o XX. O rapidíssimo sucesso dos cinematógrafos e da indústria do cinema evidencia o porquê de as iniciais experiências dos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895, na cave do *Grand Café*, em Paris, se terem constituído como marcos balizadores, na contemporaneidade, da comunicação através da imagem.

E foi a imagem que, nesta forma de comunicar (ou nesta indústria, como se queira) ocupou todo o centro do processo nas primeiras três décadas da sua existência. Cinema era imagem. Imagens em movimento, claro, mas essencialmente imagens que costumavam ser sincronizadas com os sons que um piano ou uma orquestra, na sala de projeção, podiam acompanhar. E este enlace sentido como necessário entre as imagens e o som possível mostra o desejo que, desde o início, o cinema sentiu de ser uma forma de comunicar, de se constituir como objeto não apenas semiótico mas igualmente diegético. O som do piano ou da orquestra metonimizavam em sinestésias possíveis o movimento rápido ou lento, a alegria ou o pavor que as imagens no ecrã procuravam transmitir. O chamado *overacting*, tão característico dos atores desses filmes (exagero das expressões faciais nas emoções e movimento), não é mais do que a tentativa levada ao limite de que haja uma narrativa a ser entendida pelo espetador.

Não é de admirar, por isso mesmo, que, nesta dinâmica narrativa que o cinema desde o início perseguiu, uma outra técnica complementar fosse essencial: os quadros de letreiros inseridos como *frames* entre os demais, ocupando a totalidade do ecrã. Era fundamental que o espetador percebesse a essência da trama narrativa e essas inserções graficamente verbalizadas conseguiram cumprir a finalidade.

Com o surgir do cinema sonoro, predominante apenas a partir de 1929, as possibilidades narrativas transformam-se. Já não é necessário o *overacting*, já não é preciso inserir quadros com letreiros explicativos ou narrativos: as personagens podem falar e, portanto, o cinema pode, na história das artes, cumprir cabalmente, pela primeira vez, o desejo de reproduzir a realidade em narrativas. A arte de mostrar (e não apenas contar) estórias o mais realisticamente possível passa a ser, definitivamente, o cinema. A literatura, o balé, a ópera e o teatro justificar-se-ão, cada vez mais, a partir daí, por outros critérios, mas não com a necessidade de serem essencialmente suportes diegéticos.

A história da chamada sétima arte mostra como esta dupla faceta de que é composto um filme – imagem e som / palavras – se pode entretecer, ora valorizando-se mais os aspetos verbais e a trama narrativa, ora a plasticidade que a fotografia, a imagem e modernamente os chamados *efeitos especiais* conseguem construir. E este diálogo entre as duas forças componentes (a importância das palavras e a das imagens) constitui-se frequentemente no centro da discussão do que é a essência do cinema.

2. *The Artist (O Artista)* de Michel Hazanavicius: filme mudo ou sonoro?

Por esta exigência de um filme ser prototipicamente uma história mostrada, uma estrutura narrativa baseada nas interações humanas, parece ser implícita a necessidade de, no moderno conceito de cinema, um filme ter de conter os dois aspetos atrás referidos (imagens e palavras) e que, portanto, o cinema mudo não possui as potencialidades narrativas do filme dialogado. Ora Michel Hazanavicius pretende mostrar que não. Que o cinema, mesmo assentando numa trama diegética, pode quase dispensar as palavras. Que a comunicação não se reduz à verbalização e que a riqueza dos contextos situacionais e paralinguísticos que as imagens transcrevem podem ser suficientes para a construção e descodificação da narrativa. E realizou *O Artista*.

A ação do filme decorre entre 1927 e 1932. George Valentin (Jean Dujardin) é um famoso ator de filmes mudos que se cruza com uma candidata a atriz, Peppy Miller (Bérénice Bejo). George recusa-se a aceitar os filmes sonoros e a sua carreira entra em declínio, ao inverso da de Peppy, sempre em ascensão. Há a tradicional aproximação amorosa entre os dois e Peppy salvará George (que falira ao tentar continuar a produzir e realizar filmes mudos) conseguindo que ele seja contratado para, com ela, fazerem um filme sonoro, um musical.

O filme costuma ser apresentado como *filme mudo*. E embora a sua estrutura predominante se assemelhe aos filmes mudos, em rigor o filme não deve ser nem entendido nem classificado desta forma. Primeiro, por causa do óbvio: os filmes mudos não tinham som e banda sonora e este tem. Além disso, em *O Artista* há momentos que nunca poderiam pertencer a um filme mudo, quer por causa da parte do som e das palavras realizadas, quer por causa da própria estrutura narrativa, como se procurará demonstrar. O filme recupera, isso sim, a estrutura de base de um filme mudo, mas

de uma forma palimpséstica que o espetador reconverte. Como nós, espetadores, vemos George a ver os seus filmes, temos 3 planos a considerar:

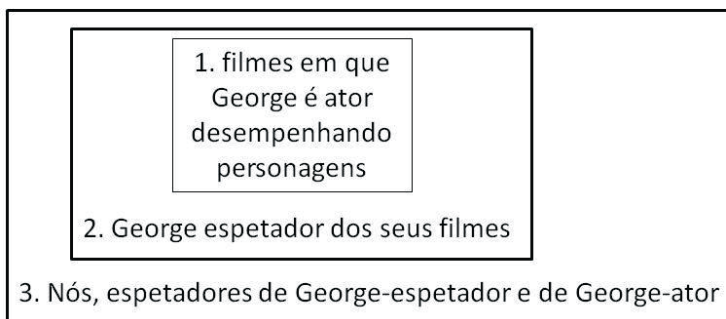


Figura 1

No plano em que estamos (3) ouvimos sons e, logo por isso, não se pode dizer que é um filme mudo. Na realidade, ouvimos a orquestra que aparece em 2 e que acompanha os filmes 1 e ouvimos igualmente a banda sonora do próprio filme *O Artista*.

Não ouvimos, contudo, os sons de 2, correspondentes à ação e por isso, para nós, ele é como que um filme mudo. A orquestra que ouvimos como banda sonora, para além da que acompanha os filmes de 1, interpretamos como se fosse uma orquestra presente no cinema em que estamos para acompanhar o plano 2.

Aliás, assentando o filme na relação entre o cinema mudo e o sonoro, ele só vai poder representar a variedade de ângulos e visões que essa duplicidade implica através de processos de interferência entre as duas tipologias, o mudo e o sonoro. E são as interferências entre o mudo e o sonoro e os respetivos valores semióticos que acarretam parte da originalidade do filme. Vejam-se alguns pontos.

George ri-se sarcasticamente quando lhe mostram a nova possibilidade de os filmes terem som. O produtor diz-lhe que aquilo é o futuro. “Se isso é o futuro, podes bem ficar com ele!” responde, simbolizando a eterna resistência à inovação. Na sequência seguinte, contudo, dá-se um ‘milagre’: ouve-se o primeiro som integrado na ação do filme e não apenas da orquestra. No seu camarim, George fica espantado ao ouvir o som do copo a poisar. Repete a experiência de poisar o copo para confirmar que ouviu mesmo. Quando ouvimos o barulho do copo, também nós nos surpreendemos, porque não era suposto ouvirmos sons nos espaços diegéticos em que

George se insere. Mas a personagem surpreende-se mais do que nós, o que para nós-espetadores é estranho, porque o imaginamos num universo onde se ouvem sons (universo diegético do filme), estando nós noutra dimensão que não pode ouvir os sons que as personagens de 2 ouvem, porque supostamente estaríamos a assistir a um filme ‘mudo’. A surpresa da personagem faz com que tenhamos que imaginar que ouvia os mesmos sons que nós, ou seja apenas a música e que as palavras que trocavam não eram sonoras, havendo apenas as letras que apareciam nos ecrãs.

Ele e nós, espetadores, ouvimos também os sons de vários objetos que o rodeiam e que deixa cair, percebendo perfeitamente os ruídos típicos das respetivas quedas no chão. Tenta, a personagem George, então, verificar se se ouve a si próprio a falar. Não se ouve. Tenta gritar, mas não se ouvem os sons. Ouvem-se os ruídos dos objetos a cair, do telefone a tocar e do cão a ladrar. Ele quer gritar, mas da sua boca não sai qualquer som. Apenas se ouve, cada vez com mais intensidade, o som do telefone a tocar. Fica apavorado e sai do camarim. Na rua, ouve as bailarinas a rir. Uma pena a cair lentamente, ao bater no chão, faz um barulho que para ele é ensurdecedor.

Acorda, estava a sonhar. Resolve-se assim o aparente absurdo perante nós, espetadores. Mas isto implica que não estamos a assistir a um filme mudo, mas a um filme sonoro que imita na maior parte da sua estrutura um filme mudo. É óbvio que esta duplicidade, este fingimento do sonoro como mudo permite-nos compreender melhor a luta interior da personagem, dos seus fantasmas e receios perante a possibilidade de o som destruir o conceito que ele tem de cinema, dando-nos também a nós, espetadores, a sensação de estranheza que a personagem experimenta.

Desta forma, temos que a única ‘exceção’ à não sonoridade é o sonho em que se ouvem os ruídos dos objetos, mas não as palavras. Até aqui, podemos considerar, portanto, que é um filme que imita um filme mudo, mas que pode representar momentos com sonoridade dos objetos. Mas só em sonhos. E por isso, no universo das vidas diegéticas das personagens, é um filme mudo.

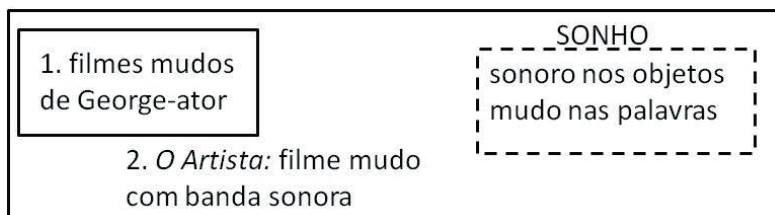


Figura 2

No entanto, este confronto entre o mudo e o sonoro vai prosseguir até ao fim. Quando George diz a Peppy que é impossível ela ajudá-lo, que é um falhado e que ninguém o quer ver a falar, não há, durante toda a cena, um único som. Silêncio absoluto e completo. Nem a música da banda sonora.

Então Peppy diz-lhe para confiar nela e que há uma coisa que podem tentar. E imediatamente começa o som da dança e do sapateado que os dois fazem. Verdadeiramente, é o primeiro momento em que o filme é sonoro, sem ser no sonho. Mas é só sonoro neste passo, porque não se ouvem as palavras do diretor que assiste à cena, mas que pelos lábios em grande plano se percebe dizer *Terrific!*



Figura 3

Quando terminam o sapateado e eles ficam em grande plano, vê-se a expressão preocupada e assustada de George (Figura 3) e começa a ouvir-se ...a respiração dos dois depois da dança. É o primeiro som sem ser o da música da dança e do sapateado. Verdadeiramente é o momento do início do sonoro em *O Artista* e é a respiração humana, resultante de um grande esforço, que simboliza esta passagem para o sonoro. A certeza de que o filme agora é sonoro só é dada ao espetador quando depois de um longo

silêncio se ouve o realizador dizer um “Corta!” bem definido. E a cena final do filme é em pleno sonoro, mostrando o início de nova cena, ouvindo-se “Som!”, “Câmara!”, “Ação!”. E *O Artista* é agora um filme sonoro.

Sendo assim, ter-se-á que completar o esquema atrás apresentado de molde a poder verificar o processo gradativo de sonorização que o filme vai adquirindo (Figura 4).

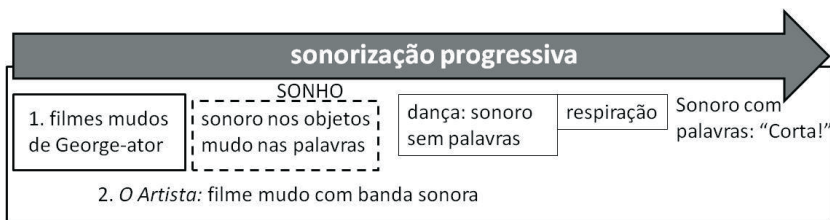


Figura 4

Desta forma, a própria estrutura sonora do filme é ela mesma aquilo que o filme retrata: a passagem do cinema mudo para o sonoro. Dizer, portanto, que *O Artista* é um “filme mudo” é não apenas não ser exato, mas não ter percebido que ele pretende ser e representar aquilo que nunca existiu, a transição mudo-sonora materializada.

3. Comunicação, linguagens e palavras

Numa sociedade como a atual, recheada de processos e instrumentos hiper-comunicativos, *O Artista* pretende, de certa forma, recuar ao início das tecnologias da comunicação. À sociedade das infinitas imagens em infinidades de cores, o filme contrapõe o preto e branco da gênese. Ao uso abundante da palavra oral e escrita, o filme contrapõe a quase ausência de verbalização, como era timbre do cinema mudo. Regressa-se ao tempo cinematográfico em que a linguagem é (quase) sem língua, em que a comunicação se faz utilizando prioritariamente a contextualização do ato de comunicação e as palavras se reduzem ao raro e essencial. Não é por acaso que a primeira sequência do filme é o herói a ser torturado e as primeiras palavras do primeiro letreiro (verbalizando a fala do torturado) são “I won’t talk! I won’t say a word!!!” [Não falarei! Não direi uma palavra!!!]. O filme abre assim para nos lembrar que, por vezes, falar pode ser trair, as palavras nem sempre são

a melhor forma de expressão. Não dizer uma palavra pode ser comunicar. É nesta base que o filme pretende questionar a necessidade imperativa das palavras para a comunicação. O carrasco tortura-o e ordenar-lhe “Fala!”; o herói resiste e só diz que não diz nem uma palavra.

Ao longo de todo o filme, George é o símbolo da comunicação sem palavras, de que comunicar não implica o uso da palavra como as pessoas o fazem. Quando a mulher tenta falar com ele, diz-lhe: “We have to talk, George.” “Why do you refuse to talk?”. As frases são propositadamente ambíguas: o recusar a falar, é mais do que falar com ela, é simplesmente a recusa em usar palavras.

E quando ela lhe diz “I’m unhappy, George” e a resposta dele é “So are millions of us”, não podemos ver simplesmente um diálogo que se refere à relação entre os dois (praticamente nunca aflorada no filme). Os milhões que são infelizes são os que, mesmo falando muito na sociedade da hiper-comunicação, continuam sem verdadeiramente comunicar, como que dizendo que nem sempre a novidade tecnológica na comunicação acarreta a felicidade prometida.

Para George, as palavras são sinónimo de pesadelo. Depois de descobrir que Peppy lhe tinha comprado no leilão tudo o que era dele, foge de casa dela. Ao admirar roupa de cerimónia numa montra, um polícia fala para ele. Não consegue compreender as palavras (vê-se uma boca em *close-up* a falar e ele muito assustado) e vai-se embora. Refugia-se na sua casa que ardeu e sente-se atordoado por palavras que imagina os outros a dizerem-lhe (Figura 5). As palavras são mesmo, para ele, um autêntico pesadelo.



Figura 5

Mas outros elementos do filme reforçam esta ideia de que comunicação e linguagem abarcam muito mais do que as palavras. Um dos elementos centrais do filme é o cão, acompanhante inseparável de George (o retrato que se vê melhor, pendurado no camarim, é o do cão). Ao longo de todo o filme, o cão comunica não apenas com George, mas também com o espectador. Por exemplo, não vemos o beijo de George a Peppy. Quando supomos que se vão beijar, é o cão que é focado e é pela atitude do cão (que tapa os olhos e baixa a cabeça) que percebemos que eles se beijam. A mensagem é óbvia: os animais não ‘falam palavras’, mas percebem e comunicam. Nem sempre são precisas as palavras para comunicar.

Numa outra seqüência, no fim de assistir ao filme de Peppy Miller *Guardian Angel*, uma senhora interceta George e pergunta se o pode interromper. Ele julga que o vai reconhecer como uma antiga estrela de cinema. Mas a senhora só quer fazer festas ao cão e diz: “If only he could talk!” [Se ao menos ele pudesse falar!]. É o vício de pensar que a expressão tem que ter palavras. O cão transmite tudo que é possível transmitir. Para George Valentin, é bom ele não falar, mas ser o que é. Para quem não dá valor à expressão sem palavras, o cão deveria falar. E o cão vai *falar* na cena seguinte.

Em casa, George assiste a um dos seus antigos filmes mudos. Sente-se um falhado, destrói as bobines, arranca a película e deita fogo a tudo. Entretanto, tenta salvar um filme dos que estavam a arder. O cão, vendo-o rodeado de chamas, sai disparado a correr, chega ao pé de um polícia e ladra freneticamente. O polícia manda-o calar e ele atira-se para o chão imitando um morto. Uma senhora diz ao polícia que o cão *está a dizer* que alguém precisa de socorro. O polícia ao princípio muito cético, finalmente convence-se, corre atrás do cão e vai salvar George. O espectador percebe que o cão *falou* sem usar palavras. Mais uma vez, a mensagem central do filme.



Figura 6

Um outro elemento que em *O Artista* representa a comunicação sem palavras é a dança. A dança dispensa a comunicação através das palavras, porque a dança é, em si mesma, no filme, comunicação no sentido mais intenso. É sintomático, para este simbolismo, a cena em que George Valentin no estúdio de gravação só vê umas pernas a dançar por baixo do cenário (Figura 6). Manda levanta-lo mais um pouco. Não o tira, não vai à volta para ver toda a pessoa / rapariga que não sabe quem é. Responde à dança dela, dançando também. A dança é mais expressiva que as palavras... Só bastante depois é que manda retirar o cenário que os separava e reconhece a rapariga que conhecera no encontro com a imprensa (Peppy). E será a dança, na última cena, a representar a única forma possível de compatibilizar o aparentemente incompatível, a estabelecer a passagem para o sonoro, a garantir a harmonia dos dois mundos, do antigo (mudo) e do novo (sonoro), harmonia representada no *happy ending* final.

4. Estratégias semióticas em *O Artista*

O cinema é, por excelência, o porto onde todos os códigos podem acostar. A sua multimodalidade de técnicas e componentes permite que se conjuguem as semânticas literárias, linguísticas, musicais, pictóricas e todas as demais que a sua versatilidade pode abarcar.

Para procurar quais os códigos e estratégias mais estruturantes que subjazem a *O Artista*, temos que partir da constatação daquilo que o filme procura ser: não tem a pretensão de revolucionar o cinema nem tão pouco pretende constituir-se como *filme de autor* no sentido mais forte da expressão. O filme, antes pelo contrário, baseia-se num roteiro extremamente simples e tão pouco original que pode mesmo ser visto como uma sequência de *clichés*: o galã tradicional no seu apogeu conhece a rapariga em início de carreira, apaixonam-se, ele vai caindo e ela subindo, ele entra numa fase de autodestruição, ela salva-o, ficam juntos, final feliz! Só que esta trama é propositada e cumpre o desiderato essencial do filme: mostrar o início ingénuo do cinema, mostrar como com técnicas rudimentares se pode fazer arte, mostrar como o grande problema desses primeiros tempos (não se poder usar a linguagem verbal a não ser muito subsidiariamente e por exceção) pode transformar-se numa virtude na medida em que, muitas vezes, as palavras são redundantes para a comunicação.

Por isso, a evidência de os formatos utilizados replicarem a época que se quer retextualizar, o início do cinema. Daí que o filme pretenda ser visto como um *filme mudo* (embora em rigor não o seja, como vimos atrás) usando

os formatos relativos ao gênero, desde a (tendencial) ausência de som, o preto e branco em vez de cor, o formato de ecrã de 4/3 e não um formato mais panorâmico e até a tipologia das letras utilizadas no próprio título e na apresentação inicial do elenco e da produção (Figuras 7 e 8). Todas estes elementos se comportam, obviamente, como elementos metonímicos para reenviarem o espetador para aquela época e aquele gênero de cinema.



Figuras 7 e 8

Mas, como é fácil de entender, o filme tem que se servir de técnicas e focalizações que não são as do cinema mudo. Como já indicamos, a estrutura do filme é uma narrativa que contém e explicita outras narrativas constituídas pelos filmes em que George é ator (Figuras 1, 2 e 4). Para dar esta perspetiva ao espetador, usa-se um enquadramento pouco provável no cinema mudo, que é pôr George por trás do ecrã onde são projetados os filmes, precisamente no momento em que aparece a indicação THE END. A inversão das letras na suposta tela de projeção (Figura 9) é um excelente indício que permite enquadrar George espetador de George ator.

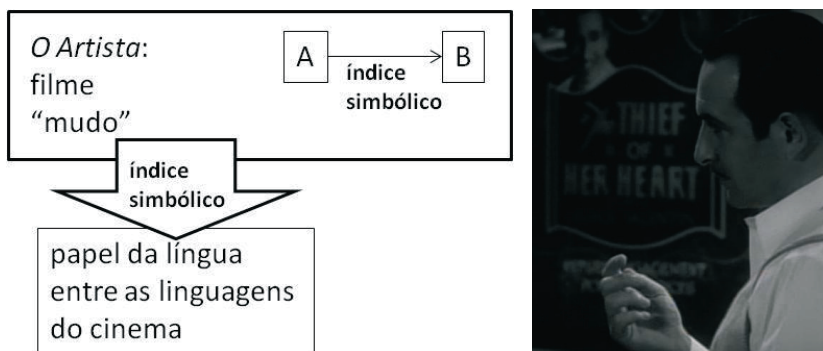


Figura 9

Uma outra aparentemente pequena subversão dos códigos do cinema mudo é usada no momento mais dramático do filme. George, desesperado e sentindo que a sua carreira tinha chegado ao fim, fecha-se na sua casa, na sala onde guardava os filmes que tinha incendiado e pega numa pistola. Entretanto vemos Peppy a conduzir vertiginosamente o carro que nunca conduziu na tentativa de chegar a tempo e de o impedir de cometer o ato de desespero. Vemos depois George a meter a pistola à boca, fechar os olhos, sair-lhe uma lágrima e aparecer num quadro a onomatopeia “Bang!” que habitualmente representa um tiro. Mas em vez de vermos George morto, aparece o carro conduzido por Peppy que batera contra uma árvore. Houve, nitidamente, uma subversão dos códigos dos filmes mudos na relação entre acontecimento-transcrição sonora: as letras aparecem sempre para representar o som inserido da cena anterior e não o da seguinte. Portanto o “Bang!” deveria representar o som da pistola. Ao representar o choque do carro, esta pequena subversão dos códigos narrativos aumentou o *suspense* e a alegria do *happy ending*. Mas, uma vez mais, a subversão deste código evidencia que *O Artista* não é um filme que obedeça unicamente aos códigos do cinema mudo: serve-se deles para nos iludir e, neste caso, aumentar o *suspense* numa determinada sequência.

Porque pretende constituir-se como estrutura referencial (embora recriada) de um modo de fazer cinema (o cinema mudo), *O Artista* pode ser considerado simultaneamente um índice e um símbolo do papel da língua entre as várias linguagens que permitem a comunicação e que o cinema comporta. Por isso, é impossível vermos o filme apenas no seu plano diegético de base sem constantemente vermos o simbolismo que este aparente ‘filme mudo’ aponta. Esta macroestruturação simbólica é repetida ao longo do filme em microestruturas em que um elemento (A) simboliza um outro elemento (B) de uma forma ostensiva ou apenas quase subliminar (Figura 10). Esta interrelação ao nível microsequencial pretende lembrar-nos a cada passo que o filme tem de ser visto como um símbolo, como uma realidade que representa uma outra realidade que temos que apreender. Elementos aparentemente neutros possuem grande carga simbólica que uma menor atenção pode deixar escapar se só se olhar para a narrativa básica.

Por exemplo, no camarim de George, Peppy enfia o seu braço direito no casaco dele que está pendurado e abraça-se como que se preparando para dançar. É surpreendida, ele entra, e ambos percebem que se estão a apaixonar. Em fundo, muito disfarçado (Figura 11), um título de um filme (“Thief of Her Heart” – *O Ladrão do coração dela*, à letra), que aparentemente nada



Figuras 10 e 11

tem a ver com a cena, mas que simboliza (ou indicia) aquilo que facilmente o telespetador adivinha.

Há frequentemente esta estratégia narrativa de um segundo plano menos evidente indicar o primeiro plano que se quer evidenciar num jogo de índices e símbolos que nos querem lembrar que a leitura de *O Artista* deve ser feita no plano simbólico.

Podemos ver esse simbolismo igualmente na última cena do filme mudo produzido por George, e que o leva à ruína, em que ele, enquanto personagem, se enterra até desaparecer em areias movediças, como metáfora evidente do enterro de uma época que passara, aspeto que só ele não tinha compreendido. E assim, até o “The End” que sublinha a cena final se torna um indício simbólico da cena e da metáfora que ela representa.



Figuras 12 e 13

Numa outra sequência, enquanto o filme (mudo) de George é um fracasso, o dela (sonoro) é um mega sucesso: chama-se *Beauty Spot* (Figura 14), que pode significar Ponto, Sinal, Pinta / Mancha de Beleza. É evidente a referência à pinta que ele lhe colocara junto aos lábios (um dos códigos de *glamour* da época) dizendo que se quisesse vencer teria que ter alguma coisa que as outras não tinham. É a ironia simbolizada de ter sido ele que não percebeu o que tinha que ter para alcançar o sucesso e a referência a que a novidade é sempre um ponto de beleza, ainda que mais tarde possa vir a ser também abandonada, quando deixar de ser novidade.



Figuras 14, 15 e 16

Esta simbologia entre os títulos dos filmes e o destino das personagens é quase obrigatória. Ele, esmagado pelo fracasso, cai bêbado nos bares; Peppy manda recolhê-lo para um quarto na casa dela, e na cena seguinte o título do filme em exibição e em que ela é a estrela é “Anjo da Guarda” (*Guardian Angel* – Figuras 15 e 16).

Esta correlação que se quer transmitir ao espetador entre cinema e vida (o cinema como espelho da vida ou a vida como espelhada no cinema) é, por vezes, apresentada de forma mais subtil.

George teve de leiloar tudo o que tinha para arranjar algum dinheiro porque ficara falido com os gastos com o filme mudo que teimara em produzir. No fim do leilão e já sem mordomo e carro (leilão em que as peças foram compradas, sem ele saber, pelo motorista e empregada de Peppy, mandados por ela) ao atravessar a rua quase que é atropelado. Em exibição num cinema (Figura 17) está o filme *Lonely Star* [Estrela Solitária]: metáfora evidente e símbolo da personagem. O pormenor de quase ser atropelado ao passar em frente ao cinema destina-se apenas a que reparemos melhor no título *Lonely Star*, já que George demora mais a passar porque olha para trás com receio de poder aparecer novamente algum carro.



Figura 17

5. Conclusão: comunicação, cinema e arte

É esta multiplicidade de correspondências simbólicas que nos obriga a ver *O Artista* no seu todo como um símbolo de encadeamentos simbólicos. Ele pretende representar não apenas o óbvio (os primeiros passos do cinema), mas questionar até que ponto a comunicação na sociedade das TICs não sobrevaloriza a redundância que a palavra em excesso pode ter.

Quando a mulher acusa George de ele não falar (“Why do you refuse to talk?”) e diz que se sente infeliz, a resposta dele (“So are millions of us”) não é apenas referente àquela situação concreta em que considera que as palavras não ajudam nada, mas à palavra vazia e irrelevante a que qualquer um pode, hoje, dar uma dimensão global.

Por isso, apesar de ser um filme a-normal, *O Artista* não pretende ter uma dimensão inovadora, nem a nível técnico, nem a nível de conceito de cinema. Pretende, apenas, apresentar-se com a ingenuidade de quem quer recuperar a essência da comunicação e de mostrar que ao comunicarmos nem sempre as palavras são o essencial. Há muitas linguagens que não precisam da língua ou apenas a utilizam de uma maneira muito contida e que o cinema é lugar privilegiado que possibilita o encontro de todas elas de quase infinitas formas. Mesmo as mais primitivas (as do cinema mudo) podem ser profundamente comunicativas e ainda hoje nos encantarem quase como encantaram as salas de há um século. Na sua simplicidade, *O Artista* (e não é por acaso que tem este título) é uma homenagem ao cinema enquanto arte e à sua história, às possibilidades que oferece, não somente

enquanto divertimento, mas também enquanto forma de compreensão e comunicação daquilo que consideramos que nos faz mais humanos. É, de certa forma, uma maneira de mostrar porque é que é chamado de *sétima arte*: não apenas por ter sido a sétima a surgir, mas talvez por ter mais a ver com a ideia de o sete ser o número perfeito.

Referências

- BIGNELL, Jonathan (1997), *Media Semiotics: An Introduction*, Manchester University Press.
- BUCKLAND, Warren (2000), *The cognitive semiotics of film*, Cambridge University Press.
- BURGOYNE, J. Robert & FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1992), *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*, Routledge.
- METZ, Christian (1974a), *Film Language: A Semiotics of the Cinema* [trans. Michael Taylor], New York: Oxford University Press.
- METZ, Christian (1974b), *Language and Cinema* [trans. Donna-Jean Umiker-Sebeok], The Hague: Walter de Gruyter.

[Recebido em 8 de maio de 2013 e aceite para publicação em 30 de setembro de 2013]

“THIS IS ENGLAND?”: PROJEÇÕES DA INGLATERRA E DA SUA IDENTIDADE A PARTIR DO *HERITAGE FILM* NO PANORAMA DO TURISMO CULTURAL

“THIS IS ENGLAND?” – ENGLAND AND ITS IDENTITIES THROUGH THE LENS OF THE *HERITAGE FILM* IN THE PANORAMA OF CULTURAL TOURISM

Margarida Esteves Pereira*

Este ensaio visa debater um género cinematográfico que tem sido discutido no âmbito do cinema inglês (mas não só), o *heritage film*, incidindo no modo como este tem projetado uma imagem particular da Inglaterra e da sociedade inglesa. Pretende-se questionar a projeção para o mundo de uma certa imagem da identidade inglesa fundada na ideia nostálgica do Império. Neste sentido, incidir-se-á sobre a forma como muitos dos filmes produzidos ou co-produzidos em Inglaterra nos últimos trinta a quarenta anos fazem uso do património cultural (arquitetónico, natural, histórico) do país, perpetuando uma certa ideia nostálgica daquilo que constitui a identidade inglesa e ajudando a promover essa ideia do país no exterior, algo que é também aproveitado pela indústria turística.

Palavras-chave: *heritage film*; identidade; Inglaterra; turismo cultural.

This paper aims to discuss a film genre that has been debated in the context of British film (but not only), the ‘heritage film’, focusing on how it has projected a particular image of England and of English society. We intend to question the projection for the world of a specific image of English identity founded on the nostalgic idea of the Empire. In this sense, focus will be on the way many of the films produced or co-produced in England in the last thirty to forty years make use of the country’s cultural heritage (architectural, natural, historical), perpetuating a certain nostalgic idea of what English identity is and helping to promote this idea of the country abroad, something that is also utilized by the tourism industry.

Keywords: heritage film; identity; England; cultural tourism.

* Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Os termos *heritage film* ou *heritage drama*⁽¹⁾ têm surgido recorrentemente associados a uma certa ideia de cinema mas também de drama televisivo provenientes, principalmente, de Inglaterra. Trata-se de uma classificação que põe em evidência a possibilidade de existência de um género, que poderíamos de outro modo designar de ‘drama histórico’ ou ‘filme de época’⁽²⁾, mas que nos anos oitenta do século XX começa a surgir com esta designação muito específica na imprensa e na academia inglesas, assumindo desde logo uma ligação com a indústria *heritage* encarregue de fazer a promoção do património cultural britânico como um elemento importante da sua atração turística.⁽³⁾ É, portanto, no âmbito do panorama da indústria *heritage* e da ligação do cinema e da televisão a esta indústria que nos propomos aqui lançar uma breve análise desta questão.

Críticos como Andrew Higson, Cairns Craig, entre outros, atribuem o termo *heritage* a um punhado de filmes e séries televisivas surgidos a partir dos anos oitenta – de que são exemplos o oscarizado *Chariots of Fire* (1981, real. por Hugh Hudson) ou a paradigmática série *Brideshead Revisited* (1981, real. por Charles Sturridge), adaptada do livro de Evelyn Waugh, – que tinham em comum a incidência nostálgica numa determinada identidade inglesa centrada no modo de vida das classes altas. Num artigo publicado em 1991, Cairns Craig⁽⁴⁾ refere:

Imaginem um filme rico em cenas filmadas nos colégios de Cambridge ou na exuberante paisagem rural inglesa, em cenas acompanhadas por carruagens

-
- (1) Optamos aqui por manter a designação inglesa, embora se possa arriscar uma tradução de filme patrimonial, tal como foi feito, aliás, na língua francesa por Pierre Beylot e Raphaëlle Moine (2009).
 - (2) Em inglês, os termos mais comumente associados serão o *period film*, o *costume film* e o *historical film*, embora este esteja mais distintamente associado aos filmes que se centram sobre a representação de temas e/ ou personagens históricas reais enquanto os outros dois termos se associem a todos os dramas fílmicos situados no passado, mas não necessariamente centrados sobre eventos históricos reais. A este respeito Belén Vidal refere, a propósito dos termos *period film* e *costume film* (ou *costume drama*): “Todos os termos denotam um tipo de cinema que coloca as personagens num momento reconhecível do passado, realçado pela *mise-en-scène* da reconstrução histórica. O enfoque em personagens ficcionais, intrigas românticas e espetáculo de época situa este género fora do domínio demarcado pelo filme histórico” (Vidal, 2012: 1-2, tradução da autora do artigo). Contudo, Andrew Higson prefere usar a designação de um modo mais alargado, referindo que o termo *heritage* pode ser aplicado tanto a filmes que tratam temas históricos reais (e dá como exemplo o filme *Elisabeth*) como não. Ver a este respeito Andrew Higson (2003: 12-14).
 - (3) Cf. Sargeant (2000: 301). Em Portugal, este assunto foi tratado por Norma Santos Ferreira (2012), na sua dissertação de mestrado (Universidade do Minho).
 - (4) Todas as citações, deste livro como da demais bibliografia consultada, foram traduzidas para o português pela autora do artigo.

puxadas a cavalo e pontuadas ocasionalmente por explosões de vapor em estações ferroviárias. Longe de imaginária, esta obra faz parte de um género fílmico que tem tido uma proeminência invulgar nos anos 1980: um género cujo enfoque são a classe média e alta inglesa no país e no estrangeiro antes de se terem afundado no dilúvio da I Grande Guerra e do fim do Império. (Craig, 2001: 3)

Como exemplo deste género são normalmente invocadas, para além dos já citados *Chariots of Fire* e *Brideshead Revisited*, as adaptações cinematográficas de E. M. Forster da dupla Ismail Merchant (produtor)/ James Ivory (realizador), que, entre 1985 e 1992 fizeram *A Room with a View* (1985), *Maurice* (1987) e *Howards End* (1992).



Ilustração 1: *Howards End* (1992, real. por James Ivory)

Estes autores faziam uma associação do *heritage drama* a uma mercantilização nostálgica do passado na tentativa conservadora de reinventar uma Inglaterra pastoral e bucólica, por oposição a um presente conturbado, o qual, em plena década de oitenta estava marcado pelas políticas neo-liberais e nacionalistas impostas pelo governo de Margaret Thatcher e que despoletaram a Guerra das Malvinas (em 1982) e a greve dos mineiros (1984). Como refere Higson, *a posteriori*:

O que nos interessava era o modo como alguns dramas de época ingleses desse período pareciam articular uma celebração nostálgica e conservadora dos valores e estilos de vida das classes privilegiadas e como, ao fazê-lo, uma Inglaterra que já não existia parecia ter sido reinventada como algo carinhosamente recordado e desejado. (Higson, 2003: 12)

Deste modo, o *heritage film* é recorrentemente associado, por um lado, a uma fantasia simultaneamente desfasada e nostálgica da sociedade inglesa e, por outro, a uma necessidade de dar visibilidade a uma estratégia articulada de explorar cultural e comercialmente uma ideia, algo revivalista, de uma ‘inglesidade’ bucólica e rural, mais centrada nas classes média e altas do que nas classes trabalhadoras, mais masculina do que feminina, mais branca do que etnicamente diversificada, enfim, uma ‘inglesidade’ ainda presa aos estereótipos coloniais do passado imperial inglês.⁽⁵⁾ Este revivalismo, que marca especialmente todo o final do século XX, não está somente associado ao cinema inglês, estando disseminado um pouco por todas as artes e modos de produção cultural, da literatura ao *design* de moda e de interiores, passando pela arquitetura e, mesmo, a música. Associado ao final do século e do milénio, há um conjunto de manifestações culturais que nos remetem para o passado e muito predominantemente para o passado mais próximo, nomeadamente, o *fin-de-siècle* e o Vitorianismo, mas também para a primeira metade do século XX até à II Guerra Mundial. Na literatura, por exemplo, há uma tendência de revisitação do passado patente em obras como *The French Lieutenant’s Woman* (1969) de John Fowles, mas que se estende a um vasto conjunto de romances, muitos deles posteriormente adaptados ao grande ou ao pequeno ecrã (senão todos), como é o caso de *Atonement* de Ian McEwan ou *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro, para citar apenas dois exemplos muito conhecidos.⁽⁶⁾

Deste ponto de vista, a designação de *heritage* poderia, de algum modo, estender-se a filmes que, não sendo filmes de época ou históricos, se centram na representação nostálgica de uma certa ideia da classe média e das classes altas inglesas, tal como o muito popular *Four Weddings and a Funer-*

(5) Em plenos anos oitenta os filmes considerados *heritage* (alguns deles citados no segundo parágrafo deste artigo) são criticados por transformarem “o património das classes altas no património nacional: o interesse privado surge naturalizado como interesse público. Com a exceção, claro está, de que estes são filmes ainda para um público relativamente privilegiado e o *heritage* é, ainda, refinado e exclusivo, em vez de realmente público no sentido de massivamente popular. O passado nacional e a identidade nacional emergem nestes filmes não apenas como aristocráticos, mas também centrados no masculino, enquanto a nação propriamente é reduzida à suave paisagem do sul de Inglaterra não contaminada pela modernidade do urbanismo ou da industrialização ...” (Higson, 2006: 96).

(6) A lista de romances centrados no passado é muito grande e a questão da revisitação ou reescrita histórica e literária foi alvo de teorização alargada no âmbito dos estudos pós-modernistas, nomeadamente, por teóricos como Linda Hutcheon (1989; 2000a; 2000b) – a qual cunhou a expressão “metaficção historiográfica” para englobar um certo tipo de romance pós-moderno que se inscrevia nesta tendência de revisitação do passado –, ou Fredric Jameson (1999), entre outros.

ral (1994), mas também *Notting Hill* (1999), *About a Boy* (2002), ou *Bridget Jones's Diary* (2001), todos eles com o ator Hugh Grant. Como refere Martin Amis num artigo intitulado "Jane's World" publicado na *New Yorker* em 1996, trata-se de uma fórmula que recorre à exploração dos mesmos ingredientes daqueles que se podem encontrar nas adaptações filmicas de Jane Austen (cf. Amis, 1996). Todos estes filmes em muito contribuíram para promover e popularizar nos anos recentes o cinema inglês através da exportação de uma ideia mais ou menos estereotipada da identidade inglesa – fundada em larga medida na representação das classes abastadas e da sua associação ao *English countryside* –, mas não serão eles os candidatos mais óbvios para a designação *heritage*.

É necessário clarificar que houve uma evolução daquilo que entendemos por filme *heritage* e alguns filmes que são hoje assim designados estão longe de ser vistos como projetando uma visão conservadora de exploração nostálgica do passado e da identidade inglesas.⁽⁷⁾ No seu livro de 2003, Andrew Higson elabora uma listagem extensiva de títulos que poderão ser abrangidos pela qualificação de *heritage* e percebemos aí a incorporação de filmes muito diferenciados, transformando o *heritage* numa categoria bem mais abrangente do que aquela que é definida nos seus primeiros ensaios. Na verdade, vários críticos se insurgiram contra esta visão monolítica do cinema *heritage* como veiculador de uma ideologia e de um estilo filmicos essencialmente conservadores, feita inicialmente por críticos como Cairns Craig ou Andrew Higson. Claire Monk contesta o tratamento deste tipo de filmes de época como uma entidade unificada ou mesmo um género "sobre o qual se possam fazer alegações generalizadas e ao qual uma crítica monolítica possa ser aplicada" (Monk, 2002: 177). Para esta autora, o conceito de cinema *heritage* não é estático e tem vindo a ser aplicado a filmes muito diferenciados do ponto de vista estético e temático. A mesma autora havia anteriormente designado filmes de época como *Carrington* (1995, real. por Christopher Hampton), *Orlando* (1992, real. por Sally Potter) ou mesmo filmes provenientes de outras latitudes, como o americano *The Age of Innocence* (1993, real. por Martin Scorsese) ou o Francês / Neozelandês *The Piano* (1993, real. por Jane Campion), entre outros, como filmes pós-*heritage*, sustentando que do ponto de vista da representação do

(7) Veja-se, a este respeito, o debate compilado em a *Film / Literature / Heritage: A Sight and Sound Reader* (Vincendeau, 2001), sob o título genérico "The British Heritage Cinema Debate" (3-17), com artigos anteriormente publicados na *Sight and Sound* da autoria de: Cairns Craig, "Rooms Without a View" (Junho 1991); Claire Monk, "Sexuality and Heritage" (Outubro 1995); Andy Medhurst, "Dressing the Part" (Junho 1996); e Liz Lochhead, "The Shadow" (Junho 1995).

género e da sexualidade todos eles apresentam perspectivas que não poderão ser consideradas conservadoras (cf. Monk, 2001: 6-8). E embora trate o género *heritage* um pouco fora da conceção que aqui estamos a levar em conta (uma vez que o inscreve no âmbito do cinema europeu de um modo geral), Richard Dyer chama a atenção para o modo como o cinema *heritage* tendencialmente retrata uma sexualidade fora dos padrões da heteronormatividade (cf. Dyer, 2001: 43-48). Por outro lado, Sheldon Hall (2005: 191-99) ataca o uso continuado do termo *heritage* no âmbito da crítica ideológica do anti-Thatcherismo⁽⁸⁾ e refere que para continuarmos a usar o termo *heritage* como um termo crítico de alguma utilidade este terá de se desvincular desta conceção ideológica, passar a abranger outros períodos históricos e outros ciclos de cinema inglês do passado e do presente e, do ponto de vista crítico, mais atenção deverá ser prestada a uma análise textual (cf. Hall, 2005: 197).

No âmbito deste ensaio, porém, o conceito de cinema *heritage* está reservado para aqueles filmes que, situados no passado, fazem uso de forma ostensiva do património histórico e cultural inglês, exibindo aquilo que pode ser designado de uma “estética pictórica de museu”, como foi rotulado por Andrew Higson (2003: 39). Do ponto de vista cinematográfico, a designação *heritage film* sugere a existência de um género em si mesmo, género esse que configuraria a existência de um grande número de filmes (no livro de 2003 de Andrew Higson dedicado ao tema estão listados 125 filmes), os quais poderiam, de outro modo, ser agrupados na designação genérica de “filme de época inglês”. Os filmes que se poderão enquadrar dentro deste género assumem uma estética de exibição museológica do património histórico, seja ao nível mais óbvio do património arquitetónico das casas de campo, palácios e castelos, seja ao nível do guarda-roupa de época, detalhes do *design* de interiores ou dos meios de transporte de outros tempos, enfim, uma série de sinais do passado que contribuem para conferir ao filme uma autenticidade histórica particular.

A exibição patrimonial é uma característica marcante destes filmes, onde são recorrentes enquadramentos de palácios ou mansões senhoriais em planos gerais, rodeados por colinas verdejantes. A *mise-en-scène* de muitos destes filmes está pejada de artefactos históricos trazidos dos arquivos patrimoniais do país, que são exibidos através de planos em movi-

(8) A este respeito, Sheldon Hall refere que a típica atitude académica relativamente aos “filmes *heritage* dos anos 1980 e 90, partindo da antipatia dos críticos ao thatcherismo em geral, vê os filmes como extensões virtuais dessa ideologia, e ataca-os de acordo com isso” (2005: 195).

mento, distanciados e lentos, numa verdadeira estética de exibição museológica. Um bom exemplo dessa estética exibitória pode encontrar-se num filme já do século XXI, como é o caso de *Pride and Prejudice* (2005) do realizador Joe Wright, onde em várias cenas assistimos a uma exibição quer de casas senhoriais (como Chatsworth House, Wilton House ou Burghley House), quer da paisagem rural inglesa, em momentos fílmicos a que não é alheio o potencial turístico do que se mostra. No filme em questão, tal como acontece no romance de Jane Austen, Elizabeth Bennet vai em viagem com os seus tios, Mr. e Mrs. Gardiner, pelo Derbyshire, onde visita a casa pertencente a Darcy, a famosa Pemberley. Este filme, tal como havia já acontecido na série de 1995 (com Colin Firth e Jennifer Ehle nos papéis de Darcy e Elizabeth)⁽⁹⁾, faz uso da casa dos Duques de Devonshire, a Casa de Chatsworth, que serve de *set* exterior a Pemberley, numa cena onde a grandiosidade e magnificência arquitetónicas da casa, sendo algo a que é dado relevo na própria obra de Jane Austen, surge de tal forma a criar admiração, tanto nas personagens do filme, como nos espectadores. Por outro lado, em cenas do interior da casa, filmadas já em Wilton House, a câmara detém-se vagarosamente nos objetos que vai percorrendo, de algum modo emulando aquilo que acontece no romance de Austen quando Elizabeth visita Pemberley, mas exemplificando vivamente a tal estética museológica de que nos fala Andrew Higson. É verdade que o romance dedica todo o capítulo XLIII à visita de Lizzie e dos tios a Pemberley, contando com longas descrições quer da casa (que muito impressiona Elizabeth pela sua magnificência e bom gosto), quer de toda a extensa propriedade envolvente e que, portanto, o filme apenas põe em relevo características que se podem encontrar já no romance de Austen. Contudo, comparações com versões fílmicas ou televisivas anteriores (à exceção da famosa série de 1995) ficam muito aquém destas na escolha das casas senhoriais em que filmaram e no apelo turístico destas imagens.

(9) Nesta série é Lyme Park, outra grande casa senhorial (e parque envolvente) que serve de cenário para as cenas exteriores em Pemberley.



Ilustração 2: Chatsword House (Pemberley), no filme *Pride and Prejudice* (2005, real. por Joe Wright)



Ilustração 3: Cena de interior de Pemberley, filmada em Wilton House no filme *Pride and Prejudice* (2005, Joe Wright)

Nas palavras de Andrew Higson: “A estética museológica pictórica – o cinema de atrações patrimoniais – propicia o mostruário ideal para o esplendor visual e a riqueza periodológica dos interiores e locais cuidado-

samente selecionados” (Higson, 2003: 39). Nesse sentido, estes são filmes que colocam um cuidado inusitado e evidente no *design* e construção cênicos, bem como no *design* de guarda-roupa e que, por isso, são normalmente alvo de prêmios importantes (nomeadamente, Óscares e Prêmios Bafta) também a este nível, o que, conseqüentemente, aumenta a sua visibilidade e capacidade de captação de financiamento. Do ponto de vista do estilo fílmico, portanto, o detalhe colocado no *design* de interiores e no guarda-roupa é uma qualidade distintiva; como refere Andrew Higson, “é um sinal de que um certo tipo de obra foi produzido para determinados públicos” (Higson, 2003: 39).

De um ponto de vista cultural, a autenticidade histórica promovida por estes filmes levanta tantas questões quanto a autenticidade histórica promovida pela indústria patrimonial no seu todo. Questões que se prendem com a própria impossibilidade de reprodução da história e com a ideia muito presente na historiografia atual, a partir de Hayden White (1993)⁽¹⁰⁾, de que a história é, antes de mais, uma narrativa e, muito especialmente no caso da ficção, uma narrativa fundada no presente. Como já foi referido por outros críticos, é importante termos presente que os filmes históricos, ou filmes de época, enquanto documentos de estudo, nomeadamente da história, podem revelar-se de interesse tanto pelo que nos mostram sobre o passado, como pelo que nos podem dizer sobre o presente⁽¹¹⁾. E, sobretudo, é preciso não esquecer que estas são formas comerciais e comercializáveis de entretenimento. Como refere Robert A. Rosenstone em *History on Film/ Film on History*, um dos três géneros de filmes históricos, o filme ficcional dramático⁽¹²⁾, é o modo mais importante de disseminação da história no meio audiovisual, sendo, portanto, deste modo ‘presentista’ que muitas pes-

(10) Hayden White assenta o seu estudo sobre a imaginação histórica nas premissas de que a obra histórica é, acima de tudo, uma estrutura verbal sob a forma de um discurso em prosa narrativa e, ao fazê-lo, implicitamente recusa modelos mais científicos de abordagem ao objeto da história. Conforme já referimos num outro contexto (cf. Pereira, 2007: 44), Hayden White distingue três níveis estruturais através dos quais os historiadores projetam as suas explicações; são eles: o modo da intriga, que condiciona o tom da narrativa; o modo do argumento, através do qual o historiador se propõe explicar a estória por meio de certos princípios ou leis; por fim, o modo da implicação ideológica (White, 1993: 7-29).

(11) Em todos os casos, como é referido por Julianne Pidduck, visão com a qual concordamos, “o cinema não pode jamais oferecer uma janela não mediatizada para o passado e a ficção histórica, tal como o drama de época [costume drama] representam o passado dos vocabulários estilísticos, críticos e genéricos da produção cultural do presente” (2004: 4).

(12) Os outros dois géneros de filme histórico, segundo Rosenstone, são o documentário e o filme histórico posicional ou inovador (*idem*, 16-19).

soas têm acesso não só à história, mas à sua visualização e experienciação (cf. Rosenstone, 2006: 16).

No caso do cinema *heritage* a notória preocupação com a autenticidade histórica, visível no cuidado dedicado ao guarda-roupa, na reconstituição (e não raro reconstrução) dos *sets*, bem assim como na exibição dos mais variados itens de época (desde pequenos objetos a grandes meios de transporte e às casas senhoriais), não nos devem fazer esquecer que estes *sets* não passam disso mesmo e, nesse sentido, a sua verosimilhança com a época histórica retratada é, antes de mais, um construto, não raro altamente estilizado, de um tempo passado. A este respeito, refere Amy Sargeant: “Mas a investigação académica revela às vezes que até as restaurações do *National Trust* são frequentemente um produto estilizado da sua época e não podem ser invocadas como uma garantia absoluta de verosimilhança histórica” (Sargeant, 2000: 310).

Mas não é o ponto de vista estritamente histórico que nos ocupa neste ensaio, senão o modo como o passado é exibido de forma a promover uma ideia da identidade da nação inglesa num certo tipo de filme muito disseminado a partir dos últimos anos do século XX e no princípio do século XXI. Desse ponto de vista, estes filmes poderão ser contextualizados como parte de um movimento cultural (e, principalmente, económico) mais abrangente, que é a indústria turística e, muito especialmente, a indústria *heritage*. Como é referido num relatório de 2007 sobre a influência do cinema e dos dramas televisivos na promoção do turismo inglês, a história inglesa é uma das mais importantes formas de promoção da Inglaterra como marca turística. Nas palavras desse relatório:

O Reino Unido tem uma história rica e bem conhecida e um grande número de casas, edifícios e lugares de eras distintas ainda de pé como testemunho de tempos passados. A história do Reino Unido não só serve de inspiração para os dramas fílmicos e televisivos apreciados por todo o mundo, mas ao mesmo tempo atua como um ‘isco’ poderoso para os turistas, quer domésticos, quer estrangeiros, visitarem locais específicos em todo o Reino Unido. Globalmente, a história do Reino Unido é possivelmente o mecanismo mais potente e efetivo para promover a imagem e a marca do país e um dos mais fáceis de utilizar na mais abrangente variedade de contextos. (Olsberg / SPI, 2007: 14)

Assim, a estética exibitória dos filmes *heritage* ganha autonomia relativamente à narrativa fílmica, surgindo como um *asset* em si mesmo. Para além da capacidade de promoção dos arquivos museológicos do passado, a estética exibitória destes filmes passa também pela promoção do património-

nio natural inglês – o famoso “English countryside” – que é posto em evidência em planos filmicos muito gerais e/ ou panorâmicos, que promovem a sua beleza natural. Mais uma vez, no filme *Pride and Prejudice* (2005) esse património natural não é negligenciado, aproveitando-se a viagem de Elizabeth Bennet e dos seus tios pelo Peak District para exibir algumas paisagens de verdadeiro cartaz turístico.



Ilustração 4: Plano geral do filme *Pride and Prejudice* (2005, real. por Joe Wright), mostrando uma paisagem de Stanage Edge, no Peak District

Embora o cinema *heritage* esteja longe de se restringir a adaptações cinematográficas dos clássicos da literatura, é talvez a este nível que atinge o seu maior apogeu, pois é aqui que o termo *heritage* adquire um sentido reforçado de herança patrimonial. Trata-se de conjugar um reduto de património cultural e literário com a materialidade do património arquitetónico, num movimento que permite a encarnação plástica de uma boa parte do imaginário literário da nação. Se é verdade que a adaptação dos clássicos literários tem sido uma constante ao longo da história do cinema, remontando aos primórdios do cinema mudo, não é de desprezar a quantidade de obras e de autores que, sistematicamente, e a partir do cinema e da televisão ingleses foram adaptados na década de 90 do século XX e que continuaram a sê-lo ao longo da primeira década do século XXI. Isso implica que hoje em dia tenhamos à nossa disposição um repositório periodicamente atualizado, em forma de filme para o grande ecrã, filme televisivo ou de série de televisão, de todo o cânone do romance realista inglês, mas não só. De Jane Austen às irmãs Brontë, de Charles Dickens a Thomas Hardy, de William Makepeace Thackeray a E. M. Forster, de George Eliot a Anthony Trollope,

de Oscar Wilde ao inevitável William Shakespeare, entre muitos outros, o cinema e, posteriormente, a televisão fizeram desde sempre uso do capital literário da nação de forma muito consistente. Mas no final do século XX e inícios do XXI houve, de facto, uma preponderância inusitada de adaptações para a televisão e o cinema ingleses, com incidência em alguns autores específicos.

Um bom exemplo disso são as adaptações dos anos oitenta e noventa dos romances de E. M. Forster, desde *A Passage to India* (1984, real. por David Lean), *A Room With A View* (1985), *Maurice* (1987) e *Howards End* (1992), estes três últimos, das produções *Merchant-Ivory* e todos dirigidos por James Ivory, mais especificamente enquadrados numa estética *heritage*, bem assim como as posteriores adaptações dos romances da Jane Austen. Neste último caso, as produções não são sempre inglesas, sendo muitas vezes americanas ou co-produções inglesas e americanas, mas isso apenas vem reforçar a capacidade que este tipo de património cultural tem para se ‘vender’ e financiar. É indubitável, tal como tem sido já referido por vários autores, que a marca ‘Jane Austen’ é um produto de grande atratividade económica quer para a indústria cinematográfica (inglesa, mas não só), quer, através desta, para a indústria turística⁽¹³⁾; e a as inúmeras adaptações cinematográficas e televisivas de que todos os seus romances têm sido alvo nos últimos vinte e cinco anos são bem a ilustração disso mesmo.⁽¹⁴⁾ Mas o mesmo poderia ser dito, por exemplo, de um autor como Charles Dickens, cujos romances têm sido, ao longo da história, dos mais continuamente adaptados (ao cinema e à televisão e, antes destes, ao teatro) e não só na Inglaterra.⁽¹⁵⁾

Do ponto de vista da produção, a existência de um tão grande número de filmes, especialmente adaptações de clássicos da literatura, que se centram sobre o passado, indicia que esta é uma fórmula popular, no sentido em que consegue atingir uma faixa de mercado cinematográfico suficientemente grande para lhe permitir a sobrevivência e a replicação. Trata-se,

(13) A este respeito, ver, entre outros: Margolis (2003: 22-43); Bowles (2003: 15-21); Lynch (2000: 3-24); Higson (2011, cap. 4 e 5).

(14) Para não falar já das transposições dos seus romances em adaptações mais livres, como é o caso de filmes como *Clueless* (1995, real. por Amy Heckerling) ou *Bride and Prejudice* (2004, real. por Gurinder Chadha), mas também, de algum modo, *Bridget Jones's Diary* (2001, real. por Sharon Maguire), bem assim como outro tipo de reescritas paródicas como a série televisiva *Lost in Austen* (2008, real. por Dan Zeff) e o filme *The Jane Austen Book Club* (2007, real. por Robin Swicord), entre outros.

(15) A este respeito, veja-se o recente livro *The Reception of Charles Dickens in Europe*, editado por Michael Hollington (2013) e especialmente, os dois últimos capítulos do livro dedicados às adaptações europeias de Dickens para cinema e televisão.

contudo, de um tipo de filme considerado de 'qualidade' e que ambiciona atingir nichos de público específicos – na sua grande maioria estes não são produtos direcionados, por exemplo, ao público jovem ou juvenil, mas sim a um público mais maduro e, preferencialmente, instruído. Por isso é, com certeza, um tipo de produto especialmente estimado pela indústria turística, a qual vai dele tirar proveito através da promoção dos filmes e livros aos quais estão associados.

Grande parte destas adaptações históricas projetam uma ideia mais ou menos uniforme do imaginário identitário da nação inglesa, um imaginário onde prevalece a ideia nostálgica de uma inglesidade rural e bucólica, branca e aristocrata. Esta é a "green and pleasant land" do poema de William Blake, a terra verdejante e amena, tradicional, que é evocada em textos literários que fazem, de facto, parte do imaginário da nação. Essa é a terra que E. M. Forster exemplarmente descreve em alguns dos seus romances, mas em nenhum melhor do que em *Howards End*, um texto de 1910, quando a certa altura descreve a nação a partir das colinas de Purbeck (no sul de Inglaterra)⁽¹⁶⁾, numa evocação muito *avant-la-lettre* do cenário filmico dos dramas *heritage* a que podemos hoje assistir no grande ou pequeno ecrã:

Se alguém quisesse mostrar a Inglaterra a um estrangeiro, o melhor que poderia fazer talvez fosse levá-lo até à secção final das Colinas de Purbeck e colocá-lo no seu ponto mais alto, a alguns quilómetros a leste de Corfe. Aí vê sistema após sistema da nossa ilha a rolar simultaneamente debaixo dos seus pés. Abaixo dele está o vale do Frome e todas as terras atiradas daí para baixo a partir de Dorchester, negro e dourado, espelhando o seu tojo nas extensões de Poole. O Vale do Stour é para além, fluxo inexplicável, sujo em Blanford, puro em Wimborne – o Stour, deslizando para fora de gordos campos, até casar com o Avon abaixo da torre de Christchurch. E por detrás deste fragmento estendem-se Southampton, anfítria de nações, e Portsmouth, um fogo latente, e ao seu redor, com dupla e tripla colisão de marés, revolteia o mar. Quantas aldeias surgem nesta vista. Quantos castelos! Quantas igrejas, conquistadas ou triunfantes! Quantos navios, caminhos-de-ferro e estradas! Que incrível variedade de homens trabalhando debaixo desse céu luminoso para que fim último! A razão desvanecese, como uma onda na praia de Swanage; a imaginação dilata-se, estende-se e aprofunda-se, até se tornar geográfica e circundar a Inglaterra. (Forster, 2000: 142)

(16) Esta descrição foi-me sugerida pelo livro *Writing Englishness 1900–1950: An Introductory Sourcebook on National Identity*, organizado por Judy Giles e Tim Middleton.

Esta visão de Inglaterra restringida aos vales e colinas do sul e à sua região costeira é, sem dúvida, uma visão possível; é, por outro lado, uma visão prazenteiramente turística de Inglaterra, aquela que se quer mostrar a um estrangeiro. É também esta a visão que ressalta de muitos filmes *heritage*, que assim conjugam na perfeição, do ponto de vista da promoção turística, locais históricos e soberba paisagem natural, tornando toda esta região uma forte candidata ao prémio de melhor *shooting site* de Inglaterra, com exceção de Londres, que é sem dúvida o local privilegiado de filmagens em inúmeros filmes ingleses e estrangeiros. Na verdade, o *National Trust*, o organismo que superintende a preservação de todo o património histórico, arquitetónico e natural do Reino Unido é uma das entidades fortemente interessadas na promoção da ligação entre a indústria cinematográfica e o turismo, uma vez que o aluguer das suas propriedades para locais de filmagem é um negócio bastante rentável. Simultaneamente, a visibilidade fílmica desses locais fomenta, como sabemos, as visitas e, portanto, por essa via contribui também para as atividades desenvolvidas pelo Trust (cf. Sargeant, 2006: 307-11).

Do ponto de vista doméstico, isto é, dos públicos nacionais ingleses, este tipo de filme pode gerar contradições relativamente àquilo que é aqui constituído como a identidade inglesa, uma identidade que é, de certa forma, fundada numa visão ultrapassada de uma sociedade homogénea do ponto de vista das etnias, por exemplo, ou da distinção de classes, mas para um público internacional essa imagem pode ser ainda mais desestabilizadora, como é referido por David Cannadine:

À medida que o século XX se aproxima do fim, a imagem da Grã-Bretanha que é projetada lá fora (e cá dentro) torna-se cada vez mais a de um parque temático da Ruritânia, uma fantasia inventada de *hype e heritage* e enquanto a monarquia ainda ocupa a parte de estrela neste fantasioso desfile de atraso histórico autoindulgente, o culto da casa de campo segue logo atrás. (David Cannadine, citado em Higson, 2003: 49)

Como já foi aqui referido, essa será uma visão válida de Inglaterra, uma visão mais do que produtiva do ponto de vista turístico, mas é só, eventualmente, isso mesmo, uma Inglaterra de cartaz turístico. Na verdade, tal como se insinua com a interrogação apensa ao título deste ensaio, e que foi diretamente inspirado num filme de 2006, do realizador Shane Meadows, com o título *This is England*, essa é apenas uma das múltiplas possibilidades de representação do país, a que parece ‘vender’ melhor para o exterior, naquilo que diz respeito à produção audiovisual (seja através de filmes ou séries de

televisão)⁽¹⁷⁾, embora pareça evidente que esteja muito longe de espelhar a Inglaterra contemporânea em todas as suas facetas e multiplicidades. O filme de Shane Meadows é também um filme de época, remetendo para um passado mais recente da história da Inglaterra, uma vez que a narrativa se situa em 1983, precisamente, no ponto da história em que o cinema *heritage* e a *heritage industry* começam a ganhar força económica. Contudo, neste filme, assim como na série que entretanto é produzida pelo *Channel 4* para a televisão, e que se situa em 1986, a incidência é na representação de uma Inglaterra urbana, mas das classes baixas, onde os conflitos sociais e, especialmente, os conflitos étnicos são uma constante. A narrativa deste filme que de algum modo pode ser considerado tão revivalista quanto os melhores filmes *heritage* (pois também aqui se apela à memória histórica recente através de uma cuidada atenção ao guarda-roupa, mas especialmente, através da utilização de gravações televisivas da época) põe a nu as tensões sociais dos anos oitenta, invocando a cultura jovem urbana, a cultura racista dos *skinheads* e o seu aproveitamento pelos nacionalistas da Frente Nacional, a guerra das *Falklands*, enfim, põe a nu o reverso da suposta harmonia de classes e da estabilidade gentil evocada pelos filmes *heritage*. Num filme como *This is England*, onde se faz o contraponto crítico ao nacionalismo heróico que pode ser visto, por exemplo em *Chariots of Fire*, uma outra memória da nação emerge. Esta é a Inglaterra que não surge no material mais diretamente relacionado com a promoção turística da nação (seja em forma de cartazes turísticos, filmes promocionais propriamente ditos ou outros), mas que não raramente nos chega de forma mais pungente através dos noticiários.

Se, como é referido por estudiosos do cinema nacional inglês, “[o] cinema é uma das formas através das quais as comunidades nacionais se mantêm e as pessoas são lembradas dos laços que as ligam entre si e que as ligam à história e às tradições da nação” (Higson, 2011: 1), isto é, se através do cinema um povo se pode reconhecer com uma unidade identitária específica, a pergunta que se poderá colocar será: que identidade é promovida através do cinema *heritage* por oposição, por exemplo, a um cinema que dá relevo à história mais recente da nação, como é o caso de *This is England*? Por outro lado, tendo em conta o sucesso internacional e as estratégias de distribuição dos filmes *heritage* – que foram e são, em larga medida alvo de financiamento transnacional em co-produções com a indústria de Hollywood –, por oposição a outras produções mais pequenas – que, sendo

(17) Para uma revisão detalhada das políticas de financiamento e produção do cinema inglês, nomeadamente, entre os anos 1990 e os anos 2000, remete-se para o livro de Andrew Higson (2011).

igualmente financiadas por fundos públicos (seja através do extinto *British Film Council*, seja através do *British Film Institute*) –, não conseguem obter o sucesso de distribuição que este tipo de produção tem alcançado, que imagem se promove da Inglaterra para o exterior através destes filmes? Que impacto tem isso sobre a nossa percepção do que é a nação inglesa ou, se quisermos, a Grã-Bretanha?

Do ponto de vista das políticas de financiamento do cinema, conforme nos é dito por Andrew Higson (2011), sempre terá havido na Grã-Bretanha uma política de financiamento público do cinema com base em critérios económicos, mas também culturais, mas pela primeira vez durante os anos 1990 e 2000 se implementaram políticas muito concretas que estabeleciam critérios culturais que permitiriam selecionar alguns filmes em detrimento de outros. O estabelecimento de um Teste Cultural⁽¹⁸⁾ em 2007, no seguimento de um esquema de desagravamento fiscal para a produção fílmica britânica, veio ainda mais claramente estabelecer critérios de seleção com base em determinadas características culturais (entre outras) que as produções deveriam demonstrar, nomeadamente, a “representação significativa ou reflexo quer do património cultural britânico, quer da diversidade cultural britânica”, bem como “a representação da cultura britânica que pudesse ser vista como envolvendo ‘uma abordagem inovadora e criativa da produção fílmica’” (Higson, 2011: 59).

Tendo em conta esta política cultural naquilo que ao cinema diz respeito e mesmo reconhecendo a grande abrangência de critérios que o Teste Cultural prevê, parece certo que continuaremos a poder contar da parte do cinema inglês com filmes que tendencialmente promoverão uma imagem de cartaz turístico de uma Inglaterra pastoral ou heroica, bucólica ou Imperial, turística e autopromocional, como os recentes exemplos de séries televisivas de sucesso (veja-se o exemplo de *Downton Abbey*) parecem indicar. E se é certo que filmes como *This is England*, entre muitíssimos outros, nos remetem para uma representação do país que em muito difere da candura rural ou da grandiosidade imperial do cinema *heritage* também é relativamente certo que estes outros filmes mais dificilmente são encontrados nos nossos cinemas comerciais, evidenciando apesar de tudo que continua a haver uma tendência ao nível da distribuição para vender uma imagem da Inglaterra (e da Grã-Bretanha) mais nitidamente fundada nas

(18) A este respeito Higson refere: “Era a primeira vez que um esquema oficial da indústria fílmica adotara qualquer forma de critério cultural e é, portanto, uma espécie de marco, uma vez que explicitamente se propõe encorajar a produção de cinema britânico de um ponto de vista cultural” (Higson, 2011: 56).

adaptações dos clássicos, na reconstituição histórica de um passado grandioso e na promoção patrimonial e turística do país.

Referências

- AMIS, Martin (1996), "Jane's World", *The New Yorker*, January 8. Available online at: http://www.newyorker.com/archive/1996/01/08/1996_01_08_031_TNY_CARDS_000374562?currentPage=all. [acedido em 24/09/2011].
- BEYLOT, Pierre & MOINE, Raphaëlle (2009), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran: Contours et enjeux d'un genre intermédiateur*, Collection cinéma, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.
- BOWLES, Kate (2003), "Commodifying Jane Austen: The Janeite Culture of the Internet and Commercialization through product and Television Series Spinoffs", in MacDonald, Gina & MacDonald, Andrew F. (eds), *Jane Austen on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 15-21.
- CRAIG, Cairns (2001), "Rooms without a View", in Vincendeau, Ginette (ed.), *Film / Literature / Heritage: A Sight and Sound Reader*, London, British Film Institute.
- FERREIRA, Norma dos Santos (2012), *Da Paisagem Fílmica à Paisagem Real: Inter-relações entre o cinema e o turismo – o caso de Pride and Prejudice*, Braga, Universidade do Minho [texto policopiado, dissertação de mestrado].
- FORSTER, E. M. (2000), *Howards End*, London, Penguin Books [1910].
- GILES, Judy & MIDDLETON, Tim (1995), *Writing Englishness 1900–1950: An Introductory Sourcebook on National Identity*, London and New York, Routledge.
- HIGSON, Andrew (2003), *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*, Oxford, Oxford University Press.
- (2011), *Film England: Culturally English Filmmaking since the 1990s*, London and New York, I. B. Tauris.
- HOLLINGTON, Michael (ed.) (2013), *The Reception of Charles Dickens in Europe*, London and New York, Bloomsbury Academic.
- HUTCHEON, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism*, New York and London, Routledge.
- (2000a), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, [1988].
- (2000b), *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, [1985].
- JAMESON, Fredric (1999), "The Cultural Logic of Late Capitalism", *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London and New York, Verso, (1991), pp. 1-54. Também em: *New Left Review*, vol. 146, 1984, pp. 53-92.

- LYNCH, Deirdre (2000), "Introduction: Sharing with Our Neighbours", in Lynch, Deirdre (ed.), *Janeites: Austen's Disciples and Devotees*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000, pp. 3–24.
- MARGOLIS, Harriet (2003), "Janeite Culture: What Does the Name Jane Austen Authorize?", in MacDonald, Gina & MacDonald, Andrew F. (eds), *Jane Austen on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 22-43.
- OLSBERG / SPI (2007), "Stately Attraction: How Film and Television Programmes Promote Tourism in the UK", Report Commissioned by UK Film Council, Scottish Screen, EM Media, East Midlands Tourism, Screen East, South West Screen, Film London and Visit London. Em: http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/a/6/Final_Stately_Attraction_Report_to_UKFC_and_Partners_20.08.07.pdf [acedido em 23/09/2011] .
- PEREIRA, Margarida Esteves (2007), *Do Romance Vitoriano ao Romance Pós-moderno: A Reescrita do Feminino em A. S. Byatt*, Coleção Poliedro 19, Braga, Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.
- PIDDUCK, Julianne (2004), "Introduction: Microcosms and Miniatures", *Contemporary Costume Film: Space, Place and the Past*, London, British Film Institute.
- ROSENSTONE, Robert A. (2006), *History on Film / Film on History*, Harlow, Pearson / Longman.
- SARGEANT, Amy (2006), "Selling Heritage Culture: Style and Authenticity in Historical fictions on Film and Television", in Ashby, Justine & Higson, Andrew (eds), *British Cinema, Past and Present*, London and New York, Routledge.
- TROOST, Linda V. (2007), "The Nineteenth-Century Novel on Film: Jane Austen", in Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (eds), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TROOST, Linda & GREENFIELD, Sayre (2001), "Introduction: Watching Ourselves Watching", in Troost, Linda & Greenfield, Sayre (eds), *Jane Austen in Hollywood*, 2nd ed., Lexington, The University Press of Kentucky, pp. 1-12.
- VIDAL, Belén (2012), *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*, New York e Chichester, Columbia University Press.
- VINCENDEAU, Ginette (ed.) (2001), *Film / Literature / Heritage*, A Sight and Sound Reader, London, British Film Institute.
- WHITE, Hayden (1993), *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, [1973].
- WILTSHIRE, John (2001), *Recreating Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press.

[Recebido em 7 de junho de 2013 e aceite para publicação em 4 de setembro de 2013]

entrevista

“HÁ QUEM DIGA QUE EU ESCREVO INGLÊS TRADUZIDO”

CONVERSANDO COM LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO

Sérgio Guimarães de Sousa*
spgsousa@ilch.uminho.pt

Nascido em Porto Alegre (Rio Grande do Sul), Luís Fernando Veríssimo é, não se duvide, dos autores mais populares do Brasil, senão mesmo o mais popular. Trata-se de um criador não pouco multifacetado: romancista, contista, poeta, dramaturgo, cronista, cartoonista, tradutor, músico, Filho do escritor Érico Veríssimo,



Luís Fernando Veríssimo é essencialmente conhecido do grande público pelas suas *crônicas*, textos curtos e pautados por um sentido de humor e por uma veia satírica inconfundíveis, publicadas com regularidade em diversos jornais brasileiros. Se quiséssemos destacar uma biblioteca essencial da obra de Luís Fernando Veríssimo, não poderiam por certo faltar títulos como *A Grande Mulher Nua* (1975), *Amor Brasileiro* (1977), *Ed Mort e Outras histórias* (1979), *Sexo na Cabeça* (1980), *O Analista de Bagé* (1981), *A Velhinha de Taubaté* (1983) ou ainda *O Jardim do Diabo* (1987).

É conhecida a sua paixão pela música, em especial pelo jazz. Tanto assim é que chegou, inclusive, a integrar um grupo musical (Renato e seu Sexteto). Como é que compagina o seu lado de saxofonista com o de escritor? Existem conexões palpáveis? De outro modo ainda: a música influencia a sua escrita?

* Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Luís Fernando Veríssimo: Toco, hoje, com outro grupo musical, o *Jazz 6*, que perdeu um dos seus componentes mas continua a se chamar assim, e portanto é o menor sexteto do mundo. O grupo é de profissionais mas eu sou amador, e por isto o saxofone não afeta muito minhas outras atividades, já que é passatempo. E não influencia, até onde possa notar, minha escrita. Já tentei desenvolver uma tese comparando uma crónica com uma interpretação jazzística – na crónica também se expõe um tema, se faz variações sobre o tema, etc. –, mas a tese não se sustentou.

O que dificilmente se imaginaria, creio, é o escritor Luís Fernando Veríssimo sem o jornalista e o redator publicitário Luís Fernando Veríssimo. De que maneira é que o jornalista-publicitário e o escritor se contaminam? Mais até: existiria o escritor sem o jornalista? Ou sem o publicitário?

Luís Fernando Veríssimo: Trabalhei 15 anos como redator de publicidade e acho que foi um bom aprendizado. O texto publicitário precisa ser atraente, conciso e, como se diz no Brasil, vender o seu peixe, com clareza, e isto é uma boa receita para crónica. O fato de escrever para ser publicado em seguida, na imprensa, também determina uma certa disciplina, mesmo quando a boa idéia não vem. Eu sempre digo que a minha musa inspiradora é o prazo de entrega...

Qual foi o impacto, à época, da publicação de A Grande Mulher Nua (1975), talvez o livro que decisivamente o projetou junto do público como um cronista de primeira relevância?

Luís Fernando Veríssimo: Não houve grande impacto. Isto veio depois, com *O Analista de Bagé*, o primeiro dos meus livros que teve uma repercussão maior e vendeu mais um pouquinho.

O que é para si uma crónica conseguida?

Luís Fernando Veríssimo: O teste da boa crónica é o teste do tempo. Ela é a que a gente lê anos depois e até que gosta, e não lamenta por não ter feito melhor. A grande maioria não passa no teste, mas algumas resistem.

É igualmente um escritor de livros de viagens. O primeiro foi Traçando Nova York e resultou de uma estadia de 6 meses em Nova Iorque. A partir daí, e com certa regularidade, o Luís Fernando Veríssimo tem escrito

sobre os diversos lugares por aonde passa. O que o levou a enveredar, a dado momento, também pela narrativa de viagem?

Luís Fernando Veríssimo: Sempre gostei de viajar e herdei isso do meu pai, com quem viajei quando era garoto. A série *Traçando* foi uma idéia do Joaquim da Fonseca, ilustrador de todos os livros, e incluiu relatos de visitas ou de temporadas passadas em Nova York, Roma, Paris, Madrid e Japão, e um livro dedicado a Porto Alegre, minha cidade natal. As temporadas mais longas, junto com toda a família, em NY, Roma e Paris eram assunto constante das colunas que mandava diariamente destes lugares para os jornais, e foi fácil reuni-las em livros.

O Analista de Bagé tornou-o, é lícito dizê-lo, definitivamente num fenómeno de massas. Atualmente o Luís Fernando Veríssimo é nada menos do que o autor brasileiro mais popular. Se dúvidas houvesse, basta dizer que vendeu no Brasil uns 5 milhões de livros. A que atribui a sua imensa popularidade? E como reage, sabendo-se que é tímido, a essa popularidade?

Luís Fernando Veríssimo: O Paulo Coelho vende mais do que eu, e as traduções dos seus livros são fenómenos de venda. Tenho alguns livros traduzidos mas nada parecido com a repercussão internacional da obra do Paulo Coelho, ou mesmo de outros autores brasileiros. Quanto à minha popularidade no Brasil, não sei explicar. Talvez se deva ao fato de fazer textos curtos, de fácil leitura, e quase sempre bem humorados. Sou constantemente convidado a dar palestras, geralmente para jovens, o que me envaidece muito. Sempre preciso vencer o meu pânico de falar em público, mas é bom saber que a garotada, principalmente, está lendo o que eu escrevo.

O humor está no cerne de tudo o que escreve. É, não sofre dívida, a sua imagem de marca. Como definiria o seu humor? E, já agora, que características apontaria no tocante à especificidade do humor brasileiro?

Luís Fernando Veríssimo: Há quem diga que eu escrevo inglês traduzido, e concordo que fui muito influenciado pelo humor americano. Sempre fui muito ligado à cultura americana⁽¹⁾ e li muito os americanos e os ingleses. Não saberia definir o meu humor, só sei que não é muito espontâneo. É mais uma questão de técnica do que de vocação, já que, pessoalmente,

(1) Veríssimo viveu boa parte da infância e da adolescência nos EUA.

não tenho a menor graça, e sou até mais para o depressivo do que para o cômico.

Circulam na net vários textos, alguns com uma qualidade notável, que lhe são atribuídos; mas que, em boa verdade, o Fernando Luís Veríssimo nunca escreveu. Como vê esse fenómeno que parece ser já uma forma extrema de popularidade?

Luís Fernando Veríssimo: Pois é, não dá para entender por que alguém põe um bom texto na Internet e o atribui a outro. E alguns textos são bons mesmo. Sou muito elogiado por textos que nunca escrevi. Como, pelo que sei, não é possível corrigir isto, o jeito é nos resignarmos. Uma dica: geralmente quando o texto é apócrifo, o Luís de Luís Fernando é com Z.

O Jardim do Diabo (1987) marca a sua estreia literária a solo no campo romanesco. Digo a solo porque anteriormente, mais especificamente em 1978, tinha já escrito Pega pra Kapput, só que em parceria com Moacyr Sclyar, Josué Guimarães e Edgar Vasques. Como foi essa passagem de cronista, ainda por cima cronista famoso, para outro registo assaz distinto, como o romance?

Luís Fernando Veríssimo: Meus primeiros romances têm uma peculiaridade: foram todos encomendados. O primeiro foi escrito a pedido de uma agência de publicidade que queria presentear-lo aos seus clientes. O segundo, *O clube dos anjos*, foi pedido pela editora para uma série sobre os pecados capitais. Meu pecado era a gula. Também partiu das editoras as idéias para fazer *Borges e os orangotangos eternos* (para uma série de policiais que envolvessem escritores conhecidos), *O opositor* (cada autor escreveria sobre um dedo da mão, e escolhi o polegar) e *A décima segunda noite* (histórias baseadas em comédias do Shakespeare). “Encomendados” queria dizer que a idéia partia da editora, não que a editora determinasse o que deveria ser escrito. Finalmente escrevi *Os espíões*, que eu mesmo me encomendei. Comparo trocar a crónica pelo romance a trocar um veleiro por um navio ou, no caso de um romancão, por um transatlântico. Muda tudo, inclusive o número de personagens a bordo.

Cultiva como poucos escritores a paródia. O que o atrai nesse modo de desconstruir a realidade que é o discurso paródico?

Luís Fernando Veríssimo: Como a crónica é um género indefinido ela nos permite escolher a forma de escrever o que se quer escrever: com seriedade ou com ironia, com mais ou menos profundidade, com realismo ou com pura invenção. A paródia é um dos tantos recursos que a gente tem à mão. Funciona, principalmente quando a intenção é criticar sem atacar de frente.

Sempre que pode aponta Milton Hatoum como o grande escritor atual do Brasil. Porquê? O que é que o fascina na obra do Hatoum?

Luís Fernando Veríssimo: Eu já agradei ao Milton em público por ter facilitado a minha vida. Antes, quando me pediam para citar os melhores escritores brasileiros, eu começava a nomear os que me vinham à cabeça – Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, etc. – sempre com o pavor de estar esquecendo algum. Hoje tenho a resposta pronta, sem medo de errar: Milton Hatoum. Porquê? Porque ele escreve muito bem.

Providence (Rhode Island), 4 de outubro de 2013

Fotografia: Onésimo Teotónio Almeida

recensões

AMARAL, Ana Luísa, *Próspero Morreu.* *Poema em Acto*

Lisboa: Caminho, 2011.

Palimpsestos e travessias

Ana Gabriela Macedo*
gabriellam@ilch.uminho.pt

Falar da poesia de Ana Luísa Amaral e mais ainda deste seu “Poema em Acto”, intitulado *Próspero Morreu*, é para mim um gosto muito particular, mas significa também a evocação pungente de um amigo comum que a ele está indissolivelmente ligado, o Paulo Eduardo Carvalho. Urge recordá-lo aqui, porque a sua memória atravessa este texto cuja leitura em cena, que partilhei, ele projectara^[1].

Acto Único: Uma ilha. Na ilha uma fogueira. Ao lado da fogueira, três mulheres: Bárbara (a escrava), Penélope e Ariadne. Ao fundo, em lado esquerdo, Luiz. Mais atrás, escondido atrás de Luiz, Teseu. A um canto superior, escondido atrás

de todos, Caliban. Do lado direito, à boca de cena, de máscara branca, Ariel. (Próspero Morreu, Acto Único, p.11)

1º Andamento *Palimpsestos e Intertextualidade*

Neste seu “Poema em Acto” surge-nos Ana Luísa Amaral dialogando consigo própria, algo que faz com mestria – o saber e a experiência poética adquiridos ao longo de 14 livros de poesia publicados, 4 textos poéticos de literatura infantil, 3 de adaptação dos clássicos para a infância, e quatro obras de tradução poética. Um coro de “vozes” diferenciadas onde ecoa sempre mais forte aquela que aprendemos a dis-

* Dir. CEHUM, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

[1] Esta recensão provém do texto de apresentação do livro de Ana Luísa Amaral na Livraria 100ª Página, Braga, em Dezembro de 2012. A leitura encenada da obra referida teve lugar na Biblioteca Almeida Garrett, em Junho de 2010, e foi encenada por Nuno Carinhas. O Paulo Eduardo Carvalho falecera em Maio do mesmo ano.

tinguir como a da poeta – polifónica sempre, desconcertante por vezes, e matizada com uma sábia dose de ironia e de travessura, que raramente é nomeada na sua poesia pela crítica, embora seja, a meu ver, uma das suas qualidades mais singulares. E indissociável da intertextualidade, já se vê. Mas sobre isso, mais falaremos adiante.

Desde sempre, e digo-o orgulhosa porque acompanhei a génese da primeira obra, *Minha Senhora de Quê*, a que se seguiu, *Coisas de Partir*, *Epopeias*, *E Muitos os Caminhos*, *Às Vezes o Paraíso*, *Imagens*, *Imagias*, *A Arte de ser Tigre*, *A Génese do Amor*, e muitos outros, até ao mais recente *Vozes* e ao poema dramático que aqui analisaremos, uma densa ‘teia’ de vozes, a palavra nunca monológica, mas antes sempre em diálogo consigo mesma, e com vozes outras da tradição poética, conceptual e discursivamente, inter- e intra-textualmente, fazendo-se e dizendo-se em espaços e tempos outros, tornados presente pelo gesto e pelo ritual da enunciação, *atravessando* tempos e lugares ora sagrados, ora profanos, ora míticos, e *travessamente* brincando, num piscar de olho à tradição, através do gesto confesso da apropriação especular, do gosto de dizer “outramente” a palavra partilhada, (*do avesso*, como a autora gosta de dizer), o palimpsesto consentido, as revisitações declaradas.

E veja-se assim três exemplos distintos: de *Vozes*, “Palimpsesto” (p. 45), de *Epopeias* “Quase de Tecelagem” (p.33) e de *Minha Senhora de Quê*, “Intertextualidades” (p.14).

2º Andamento *Travessias*

Na poética de Ana Luísa Amaral a palavra é sempre encenada, e sempre o foi, desde o primeiríssimo *Minha Senhora de Quê* que ostenta na capa uma iluminura representando três mulheres, a partir de um códice medieval germânico, o Codice de Manesse, reunindo cantigas de amor (o *Minnesang*), deixando assim implícito o diálogo entretecido entre a voz da autora e as vozes ou melhor talvez, os *silêncios* dessas *senhoras*, construindo assim, sílaba a sílaba, verso a verso, um universo polifónico e desvendando a linha genealógica da palavra no feminino. E há claramente neste livro o eco de uma outra voz convocada / homenageada, a de Maria Teresa Horta em *Minha Senhora de Mim* (1967) e, de certo modo, a autoria colectiva das *Novas Cartas Portuguesas* também aqui se presente.

A palavra poética de Ana Luísa Amaral ocupa espaço cénico, tem densidade dramática, produz ecos e reverberações, tem uma fisicalidade corpórea, uma sensorialidade que a torna quase palpável. Haveria umas

centenas de poemas a coadjuvar esta minha afirmação, mas veja-se a título de exemplo, do livro *Epopeias*, “Leite-Creme” (p.46).

Não nos tomará assim de surpresa esta sua obra dramática, *Próspero Morreu*, se atentarmos, desde logo, nas suas adaptações dos clássicos para a infância e demais literatura infantil com que nos surpreende (entre as quais ressalto a *História da Aranha Leopoldina* e *Gaspar o Dedo Diferente*). Creio porém que é no livro *A Génese do Amor* (2005), onde a poeta se propõe “reaprender o mundo / em prisma novo”, assim nos diz, e que se entretetece de diálogos múltiplos em que o amor é simultaneamente sujeito e objecto – que mais directamente achamos a *génese* deste seu *Próspero*, como um longo poema sobre o amor, ou, se quisermos, uma ‘inversa’ *Tempes-tade*. Assim dito pela voz de Penélope:

“Deste amor que aqui vejo,
A quem pude dizer:
‘não é poema de amor
O que te deixo,
Nem, apesar do resto,
Pequena antevisão de despedida,
Ou terror simples
De não saber nada?’
A quem, com quem posso falar?
Se eu própria me perdi
Em esperas e tão largos bastidores
E nem a mim me concedi lugar ...”
(p.34)

3º Andamento

Do amor e do seu inverso

Reitero assim que a poética de Ana Luísa Amaral é uma poética do amor e de uma tradição recuperada “do avesso”, dita no feminino, transgressivamente assumida na sua voz onde se escutam, consentidas, vozes outras: de Sophia, de Dickinson, de Rich, assim como as vozes de Shakespeare, de Byron ou a de Camões. Do amor e do seu avesso nos falam em *Próspero*, as vozes, os ecos e as sombras. Como a de Luiz (Vaz de Camões) dirigindo-se à escrava Bárbara:

“Quero esquecer a voz
Que de dentro teima em voltar,
Essa de quem amei e já esquecera

Deixa-me que segure a sombra do teu rosto,
Nela me afunde, inteiro.
Que eu me possa insistir do teu olhar,
Porque metade de mim não foi já teu,
Porque metade de mim já não é teu – “
(p.37)

Ou, como diz Ariadne, a do Fio, desafiadora de labirintos e minotauros: “Que mais fazer / se as palavras queimam / e tanta coisa arde em tanta coisa / sarças ardentes do avesso / o fogo em labaredas que mais / fazer?” (p.37).

VIEIRA, Estela, *Interiors and Narrative. The Spatial Poetics of Machado de Assis, Eça de Queirós and Leopoldo Alas*

Plymouth: Bucknell University Press / Rowman: & Littlefield, 2013, 249 pp.

Orlando Grossegeesse*
ogro@ilch.uminho.pt

No panorama anglo-saxónico internacionalizado da Ciência da Literatura, o estudo de Estela Vieira tem, desde já, o inegável mérito de despertar o interesse da comunidade científica para três autores e obras que, por razões da persistência do cânone literário ocidental, têm tido pouca oportunidade até à atualidade de serem 'protagonistas' de uma abordagem comparativa. O objetivo declarado são reflexões e definições aplicáveis à poética narrativa das últimas duas décadas do século XIX, prescindindo do 'peso' dos respetivos cânones nacionais de Brasil, Portugal e Espanha em que Machado, Eça e Clarín (Leopoldo Alas) se destacam, e partindo de analogias importantes na sua abordagem da escrita realista:

Their technique relies on a basic analogy between the novel and the interior space. In these novels the representation, context, and content of the domestic settings have meta-fictional qualities. In other words, for all three authors the furnishing and experiencing of an interior was something akin to the writing of the novel. (p. 3-4)

Indo além das considerações políticas que fizemos de entrada, e que ecoam no que a própria autora escreve (p. 3; 76), esta tese inicial centrada numa semelhança entre mobilar um espaço e escrever um romance não torna muito transparente o que motivou a escolha precisamente destes três autores e destas três obras, em várias ocasiões denominadas de clássicas ou poderosas.

* Coordenador Ciências de Literatura CEHUM, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Por outras palavras: qual o contributo para a história literária, entre realismo / naturalismo e modernidade, em termos de representação e semantização simbólica do espaço portas adentro? Ao longo do estudo, o leitor procurará respostas em afirmações como: “If in *The Maias* there is an excess of divans and its derivatives, and *Quincas Borba* is full of emblematic mirrors, *La Regenta* is obsessed with balconies” (p. 200), e ficará satisfeito, contudo não totalmente. Em diversas ocasiões, refere-se o denominador comum de romances de declínio, dissolução e fragmentação, evitando – com acerto – o foco em semelhanças narrativas, nomeadamente do adultério (vd. p. 49), para não se desorientar do objetivo. No entanto, não se chega a uma análise das representações de espaços repletos de objetos que espelham o Eu narcísico e que indiciam ao mesmo tempo uma rutura com o mundo exterior, em termos de *decadentismo* ou *esteticismo*, por estes serem conceitos ausentes deste estudo.

Surgem dúvidas se a dimensão metaficcional (tal como a intertextual ou intermedial) deve ser considerada *per se* indicadora de uma transcendência do paradigma realista-naturalista para “the modern search for an inner life” (p. 14). Na parte introdutória, dados biográficos, contextualizados em termos socio-históricos, são utilizados para

definir qual o papel do espaço interior *para e na* escrita literária. Por exemplo, no caso de Machado, “the interior space acts as the point of departure for both the development of ideas and of the story” (p. 22). Esta abordagem biografista é sem dúvida a parte mais fraca, aliás pouco articulada com os três capítulos principais intitulados “Furnishing the Novel”, “Interiors and Interiority” e “Discourse of Interiors”. Perguntamos: como se pode comprovar umnexo mais específico entre a mobília dos lugares de criação literária e a representação de mobília, bem como a sua funcionalização simbólica no seio dos romances em questão? A repetição de “fiction meets reality, life greets death” (p. 14; p. 41) como frase final de subcapítulos pode ser vista como camuflagem retórica desta aporia, ainda diluída pela análise de três quadros (Vermeer, Lamson Henry, Ramón Casas: também na capa) que ilustram este nexoe que, por representarem mulheres, poderiam insinuar uma abordagem no âmbito dos *gender studies*. Inevitavelmente, a autora tinha de ter em conta o vasto património científico na esteira do *Spatial Turn* que diz respeito ao relacionamento entre espaço e sexo feminino na História após o Iluminismo; e que se tornaria especialmente relevante ao analisar o comportamento duma protagonista tão complexa como

Ana Ozores no romance clariniano, centrada no seu dormitório, na sua cama (pp. 143-147). “Ana’s bed is the site where life greets death (...)” (p. 144) é uma frase que nos soa familiar... De facto, ela revela-se, noutra sentido do título, a *Regenta* do seu *Room of One’s Own* – nomeadamente na qualidade de sonhadora, leitora e até escritora.

Não se entende como este estudo despacha tão rapidamente a questão da organização espacial conforme o sexo (pp. 34-35, notas 11 e 24) sob o argumento de “Private dwelling becomes one’s main form of existence and self-identity regardless of gender, although it is first and primarily governed by feminine traditions” (p. 9), para enveredar a via benjaminiana de *Passagenwerk / The Arcades Project*, presente ao longo do estudo.^[1] Somente muito mais adiante, a autora explora a releitura feminista dos romances oitocentistas sob invocação de Virginia Woolf, aplicada ao caso de Sofia em *Quincas Borba* (p. 178), continuando todavia a insistir na negação do “gender specific” (p. 177). Contudo, é neste mesmo estudo que se realça (partindo da análise de Rubião) a não-obediência

das personagens masculinas à divisão tradicional de privacidade, ao se aproximarem de representações típicas de mulheres: “what strikes us about the male protagonists in that interior is how a sense of privacy pervades the way of thinking and feeling of these male characters” (p. 110). Por isso, em vez de defender o indivíduo moderno como “creature of the interior, regardless of gender” (p. 121), teria sido melhor situar-se decisivamente na linha dos *gender studies* pós-feministas, tal como, por exemplo, Milette Shamir (2006) em relação à narrativa americana do séc. XIX.^[2] Deixando uma afirmação invertida do calibre “Sensitivity to decorate detail, apparently the duty of both narrator and dandy, is also a woman’s talent” (p. 135) meramente retórica (ao falar sobre Maria Eduarda e a Condessa Gouvarinho), significa desperdiçar a oportunidade de uma abordagem da escrita queirosiana no âmbito do *dandismo* (conceito não indexado neste estudo) e, com isto, a discussão sobre o discurso narrativo no caminho para a modernidade.

Se no início nos interrogámos sobre os motivos da escolha destes três autores e destas três obras,

^[1] Cf. uma exploração semelhante em Julia Prewitt Brown (2008), *The Bourgeois Interior: How the Middle Class Imagines Itself in Literature and Film*. Charlottesville / London: University of Virginia Press (não referida em E. Vieira, 2013).

^[2] Análise de Melville, Beecher-Stove, Hawthorne e Thoreau, em Milette Shamir (2006), *Inexpressible Privacy: The Interior Life of Antebellum American Literature*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.

devemos, em segundo lugar, perguntar pelo critério da sequência: será a data de nascimento dos três autores, Machado (* 1839), Eça de Queirós (* 1845) e Alas (* 1852)? Curiosamente, as datas de publicação em livro das três obras escolhidas para análise vão justamente no sentido contrário: *Quincas Borba* (1891), *Os Maias* (1888) e *La Regenta* (1884-85). Colocar o autor brasileiro em primeiro lugar, depois o português e o espanhol por último terá tido o intuito de contrariar não só o eurocentrismo da filologia tradicional, persistente quando se trata de literatura oitocentista, mas também terá procurado, ao prescindir de um autor francês, mais especificamente, evitar o *galocentrismo*, cujo prestígio os próprios autores sentiram como condição muitas vezes incômoda da sua escrita. Seria um esforço inglório tentar escamotear o peso desta recepção, emulativa ou produtiva, tanto de arquitetura, mobília, moda e, em geral, estilo de vida como da própria literatura vinda de Paris – *Ville lumière* tantas vezes elogiada, ironizada e repudiada como centro do mundo civilizado na segunda parte do século XIX. Inevitavelmente, esta relação de cultura ‘importada’ que se sobrepõe como ‘inautêntica’ às tradições da terra, não escapa à crítica de nenhum dos três autores. Neste sentido, a escolha de *Quincas Borba* como

objeto de análise não poderia ter sido mais acertada (*vd.* p. 50). No entanto, uma vez que esta questão permeia as três grandes vertentes analíticas deste estudo, era de esperar que merecesse maior atenção e reflexo na sua própria estrutura.

Apesar de logo as primeiras notas se referirem a Balzac e Flaubert (ao lado de Henry James), este fenómeno de recepção que inclui as próprias “realist and naturalist traditions” não é tema: pois, neste estudo, afirma-se perentoriamente um ‘excesso’ da funcionalização de “rooms and furnishings”, indo além de “their traditional functions of representing a symbolic background or an important extension of a character’s persona” (p. 39). A autora fica a dever a prova deste ‘excesso’, interpretável ou como signo de uma realização própria do realismo / naturalismo, ou como anúncio de modernidade (própria), sem com isto cairmos num discurso apologético que as historiografias literárias nacionais de Brasil, Portugal e Espanha repetiram até à exaustão. Também não reclamamos a necessidade de integrar na análise comparativa um autor / um romance francês da época. Mas as breves referências a *Père Goriot* (1854), guiadas por Auerbach e Genette (p. 101), tendem a esquematizar uma complexidade interna da *praxis* literária que, para o tema que aqui interessa, um romance como *Pot-Bouille* (1882)

facilmente é capaz de demonstrar, até na dimensão meta-discursiva.^[3]

É surpreendente como este estudo pode ignorar categorias da história material, cultural e intelectual tais como *bibelot*, que demonstra uma ‘mobilidade’ intrínseca ao longo do século XIX através de espaços aristocráticos, artísticos e burgueses^[4], ou como o *orientalismo* (vd. n’*Os Maias*; cit.: p. 135) e, ainda, o *diletantismo*, tal como o *dandismo*, já referido, fulcral para o entendimento da época. Nomeadamente estes dois últimos conceitos teriam instruído com muito maior força a análise: veja-se o exemplo de Carlos da Maia e João da Ega que “consume themselves with interiors (...) and do not succeed in involving themselves with their reality or in contributing to the world around them” (p. 124). Percebe-se toda a (auto-)ironia de Ega, ao receber o seu “príncipe” por primeira vez no “humilde tugúrio do filósofo” (citando Herculano ao receber o Imperador D. Pedro II), na sua *Villa Balzac*, lugar de adultério *chic* com a esposa do banqueiro

Cohen em vez de criação literária revolucionária, e quando proclama que “eu não tolero o *bibelot*, o *bric-à-brac*, (...), essas mobílias de arte... Que diabo, o móvel deve estar em harmonia com a ideia e com o sentir do homem que o usa!” (cit.: p. 132), reivindicando uma correspondência *substancial* entre o espaço e quem o habita que sabe irremediavelmente perdida. Por isso, não deixa de surpreender como o estudo pode prescindir da analogia entre mobília, vestuário e estilo de vida sob o sistema alienante da moda, para analisar a representação de espaços interiores “unable to separate themselves from the larger corrupt society and hence (...) not capable of affording a true sense of independence of the individual from the outside world” (p. 56). Nem uma única nota dedicada ao romance *À Rebour*s (1884), chamado, num estudo recente, “la subversion systématique du discours des grammaires des arts décoratifs”, por se centrar numa encenação narcísica excessiva do Eu^[5], uma encenação com a qual os aposentos parisienses

[3] Vd. o capítulo “Zola’s Restless House”, em Sharon Marcus (1999), *Apartment Stories: City and Home in Nineteenth-century Paris and London*. Berkeley / Los Angeles: Univ. of California Press, pp. 166-197. Em E. Vieira (2013), Zola está ausente.

[4] Cf. por exemplo, a análise diferenciada da passagem da poética de Balzac para Flaubert, Maupassant, Gautier, Huysmans, os Goncourts, Jean Lorrain e Proust, em Janell Watson (1999), *Literature and material culture from Balzac to Proust: the collection and consumption of curiosities*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

[5] Bertrand Bourgeois (2006), “À rebours des grammaires des arts décoratifs”, *Image & Narrative*, nº 16, referindo os livros de Charles Blanc, *La grammaire des arts décoratifs. Décoration d’intérieur de la maison* (Paris, 1882) e Henri Havard, *L’art dans la maison. Grammaire de l’ameublement* (Paris, 1884).

de Jacinto supercivilizado, estranhamente ausentes deste estudo, entram em diálogo: a acumulação de todas as verdades, novidades e comodidades causam a *maladie de la volonté* (Paul Bourget) ou despertam aquela profunda *Melancolia* alegorizada na famosa gravura de Albrecht Dürer (curiosamente, um espaço interior, repleto de objetos e virado para fora). No epílogo, não teria sido uma melhor opção *A Cidade e as Serras* finissecular a contracenar com *Candide, ou l'Optimisme* de Voltaire? em vez de introduzir em duas escassas páginas D. Evaristo Feijoo, proveniente de outro universo narrativo de la literatura espanhola realista, o de Benito Pérez Galdós.

Concluindo, havia muitos pontos de referência para argumentar com maior critério, em vez de repetidamente invocar a modernidade destas narrativas “evident not only in the turn toward the individual’s search for interiority, but also in their contemporary sociological reading of the impossibility of separating the private from the public”, afirmando que estes romances “go beyond the realist talent of invading and making public the mundane private world of bourgeois characters” (p. 57). Não comparto esta certeza. Podemos continuar a perguntar, em que medida a passagem da poética do tempo para a poética do espaço, observada nomeadamente em *Os Maias* e *La Regenta*

(*vd.* p. 199, com extensa nota 39), definem já uma passagem para a modernidade, como a autora repetidas vezes afirma, tal como questionámos a afirmação de “the modern search for an inner life” (p. 14). Falta aqui uma diferenciação da *práxis* realista-naturalista de tendência decadentista e esteticista que parte precisamente dos pequenos objetos em espaços interiores ou de transição entre fora e dentro, interligada com a procura duma nova linguagem da interioridade ou da *aura* perdida – daí uma escolha feliz dos alicerces teóricos centrados em Gaston Bachelard e Walter Benjamin. A marginalização de Bakhtin, uma decisão legítima, teria de ser melhor explicada, nomeadamente quando há conceitos como “threshold” (soleira) em jogo, adquirindo – e com toda a justeza – um papel central, tal como as varandas ou sacadas, nomeadamente em *La Regenta*, romance analisado de forma mais integrada do que *Os Maias* por se entender *Vetusta* como “architectural whole in the sense that the entire city can be conceptualized as one interior” (p. 207). Não será isto também o caso do *high life* lisboeta, representado num circuito fechado (mesmo dentro da cidade) e reduzido a poucos lugares, parecido a um *Big Brother dos Famosos*?

A ideia de que Estela Vieira não está sozinha é comprovada pelo volume editado em 2011 por Subha

Mukherji com um título *Thinking on Thresholds: The Poetics of Transitive Spaces* (Anthem Press), que também teria ficado bem a uma parte do seu *Interiors and Narrative*. É nomeadamente nesta dimensão analítica que se revela claramente a razão de ser deste estudo, não obstante os nossos comentários críticos. Talvez o aspeto mais forte seja a leitura da semantização colonial dos espaços interiores, a meu ver, pela primeira vez feita de uma forma comparativa entre romances de proveniência brasileira, portuguesa e espanhola:

mantemos a sequência escolhida pela autora que sugere uma visão de *Provincializing Europe*. É só ao longo do estudo que o leitor se vai apercebendo, passando de Machado para Eça e Clarín (Leopoldo Alas), da boa escolha dos romances para serem analisados, pela sua riqueza de detalhes. O livro de Estela Vieira possui, indubitavelmente, a virtude de despertar a mente para a relevância dos espaços interiores, representados, imaginados e metaforizados nas arquiteturas narrativas do fim do século XIX.

VIEIRA, Patrícia, *Portuguese Film, 1930-1960: The Staging of the New State Regime*

New York / London: Bloomsbury, 2013, 262 pp.

Sérgio Guimarães de Sousa*
spgsousa@ilch.uminho.pt

Sempre que está em pauta investigar a cosmovisão sociopolítica do Estado Novo, as fontes de análise privilegiadas provêm em geral, como seria de resto expectável, de material escrito (discursos, legislação, entrevistas, ensaios, livros, etc.). Há, porém, quem, não descartando, como é evidente, a relevância dessas fontes, seja capaz, como é o caso muito notório deste estudo, de abordar, com rigor e pertinência, os diversos polos que perfazem a mundividência estadonovista a partir de uma outra perspectiva não menos reveladora da sociedade de então: a multifacetada perspectiva do cinema. E não por acaso, as análises baseadas na filmografia tendem de há uns anos a esta parte a adquirirem uma centralidade em qualquer reflexão

em torno da Ditadura. Porque, como sabemos, esta não descurou o poder representacional das inovações formais proporcionadas pelo discurso audiovisual. Por outras palavras, o cinema, nas suas diversas modalidades (cinema de propaganda, filmes históricos ou sobre o império colonial, etc.), irrompe enquanto filiação do regime. E o que o estudo de Patrícia Vieira^[1] se propõe fazer consiste precisamente em analisar os mecanismos de afiliação do cinema dessa época, condição para compreender as bases pelas quais se estrutura a lógica do regime no campo cinematográfico. E a partir daí entender os efeitos ideológicos que o cinema estadonovista, concebido como um hino identitário, foi capaz de induzir no público: “In

* Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

[1] Numa primeira edição, em português: *Cinema no Estado Novo: A Encenação do Regime*, Lisboa: Colibri, 2011.

this study we looked at the cinematic reproduction of Salazarist ideology and at the portrayal of New State mythology and value in film. One of the tasks facing Portuguese society today is to undertake a thorough examination of the ideals of the regime. This book aims to contribute to the ongoing process of de-idealizing the emblematic heroes of Salazarism by analyzing their depiction in film” (p. 236).

Sendo o cinema o discurso no interior do qual os valores sociais politicamente preconizados se podem afirmar com mais ênfase, caberia, por assim dizer, messianicamente à cinematografia lusa, elevada ao estatuto de indústria, concentrar-se naquilo que (supostamente) definiria a realidade portuguesa, enfatizando os ideogramas dessa realidade unívoca (sonogando, claro, a faceta sinistra do regime); e, em consequência, repudiar sem concessões como espúrio (digamos) tudo o que lhe fosse estranho, por forma a evitar contaminações indesejáveis (estranheza ramificada em aspectos como a modernidade simbolizada pela cidade, a emancipação feminina, o pensamento crítico, e por aí fora, aspectos sintomaticamente reduzidos de modo a deles não restar senão uma ideia nefasta em nome de um cinema que perfilha uma visão crítica do mundo moderno).

Se em Portugal (sejamos justos) a intervenção do Estado não foi em

boa verdade tão drástica como na Alemanha nazi, na Itália fascista ou mesmo na Espanha franquista, não menos certo é o facto de o regime ter atuado sem complexos nem restrições. O discurso cinematográfico, com efeito, padeceu de apertada censura, afora a constrição não pouco despicienda de somente as obras consentâneas com o ideário estadonovista merecerem subvenção estatal (*cf.* p. 8 e ss.). Só assim, aliás, se percebe que as comédias, onde sobressaía um país pobre, porém alegre e, mais, alegremente regido por um estrutura social antemoderna, não só não refletissem a situação nacional como igualmente rasurem, como se ser português fosse pertencer a outro planeta, a internacional (o apogeu das comédias, onde não se fala de convulsões bélicas, coincidiu com a II Grande Guerra, recorde-se), distorcendo a representação da realidade (*cf.* p. 13).

No primeiro capítulo, “Propaganda in the New State: *The May Revolution (A Revolução de Maio)*”, a A. procura dilucidar as diferentes acepções existentes em torno do conceito de propaganda, contrapondo a de Salazar (propaganda como meio para divulgar a verdade) à do seu propagandista-mor, António Ferro (a propaganda enquanto versão ideal da realidade). Mas este capítulo inicial procura em especial analisar com atenção os expedientes

empregues em prol da persuasão ideológica no filme *A Revolução de Maio*. Como é o caso da intercalação no seio da trama ficcional de imagens documentais, com uma estratégia clara: “Documentary footage forms a bridge between fact and fiction, and in this process it undergoes a double inversion. The documentary scenes, a version of real events, are first fictionalized through their inclusion in the filmic narrative, and then reintroduced into the world by the power of art, in order to be disseminated in society. The result of this mutation is a transfiguration of reality itself, which should adapt to the model put forth by the movie” (p. 35). Neste sentido, afigura-se particularmente relevante o recenseamento que P. Vieira faz das técnicas de encenação através das quais o documentário enaltece a figura de Salazar de modo a instigar a identificação da figura do líder com o povo. Leia-se: “the dictator should *feel* like he is part of the people, and more importantly, the people should *feel* like they are the dictator, which will only happen if the dictator *becomes* the people and the people *becomes* dictator, albeit only transiently” (p. 38). Nada que o cinema alemão de Leni Riefenstahl, em *Der Sieg des Glaubens* e em *Triumph des Willens*, não ensinasse já (cf. p. 40).

O segundo capítulo, “Poets on the Screen: *Bocage*, *Camões*, and the Heroes of the Regime”, visa estudar

dois filmes de Leitão de Barros – *Bocage* e *Camões* – e neles rastrear o modo como se operacionaliza a intenção de António Ferro de se servir da literatura nacional, entendida como valor patrimonial a cultivar, sendo as grandes figuras dessa literatura, declinadas em versão nacionalista e patriótica, dignas da condição de heróis. Ou, como competentemente sustenta a A., o que se fez foi realizar os filmes a partir de uma cadeia metonímica cujo ponto culminante consistiu na representação dos autores e da sua vida. Obra e biografia seriam desta forma coextensíveis; e isso de tal maneira que esta faria as vezes daquela. Segundo esta perspectiva biografista, com a qual a obra se lê pelo monóculo da vida, ilustradora do legado (pós) romântico no Estado Novo, aquela reduz-se metonimicamente a pouco mais não ser do que uma súmula de episódio conhecidos da biografia dos poetas (e não forçosamente fidedignos). De outro modo: estes, no ecrã, adquirem a centralidade de heróis individuais (cf. p. 62-63). E como seria de esperar, o Estado Novo cedeu bem depressa à tentação de mitificar *Camões* (e não apenas) em função do seu ideário. *Camões* foi, com recurso a alguma sofisticação estética, (re)visto, ou melhor, dado a (re)ver, como herói da pátria, ratificando significados político-ideológicos. E o cume do heroísmo estaria, evidentemente, reservado à

figura de Salazar, o herói dos heróis. Curiosamente, Camões e Bocage, como aponta com inteira justeza a A., não encaixam sem falha no perfil delineado pelo Estado Novo.

O problema está em que figuras como a destes poetas (exemplos suficientes do artista marginal, quer dizer, avesso à ordem social e às constrações cívicas, castradoras do seu irreprimível ímpeto sentimental) significam na verdade também o que mais receia o regime: volubilidade amorosa, que é como quem diz, o ascendente das emoções sobre a sábia razão. O que não é sem dificultar a apropriação simbólica. Em conformidade com o salazarismo, como esclarece a dado momento P. Vieira, “The excessive sentimentality and lack of tenacity of the Portuguese led to national decline, in the same way that Camões’s and Bocage’s romantic fickleness caused them countless troubles, despite stimulating their poetic creation” (p. 69). A solução passou por o cinema aproveitar esse lado menos razoável de Camões e Bocage para admoestar a presumível predisposição leviana e inconstante do povo português. O intuito pedagógico-moralizador advinha-se sem dificuldade: reforçar a fidelidade aos credos cívicos e ideológicos propalados pelo Estado (*cf.* p. 71). Credos superiormente corporificados por Salazar, intérprete de verdades sobre as quais se erigiria a nação portuguesa (*cf.* p. 83).

Quanto ao terceiro capítulo, “Rural Life in Cinema: In Defense of a Natural Society”, concentra o essencial da sua atenção nos chamados ‘filmes regionais ou folclóricos’, o mesmo é dizer, aqueles filmes, hoje perfeitamente historicizáveis como etnográficos, não obstante tratem-se de versões edulcoradas da vida campestre, contextualizados no universo rural tão caro a Salazar. De que modo se relacionam tais filmes com o salazarismo? Traduzem, à custa de uma idealizada imagem do campo como *locus amoenus*, a apologia de uma salutar sociedade natural. No mundo rural persistiria, pois, um edificante espírito comunitário em flagrante contraste com esse lugar de perdição, porque associado às paixões funestas e aos desvarios, que dá pelo nome de cidade. O campo, numa palavra, seria o espaço por excelência, a bem do *reaportuguesamento* de Portugal, onde se tornaria possível, e sobretudo desejável, repudiar com ênfase as vicissitudes da urbe e decalcar a vida da nação da (imutável) natureza. Veja-se: “it was appropriate for New State films dealing with the rural world to highlight its advantages over urban culture, to reproduce natural rhythms, and to avoid artificiality. This movie’s educational and propagandistic value is derived precisely from their faithful representation of rural life, a social model for all Portuguese people” (p. 82).

O quarto capítulo, “The Miracle of Salazarism: *Fátima, Land of Faith* (*Fátima, Terra de Fé*)”, incide sobre a dicotomia fé / razão, presente no debate referente ao fenómeno das aparições fatimitas e que se arrastava desde a Primeira República. Com o filme *Fátima, Terra de Fé*, o regime propôs-se como que encerrar a discussão, propondo uma hábil conjugação das duas posturas, evitando antagonismos drásticos. Convirá neste ponto ter em mente o seguinte: “The New State, which is presented as an alternative to Republicanism, is suited to the national situation, since it is the political expression of the harmony of reason and faith” (p. 134). O que estava em jogo, como muito bem salienta ainda P. Vieira, consistia no receio do niilismo, visto por Salazar como a antecâmara do comunismo (cf. 137-143).

O quinto capítulo, “Gender Stereotypes in New State Cinema”, aborda a questão da imagem da mulher na filmografia estadonovista. O cinema tratou, claro está, de exaltar o lugar, bem subalterno, a que o regime (patriarcal na essência) restringia a condição feminina. Mulher louvável seria a esposa exemplar e, por extensão, a mãe de família impecável. Resultou daqui a desvalorização, senão mesmo a extrema marginalização, das mulheres emancipadas. O que se constata no destino pernicioso

(ostracismo, exílio) ou até trágico (a morte) reservado nos filmes às mulheres insubmissas ao modelo de dominação masculina. Como foi seguramente o caso das fadistas (dir-se-iam o reverso obsceno da virtuosa camponesa). Tanto mais que em não poucos fados sobressai a expressão do sofrimento enquanto prazer masoquista, sendo esse gozo dificilmente articulável com crenças e expectativas ancoradas nas ideias de trabalho, moderação e perseverança, como se percebe sem custo (cf. p. 166).

O sexto capítulo, “The Empire as Fetish: *Spell of the Empire* (*Feitiço do império*)”, aquele que me parece ser o capítulo culminante do livro, com base na leitura que faz de *Feitiço do Império* (António Lopes Ribeiro), oferece-nos a visão ultramarina do regime. Uma visão em que as ordens teórica e cultural se acham imbuídas de ideologia imperial. Ou seja, Portugal como, digamos, substância nacional coextensiva às colónias (e supostamente a bem da paz perpétua e do progresso irrestrito dessas colónias); e, assim sendo, a perspetivação da nação como realidade robusta com legitimidade para reivindicar um lugar no mundo. E esse lugar destacável no mundo (e, em rigor, *do* mundo) seria amplamente justificado por essa monumental territorialidade de referência com o nome de colónias, o que não estaria ao alcance de nenhuma outra

nação. Colónias essas alvo, por isso, de uma compreensível visão fetichizada, conforme sustenta com perspicácia a A., socorrendo-se, e bem, de Freud. Quer dizer, as colónias, com os seus territórios até certo ponto (o do olhar luso, em particular aquele acostumado a tudo contemplar a partir da remota aldeia) incomensuráveis, cada qual com as suas etnicidades, funcionariam na proporção de uma compensação, tal como acontece na lógica do fetiche. Significou isto, em termos práticos, que as decisões adoptadas relativamente às colónias “were based upon a virtual empire, an illusory object conceived as a caricature of reality. In other words, what was at stake was not something concrete and palpable, but rather a fetish created by the fetishist’s fantasy as a replacement for the lost object” (p. 186).

E compreende-se sem dificuldade a razão de semelhante atitude: “What is at stake here is Portugal itself, whose aspiration of becoming a powerful nation in economic and political terms depended, [...], on the colonies. Losing the overseas empire would mean losing the country itself, i.e., renouncing the conception of the nation that the New State disseminated. The overseas territories supplemented the mainland and sustained an image of a country that did not really exist. Using freudian terminology, the colonial empire functioned as a fetish. The colonies

simultaneously hid and revealed the regime’s inability to produce a nation that corresponded to the magnificent idea of Portugal created in its leader’s speeches. The angst associated with the loss of the overseas possessions can therefore be explained by a fetishist fear of ruining this vision of the country and, consequently, the national project outlined by the New State” (p. 183). Portanto, através das colónias Portugal compensaria (ilusoriamente) a sua insignificância geopolítica no concerto das nações desenvolvidas, daí o receio imenso de carecer delas. “Without the empire-fetish, the New State” – como escreve P. Vieira – “would be forced to acknowledge the reverse side of its nationalism and face a suddenly emasculated Portugal, which would not have a penis, the attribute of other bigger and stronger countries. Salazarism’s phallogocentric discourse, inherited from centuries of imperialism, could not survive this reduction of Portugal to its true dimensions” (p. 184). E o cinema, instrumento de propaganda privilegiado, conforme assinala a A. em *Feitiço do Império*, refletiu exemplarmente a fetichização do império (seja-me concedido, já agora, um parêntesis para notar, dada a pertinência hermenêutica revelada por P. Vieira no uso do registo psicanalítico, que talvez não tivesse sido irrelevante operar psicanaliticamente a uma escala menos

reduzida. Isto é, talvez se revelasse pertinente acrescentar, pelo menos, o contributo lacaniano. O que permitiria a compaginação da figura de Salazar com a possibilidade operativa de um conceito como o Nome-do-Pai, por exemplo).

O sétimo e último capítulo, “The Spirit of the Empire in *Chaimite*”, debruça-se sobre a ênfase, como forma de consolidação política, concedida por Salazar à noção de *espírito*. Quer dizer, à presunção de uma superioridade moral, a qual o ditador pretendia exportar para África. Noutros termos, ao invés da ganância materialista, o que se apregoava era a prevalência de uma realidade espiritual sob a forma de superioridade moral através da qual os portugueses seriam capazes de superarem os povos confinados ao condenável materialismo. Nesta força espiritual residiria a possível aglutinação hegemónica dos diversos povos do império sob uma mesma – e intransigente – orientação.

Concluindo, o estudo de P. Vieira, cuidadosamente conduzido do ponto de vista metodológico, por partir da análise rigorosa do contexto e não se abster de recorrer a documentação histórica, estudo assente numa progressão argumentativa sólida e, logo, eficaz e, é preciso também realçar, baseado num *corpus*, ainda que um tanto restrito,

bem escolhido, constitui, a vários títulos, uma investigação digna da maior relevância. Desde logo porque se boa parte do que nele se lê seria presumível – ninguém duvidará, creio eu, da vertente ideológica do cinema sob a égide do Estado Novo –, a verdade é que se trata de uma abordagem capaz de aprofundar, por vezes bem decisivamente, os meandros, incluindo os menos explícitos, dessa ideologização da sétima arte. E ainda porque se trata de um estudo que vem mostrar o que talvez não soubéssemos com tanta clareza: que se no Estado Novo o cinema e a ideologia em vigor caminharam sempre lado a lado, isso aconteceu mesmo (ou talvez sobretudo) quando o regime caminhava já sob visíveis ruínas. E reconheça-se que P. Vieira não se limitou a teorizar. Na especificidade da relação entre Ditadura e cinema, a A. soube com inteligência cruzar saberes e propostas de leitura convincentemente argumentadas a cada passo e não raro clarividentes. Ou seja, não há como não ver em *Portuguese Film, 1930-1960: The Staging of the New State Regime* a concretização assaz competente, porque informada e muito capaz do ponto de vista exegético, de um trabalho de referência no domínio da História e no dos estudos cinematográficos.

diacrítica

revista do centro de estudos humanísticos
série ciências da literatura

1. Apresentação

Diacrítica – Série Ciências da Literatura é uma revista universitária, de periodicidade anual, editada pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho e subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

A revista acolhe propostas de publicação de colaboradores internos e externos ao CEHUM que se enquadrem no domínio dos estudos literários e dos estudos comparados, aqui incluídos os estudos interartísticos, pós-coloniais, de género, de receção e de tradução.

Para além de artigos, sujeitos a arbitragem científica, a revista recebe igualmente entrevistas e recensões críticas, dentro das mesmas áreas de investigação atrás mencionadas, que se pautem por critérios de qualidade e interesse científicos reconhecidos pelos órgãos competentes da revista. As recensões críticas deverão eleger preferencialmente ensaios e obras teórico-críticas com relevância para o âmbito da investigação literária. Nas suas edições mais recentes, a revista tem incorporado regularmente um *dossier* temático de abertura.

Os números editados da *Diacrítica – Série Ciências da Literatura* a partir de 2003 estão disponíveis em linha na página do CEHUM (<http://ceh.ilch.uminho.pt/diacritica.htm>). As normas de publicação na revista encontram-se igualmente acessíveis em http://ceh.ilch.uminho.pt/Diacrítica%20-Literatura_Apresentação.pdf

2. Direção, Coordenação e Comissões Científica e Redatorial

Diretora:

Ana Gabriela Macedo
gabrielam@ilch.uminho.pt

Diretores-Adjuntos:

Carlos Mendes de Sousa
mdesousa@ilch.uminho.pt

Vítor Moura
vmoura@ilch.uminho.pt

Editor / Co-editora:

Orlando Grossegeesse / Margarida Esteves Pereira
litcehum@ilch.uminho.pt

Comissão Científica:

Abel Barros Batista (Universidade Nova de Lisboa), Bernard McQuirk (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)

Comissão Redatorial:

A Comissão Redatorial da *Diacrítica-Série Ciências da Literatura* integra, para cada número da revista, o conjunto de professores, investigadores e especialistas responsáveis pela revisão científica dos artigos propostos para publicação.

3. Arbitragem Científica

Os artigos propostos à *Diacrítica - Série Ciências da Literatura* para publicação são submetidos à emissão de pareceres por dois avaliadores (ou três, quando necessário) na respetiva área científica em que o texto se enquadra. Os artigos são enviados sob anonimato aos *blind referees*, internos e externos ao CEHUM, a quem é solicitado que o parecer emitido tenha em conta, de acordo com a ficha de avaliação adotada pela Revista:

- adequação às normas de publicação da Revista;
- adequação do tema do artigo ao âmbito da Revista;
- pertinência;
- originalidade;
- enquadramento teórico;
- pertinência da metodologia crítica;
- clareza da apresentação;
- argumentação e relação entre hipóteses de partida e resultados.

Os pareceres deverão incluir uma recomendação em relação a possível publicação, entre as seguintes: publicar sem quaisquer modificações; publicar com pequenas modificações; publicar com modificações significativas; o artigo não se revela adequado para publicação.

Será ainda solicitada a indicação de sugestões e sua justificação, com vista a uma otimização da qualidade científica do artigo submetido a parecer, a ser enviadas, sob anonimato, aos Autores.

A aprovação dos artigos sujeitos a arbitragem científica terá lugar durante o mês de **outubro** de cada ano civil.

4. Instruções para os Autores

1. Todos os artigos, entrevistas e resenhas propostos para publicação na *Diacrítica - Série Ciências da Literatura* devem ser enviados ao Editor da Revista até **31 de maio** de cada ano civil e elaborados de acordo com as Normas de Publicação descritas neste documento.

2. Dos artigos a submeter a publicação na revista devem ser remetidas duas versões eletrônicas, apresentadas em tamanho A4:

- uma versão anónima, em ficheiro doc/docx (Microsoft Word);
- uma versão identificada, em ficheiro pdf (Adobe), com a afiliação de autor e o respetivo endereço eletrónico (conforme consta nas normas de publicação).

3. Os textos das entrevistas e resenhas serão enviados em duas versões eletrônicas, ambas identificadas, uma em ficheiro doc/docx (Microsoft Word) e outra em ficheiro pdf (Adobe).

4. Impõe-se que todos os artigos propostos para publicação sejam originais inéditos, não tendo sido anteriormente publicados, completos ou em parte, quer no formato impresso quer no eletrónico.
5. Os textos publicados e as imagens (se as houver) são da responsabilidade dos respetivos Autores.

5. Normas de Publicação

Informações Gerais

1. São aceites originais inéditos escritos em língua portuguesa, inglesa, francesa e espanhola.
2. O título, o resumo e as palavras-chave devem ser apresentados no idioma do texto do artigo e no idioma português e inglês.
3. Os artigos e as entrevistas não devem exceder 20 páginas (incluindo as notas e as referências).
4. As resenhas críticas não devem ir além dos 10 000 caracteres com espaços.
5. A afiliação de autores deve ser feita a dois níveis, após o título do artigo e em nota de rodapé, devendo conter informação completa sobre os autores.

Obs.: A partir do próximo n.º 25/3, correspondente à edição de 2011 da *Diacrítica – Série Ciências da Literatura*, todos os textos propostos para publicação na revista e redigidos no idioma português deverão seguir o disposto no Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor desde 2009.

Afiliação de Autores

1. Após o título do artigo, alinhado à esquerda, deve constar o nome do Autor seguido, na linha imediata, do endereço de correio eletrónico.

Fonte: Times New Roman, Tamanho 12, Espaçamento entre linhas Simples.

2. Em nota de rodapé, com remissão para o nome do Autor, deve ser feita menção à instituição a que pertence (a dois níveis: Universidade e Departamento ou Centro), bem como à cidade e ao país.

Instruções de Formatação

Títulos

1. O título do original deverá estar em Negrito, Times New Roman 14, alinhado à esquerda.
2. Os títulos das secções e subsecções deverão estar em negrito e o tamanho da fonte deve ser Times New Roman 12.
3. Sugere-se a utilização de, no máximo, dois níveis de titulação, sem numeração ou com numeração árabe (*e.g.* 1, 2.2., mas não 3.2.1.).

Resumo/Abstract e Palavras-chave/Keywords

1. O resumo deverá ser escrito depois do título do artigo, sem parágrafo e com 1 cm de recuo a partir das margens esquerda e direita. Não deve constar a designação Resumo.
2. O texto do resumo não deverá exceder 150 palavras.
3. O número máximo de palavras-chave é 6.

Texto

As páginas deverão ser numeradas.

Corpo de Texto:

- Tipo de letra: Times New Roman
- Tamanho: 12
- Espaçamento entre linhas: Simples
- Espaçamento entre parágrafos: 0 pt
- Alinhamento: Justificado
- Indentação de parágrafos: 1 cm

- Margem superior e esquerda: 3 cm
- Margem inferior e direita: 2 cm

Imagens

1. Todas as imagens, incluindo tabelas e equações que sejam imagens, devem ser incluídas no corpo do texto com referência. As imagens devem ser identificadas com numeração consecutiva e título, aparecendo abaixo da imagem (i.e. Figura 1. Título).
2. Imagens a preto e branco produzem os melhores resultados, pelo que as coloridas devem ser evitadas.

Notas/Epígrafes

1. As notas deverão ser em Times New Roman 8, com espaçamento simples entre linhas e espaçamento de 0 pt entre notas e entre parágrafos de uma mesma nota, e surgirão em pé de página, com a numeração seguida.
2. O algarismo que remete para a nota deverá ser colocado depois do sinal de pontuação. Exemplo: “como frequentemente pode ser demonstrado.”⁵”
3. Nas remissões de umas para outras páginas do artigo, usar-se-ão as expressões latinas consagradas (cf. *supra*, cf. *infra*), que virão sempre em itálico e por extenso.
4. As epígrafes, que deverão ser em itálico e sem aspas, em Times New Roman 10, só necessitam da indicação do nome do autor, sendo opcional a indicação do título da obra. Não devem ser usados parênteses para a indicação do nome do autor da epígrafe.

Referências

1. As citações pouco extensas (ate três linhas, inclusive) podem ser incorporadas no texto, entre aspas. (Utilizar a seguinte sinalização para aspas: “...”; e no caso de uma citação com aspas dentro de aspas: “... ‘...’ ...”)

2. As citações mais longas serão recolhidas, ficando impressas em Times New Roman 10, sem aspas, alinhadas, à esquerda, pela indentação de parágrafo do texto.
3. As interpolações serão identificadas por meio de parênteses retos [].
4. As omissões serão assinaladas por reticências dentro de parênteses curvos (...).
5. No texto, o título das publicações será em itálico e o dos artigos, colocado entre aspas.
6. Nas Referências devem apenas ser mencionados os autores e obras citadas no artigo.
7. As referências serão sempre feitas no corpo do texto, na forma abreviada da indicação, entre parênteses curvos, do nome do autor, data de publicação e, se for o caso, número de página. Se se tratar de uma citação indireta, essas indicações serão precedidas da palavra *apud*.

Exemplos:

Um só autor: (Simenon, 1985: 7).

Dois autores: (Sjowall & Wahloo, 1985).

Nota: o símbolo “&” deverá ser utilizado apenas para referências entre parênteses. No corpo do texto deve-se utilizar “e” no idioma no qual o artigo for escrito.

Exemplo: “Martins e Oliveira (2008) afirmam que...”, ou “Martins and Oliveira (2008) state that...”.

Três ou mais autores: (Doyle *et al.*, 1973).

Nota: a primeira referência a textos de mais de dois autores deverá conter o nome de todos (até ao limite de cinco autores), e as demais ocorrências deverão utilizar “*et al.*”.

Exemplo: (a) primeira referência: “Conforme Silva, Martins e Lira (2009),...”;
(b) demais ocorrências: “No entanto, Silva *et al.* (2009) sugerem...”.

Citação indireta: (*apud* Chandler, 1974: 755).

Autor repetidamente citado: (*Idem*, 10) ou (*Ibidem*) no caso de ser citada a mesma obra na mesma página.

8. Será incluída no final, em Times New Roman 10, com o título “Referências”, se o texto for em português, e com o título “References”, se o texto for em inglês, a lista completa, por ordem alfabética de apelidos de autores, das obras que tenham sido referidas ao longo do texto.

9. Se houver duas ou mais referências do mesmo autor e do mesmo ano, acrescentar-se-ão à data as letras a, b, etc. : e.g. Van Dine (1946a), (1946b).

10. Qualquer informação adicional, tal como a indicação da data original de publicação de um artigo, deve ser apresentada entre parênteses retos [].

11. O apelido do autor consultado deverá estar formatado com a fonte Maiúsculas pequenas (no Word, menu Formatar, Fonte, opção Maiúsculas pequenas).

12. Deverá sempre indicar-se a editora e a edição consultada. Poderá também indicar-se, se for considerada relevante, a data da primeira edição. Estas indicações deverão vir no fim da referência, entre parênteses retos. Quando se trate de traduções, deverá vir sempre indicado o nome do tradutor.

Exemplos:

LIVROS:

DURRENMATT, Friedrich (1992), *Der Richter und sein Henker*, Zurich, Diogenes [1950].

DURRENMATT, Friedrich (1993), *O juiz e o seu carrasco*, trad. Fátima Freire de Andrade, Porto, Asa.

BOILEAU, Pierre & Thomas NARCEJAC (1982), *Le roman policier*, Paris, Nathan.

COLETÂNEAS:

ALEWYN, Richard (1968), “Anatomie des Detektivromans”, in Jochen Vogt (ed.) (1998), *Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte*, Munchen, pp. 52-72.

REVISTAS:

JAMESON, Fredric R. (1970), "On Raymond Chandler", *The Southern Review* 6, pp. 624-650.

PIZER, John (1987), "History, Genre and 'Ursprung' in Benjamin's Early Aesthetics", *The German Quaterly*, vol. 60, no 1, pp. 68-87.

DOCUMENTO NA INTERNET:

APELIDO, nome próprio (ano), *Título do Documento*, [em linha] disponível no endereço [consultado em data].

LOCAIS NA INTERNET E PÁGINAS PESSOAIS OU DE INSTITUIÇÕES:

Nome, [em linha] disponível em endereço [consultado em data].

PUBLICAÇÕES EM REVISTAS NA INTERNET:

APELIDO, nome próprio (ano), «Título do Artigo», *Título da Revista*, volume, número, número das páginas, [em linha] disponível em endereço [consultado em data].

Recensões:

1. A recensão não deverá apresentar título próprio, sendo identificada pelo nome do autor e título da obra recenseada, seguidos das indicações de edição e, por fim, do número de páginas do volume.

Exemplo:

ZAFIROPOULOS, Markos, *L'Oeil désespéré par le regard. Sur le fantasme*, Paris, Les Éditions Arkhê, 2009, 124 pp.

2. A afiliação de Autor deverá seguir as mesmas normas já referidas para os artigos.

Dossier **Narrando o Índico**

Prefácio

Rosa Maria Perez

The Revisionary and the Assertive Modes in Indian Ocean Studies

Joana Passos

Narrating the Indian Ocean: challenging the circuits of migrating notions

Ute Fendler

Entre discursos y prácticas: criollización, mauricianidad y globalización en Mauricio – el caso del cine emergente mauriciano

Mar Garcia

Notes pour une lecture du roman graphique *Île Bourbon 1730* de Appollo & Trondheim sous le prisme de son *indiaocéanéité*

Marie-Manuelle da Silva

“Para fazer um mar”. Literatura moçambicana e Oceano Índico

Jessica Falconi

Índico e(m) Moçambique: notas sobre o *outro*

Nazir Ahmed Can

Narrando O(s) Índico(s). Reflexões em torno das ‘geografias transnacionais do imaginário’

Elena Brugioni

Traces of Portugal in Bollywood

Francisco Veres Machado

Poems

John Mateer

tradução de Andreia

Sarabando

Vária

Nouveaux genres littéraires urbains en Français. Micronouvelles et nouvelles en trois lignes

Cristina Álvares

Fronteira e Contacto em *O Meu Nome é Legião*

Daniel Paiva

Sombrias manobras do amor: (in)evitências em Alanis Morissette

Diogo André Barbosa Martins

Papéis criados, papéis forjados no romance *Nada a dizer* de Elvira Vigna

Edma Cristina de Góis

Dores dos Santos, Salomé ou a exaltação do milagre

Maria Eugénia Pereira

A filha (mais velha) de Joaquim Luís. Sobre *As Três Irmãs*

Sérgio Guimarães de Sousa

Diegese, linguagens, língua e cinema: *The Artist* de Michel Hazanavicius

José Teixeira

“This is England?”:

Projeções da Inglaterra e da sua identidade a partir do *heritage film* no panorama do turismo cultural

Margarida Esteves Pereira

Entrevista

“Há quem diga que eu escrevo inglês traduzido”

Sérgio Guimarães de Sousa

Recensões

AMARAL, Ana Luísa, *Próspero Morreu. Poema em Acto*

Ana Gabriela Macedo

VIEIRA, Estela, *Interiors and Narrative. The Spatial Poetics of Machado de Assis, Eça de Queirós and Leopoldo Alas*

Orlando Grossegesse

VIEIRA, Patrícia, *Portuguese Film, 1930-1960: The Staging of the New State Regime*

Sérgio Guimarães de Sousa