

# Poéticas Interculturais

Representações  
literárias do outro  
como estrangeiro

ORGANIZAÇÃO / Paula Alexandra  
GUIMARÃES

# Intercultural Poetics

Literary representations  
of the foreign other

hhuus





# Poéticas Interculturais

Representações  
literárias do outro  
como estrangeiro

ORGANIZAÇÃO / Paula Alexandra  
**GUIMARÃES**

# Intercultural Poetics

Literary representations  
of the foreign other

**LETRAS**



Universidade do Minho  
Centro de Estudos Humanísticos

**POÉTICAS INTERCULTURAIS**

*Representações Literárias do Outro como Estrangeiro*

INTERCULTURAL POETICS

*Literary Representations of the Foreign Other*

Organização: Paula Alexandra Guimarães

Edição: © Centro de Estudos Humanísticos  
da Universidade do Minho (CEHUM)

<http://ceh.ilch.uminho.pt>

E-mail: [ceh@ilch.uminho.pt](mailto:ceh@ilch.uminho.pt)

Edições Húmus, Lda., 2019

Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Telef.: 926 375 305

[humus@humus.com.pt](mailto:humus@humus.com.pt)

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão

1ª edição: Dezembro de 2019

Depósito Legal: 465586/19

ISBN: 978-989-755-447-6

A publicação é financiada pelo CEHUM (Centro de Estudos Humanísticos) da Universidade do Minho com verbas da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

# ÍNDICE / CONTENTS

- I INTRODUÇÃO / INTRODUCTION  
11 *Paula Alexandra Guimarães*
- II ESTEREÓTIPOS LITERÁRIOS E QUESTÕES DE RAÇA / LITERARY STEREOTYPES AND ISSUES OF RACE
- 25 **Making Assumptions in Nadine Gordimer's *The Pickup***  
*Lucia Boldrini*
- 37 **Literary Representations of Late Nineteenth-Century Racial Theory**  
*Glyn Hambrook*
- III TRANSPOSIÇÕES POÉTICAS DO OUTRO / POETIC TRANSPOSITIONS OF THE OTHER
- 55 **Intercultural Hybridity in David Oliveira's Poetry**  
*Reinaldo Francisco Silva*
- 67 **"Don't Meet me at the Airport": The Body in Transit**  
*Ana Bessa Carvalho*
- IV ABORDAGENS FILOSÓFICAS DA ALTERIDADE / PHILOSOPHICAL APPROACHES TO OTHERNESS
- 83 **Ver Outros Seres Humanos Como Sendo 'um de nós' e não como 'eles': a Redescoberta Rortyana, o Texto Literário e Político**  
*Patrícia Fernandes*
- 95 **Nós Também Somos O Outro (a propósito de *O Outro* de Kapuscinski)**  
*Isabel Ponce de Leão*
- 109 **A Estigmatização de Meursault: A Construção do Ethos em *L'étranger* de Albert Camus**  
*Micaela Aguiar*

V O OUTRO PÓS-COLONIAL: LITERATURAS EM PORTUGUÊS / THE  
POSTCOLONIAL OTHER: LITERATURES IN PORTUGUESE

- 127 **"Terra-longe tem Gente Gentio": Figurações do Estrangeiro na Poesia  
Cabo-Verdiana**  
*Rui Guilherme Silva*
- 139 **A Construção do Esquecimento: Representações da Memória na Obra  
de José Eduardo Agualusa**  
*Ana Margarida Fonseca*
- 153 **Muitos Orientes: China e Índia na Obra de Camilo Pessanha e Cecília  
Meireles**  
*Camila Marchioro*

VI O OUTRO NA HISTÓRIA LITERÁRIA E NA NARRATIVA  
DE VIAGENS / THE OTHER IN LITERARY HISTORY AND TRAVEL  
NARRATIVE

- 173 **A História Literária Portuguesa segundo Robert Southey**  
*Alexandre Dias Pinto*
- 183 **'É Melhor Comê-lo que Estudá-lo, mas Leia-o Quem Não Pode  
Mastigá-lo'. As Culinárias Francesa, Inglesa e Portuguesa ao Sabor de  
Ramalho Ortigão**  
*Ana Luísa Vilela*
- 197 **A Brief Discussion of *The Arabian Nights's* influence on British  
Literature and Politics in the Late Nineteenth Century**  
*Haythem Bastawy*

VII PERSPETIVAS LITERÁRIAS DO OUTRO NA ESPANHA E NO  
CANADÁ / LITERARY PERSPECTIVES OF THE OTHER IN SPAIN AND  
CANADA

- 213 **Goytosolo's Witness in Bosnia**  
*Erma Nezirevic*
- 223 **Canadian Native Voices and the Representation of the Other(s):  
The Cree Writer Tomsom Highway**  
*Isabel Nena Patim*

VIII CON-FIGURANDO O OUTRO NA BD E NO CINEMA / CON-  
FIGURING THE OTHER IN COMICS AND CINEMA

- 243 **Outsiders take Center Stage: How G. Willow Wilson and Kamala Khan  
are Transforming the World of Superheroes**  
*Ana Luísa Pires e Paulo Lourenço*
- 253 **O Outro Lado da Vida: Ser Outro e Ser o Mesmo Segundo Monty  
Python**  
*Paulo Alexandre e Castro*





I

**INTRODUÇÃO**  
INTRODUCTION



## I. O CONCEITO DE ESTRANGEIRO

Na sua obra *The Concept of the Foreign: An Interdisciplinary Dialogue*, Rebecca Saunders afirma que o conceito de estrangeiro (de *estraneariu*, por via do francês antigo *estrangier*) é perversamente difícil de definir devido à sua relatividade, heterogeneidade, metaforicidade e equívoca valoração (2003, p. 3). E refere sobretudo a necessidade que houve de se definir o estrangeiro negativamente – como não pertencendo a um grupo, não falando uma determinada língua, não tendo os mesmos costumes; isto é, como sendo não familiar, estranho, não natural, não autorizado, incompreensível ou, mesmo, impróprio (*Ibidem*). Saunders pensa, assim, que a condição de *foreignness*, de se ser estrangeiro, é por vezes encarada como algo de incompreendido, ou mesmo ‘anti-compreendido’, já que a sua presença simultaneamente tematiza e interroga aquilo que é familiar (p. 5).

Uma vez que o surgimento e utilização deste conceito resulta essencialmente do estabelecimento dos estados-nação e do fenómeno do nacionalismo, o significado mais comum de estrangeiro é, assim, aquele que é concebido em oposição ao de cidadão de um estado: um estrangeiro é um não-cidadão (*Ibidem*). O conceito pressupõe, pois, a não-pertença – a uma nação ou a uma ‘família’ alargada. Mas, ao longo dos tempos e em diversos contextos, a condição de se ser estrangeiro tanto foi conotada negativamente como positivamente; enfatizou-se, por um lado, o exótico, o artístico ou o libertatório; e, por outro, o estranho, o impróprio ou o ameaçador (p. 7). Esta apreciação ou valoração surge frequentemente na alternância entre o medo do Outro e a atração pelo Outro, já que a *foreignness* pode ser simultaneamente ameaçadora e apelativa (*Ibidem*).

Mas, pelo seu interesse interdisciplinar e multidisciplinar, o conceito em apreço pode também ser abordado a partir de outras premissas ou teorizações, incluindo de modo não só mais pessoal como mais universal. Por exemplo, a ‘estranheza’ da condição de se ser estrangeiro que foi elaborada psicanaliticamente por Julia Kristeva – o estranho ou ‘estrangeiro’ que vive escondido dentro de nós mesmos:

Strangely, the foreigner lives within us: he is the hidden face of our identity, [...] The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises, and he disappears when we all acknowledge ourselves as foreigners, unamenable to bonds and communities. (1991, p. 1).

Por outro lado, o conceito de estrangeiro equivale frequentemente a uma ideia de impureza filosófica, uma vez que por via do seu hibridismo o estrangeiro é disruptivo das categorias ontológicas e metafísicas (Saunders, pp. 41-2). Além disso, pela sua condição, o estrangeiro é errante, quer no sentido de alguém que ‘vagueia’ quer de alguém que literalmente ‘erra’ (p. 45). Por fim, o estrangeiro é frequentemente não-essencial, no sentido de alguém que não conta ou é irrelevante; os artistas, os escritores, os músicos, etc. – são também aqueles que usam uma imaginação que é prescindível ou dispensável no dia a dia (p. 46).

Mas o estrangeiro não é só o equivalente direto da instabilidade, da impureza e da patologia que nos rodeia; ele representa também a possibilidade da diferença e da mudança – pela atração do exótico, do desconhecido, do misterioso – e a própria liberdade que nos move (p. 48). A imagem do estrangeiro, nestas diversas aceções, e as representações do estrangeiro como tal são, deste modo, extremamente relevantes no contexto das artes e das culturas, pois é através do confronto mediado com essa imagem (nomeadamente, por via da literatura) que melhor nos podemos compreender e aceitar mutuamente.

## 2. IMAGEM E REPRESENTAÇÃO NA IMAGOLOGIA LITERÁRIA

O termo *imagem*, neste contexto, foi recentemente definido como “the mental or discursive representation or reputation of a person, group, ethnicity or nation” (Beller & Leerssen, 2007, p. 342). No entanto, aquilo que designamos como ‘Imagologia’ envolve não apenas a disseminação intertextual de certos traços, “the commonplace nature and intertextual dissemination of certain

characterizations”, mas também a forma como um dado texto constrói aquilo que é típico, “the way a text constructs salient features concerning a given nation as ‘typical’ or ‘characteristic’” (Leerssen, 2000, p. 267).

As estruturas profundas que estão presentes nos estereótipos nacionais, e que usualmente envolvem a construção de binários em torno de pares opostos, tais como norte/sul, forte/fraco, central/periférico, tanto podem ser estudadas diacrónica como historicamente (*ibidem*). Para críticos como Leerssen, os textos que ‘dizem’ algo acerca do carácter nacional apoiam-se frequentemente numa reputação já existente, em que autores anteriores podem ser citados ou mencionados, e não tanto numa observação da realidade em primeira mão. Como tal, os estereótipos nacionais são eles mesmos ‘construtos’ intertextuais, cuja força reside sobretudo no seu valor de reconhecimento e não tanto no seu suposto valor de verdade.

Os estereótipos podem ser quer positivos quer negativos, dependendo se um dado país representa sobretudo uma ameaça ou uma rivalidade, dando assim origem a *xenofobia*, ou então é representado de forma mais positiva como sendo pitoresco ou exótico, originando a *xenofilia*. Segundo Leerssen, “nobody is in a position to describe a national identity” porque, na realidade, aquilo que é descrito é sempre uma *diferença* cultural – o modo como uma nação é vista como sendo “different from the rest” (Leerssen, 2007, p. 268). A própria representação que é feita pode diferir de acordo não apenas com a nacionalidade, mas também com a vivência e a formação dos respetivos autores; isto porque existe sempre um grau de subjetividade envolvido na representação de outra cultura por um escritor. Por esta razão, qualquer representação artística de certas relações interculturais envolve também a construção de uma imagem estética do confronto cultural de valores e suposições.

Particularmente relevante no atual contexto de crescente globalização e multiculturalismo, em que as questões da identidade, da alteridade e da representação assumiram um papel cada vez mais importante no seio das ciências sociais e humanas, é a extensa problematização das construções estéticas de uma ‘autoimagem’ e de uma ‘heteroimagem’. Às imagens tradicionais de identidades estáticas ou rígidas, incluindo identidades nacionais ou nacionalistas, autores como Stuart Hall (*Representation* 2003) contrapuseram as ideias de uma ‘identidade descentrada’ ou de uma ‘identidade-relação’, que nos permitem uma reconfiguração contínua do ‘eu’ e do ‘outro’.

De facto, quer o processo de formação quer o de mudança da identidade é construído precisamente através do confronto com o Outro, um encontro intercultural feito de sinergias e de fricções, no qual o texto literário se apresenta

e é também representado como um ‘diálogo’ ou como um verdadeiro ‘espaço’ de diferenças e relações (Simões 2011).

### **3. O VOLUME POÉTICAS INTERCULTURAIS. REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DO OUTRO COMO ESTRANGEIRO**

O presente volume reúne os diferentes contributos de vários especialistas, nacionais e estrangeiros, em torno do tema que lhes foi proposto das ‘Representações Literárias do Outro como Estrangeiro’, os quais por sua vez decorrem da participação destes na Conferência Internacional sobre *Poéticas Interculturais*, a qual teve lugar no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, no contexto do grupo de investigação *INTCULTPOET* do Centro de Estudos Humanísticos, em meados de Junho de 2015.

Os dois artigos que compõem a primeira parte deste volume abordam os estereótipos literários que surgem associados às questões de raça ou de nação, concretamente num romance de Nadine Gordimer, escritora sul-africana, e em algumas narrativas europeias dos finais do século dezanove. Lucia Boldrini refere a forma, por vezes inconsciente, como naquele se formulam pressupostos categóricos sobre o outro-estrangeiro ou como se tenta evitar os mesmos, conduzindo em ambos os casos a mal-entendidos e ofensas que afetam quer a intimidade quer a integridade do indivíduo. Glyn Hambrook analisa o conceito de estrangeiro enquanto *exemplum* quer de degeneração quer de evolução, não só no discurso teórico, mas também no discurso literário finisseculares, nomeadamente o contraste cultural entre latinos e anglo-saxões no escritor M. P. Shiel, e entre estes e eslavos em autores como Bram Stoker e Pío Baroja.

Na segunda parte do volume, que introduz versões ou transposições poéticas do Outro, os dois artigos aí incluídos dedicam-se à representação do estrangeiro na escrita poética de diferentes autores. Reinaldo Silva explora a poesia intercultural do autor luso-americano David Oliveira, residente no Camboja, mas de ascendência açoriana, a qual exhibe um debate rico e intrincado entre os valores ocidentais e asiáticos que está bem patente no confronto e tensão étnicos. No seu artigo, Ana Carvalho compara a imagem do migrante ou viajante na prosa poética de Damon Galgut e de Al Berto, procurando analisar a postura deste sujeito diante do Outro, o qual muitas vezes é um espelho do próprio *eu* e não uma leitura estereotipada do *estranho*.

A terceira parte do volume é especialmente dedicada às abordagens filosóficas do Outro: Patrícia Fernandes aborda as reflexões de Richard Rorty

acerca do Outro e as intersecções por ele estabelecidas entre o texto literário e o texto político, sobretudo a importância do papel da narrativa e da descrição imaginárias na nossa educação sentimental, aumentando a nossa compreensão e solidariedade face ao sofrimento alheio; por seu lado, Isabel Ponce de Leão analisa as conferências jornalístico-literárias ou ‘articuentos’ de Ryszard Kapuscinski reunidas na obra *O Outro* (2006), em que ele procura compreender e problematizar o que é ser europeu ou não europeu, colono ou colonizado, branco ou negro; por fim, Micaela Aguiar explora os complexos mecanismos linguístico-discursivos que estão presentes no processo de estigmatização do Outro (o protagonista Meursault) na obra *Létranger* de Albert Camus.

A quarta parte do volume aborda o Outro pós-colonial nas literaturas de língua portuguesa: Rui Silva teoriza sobre as questões da imagem do Outro (Beller, Dyserinck, Fokkema, Fischer) e analisa de perto a questão das figurações do estrangeiro na poesia diaspórica e creolizante de vários autores cabo-verdianos, na qual se confrontam a *fobia* e a *filia*; Ana Margarida Fonseca introduz a questão da representação/esquecimento de identidades híbridas na obra literária de José Eduardo Agualusa, o qual propõe uma reflexão inquietante sobre a identidade e a alteridade pós-coloniais; e Camila Marchioro explora e compara as imagens exóticas do Outro oriental (China e Índia) nas obras de Camilo Pessanha e Cecília Meireles, mostrando como esses dois autores, portugueses e brasileira, descaracterizam ou contradizem a visão europeia do Oriente.

Na quinta parte do volume, em que se analisam perspectivas do Outro na história literária e nas narrativas de viagem, surgem três artigos complementares: Alexandre Pinto mostra como o poeta e historiador inglês Robert Southey ensaiou a história de uma literatura que lhe era estrangeira, a portuguesa, avaliando-a em comparação com a inglesa e com a europeia, desejando estudar a identidade coletiva dos portugueses; por seu turno, Ana Luísa Vilela analisa a forma multimodal (lírica, satírica, etc.) como Ramalho Ortigão representou imagologicamente as culinárias francesa, inglesa e portuguesa nos seus livros de viagens; por fim, Haythem Bastawy apresenta o seu estudo sobre a influência do texto de *As Mil e Uma Noites* e respetivas traduções na literatura vitoriana (romances de Beckford, Dickens, Ruskin e Disraeli) e no imperialismo inglês em particular (resultando na invasão do Egito).

Os dois artigos que compõem a sexta parte do volume, que se debruça sobre as perspectivas literárias do Outro em países particulares, a Espanha e o Canadá, são os de Erma Nezirevic e Isabel Patim, os quais abordam respetivamente a obra do autor espanhol Juan Goytisolo sobre a Bósnia, em que ele representa o Outro estrangeiro e testemunha a violência do sofrimento e a subsequente

desintegração política, e a obra narrativa e dramática do autor índio canadiano Tomson Highway sobre identidades índias fragmentadas (nomeadamente a figura do trapaceiro) na luta por um lugar que lhes fosse próprio entre dois mundos opostamente distintos (o do nativo e o do colonizador).

A sétima e última parte do volume procura configurar o Outro nos universos respetivos da banda desenhada e do cinema: Ana Pires e Paulo Lourenço mostram como as questões identitárias (género, raça e nação) são criticamente representadas e transformadas na série *Ms Marvel* de G. Willow Wilson e Adrian Alphona; por último, Paulo Alexandre e Castro entra em diálogo aberto com Monty Python para mostrar como o existencialismo pythonesiano do filme *A vida de Brian* procura responder à questão paradoxal de sermos *outro* e sermos o *mesmo*.

## REFERÊNCIAS

- BELLER, Manfred and J. Leerssen (2007). *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Vol. 13 of the *Studia Imagologica*. Amsterdam: Rodopi.
- HALL, Stuart (ed.) (2003). *Representation*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications – Open University.
- KRISTEVA, Julia (1991). *Strangers to Ourselves*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- LEERSSEN, Joep (2000). The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey. In *Poetics Today* 21: 267-291.
- SAUNDERS, Rebecca (2003). *The Concept of the Foreign: An Interdisciplinary Dialogue*. New York, Toronto and Oxford: Lexington Books.
- SIMÕES, Maria João (coord.) (2011). *Imagotipos Literários: Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária*. Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

*Paula Alexandra Guimarães, dezembro de 2019*



## I. THE CONCEPT OF THE FOREIGN

In her work *The Concept of the Foreign: an Interdisciplinary Dialogue*, Rebecca Saunders states that the concept of the foreigner (of *estraneariu*, *estranzier* via old French) is perversely difficult to define because of its relativity, equivocal valuation, heterogeneity and metaphoricity (2003, p. 3). However, she refers to the need of defining the foreigner negatively, as not belonging to a group, not speaking a particular language, not having the same customs; that is, as unfamiliar, strange, unnatural, unauthorized, incomprehensible, inappropriate or improper (*idem*). For this reason, Saunders thinks that 'foreignness', or the condition of being a foreigner, is sometimes approached as misunderstood or 'anti-understood', since the presence of the foreigner simultaneously thematises and interrogates that which is relative (p. 5).

As both the emergence and the usage of this concept results essentially from the establishment of the nation-states and the phenomenon of nationalism, the most common meaning of foreigner has been conceived in opposition to that of a citizen of a state: a foreigner is a noncitizen (*ibidem*). The concept thus presupposes non-belonging – to a nation, to an extended family. But, in the course of time and in different contexts, the condition of being a foreigner was both positively and negatively connoted; on the one hand, it has suggested the exotic, the artistic or the liberatory; on the other, the strange, the inappropriate or the threatening (p. 7). This appreciation or valuation often arises from the alternation between the fear of the Other and the attraction to the Other, as 'foreignness' can be both threatening and appealing (*idem*).

However, due to its interdisciplinary and multidisciplinary interest, the concept at hand can also be analysed through other premises or theories, and

be approached not only more personally but also more universally. For example, the strangeness of 'foreignness' has been psychoanalytically elaborated by Julia Kristeva, as the stranger or foreigner that lives hidden within ourselves:

Strangely, the foreigner lives within us: he is the hidden face of our identity, [...] The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises, and he disappears when we all acknowledge ourselves as foreigners, unamenable to bonds and communities. (1991, p. 1).

On the other hand, the concept of the foreign is often equivalent to an idea of philosophical impurity, since through his hybridism the stranger is disruptive of ontological and metaphysical categories (Saunders, pp. 41-2). In addition, the foreigner is a wanderer, in either the sense of wandering or the more literal one of erring (p. 45). Finally, the foreigner is nonessential in the sense of someone who is irrelevant or surplus; the artists, the writers, the musicians, etc. – are still, for many, also those who use a dispensable imagination (p. 46).

However, the foreigner is not only the direct equivalent of instability, impurity and pathology; it represents also the possibility of difference and change, through the attraction of the exotic, the unknown, the mysterious, the free that moves us (p. 48). The image of the foreigner, in these different conceptions, and the many representations of the foreigner as such, is therefore extremely relevant in the context of the arts and cultures, as it is through the mediated confrontation with this image (namely, through literature) that we can best understand and accept each other.

## 2. IMAGE AND REPRESENTATION IN LITERARY IMAGOLGY

*Image* was, in this context, recently defined as “the mental or discursive representation or reputation of a person, group, ethnicity or nation” (Beller & Leerssen, 2007, p. 342). However, what we call ‘Imagology’ involves not only the diffusion of certain traits – “the commonplace nature and intertextual dissemination of certain characterizations”, but also the individual text’s strategies of characterization – “the way a text constructs salient features concerning a given nation as ‘typical’ or ‘characteristic’” (Leerssen, 2000, p. 267).

The deep structures present in national stereotyping, usually involving the construction of binaries around opposite pairs, such as North/South, strong/weak, central/peripheral, can be studied diachronically and historically (*idem*).

For critics like Leerssen, texts that ‘say’ something about national character often rely on an existing reputation, in which previous authors can be cited or mentioned, rather than on a first-hand observation of reality. As such, national stereotypes are intertextual ‘constructs’ whose strength lies in their value of recognition rather than their supposed value of truth. Stereotypes can be either positive or negative, depending on whether a given country mainly represents a threat or rivalry, thus giving rise to ‘xenophobia’, or is more positively represented as being picturesque or exotic, giving rise to ‘xenophilia’.

A representation may differ according not only to nationality but also to the experience and background of the respective authors; this is so because there is always a degree of subjectivity involved in the representation of another culture by a writer. As Leerssen concludes, “nobody is in a position to describe a national identity” because in reality what is described is always a cultural difference, the way a nation *is viewed* as being “different from the rest” (Leerssen, 2007, p. 268). For this reason, any artistic representation of intercultural relations also involves the construction of an aesthetic image of the cultural confrontation of values and assumptions.

Particularly relevant in the current context of globalization and multiculturalism, in which the issues of identity, alterity and representation have taken on an increasingly important role in the social and human sciences, is the extensive problematization of the aesthetic constructions of a self-image and a hetero-image. To the traditional images of static or rigid identities, including nationalist/ic identities, authors such as Stuart Hall countered the ideas of a “decentralized identity” or a “relationship-identity” (*Representation* 2003) that allow a continual reconfiguration of the self and the other.

In fact, both the process of formation and the process of identity change are constructed precisely by confronting the Other, an intercultural encounter made of synergies and frictions, in which the literary text presents itself and is also represented as a ‘dialogue’ or as a true ‘space’ of differences and relationships (Simões 2011).

### **3. THE VOLUME *INTERCULTURAL POETICS. LITERARY REPRESENTATIONS OF THE FOREIGN OTHER***

This volume brings together the different contributions of various experts, both national and international, on the theme proposed to them of the ‘Literary Representations of the Foreign Other’. These have resulted, in turn, from their

participation in the International Conference on *Intercultural Poetics*, taking place at the Institute of Arts and Humanities of the University of Minho, in the context of the *INTCULTPOET* research group of the Centre for Humanistic Studies, in mid-June 2015.

The two articles that make up the first part of this volume address the literary stereotypes that arise in connection with race or nation issues, specifically in a novel by Nadine Gordimer, a South African writer, and in some late nineteenth-century European narratives. Lucia Boldrini focuses on the sometimes unconscious way in which categorical assumptions are formulated about the foreign other or how one tries to avoid them, leading in both cases to misunderstandings and offenses that affect both the intimacy and integrity of the individual. Glyn Hambrook analyses the concept of the foreigner as an example of both degeneration and evolution, not only in theoretical discourse but also in *fin-de-siècle* literary discourse, namely the cultural contrast between Latinos and Anglo-Saxons in the writer M.P. Shiel, and between these and Slavs in authors like Bram Stoker and Pío Baroja.

In the second part of the volume, which introduces some poetic versions or transpositions of the Other, the two articles included therein are devoted to the representation of the foreigner in the poetic writing of different authors. Reinaldo Silva explores the intercultural poetry of the Azorean-born, Cambodian-resident, author David Oliveira, which exhibits a rich and intricate debate between Western and Asian values that is made evident in ethnic confrontation and tension. In her article, Ana Carvalho compares the image of the migrant or traveller in the poetic prose of Damon Galgut and Al Berto, seeking to analyse the foreigner's attitude towards the Other, which is often a mirror of the *self* and not a stereotypical reading of the stranger.

The third part of the volume is especially devoted to the philosophical approaches to the Other. Patrícia Fernandes discusses Richard Rorty's reflections on the Other and the intersections he established between the literary text and the political text, especially the importance, in our sentimental education, of the role of imaginary narrative and description, increasing our understanding and solidarity with the suffering of others. Isabel Ponce de Leão, for her part, analyses the journalistic-literary conferences or 'articuentos' of Ryszard Kapuscinski, collected in *The Other* (2006), in which he seeks to understand what being European or non-European, colonist or colonized, white or black means. Finally, Micaela Aguiar explores the complex linguistic-discursive mechanisms of the stigmatization process of the Other (the protagonist Meursault) that are present in Albert Camus' *L'étranger*.

The fourth part of the volume addresses the Postcolonial Other in Portuguese-language literatures. Rui Silva firstly theorizes on issues of the image of the Other (Beller, Dyserinck, Fokkema, Fischer) and, then, closely examines the theme of foreign figurations in diasporic and creolizing poetry written by several Cape Verdean authors, which confront both *phobia* and *philia*. Ana Margarida Fonseca introduces the issue of the representation/forgetting of hybrid identities in José Eduardo Agualusa's literary work, which proposes a disturbing reflection on postcolonial identity and alterity. And Camila Marchioro explores and compares the exotic images of the Eastern Other (China and India) in the works of Camilo Pessanha and Cecília Meireles, showing how these two authors, Portuguese and Brazilian, misrepresent or contradict the European vision of the East.

In the fifth part of the volume, which analyses perspectives of the Other in literary history and travel narratives, three complementary articles are presented. Alexandre Pinto shows how the English poet and historian Robert Southey rehearsed the history of a foreign literature, the Portuguese one, evaluating it in comparison with the English and European ones, wishing to study the collective identity of the Portuguese. Ana Luísa Vilela analyses the multimodal form (lyrical, satirical, etc.) in which Ramalho Ortigão pictured the French, English and Portuguese cuisines in his travel books. Finally, Haythem Bastawy presents his study on the influence of the *The Arabian Nights* text, and its translations, on Victorian literature (Beckford, Dickens, Ruskin and Disraeli novels) and on English imperialism in particular (resulting in the invasion of Egypt).

The two articles that make up the sixth part of the volume focus on the literary perspectives of the Other in particular countries, namely Spain and Canada. Erma Nežirević deals with the work of the Spanish author Juan Goytisolo about Bosnia, where he represents the foreign Other and witnesses the violence of his suffering and subsequent political disintegration. Isabel Patim addresses, in turn, the Canadian Indian author Tomson Highway's narrative and dramatic work on fragmented Indian identities (notably the cheater figure) in the struggle for their place between two oppositely distinct worlds (that of the native and that of the colonizer).

The seventh, and last, part of the volume seeks to configure the Other in the respective universes of comics and film. Ana Pires and Paulo Lourenço show how identity issues (gender, race and nation) are critically represented, and transformed, in the *Ms Marvel* series by G. Willow Wilson and Adrian Alphona. Finally, Paulo Alexandre e Castro enters into an open dialogue with Monty

Python to show how the Pythonesian existentialism of the movie *Brian's Life* seeks to answer the paradoxical question of being *another* and being the *same*.

## REFERENCES

- BELLER, Manfred and J. Leerssen (2007). *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Vol. 13 of the *Studia Imagologica*. Amsterdam: Rodopi.
- HALL, Stuart (ed.) (2003). *Representation*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications – Open University.
- KRISTEVA, Julia (1991). *Strangers to Ourselves*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- LEERSSEN, Joep (2000). The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey. In *Poetics Today* 21: 267-291.
- SAUNDERS, Rebecca (2003). *The Concept of the Foreign: An Interdisciplinary Dialogue*. New York, Toronto and Oxford: Lexington Books.
- SIMÕES, Maria João (coord.) (2011). *Imagotipos Literários: Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária*. Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

*Paula Alexandra Guimarães, dezembro de 2019*

II

**ESTEREÓTIPOS LITERÁRIOS E QUESTÕES DE RAÇA**  
LITERARY STEREOTYPES AND ISSUES OF RACE





# **MAKING ASSUMPTIONS IN NADINE GORDIMER'S *THE PICKUP***

FAZENDO SUPOSIÇÕES EM *THE PICKUP* DE NADINE GORDIMER

Lucia Boldrini<sup>1</sup>

l.boldrini@gold.ac.uk

Nadine Gordimer's *The Pickup* (2001) – sometimes criticised for its unsatisfactory lack of resolution, the distance at which it keeps its characters, their improbable decisions, its unconvincing lack of realism – closely focuses on the repeated, often unconscious falling into making assumptions about the foreign other; on the processes through which habitual modes of language or gestures may lead into stereotyping, categorizing, highlighting the dilemma of needing to choose between not treating the other as other and openly acknowledging difference – an openness that may, however, turn out to be the opposite of acceptance. Through this focus on character and gestures, on literary creation as psychological and social investigation, the novel explores South Africa's struggle to realise the racial and cultural renewal that the end of Apartheid had promised, showing that the country's multiculturalism and opportunity for transcultural social reorganisation are still failing to achieve the transformative reciprocity that meaningful intercultural dialogue requires. At the same time, through its adoption of a self-conscious narrative voice that frequently eschews the illusions of realism, the novel asks how personal integrity, intimacy and relationships can survive the mismatch of aspirations and values in the unequal postcolonial, post-apartheid, globalised world. The novel is thus deeply concerned with relationships across boundaries that are both personal and collective, both national and cultural, both social and ethnic; and with exploring, in its form as much as in its content, the difficult negotiations that any form of interculturality demands.

---

<sup>1</sup> Lucia Boldrini is Professor of English and Comparative Literature at Goldsmiths, University of London, UK.

**Keywords:** Nadine Gordimer. *The Pickup*. Interculturality. Character. South Africa. Illegal migration.

*The Pickup* (2001), de Nadine Gordimer – às vezes criticado pela sua insatisfatória falta de resolução, a distância a que mantém as personagens, as suas decisões improváveis, a sua falta de realismo – foca-se no repetido e, muitas vezes, inconsciente hábito de fazer suposições sobre o outro estrangeiro; nos processos em que formas de linguagem ou gestos habituais podem levar a estereótipos ou categorizações, destacando o dilema de precisar de escolher entre não tratar o outro como outro e reconhecer abertamente a diferença – uma abertura que, no entanto, pode ser o oposto da aceitação. Através dessa ênfase no caráter e nos gestos, na criação literária como investigação psicológica e social, o romance explora a luta da África do Sul para realizar a renovação racial e cultural que o fim do Apartheid tinha prometido, mostrando que o multiculturalismo do país e a oportunidade de reorganização social transcultural ainda não alcançaram a reciprocidade transformadora exigida através de um diálogo intercultural significativo. Ao mesmo tempo, através da adoção de uma voz narrativa auto consciente que frequentemente evita as ilusões do realismo, o romance questiona como a integridade pessoal, a intimidade e os relacionamentos podem sobreviver à incompatibilidade de aspirações e valores no desigual mundo globalizado pós-colonial, pós-apartheid. O romance está, portanto, profundamente preocupado com relacionamentos entre fronteiras pessoais e coletivas, nacionais e culturais, sociais e étnicas; e em explorar, tanto na sua forma como no seu conteúdo, as difíceis negociações que qualquer forma de interculturalidade exige.

**Palavras-chave:** Nadine Gordimer. *The Pickup*. Interculturalidade. Personagem. África do Sul. Migração ilegal.

Nadine Gordimer's *The Pickup* (2001) welds together two stories: that of the young, white, well-off, liberal Julie Summers, who works in public relations but seeks escape from the corruption and inauthenticity of her privileged world, and that of the immigrant Ibrahim Ibn Musa, whom Julie "picks up" in cosmopolitan, post-Apartheid Johannesburg, and who seeks escape from the

corruption and poverty of his world.<sup>2</sup> When we meet him, he is hiding under the name of Abdu, working illegally as a mechanic, waiting for the letter from the Department of Home Affairs that will expel him for having overstayed his visa, and living in a room “beyond the dim underworld of the garage” (Gordimer 2001, p. 45). They become lovers, and when the letter finally comes and he is expelled from South Africa, she decides to travel with him to his village at the edge of the desert in an unnamed Arab country, finally finding home in the very place that he is desperate to escape. On its publication, the novel was met with quite different responses: it was criticised by some for its clumsy, even ungrammatical style, its unsatisfactory (lack of) resolution, the improbable actions of its characters and the narrator’s distance from them, and praised by others for the deliberate precision of its style and the insights that Gordimer’s use of character-types allows.<sup>3</sup> Gordimer’s “intimate” “attention to insight, experience, gesture, reaction” and to “social types rather than psychologically rooted characters, Dickensian without much comedy” (Kaye/Kantrowitz 2001, p. 10), allows a close and conscious focus on the repeated, often unconscious falling into assumptions about the foreign other; on the processes through which habitual modes of language or gestures lead to stereotyping, categorising, and on how, in trying to avoid doing so, a different kind of offence and misunderstanding can be caused. The novel frequently remarks on those moments when the character catches him- or herself needing to re-view assumptions, realising too late the implications of words used, of gestures, even thoughts. It thus highlights the dilemma of needing to choose between not treating the other as other (as if acknowledging a perceived difference were an admission of having made assumptions) and openly acknowledging that there is a difference – an openness that may turn out to be the opposite of acceptance. The

---

2 I have developed aspects of this article at greater length and in different directions in Boldrini (2020).

3 See, e.g.: Gordimer’s “weakness (...) may lie in a lack of imaginative sympathy, a failure that unbalances and ultimately wrecks this novel”; “Part of the problem with the novel’s shifting viewpoints is that Ibrahim is a totally unconvincing subject”; “*The Pickup* seems like a short story extended beyond its natural length”; “Gordimer’s trademark ironic twist appears here as a cheap device that diminishes the complexity of what she has tried to build before”; “Strangely cold observations jar with the novel’s ostensible sympathies” (Jaggi 2001); “the inconsistent plot is not helped by anything that can make the characters less irritating”; “a sloppy book” (Guarducci 2003, pp. 138–139; translation from the Italian are mine); “As always, Gordimer has a brilliant eye for detail, her descriptions are beautiful, and her characterisations compellingly subtle” (Steele 2001); “Gordimer is at her most deliberate throughout”; “Gordimer skilfully avoids the obvious in setting up a plot that, initially, appears replete with the obvious”; “This characteristically intelligent novel is as gripping as a thriller and as felt as a love song” (Battersby 2001).

novel is thus deeply concerned with relationships across boundaries that are both personal and collective, both national and cultural, both social and ethnic; with exploring, in its form as much as in its content, the difficult negotiations that any form of interculturality requires, and the pitfalls and failures to which it will, often inevitably, be subjected.

The novel begins with a broken car, a traffic jam, the frustrations, insults, casual sexism and aggressiveness that we can encounter daily in any big city:

Clustered predators round a kill. It's a small car with a young woman inside it. The battery has failed and taxis, cars, minibuses, vans, motorcycles butt and challenge one another, reproach and curse her, a traffic mob mounting its own confusion. Get going. Stupid bloody woman. *Idikazana lomlunga, le!* She throws up hands, palms open, in surrender. (Gordimer 2001, p. 3)

The chaotic scene goes on for a while, with its clamour, blare and anger, until the narrator intervenes and addresses us directly:

There. You've seen. I've seen. The gesture. A woman in a traffic jam among those that are everyday in the city, any city. You won't remember it, you won't know who she is.

But I know because from the sight of her I'll find out – as a story – what was going to happen as the consequence of that commonplace embarrassment on the streets: where it was heading her for, and what. Her hands thrown up, open. (Gordimer 2001, p. 4)

We are “in the city”, which we soon discover to be Johannesburg, but the scene could take place in “any” modern cosmopolitan city, where we wouldn't take much notice of the anonymous young woman. The narrator does, however, “know”, and wants to observe, in this stereotype of the modern city, what will happen – wants to find out not the story but “as a story”: that is, the narrator will find out by telling, by constructing a story for the character. The words do not quite fit – no wonder some reviewers find the writing clumsy. There is an awkward disconnection in “I know because (...) I'll find out”, where the second verb appears to deny the first (needing to find out implies a lack of knowledge), while being presented as its future cause. Moreover, finding out and constructing a story seem to be contrasting concepts: one signalling representation, account of and for what already exists; the other pointing to

the imaginative creation of a fictional world. This uneasy welding together of apparently opposite concepts reflects the uneasy realism of Gordimer's text and replicates the novel's welding together of two stories, those of Julie and Abdu/Ibrahim, characters who appear to have little in common, whose lives we may not expect to be destined to be joined in a single narrative. In fact, the concepts need not be opposites: they are united in the classical rhetorical concept of *inventio*: to find, in the repositories of the mind and of the culture, the materials from which the text is being constructed. The narrator *invents* – in that double sense of finding what already exists in reality and imagining it – the story of the characters: every character has a story, and their story makes them individual. Identity is in the particular, peculiar story, and every encounter, event, gesture in the story shapes it in some way.

Inherent in this scene, in the combination of “But I know”, and “I’ll find out – as a story”, there is thus a poetics: a theory of what literature does, or should do, and, true to the etymology of the word, a practice of making, creating, composing. This poetics is not – or at least not yet – “intercultural”, though in the modern, global, multiracial city it may aspire to become such (or: to create the conditions that would enable the multicultural city and nation to be such). There is an ethos involved in the whole scene, even in the recognition of anonymity (“a” woman, “any” city); and there is an ethos, asserted very strongly by the narrator as her own, in the recognition of the power of literature to individualise, to extract identity out of that anonymity. However, at the same time – in the same revealingly awkward way – the presence of words in the Zulu language, inserted within the English in the first lines and not fully understood by Julie, suggests that the intercultural condition that should be inherently proper to the post-Apartheid South African city has so far failed to materialise. The fact that Julie doesn't speak the language and guesses, rather than understands, the meaning of the words (and, we may add, the fact that when she relates what happened, her friends disparage the black men that helped Julie move the car out of the traffic (see Gordimer 2001, p. 6)) signals the inability of even this younger, supposedly liberal generation to realise the racial and cultural renewal that the end of Apartheid had promised. In their self-congratulatory sense of openness, moreover, they show their own blindness to this failure. They construct, in other words, a country and a city which remain multicultural and which may, as we shall see shortly, demonstrate the possibility of a transcultural

social redistribution, but which do not manage to achieve the transformative reciprocity that meaningful intercultural dialogue requires.<sup>4</sup>

In post-Apartheid South Africa, the young woman Julie repeatedly thinks to herself, with evident satisfaction, about how she can mix liberally with her friends, from whatever social or racial background they come. They meet at their usual meeting point, their table at the EL-AY Café – “the Table” – without arrangement, free to come and go. This bohemian openness is their way of rejecting the country’s past: “To be open to encounters – that was what she and her friends believed, anyway, as part of making the worth of their lives” (Gordimer 2001, p. 10). Thus, Julie ‘recognises’ Abdu – the mechanic that fixes her car – as being “like her”:

Most likely of Indian or Cape Malay background; like her, a local of this country in which they were born descendant of immigrants in one era or another – in her case from Suffolk and County Cork, as in his from Gujerat or the East Indies. (Gordimer 2001, p. 10)

We may note a language of categorisation making its way into Julie’s free indirect discourse. She makes assumptions: they are both descendants of immigrants to Africa, only her family originally came from Europe, his – she thinks – from India or Malay; both are at home in the metropolis, even if neither is *really* from here (those would be “the other kind, the real blacks”, as the owner of the garage where Abdu works calls them (Gordimer 2001, p. 32)). Except that she is wrong. This is not “his” country; he was not born here. He is

---

4 Terms such as multicultural, transcultural and intercultural have been defined in many different ways by different scholars, often depending on the fields of study (education, linguistics, social sciences, literary studies, etc.) or on the different cultural contexts (Anglo-Saxon, European, Latin American, etc.). In the limited space available, I do not have the opportunity to enter at any length into this fraught field of definitions here, and use the terms in a fairly general way, however unsatisfactory this may be, as shorthand to designate, in the case of multicultural: the co-existence of different communities that have little actual interaction with each other, in a situation, moreover, where ‘multicultural’ often refers to minority, non-native or subaltern groups that ‘fail’ to integrate and remain subaltern; in the case of transcultural: the existence of common traits or interests across different communities and social groups, without however, necessarily, opening them up to transformative dialogue (see the discussion, below, of “the Table” and “the Suburbs”); and in the case of intercultural: the ability to dialogue across different groups, allowing the dialogue to re-shape both the self and the other, at a personal and social level, bringing about a deeper transformation of a society’s mores and relations. For more extensive and nuanced discussions, see e.g. Bennett (1998); Marotta (2014); Guilherme & Dietz (2015).

here because, he says, "I go where they'll let me in" (12); and though he was let in, he has overstayed his welcome, and is expected to go back to his country.

He named a country she had barely heard of. One of those partitioned by colonial powers on their departure (...) where you can't tell religion apart from politics, their forms of persecution from the persecution of poverty, as the reason for getting out and going wherever they'll let you in. (Gordimer 2001, p. 12)

Julie has invited Abdu to go along with her to the EL-AY Café to meet her welcoming, non-judgmental friends. The conversation at the Table, however, reveals the difference in their fates, she borrowing her father's vintage (and very valuable) Rover when her own car breaks down, his place being "the underbelly of other people's vehicles" (Gordimer 2001, pp. 10–11). Julie has to recognise that "it was patronizing, after all, this making free encounters out of other people's lives, a show of your conviction of their equal worth, interest, catching the garage mechanic in the net" of the circle of friends at the café (11). How does one maintain that absolute openness to others and avoid treating them as interesting specimens, even in the most innocent of exchanges? "What about you?" she wants to know, but quickly catches herself: "It was the wrong thing – there! She'd done it, it came out god-awful as Showing Interest" (12). How does one open oneself to the other without asking questions, when questions reveal the assumptions we make and not asking questions can only confirm us in our assumptions? Assumptions will and must be made, as not making them de-contextualises the subject and makes him/her unreadable. But when the other comes from a culture and a landscape that is known only very imperfectly, one might resort to reading through the mediation of stereotyped images:

She asks about his home, does he have photographs – when she makes assumptions, she doesn't even have a photograph to go by, faces to learn from. (...) he's a cut-out from a background that she surely imagines only wrongly. Palm trees, camel, alleys hung with carpets and brass vessels. (...) No, he has no photographs. (Gordimer 2001, p. 25)

The risk of turning the foreign into the exotic is high, but what else does Julie have? Can she possibly *not-imagine* anything at all? Julie is attempting to build a background, a backstory, an identity: to construct a character (like the narrator constructs her from a scene and a gesture in a modern city) that she would like to be real(istic), even though she slips into the language and images

of the tourist brochure. We may recall Hélène Cixous's warning, in her 1974 article "The Character of Character", against the use of the realist character in fiction: the illusion of representation (the textual construct stands for a real person) leads to the reader's mechanism of identification, which in turn enables the ideological, economic, and social control of the reader: "'Character' and I.D. card go together", Cixous denounced (Cixous 1974, p. 384). We may equally note, however, that Abdu's problem is precisely the lack of ID (or even more precisely, in this case, of residence and work permit), and that it is this lack that turns him into something less human, whose movements and existence are controlled by the authorities.

There is, it's true, a kind of freedom, of liberation, in the state of suspension that is caused by the limbo of illegality:

He is here, and he is not here. It's within this condition of existence that they exist as lovers. It is a state of suspension from the pressures of necessity to plan like others have to plan; look ahead. There is no future without an identity to claim it; or to be obligated to it. There are no caging norms. In its very precariousness the state is pure and free. (Gordimer 2001, p. 37)

To this extent, Cixous is right. ID equates with norms, with restrictions, thus with control. However, it also entails a story: a background, a past, and thus a future. Without it, he can only live "underground", "the only place for those of us who can't live, haven't the means, not just money, the statutory means to conform to what others call the world. Underground. That darkness is the only freedom for him" (Gordimer 2001, pp. 58–59). The openness of not making assumptions can turn the other into a cardboard figure. The friends who, in their supposed cultural openness, accept Abdu amongst them, fail to understand him precisely because, in their unquestioning attitude, they build no frame, have no background within and against which to view him; but what they cannot place unsettles them, so that they quickly fall into orientalist cliché, even forgetting what they had learned through their earlier unembarrassed insistent questioning: "It was his – his unfamiliar response that disquieted. There was talk: That relationship's getting heavy, our girl's really gone on that oriental prince of hers. Where was it she picked him up, again?" (36). Underneath the openness, this man who has gone underground from the authorities regresses to a stereotype, somebody to be slightly wary of, then quickly forgotten.

In Julie's mind, an immense distance exists between "the Table" at the EL-AY Café, with its bohemian, cosmopolitan crowd, and "the Suburbs", where her



rich investment banker father lives and mingles with equally wealthy friends, almost as if these two places were different and distant countries and cultures, between which no possible exchange can happen. Readers may experience a further moment of awkwardness in noticing that the two social groups – the dynamic, modern, liberal, young Johannesburg and the wealthy older generation – are reduced to such stereotyping labels – “the Table”, “the Suburbs”, when the novel has been warning us about the risk of reduction to stereotype; we may thus also take note of how quickly worlds can be essentialised and dismissed, how differences and complexities can be flattened out. Faced with the foreigner, however, the attitude of “the Table” is revealed to be no different, after all, from that of “the Suburbs”. As Julie notes with a certain sense of shock when she attends with Abdu a party at her father’s elegant house, white and black people mix easily in the post-Apartheid “Suburbs”, just as they do at “the Table”, socio-ethnic-cultural groups having been re-distributed according to different parameters, class and wealth having replaced, transculturally but not interculturally (in the senses described above), skin colour as the social and cultural divide in the new South Africa (see Gordimer 2001, pp. 44–48). At the same party, Abdu meets another guest, a woman who has just been to India and who has been enthusing about having felt a sense of belonging, as if she had lived there in a previous existence. She assumes (like Julie had done) that Abdu’s origins are Indian. When he says he is in fact not Indian and thus no longer fits against the background that she has assumed (and that, unlike Julie, she is not prepared to revise), she loses interest, makes a hasty comment on the delicious food, and walks away: “The set of her back is the conclusion: some sort of Arab, then” (44). Abdu is generalised into an other – a generic “Arab”, just like the city could be “any city” and the young woman, at the start of the novel, just “a” woman: but the guest who felt she belonged in India does not choose to “find out” about him and individualise him; he remains of no interest, no possible dialogue is sought with him, and she walks away instead, her attitude and thought echoing those of the friends at the Table (“Where was it she picked him up, again?”).

Both Julie and Abdu/Ibrahim are, for opposite reasons, equally ashamed of the culture and background they come from. Julie rejects her white privileged family, having chosen to embrace the new South Africa in which race and class should no longer form barriers between people – where ideological assumptions should be rejected in favour of intercultural openness to all types of otherness, though, as we have seen, this openness masks the inevitability of another set of assumptions. The shame for Julie comes from imagining how the

poor illegal immigrant will see her (she is privileged, white, wealthy: she must have been associated with the oppressors), so she distances herself from her family and refuses to ask her father for help even when this could make Abdu's life so much easier, even though she has no qualms in using his vintage car, or in asking her Uncle (her Father's brother) for money. Abdu's sense of shame in his family, his home and the poverty of his village comes from imagining all this as if it were seen from Julie's perspective – Julie, well-off white privileged woman, whom he assumes will despise it, and therefore him.

The shame, that is, comes from the assumptions that each makes about what assumptions the other will make. Each interprets the other's shame as being about them – Abdu assumes that Julie's manifestation of discomfort, of closure (she doesn't want him to meet her parents) is caused by being ashamed of him, although for her it is the exact opposite: "She is ashamed of her parents; he thinks she is ashamed of him. Neither knows either, about the other" (Gordimer 2001, p. 38). When they argue about asking her father for help, she tells him, "Almost weary", that he "can't understand". "And then she is taken by remorse because by saying this she has made him understand: it's because he is not one of them" (63). She refuses to ask her father for help because by doing so she would allow herself to accept his values, which include, in post-Apartheid South Africa, despising the category of the new underclass, the poor, the illegal immigrants. But by refusing to talk to her father to preserve her integrity, she reconfirms what she wants to reject, Abdu's difference, his not belonging in the new South Africa.

It's not just Julie that has to repeatedly re-assess the way her words are interpreted differently by the other. Abdu assumes that she is a spoilt girl who is just infatuated with him and sees him as an adventure. Therefore, he doesn't allow himself to love her: "He resists residue feelings of tenderness towards this girl. That temptation" (Gordimer 2001, p. 28). When he is finally expelled from South Africa, he thinks her concern for his predicament is selfish and superficial, that she will quickly replace him with another: "to her – of course – expulsion means she loses her lover, this bed will be empty, at least until – she's free, secure and free, she finds another lover" (54). When Julie surprises him by buying two tickets so that she can go with him to his country, he thinks this is yet another adventure for her:

Can't you understand? I can't be for you – responsible –  
 She became stiff and clipped with anger.  
 Nobody has to be responsible for me. I am responsible for myself.

For yourself. Always yourself. You think that is very brave. I must tell you something. You only know how to be responsible for yourself here – this place, your café friends, your country where you have everything. I can't be responsible. I don't want it. (Gordimer 2001, p. 95)

It is her hurt reaction at his rejection that finally, at least for a moment, breaks that barrier, enables listening and transformation: "He saw, could not stop himself seeing – everything change in her (...) And his words *I don't want it* struck the staggering blow" (96):

You don't want me.

(...) this foreign girl has for him (...) devotion. (...).

That capacity returned to him, for this foreigner makes him whole. That night he made love to her with the reciprocal tenderness – call it whatever old name you like – that he had guarded against. (Gordimer 2001, p. 96)

Again, the words are startling: in her own home, she is to him "the foreigner", the "foreign girl"; he doesn't yet allow himself to think of her by her name, to give her an individual identity as that would open him to the vulnerability of the resident who can afford to form attachments. However, in the shifting of the point of view (as happens frequently throughout the novel: from the narrator to Julie to Abdu, sometimes within the same sentence, though his perspective is the one we see least) the meaning of words like "understand", like "foreigner", like "tenderness" (what "old name" might we want to call it? Love, perhaps?) changes – it thickens, become almost sticky, things become attached to the words: "With the acceptance of love there comes the authority to impose conditions" (Gordimer 2001, p. 97). Those words have been spoken and understood; there is a future, a story to continue; for each of them, individual wholeness depends on reciprocity with the foreigner, it is no longer self-contained. The limbo of the "state of suspension" is itself suspended, love demands to "look ahead", permits and demands an identity, and in doing so imposes responsibility, norms to abide by. Their lovemaking takes them to "another country" where they can be residents with equal rights, where no-one, not even the narrator, can follow them: "a country of its own, not yours or mine" (Gordimer, 2001: 96), where the boundaries of the self can be opened and crossed, and reciprocity can exist without shame. Earlier, after they had become lovers, the narrator had said:

You're not there; I am not there: to see. It's not a traffic tangle in the streets, hands going up in culpability, surrender, owing this, open to the public.  
It's not the spectacle available late-night on adult TV (Gordimer 2001, p. 23)

This is the story that the narrator doesn't "know", will not make, will not "find out". The narrator's reticence is not about sex, it is not due to prudishness. The space of intimacy unfolds in the interstices of small gestures, of fleeting thoughts, accumulation of moments that form habits, unspoken mutual shared understanding (or assumptions), that sediment as memories and construct private but entwined stories:

There follows a space of time that she, and perhaps he, are going to return to in examination (...) all their lives.

What gave it its particular character? He put on the mechanic's overalls and went to the garage every day. She went much later to the tenth-floor suite of offices (...). They left their bed and parted knowing that at the end of each working day they would be back in it again, unknown to and unreachable by anything and anyone who claimed him. (Gordimer 2001, p. 33)

In its adoption of a narrative voice that is self-conscious and frequently complicates the illusions of realism – often awkwardly so, and yet necessarily so – Gordimer's novel implicitly raises the question of how fiction can resolve – or, simply, how it can help us understand – the problem of character in writing and the problem of our repeated characterisation of the other when it seeks (we seek) to assert a right to identification and individuation, while at the same time it tries (we try) to avoid stereotyping, making assumptions; and while, also at the same time, it (we) must acknowledge that we constantly fall into making assumptions and cannot relate to others without them.

There is a moment in the novel when, after one of their disagreements about her family, we see the protagonists in profile: "He sulks; or is it lonely sadness in that profile? She is distanced and distressed. Love engraves a profile definitively as the mint does on a coin" (Gordimer 2001, p. 38). We may understand this passage better if we recall that the word "character" comes from the Greek *kharássein*, to impress, leave a mark, as on a coin. *Kharaktér* describes both the tool that allows a mark, a seal, a stamp to be impressed, and the imprint itself, which determines and fixes the value of the coin, stamp or seal. Character is, in this sense, literally stereotype. The passage I have just quoted is not unlike the initial impression of the image of Julie, "Her hands thrown up, open", that

gesture that prompts the narrator to find out, construct the story of “what was going to happen as the consequence of that commonplace embarrassment on the streets” (4). Cixous may be right to point out that there is a link between character, money, markets, the reduction of the individual to a fixed stereotype that restricts the subject. But this moment of “fixing” can also be a moment of understanding; what other writers have called the moment of epiphany, a manifestation and a recognition; such is the image of Julie at the outset. The moment will pass, but it is a moment that is part of the story and that in its identification (fixing into character) is what enables the future (“There is no future without an identity to claim it”, the narrator had said (37)). For a moment at least. At the end, Abdu/Ibrahim will get his visa to emigrate to the United States, eager to go to *any* Western country that will “let [him] in” (12). Julie will decide to stay in the village at the edge of the desert, unwilling to re-enter a world in which fulfilment is measured in economic advancement. Once again he doesn’t understand her choice, once again she repeats the gesture that had set the whole story in motion: “Her hands are up, palms open” (248). We don’t know whether their stories will ever rejoin. The narrator’s invention stops there, their stories diverging, not, I suggest, as two separate “ill-fitting novels” (Dimitriou 2003, p. 24), but as the consequence of an unequal world in which individual stories cannot ever fit together neatly and require endless and awkward re-adjustments of perspective and of the very grounds – the assumptions – from which we seek to understand them.

## REFERENCES

- BATTERSBY, E. (2001, September 1). When there’s no place left to run, *The Irish Time*. Retrieved from <http://www.irishtimes.com/news/when-there-s-no-place-left-to-run-1.325394>.
- BENNETT, D. (1998). *Multicultural States: Rethinking Difference and Identity*. London, Routledge.
- BOLDRINI, L. (2020, forthcoming). Character, Identity and World Literature in Nadine Gordimer’s *The Pickup*. *Foreign Literature Studies*, 42 (1).
- CIXOUS, H. (1974). The Character of Character. *New Literary History*, 5 (2), 383–402.
- DIMITRIOU, I. (2003). The End of History. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 15 (1), 17–37.
- GORDIMER, N. (2001). *The Pickup*. London, Bloomsbury.
- GUARDUCCI, M. P. (2003). Review of Nadine Gordimer, *L’aggancio*, traduzione di E. Kampmann, Milano, Feltrinelli, 2002. *Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell’Istituto italiano per l’Africa e l’Oriente* 58 (1), 138–139.

- GUILHERME, M. & Dietz, G. (2015). Difference in Diversity: Multiple Perspectives on Multicultural, Intercultural, and Transcultural Conceptual Complexities. *Journal of Multicultural Discourses*, 10 (1), 1–21.
- JAGGI, M. (2001, September 1). Great Divides. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/books/2001/sep/01/fiction.nadinegordimer>.
- KAYE/KANTROWITZ, M. (2001). Commitment Ceremonies. *The Women's Review of Books*, 19 (1), 10.
- MAROTTA, V. (2014). The Multicultural, Intercultural and the Transcultural Subject. In F. Mansouri & B. E. de B'éri (Eds.), *Global Perspectives on the Politics of Multiculturalism in the 21st Century: A Case Study Analysis* (pp. 90–102). London, Routledge.
- STEELE, J. (2001, October 27). White Magic. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/2001/oct/27/fiction.artsandhumanities>.

# LITERARY REPRESENTATIONS OF LATE NINETEENTH-CENTURY RACIAL THEORY

## REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA TEORIA RACIAL DE FINAIS DO SÉCULO XIX

Glyn Hambrook<sup>1</sup>

G.Hambrook@wlv.ac.uk

This essay will focus on European fin de siècle concepts of race and explore their link with literary representations of foreigners and foreignness. The epistemological diffusion of precepts of biological science in the mid nineteenth-century had a profound influence on the ‘identity politics’ of the European fin de siècle, including the theorization of ‘otherness’. In this schematization predicated on boundaries between nations and differences between races, the concept of the foreigner, as both degenerate and evolutionary exemplum, found itself foregrounded not only in theoretical discourse but in literary discourse as well. This paper will explore both theorizations by extending research on the contraposition of Latins and Anglo-Saxons in M. P. Shiel’s *Contraband of War* (1899) to representations of Slavic peoples in Bram Stoker’s *The Lady of the Shroud* (1909) and ‘racial’ types, particularly Anglo-Saxons and Slavs, in Pío Baroja’s *La ciudad de la niebla* (1909).

**Keywords:** Race. Foreignness. Degeneration. Shiel. Stoker. Baroja.

Este ensaio aborda os conceitos europeus de raça no final de século e explora a sua relação com as representações literárias de estrangeiros e da condição de estrangeiro. A difusão epistemológica dos preceitos da ciência biológica em meados do século XIX teve uma profunda influência na ‘política de identidade’

---

<sup>1</sup> Glyn Hambrook is Reader in Comparative and European Literature and Co-Director for the Centre for Transnational and Transcultural Research at the University of Wolverhampton, UK.

do fim de século europeu, incluindo a teorização da ‘alteridade’. Nessa esquematização, baseada nas fronteiras entre as nações e nas diferenças entre as raças, o conceito de ‘estrangeiro’, como um exemplo ‘degenerado’ e ‘evolutivo’, encontrou-se em primeiro plano não apenas no discurso teórico, mas também no discurso literário. Este artigo explora ambas as teorizações, estendendo a pesquisa sobre a contraposição entre latinos e anglo-saxões, em *Contraband of War* (1899) de MP Shiel, a representações de povos eslavos em Bram Stoker, *The Lady of the Shroud* (1909), e tipos ‘raciais’, particularmente anglo-saxões e eslavos, em *La ciudad de la niebla* (1909), de Pío Baroja.

**Palavras-chave:** Raça. Estrangeiro. Degeneração. Shiel. Stoker. Baroja.

## 1. IDEOLOGICAL AND EPISTEMOLOGICAL CONTEXT

With the advent of modern experimental science in the early nineteenth-century (Ackerknecht 1992, pp. 145-156), biology came to occupy a position of epistemological pre-eminence. This derives from the development of comprehensive biologically-grounded theories of life that reach maturity by the middle of the century, specifically those of evolution and degeneration<sup>2</sup>, that had been prefigured in the foundational research of Lamarck, among others (López Pinero 2008, p. 139) The rise of the social sciences and the reconfiguration of historical studies along scientific lines (Cacho Viu, 1997, p. 79, 100, 101; Howarth *et al.*, 1974, pp. 93-95) witnessed the application of biological theories beyond specific organisms to humankind and societies. With this development, there re-emerged classifications of *race* according to biological characteristics and potential. The term ‘race’ came to refer somewhat flexibility to ethno-geographical groups, to refer to national and pan-national geo-cultural communities – ‘nations’ (albeit with an assumed biological integrity) – as to biologically distinct groups of ‘peoples’.

In the case of Europe, this tendency yielded a tripartite racial classification comprising the ‘Latin’ (variously but not indiscriminately ‘Mediterranean’, ‘meridional’, ‘southern’, ‘Hellenic’), Slavic (Principally Russian) and Nordic (‘Anglo-Saxon’, ‘Teutonic’, ‘Scandinavian’, ‘northern’) peoples. Extra-European

---

<sup>2</sup> In spite of the pre-eminence accorded to the evolutionary theories of Darwin et al it should not be overlooked that Baptiste Augustin Morel’s comprehensive *Traité des dégénéscences* (1857) appeared before the Englishman’s seminal work, and brought into a circulation a concept that arguably captured the fin de siècle popular imagination more than that of evolution.



points of reference (often used as terms of contraposition) were diverse, and varied between discursive scenarios. However, there was frequent allusion to 'Asiatic', 'Semitic', 'Levantine', 'Tartaric' and 'Oriental' 'races' in relation to Europe, particularly in debates regarding the evolutionary capacity and/or the degenerative propensity of the respective European races.

The profile assigned to each of the European races was determined predominantly with reference to what might be called measures of evolutionary performance, particularly insofar as it was deemed that this could be discerned in each race's political, economic, social and cultural standing at the time and in relation to the past. And while blows to political, economic or military prowess or ascent to pre-eminence in these domains were frequently taken as performance indicators (to borrow one of today's pieces of jargon), the cultural health of countries was deemed to be no less a revealing measure of the state of a race's health. Thus from the middle of the latter half of the nineteenth-century, the Latin races come to bear the stigma of degenerative decline and decadence: France's defeat in the Franco-Prussian War, Italy's fraught colonial incursions in the former Abyssinia, Greece's defeat by its old enemy and former sovereign Turkey over Crete, and Spain's *desastre* of 1898, were all variously invoked as symptoms of racial or national degeneration (Cacho Viu, 1997, p. 105). The Slavic race, which for the most part meant Russia, sat somewhat ambivalently on the threshold between evolutionary vigour and degeneration – cultural commentators such as Melchior de Vogué celebrated the rise of the Russian novel while degeneration theorists tutted at the suspect mysticism of the likes of Tolstoy (Nordau, 1993, pp. 145-171). And there was widespread although certainly not unanimous agreement regarding the vigour of the Nordic races, flecked according to some by occasional traces of degeneration.

## 2. SEMINAL ARTICULATIONS OF THEORIES OF VIGOUR AND DECLINE

Literary representations of racial types in fin de siècle literature offer a rich source of allusion, both explicit and implicit, to, and in other ways recall or echo, seminal works of the epoch that engaged with or were applied to questions of biological and racial identity. Anglophone cultural history's emphasis on the eugenics-oriented turn that the evolution-degeneration debate took in the Anglo-Saxon world around the turn of the nineteenth century belies earlier and what are arguably some more inclusive, socio-culturally sensitive appraisals of the situation from other milieus. Antero de Quental's *As causas*

*da decadência dos povos peninsulares* (1871) is a seminal synthesis of Iberian consciousness of decline that articulates a recognisable climate of decadence in Portugal and Spain earlier than many other European expressions of the late nineteenth-century resurgence of the *mal du siècle*. Cesare Lombroso, mostly known and invoked as a proto-criminologist, also developed between 1864 and 1909 a theory of artistic, intellectual and scientific genius as a possible manifestation of degeneration.<sup>3</sup> It was this work, as much as if not more than his criminological studies, that prompted Max Nordau's *Entartung* (1892/93), which, whatever applications or extrapolations it underwent and has undergone since at the hands of its readers, is first and foremost a study of cultural production (literature, art, music) as a carrier of degenerative contagion. To this sample of late nineteenth-century explorations of evolution and degeneration all with a strong sense of racial points of reference it is legitimate to add *A quoi tient la supériorité des Anglo-Saxons?* (1897), a work by Edmond Demolins, a sociologist less known today than his former eminence might have us imagine, that tries to account for the 'superiority' of the Anglo-Saxon races at the fin de siècle (Demolins, 1897).

### 3. THE CHARACTERISTICS OF RACES AND CULTURAL PRODUCTION

Popular (or popularised) science may be considered a kind of appropriation of scientific ideas that generates motivated transformations of them. This is certainly the case in respect of the two texts that we will turn our attention to now. They have been chosen for analysis firstly because of their close and sustained engagement with fin de siècle theories of foreignness and race and secondly because they each adopt opposing stances in relation to race and degeneration in the context of cultural production, presenting thereby rather distinct attitudes to Otherness. The first is Pompeyo Gener's, *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea* (1894), a study of degenerative pathology discernible in literature and of literature as a means of transmission of or resistance to contamination by degeneration at first sight *à la Nordau*, although its author denied Nordau's antecedence and on closer inspection characterised by fundamental divergences from the thesis of *Entartung*;<sup>4</sup> the second, Enrique Gómez Carrillo's *Literatura extranjera* (1895), a fin de siècle Hispanic literary

3 The best-known version of this work is *Luomo di genio*, 5th ed. (Lombroso, 1888)

4 See Gener 1900: 389n

pundit's advocacy (sometimes defiant) of exposure to foreign literature as a means of promoting cultural regeneration.<sup>5</sup>

Polarised in stance though these works may be, they are united in being products of their age that rest on common assumptions. In the first place, both subscribe to the view that nations, peoples and races are like organisms and therefore their cultural products are, like the products of other activities, manifestations of their health – or symptoms of their maladies. This is because literature is considered in both works as a manifestation of collective cultural identity. Secondly, these works share a geo-cultural paradigm as regards racial identity: the homeland is Latin; the foreign is associated with Northern culture: Germany, Scandinavia, Russia, Flanders, Britain (and the 'Anglo-Saxon' US); France (Paris), the contemporary arbiter in matters of culture and broker of intercultural exchange, is the filter through which Northern culture reaches the South; the world beyond Europe, both works suggest, can exert an indirect but crucial influence on European cultural production. Thirdly – and this is where convergence and divergence meet, since there is agreement regarding the objective but not the means – both share a common ideological frame (that of the degeneration/regeneration debate) and agree that while degeneration has taken hold (aesthetic-psychological according to Gener, aesthetic according to Gómez Carrillo), the predicament is not without its solutions: collective psychological resistance by a strong Mediterranean culture in Gener's case, and the opening of aesthetic borders in the case of Gómez Carrillo.<sup>6</sup>

The diametric opposition of these two works is to be found in the 'diagnosis' that each writer propounds. Gener's work traces a scenario from vitality to degeneration in which an almost inviolable Mediterranean innate evolutionary strength and health, partly compromised by degeneration in a wider Latin community, is resisting significant levels of degeneration in other European races (Nordic and Slavic, particularly in the form of Germanic pessimism of 'Oriental' origin and N. American graphomania), beyond which lays the threat of preponderant or endemic degeneration purportedly found in the 'Asiatic' and 'Semitic' races. Gómez Carrillo's posits a trajectory from cultural stagnation to dynamism in which Spain and the wider Latin community, repositories of decadence, can gain access via European intermediaries such as France (Paris)

---

5 For a detailed comparative analysis of these two works see Hambrook 2013.

6 These positions have resurfaced in debates regarding immigration in Europe today. The capacity of the Humanities to not only contribute but throw original and instructive light on these contemporary issues should not be underestimated.

to new aesthetic energies and perspectives found in Nordic, Slavic and ‘Oriental’ (particularly Chinese) literature.

#### 4. LITERARY REPRESENTATIONS OF RACE: ILLUSTRATIVE WORKS

It is now time to consider some literary representations (and configurations) of foreignness informed by the theories of identity reviewed above. For this purpose, four works – two in English and two in Spanish – will be considered. These are, in chronological order: M. P. Shiel’s *Contraband of War* (1899), Bram Stoker’s *The Lady of the Shroud* (1909), and Pío Baroja’s novels *La ciudad de la niebla* (1909) and *El mundo es así* (1911). Few readers may be familiar with all of these texts, for which reason some brief summary by way of contextualisation will hopefully not prove to be gratuitous.

In *Contraband of War* (hereafter COW), two rival fin de siècle super-entrepreneurs, North American Dick P. Hocking and Venezuelan Immanuel Appadacca, pit their wits, wealth and international influence against each other, in the cause of the United States and Spain respectively in the Spanish-American (-Cuban) War of 1898. With the conflict, their pre-war commercial rivalry expands into political and financial intrigue and lobbying and even naval warfare in support of their chosen cause. The novel explicitly and consistently configures the war of 1898 as a clash between the Latin and Anglo-Saxon cultures or races (Shiel 1968, pp. 85, 138) and makes explicit reference to the decadence and decline of Spain that evokes the contemporary paradigm of Latin degeneration.

The male protagonist of Stoker’s *The Lady of the Shroud* (hereafter TLOTS) is an adventurous yet principled upper middle-class young Englishman of Celtic extraction, Rupert St Leger, who inherits his entrepreneurial uncle Roger’s vast fortune on the condition that he uses it to rescue a small Balkan country known as the Land of the Blue Mountains from Ottoman oppression and regional aggression (Balkan neighbours and the Austro-Hungarian Empire). By marrying the eponymous heroine Lady Teuta, last in line of the country’s historic dynasty, he also preserves the country’s sovereign bloodline and together the couple transform the land into a modern, powerful nation state that pioneers the creation of a Balkan Federation – an idea actually of great interest in Britain at the time (Hopkins, 2014).

In Baroja’s *La ciudad de la niebla* (The City of Fog, hereafter LCDLN), Spanish daughter and father, María and Enrique Aracil, flee to London to escape persecution after sheltering anarchist Nilo Brull, following his failed attempt to

assassinate the King and Queen of Spain. The novel recounts through Maria's eyes the experience of political exile and the search for material and emotional wellbeing among 'foreigners' – a diverse expatriate community and, for her and her father, the local population – in the predominantly unwelcoming atmosphere of early twentieth-century London, the eponymous 'city of fog'.<sup>7</sup> *El mundo es así* (Thus is Life, hereafter *EMEA*) is, for its part, a *bildungsroman* of sorts that charts the vicissitudes from birth to middle age of Sacha Leskoff, the Swiss-educated daughter of a Russian general, whose transition from idealism to disillusion leads her to a misanthropic existential conclusion regarding the cruel and self-interested nature of existence, whence the novel's title.<sup>8</sup>

## 5. RACIAL THEORY'S LITERARY INSCRIPTION IN THE TEXTS

In one way or another, all of the chosen texts make it patent that race matters, and one can detect in each to a greater and lesser degree or more or less explicitly the antecedence of the theories reviewed above. Race functions specifically as a character identity descriptor and, more generally, drives the narrative's action as motive or explanation: characters are evoked in terms of national or racial type; national or racial types are contraposed in a variety of ways (omniscient narrator evocation; intradiegetic narrator 'looking at' other race(s); racial or national identity frames and explains behaviour, predisposition, action end events individually and collectively).

It is Shiels's work that deploys most explicitly and consistently contemporary racial paradigms, in that it characterises the historical event of the 1898 war as a clash of Latin and Anglo-Saxon cultures, a scenario in which characters' nature and motives and the turn of events derive from an almost positivistic application of racial typification. Appadacca's lifelong preoccupation, 'Why was not Spain great among the nations? She *had* been! [...] She still had all the elements of greatness within herself [...] et now Spain was a byword, a synonym for weakness' (Shiel, 1968, p. 14), leads to this conclusion: 'The Latin races – were they then doomed to go, to pass away for ever? [...] Here was a survival of the unfittest! [...] But at least the old beautiful was worth fighting for, and

---

7 The novel is the second in a trilogy entitled 'la raza' – appropriately enough – that also includes *La dama errante* (1908) and *El árbol de la ciencia* (1911).

8 The character of Sacha is conceivably a variant of Vera Petrovna, the life affirming but existentially lightweight trusty friend of María in *LCDLN*

dying for, against the new ugly' (Shiel, 1968, pp. 77-78). The entrepreneurial 'marriage' that unites and reconciles the Anglo-Saxon and Latin protagonists at the end of the novel is an idealised neo-imperial model of conflict resolution that anticipates the purportedly 'complementary' alliances of global capitalism today (Shiel, 1968, pp. 256-257).

Baroja's characters, for their part, have recourse to pseudo-scientific classifications of race and national type in which the consecrated and idiosyncratic blend: (northern/southern; Iberian/Semitic; chimpanzees and gorillas). Thus, in *EMEA*, schemata based on North/South or Latin/Nordic and other races are complemented by individually-devised taxonomies such as Arcelu's division of people and races into chimpanzees and gorillas (Baroja, 1970, pp. 166-172).

*TLOTS* departs from this configuration possibly because its alignment with pro-Balkan sympathies in western European politics at that time favours playing down potentially invidious contrapositions of racial/national groups particularly as, for the purposes of the tale, the 'foreigners' require representation in a favourable or at the very least indulgent light. On the contrary, there is more than a hint of the noble savage in the portrayal of the ancient, proud yet beleaguered Slavic Blue Mountaineers, and the only villains are indeed Saxons (Rupert's grasping, rakish and charmless cousin Ernest). More strikingly, the terminology of racial definition is virtually absent from the work: the term Anglo Saxon never appears in the book and 'Sclavs' only once. The book also diverges from the others in that although the action derives from an Anglo Saxon-Slav encounter that leads to an alliance founded on an inter-racial marriage, the consecrated Slavs – the Russians – receive barely a mention. What is more, the adjective *Balkan* is the most frequent geo-cultural-ethnic designation and carries no negative connotations. Indeed, *TLOTS* is the antithesis in these respects of Shiel's explicit contraposition of Latins and Saxons, a marked difference between the two works that in many other respects display astonishing parallels: war as a means to reconciliation (culminating in actual or symbolic marriage), a nerd-ish fascination with advanced military technology of the day (see, for example, the descriptions of 'high-tech' armoured yachts: Shiel, 1968, pp. 17-19, Stoker, 1994, p. 116), a backdrop of international relations and power politics, and the global power of entrepreneurialism.

Analysis of racial theory's literary inscriptions in the works selected reveals textual recourse to a number of conceptual frames: conflict (as or involving racial confrontation), the 'gendering' of race, physiology as a marker of racial type.<sup>9</sup>

War, conflict or unrest serves as a pretext to bring together in contraposition races or individuals representing a racial group: in *COW*, the historical conflict of 1898 is an encounter between Anglo-Saxons/Hocking/the Reverend Petersen (Hocking's spiritual advisor) and Latins/Immanuel Appadacca/José Campos (Appadacca's agent and 'front man')/Father Pedro (Appadacca's spiritual advisor); Anglo-Saxons/Rupert, Rooke (his adjutant and factotum) et al and Slavs/Teuta et al, not to mention favourably-portrayed Scots and racially interstitial Scottish highlanders, converge in the fictional political and military undertaking – 'a quasi-colonial enterprise (Stoker 1994, p. xi) recounted in *TLOTS*; Maria and her father exiled by political unrest are forced into proximity and coexistence with not only Anglo-Saxons, but a host of other racial types in cosmopolitan and multicultural London in *LCDLN*. This conceivably applies as well in *EMEA* to the protagonist Sacha, a Slav, whose tribulations, which are in effect a personal conflict not without its (at least metaphorical) bellicose touches, does the round of relatives, spouses, companions and acquaintances from different ethnic groups.

Within this scenario, xenophobic depictions of race are not the norm. Where xenophobia enters in, it is selective in an idiosyncratic or partisan way, or, in the case of Baroja's novels, a facet of blanket misanthropy. Its targets are the Turks in *TLOTS*, the British, South Americans and Jews in *LCDLN*, and Spaniards in particular in *EMEA*.

In the works concerned, race is gendered in three ways: explicitly, implicitly, or incidentally but not insignificantly. In *COW*, the Anglo-Saxon and Latin races are cast explicitly in the guise of male and female respectively (Shiel, 1968, pp. 77, 114, 152). The same assignation appertains for *TLOTS*, in which the male protagonist Rupert epitomises the best of contemporary Britain and the female protagonist Teuta the most refined yet robust product of a Slavic race on the brink of extinction – a figure in whom the resilience and wisdom of the ages resist contemporary assignments of decadence and senility to 'old' races:

For the Voivodin Teuta of Vissarion must be taken as representing in her own person the glory of the old Serb race, inasmuch as being the only child of the Voivode

---

<sup>9</sup> Race, commercial financial power, and technology (in particular) might be added here, but these invite discussion on their own terms subsequently.

Vissarion, last male of his princely race – the race which ever, during the ten centuries of our history, unflinchingly gave life and all they held for the protection, safety, and well-being of the Land of the Blue Mountains. [...] This noble race, then, had come to be known as the last hope of the Land (Stoker, 1994, p. 145).

In *LCDLN* and *EMEA*, female protagonists María and Sacha on the one hand have, as focalisers or intradiegetic narrators, a role that is at once powerful yet fallible: they ‘direct’ the narrative perspective but have no immunity to unreliability. On the other hand, as involuntary and voluntary exiles respectively, they embody the perspective of the foreigner, foregrounding thereby not only the foreignness of others (not least in the others’ home territory) but their own foreignness. In this environment, everybody is a foreigner in one sense or another. María’s and Sacha’s position is shared to a degree by Rupert in *TLOTS*. Initially a foreigner amidst foreigners, his self-reflective letters and journal entries mediate narratives of foreignness as do Baroja’s female protagonists.

Gendering of race provides the conceptual frame within which three of the novels deploy a trope that arguably – although it is not within the scope of this paper to elaborate that argument here – expresses contemporary anxieties and fascinations: miscegenation. Marriage is pivotal. In *COW*, courtship – a metaphor for international *realpolitik* – is presented as a process in which the man progressively tames the woman until she ceases to kick against the pricks and accepts the subservient attitude that will best allow her to fulfil the potential she had hitherto misrecognised (Shiel, 1968: 94-95, 116). Thus the outcome of Spain’s defeat is not antagonistic divergence but alliance: a ‘marriage’, with Hocking as husband and Appadacca as wife. The end of the novel finds the happy couple barely out of honeymoon but with the anticipation of a fruitful future (Shiel, 1968, pp. 256-257). In *TLOTS*, the marriage of Rupert to Teuta, which, in a gesture of ethnic democracy, requires the former to renounce his nationality of birth to become a Blue Mountaineer, has the chance to be tried and tested in the personal, diplomatic, political and military spheres. The prospects for a successful long-term ‘mixed marriage’ are posited as good.

Baroja’s novels, on the other hand, pay scant respect to the ideals of benign, competent patriarchy or to idealistic perceptions of mixed marriages, but for different reasons – although racial ones nonetheless: in *EMEA*, vigorous but idealistic Slav Sacha’s marriages to Klein, depicted as a self-interested, hypocritical Swiss Jew, and Velasco, portrayed as a self-indulgent, philandering ‘Latin’ Spaniard with a deep vein of nationalistic traditionalism, both end in divorce at her instigation, and contribute in no small part to her profound disillusion,



at the end of the novel, with the world and humankind – and with herself. Her own error, she realises, was to overlook the harm she too had done to others: to her young daughter, dragged round Europe in her mother's wake; and in particular to Arcelu, her Spanish husband's idiosyncratic cousin, whose genuine and unconditional affection she failed, in her self-pity, to recognise and appreciate. That the novel ends without exploring this third experiment in miscegenation eschews the possibility of another failure.

In *LCDLN*, Iturriz, the mouthpiece for the novel's transcendental ideology, explains to protagonist María that her emotional exhaustion has a racial origin in Spanish (Latin) spiritual exhaustion and advises her to exchange her independent lifestyle for a 'safe' marriage with her innocuously stable Spanish cousin, Venancio (Baroja, 1980, pp. 238-239, 244-246, 249). Iturriz, in an aside to María's Russian friend Vera, remarks:

'You [...] are a magnificent specimen of a young, fresh race, with an expansive vital energy. We, on the other hand, are an old race that has lived too long, and even our bones have lost their strength' (Baroja, 1980, p. 238. My translation).

It is not surprising, given nineteenth-century biology's and psychology's emphasis on physiology, to find evocations of race that emphasise physical and behavioural characteristics, to which a grotesque touch is frequently added. Thus in *LCDLN*, members of a Scottish family are described as follows:

[T]he father was a squat, bald, bandy-legged little man with sideburns, a cheroot in a cigarette holder constantly dangling from his mouth, and his hands thrust permanently in his pockets; the mother, more like a man than a woman, had a big nose, a florid complexion, prominent teeth and hair that looked as if it had been pulled straight by a winch; the son was clearly his mother's child: he had a small forehead and an imposing jaw (Baroja, 1980, p. 18. My translation).

A similarly unprepossessing portrait of Hocking is provided in *COW*:

Dick P. Hocking weighed, stark naked as he was born, just thirty-two stone [c 240 kg]. [...]. He was a sort of monument in flesh, conveying a tremendous suggestion of heaviness. He did not look like a man; he was like a Brobdingnagian paperweight. [... H]e was, in reality, a tall man, only he looked squat in proportion. His two jaws seemed to hang on his shoulders. In addition, he carried a broad, thick beard, and

above his superfluously large body a small bullet-head, flat behind, of which the hair was always cut as short as a convict's (Shiel, 1968, pp. 1-2).

The contrast in the description of 'Latin' Appadacca could not be more striking:

In appearance Appadacca was one of the most striking of men – pallid, with ink-black hair, but under the pallor a certain suggestion of duskiness which could not be readily fixed and described. Some remote ancestor had [...] been an Indian squaw, and this trace, mingling with the highest caste of the blood of Seville, still informed his wan visage. The whole man was extremely finely wrought, beautiful in a high degree. Of his face, in moments of perfect calm, the riveting feature was the lips, well-chiselled, pale, and marble in the firmness of their pressure. When he spoke, it was the eyes that caught the attention: they lit up into a species of flaming dominancy (Shiel, 1968, p. 13).

## 6. CONCLUSION

Representation of races, of the racial 'Other' and racial self-othering predicated on contemporary racial theory are central features of the four novels considered in this essay. Contraposition of races in the guise of conflictive scenarios of mutual encounter or coexistence give rise to evocations of Latins, Nordics, Slavs and others that in spite of their predication on contemporary 'scientific' theory, are always motivated and frequently partisan. This, however, does not generally occur within a framework of xenophobia (although there are instances of what might be termed explicitly xenophobic evocations of other races); rather, the novels are pervaded by a sense of the *problematic* nature of inter-racial co-existence, whence the symbolic importance of conflict in these narratives. The works also explore issues of commensurability and reconciliation though experimental or conjectural explorations of miscegenation and, in a milder guise, conscious self-othering. The contemporary relevance of these issues of geo-biological identity is patent in the narrative realism of 'embedded' discourses: testimonial narratives, letters, journals, reports; forms that facilitate systematic and sustained reflections on race and foreground literary counterfactual backgrounds in which otherness and encounters with the foreign are part and parcel of existence.

## REFERENCES

- ACKERKNECHT, Erwin H. (1992). *A Short History of Medicine*. Baltimore and London, John Hopkins University Press).
- BAROJA, Pío (1980). *La ciudad de la niebla*. Barcelona, Bruguera.
- (1970). *El mundo es así*. OXFORD; NEW YORK; TORONTO; SYDNEY; BRAUNSCHWEIG, Pergamon.
- CACHO VIU, Vicente (1997). *Repensar el noventa y ocho*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- DEMOLINS, E. (1897). *A quoi tient la supériorité des Anglo-Saxons?* Paris, Didot.
- GENER, Pompeyo (1900), *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*. 4th edition, Barcelona, Juan Llordachs.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1895). *Literatura extranjera*. Paris, Garnier.
- HAMBROOK, Glyn (2013). The Concept of the Foreign in Pompeyo Gener's *Literaturas malsanas* and Enrique Gómez Carrillo's *Literatura extranjera*. In Montserrat Cots, Pere Gifra-Adroher and Glyn Hambrook (eds). In *Interrogating Gazes. Comparative Critical Views on the Representation of Foreignness and Otherness*. Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien, 137-144.
- HOPKINS, Lisa (2014). Bram Stoker's *The Lady of the Shroud*: Supernatural Fantasy, Politics, Montenegro and its Double. *English Literature in Transition 1880-1920*, 57.4, 519-543.
- HOWARTH, W. D, Peyre, Henri M. and Cruickshank, J (1974). *French Literature from 1600 to the Present*. London, Methuen.
- LOMBROSO, Cesare (1888). *Luomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*. Turin, Bocca.
- LÓPEZ PIÑERO, José María (2008). *Breve historia de la medicina*, Madrid, Alianza.
- MOREL, B. A. (1857). *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés malades*. Paris, Baillière.
- NORDAU, Max (1892-93). *Entartung*. Berlin: Druckner.
- NORDAU, Max (1993). *Degeneration*. Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- QUENTAL, Antero de (1871). *Causas da decadência dos povos peninsulares*. Tipographia Commercial, Porto.
- SHIEL, M. P. (1968). *Contraband of War*. Ridgewood, NJ, The Gregg Press.
- STOKER, Bram (1994). *The Lady of the Shroud*. Stroud, Alan Sutton Publishing/University of Luton.
- VOGÜÉ, Melchior de (1886). *Le Roman russe*. Paris, Plon et Nourrit.



III

**TRANSPOSIÇÕES POÉTICAS DO OUTRO**  
POETIC TRANSPOSITIONS OF THE OTHER



# INTERCULTURAL HYBRIDITY IN DAVID OLIVEIRA'S POETRY

## HIBRIDISMO INTERCULTURAL NA POESIA DE DAVID OLIVEIRA

Reinaldo Francisco Silva<sup>1</sup>  
reinaldosilva@ua.pt

This essay aims at analyzing the ways in which Holly Martin's analysis of hybridity in literature in *Writing Between Cultures* bears on David Oliveira's poetic output in *In the Presence of Snakes* (2000), *A Little Travel Story* (2008) and, to some extent, in an earlier co-authored collection titled *A Near Country: Poems of Loss* (1999). In these poetic works, Oliveira attempts to integrate the three different cultures that shape his identity rather than allowing one or the other to dominate as is the case in most ethnic literatures in the United States. Oliveira, an American poet of Portuguese descent, was born and reared in California, but moved in 2002 to Cambodia. With such a unique background, Oliveira's most recent work resembles a cultural mosaic where he blends mainstream American issues with his ancestral Azorean heritage – with the obvious tensions in such a cultural confrontation. With the accretion of an Asian culture, the intercultural debate between Western and Asian values takes on a richer and more intricate dimension. In the first two volumes, most poems analyze the poet's California phase and these clearly take us on a journey to the heart of ethnic life. The young man in most poems is slowly being tattooed with the "ethnic signs" that shape him even if he is well accommodated to mainstream life. As an American writer re-visiting his ancestral roots, which were clearly stronger during his childhood and adolescent years, Oliveira's exploration of these "ethnic signs" (William Boelhower) is, nonetheless, somewhat superficial. In contrast, in other poems, this mainstream voice feels empowered to criticize America's intolerance towards ethnic and sexual minorities. Oliveira

---

1 Departamento de Línguas e Culturas, Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal.

uses poetry as a hybrid narrative force, as noted by Martin, to explore life in a multicultural society and how it can reflect on multicultural lives and bridge cultures via literary technique. From a Western to an Asian culture, Oliveira's intercultural bridge in *A Little Travel Story* comes full circle.

**Keywords:** David Oliveira. Poetry. Ethnicity. Hybridity. Portuguese American

Neste ensaio propomo-nos analisar as formas como Holly Martin analisou a questão do hibridismo na literatura em *Writing Between Cultures*, e como esta também se encontra na obra poética de David Oliveira, nomeadamente em *In the Presence of Snakes* (2000), *A Little Travel Story* (2008) e, de certa forma, numa coletânea de vários autores, intitulada *A Near Country: Poems of Loss* (1999). Nestas obras poéticas, Oliveira tenta integrar as três diferentes culturas que moldaram a sua identidade em vez de permitir que uma ou a outra se sobreponha, como é o caso na maioria das literaturas étnicas nos Estados Unidos. Oliveira, um poeta norte-americano de ascendência portuguesa, nasceu e cresceu na Califórnia, embora se tenha mudado para o Camboja em 2002. Sendo portador dum perfil único, o seu trabalho mais recente assemelha-se a um mosaico cultural onde mistura questões do *mainstream* norte-americano com o seu legado ancestral açoriano – juntamente com as tensões óbvias nessa mesma confrontação cultural. Com a adição duma cultura asiática, o debate intercultural ente os valores do Ocidente e do Oriente adquire uma dimensão ainda mais enriquecedora e complexa. Nos primeiros dois volumes, a maior parte dos poemas analisa a fase Californiana do poeta, levando-nos, estes, numa viagem até ao âmago da vida étnica. Lentamente, este jovem vai sendo tatuado com as “marcas étnicas” que o moldam mesmo que se sinta bem acomodado à vida do *mainstream* norte-americano. Como escritor norte-americano que revisita as suas raízes ancestrais, que foram bem mais fortes durante a sua infância e adolescência, a forma como explora estas “marcas étnicas” (William Boelhower) é, de algum modo, superficial. Em contrapartida, noutros poemas, esta voz do *mainstream* sente-se como que legitimada para poder criticar a intolerância na América para com as minorias sexuais. Oliveira recorre à poesia como força narrativa híbrida, tal como nos apresenta Martin, por forma a analisar a vida nesta sociedade multicultural, assim como esta se poderá refletir nestas vidas multiculturais, estabelecendo pontes através da criação literária. Da cultura ocidental à asiática, a ponte intercultural de Oliveira na sua coletânea de poemas, *A Little Travel Story*, completa este círculo na sua plenitude.



**Palavras-chave:** A poesia de David Oliveira. Etnicidade na poesia de David Oliveira: O hibridismo na literatura luso-americana

Of the few contemporary American poets of Portuguese descent such as the acclaimed Frank Gaspar, Thomas Braga, Sam Pereira and a few lesser-known names, in my estimation, David Oliveira's (1946 -) poetic voice seems to be the one to really come close to Holly E. Martin's analysis of hybridity in literature. In *Writing Between Cultures: A Study of Hybrid Narratives in Ethnic Literature of the United States*, Martin contends that most

of the fictional characters discussed in this book could be identified with the category of ethnic pride and consciousness, because they live as self-identified members of a specific minority ethnic group, maintain ties with their ethnic culture, and yet fully view themselves as U. S. Americans with an integral role in U. S. history and culture. As such, they have chosen to integrate the different cultures that shape their identities rather than to allow one or the other to dominate. Authors writing about characters with this sense of group identity, who also view themselves as both ethnic and U. S. American, produce many of the works discussed here as examples of hybrid perspectives in ethnic U. S. literature. (Martin, 2011, p. 85)

David Oliveira does exactly this in *In the Presence of Snakes* (2000), *A Little Travel Story* (2008) and, to some extent, in an earlier co-authored collection titled *A Near Country: Poems of Loss* (Luschei et al., 1999). This essay aims at analyzing this unique poetic output produced by Oliveira. Born and reared in California, Oliveira moved in 2002 to Phnom Penh, Cambodia, where he is an English Professor. Oliveira's most recent work resembles a cultural mosaic where he blends mainstream American issues with his ancestral Azorean heritage – with the obvious tensions in such a cultural confrontation. With the accretion of an Asian culture, the intercultural debate between Western and Asian values takes on a richer and more intricate dimension. His is, indeed, a quite unique background. In this sense, Oliveira's poetry substantiates Werner Sollors's contention that "American literature as a whole can be read as the ancestral footstep or coded hieroglyph of ethnic group life of the past and ethnic tension in the present" (Sollors, 1981, p. 649). Moreover, as a Westerner, in his Asian poems, Oliveira goes to great lengths to fathom the intricacies of Cambodian culture and language and, in the process, compares and contrasts the gulf separating American and Cambodian values.

In the first two volumes listed above, most poems reflect the poet's California phase, and these clearly take us on a journey to the heart of ethnic life in the U. S. The young man in most poems is slowly being tattooed with the "ethnic signs" that shape him even if he is well accommodated to mainstream life. As an American writer re-visiting his ancestral roots, which were clearly stronger during his childhood and adolescent years, Oliveira's exploration of these "ethnic signs" (to use a phrase coined by William Boelhower) is, nonetheless, somewhat superficial. In contrast, in other poems, this mainstream voice feels empowered to criticize America's intolerance towards ethnic and sexual minorities, issues which I cannot fully address here due to limitations of space. This also includes some of his poems on the deaths of significant people in his life, and how this theme of loss and mourning is another quintessential topic in Portuguese culture. Or even the notion of *fado*, or fate, and *saudade* (often translated into English as yearning deeply for someone who is missing), feelings which often crop up in his poetry as well. In the interests of concision, I would simply note, in passing, that these Portuguese cultural traits loom in the background of some of his writings but are not always adequately fleshed out. Oliveira uses poetry as a hybrid narrative force, as noted by Martin, to explore life in a multicultural society and these poetic writings can reflect on multicultural lives and bridge cultures via literary technique. From a Western to an Asian culture, Oliveira's intercultural bridge in *A Little Travel Story* comes full circle in that this collection includes "Under the Mekong Sky," a poem focusing on the poet's impressions about life and culture in Cambodia.

For David Oliveira, this realization that ethnicity actually features quite strongly in his poetry is something he discovered in adulthood. In his view, any writer focusing on ethnicity will have to grapple with how it «can cause one to feel apart from the majority culture they might find themselves in, and how these feelings of separation seep into one's work.» In a personal email to the author, dated 13 February 2015, Oliveira notes that

awareness of ethnicity is something that for me occurred in adulthood. As a child, I didn't think anything like these terms. Everything then was learning and who at that age has an awareness of different ways of being. Of course, I think of myself as a slow learner, and perhaps my unawareness was just evidence of my plodding intellect" (Oliveira, "Email").

His contact with the ancestral language, Portuguese, its customs and ways was evidently stronger when he was a child:

When I was a child, our family life was surrounded by Portuguese people. Most of my parents' friends were Portuguese. Their social and civic groups were Portuguese groups. My father was very active in the Knights of Columbus, which, at that time in Hanford, had a Portuguese majority membership. One grandfather had a limited English vocabulary, and the other didn't speak more than a few words. At school, there were some Portuguese kids, but we were outnumbered by the "Americans," kids from a mixture of European backgrounds for which "American" was their only ethnic identification. (In fact, when my parents learned that one of their friend's children was getting married, they would always ask each other if he or she was marrying a Portuguese or an American.) (Oliveira, "Email")

In just a few years, this linguistic and cultural immersion in his ancestral Portuguese gradually eroded:

My parents were bilingual and taught me and my sister (17 months younger) Portuguese as our first language. At around three or four years of age, they began speaking to us only in English (except when they were angry) to prepare us for school. By the time I started school, I no longer could speak Portuguese, though I continued to understand it for a long time after. I can remember in an early grade, 2nd or 3rd, some student mocking my pronunciation of a word. I remember resolving at that moment to become a better speaker than he. As far as I can remember, I always felt American, but I was also aware that there was something a bit different. Perhaps this was the feeling of the "other"... I don't think I ever saw this difference as something to regret, but as an extra seasoning in my life, a special spice thrown into my soup. As I have grown older and become more consciously aware of this Portuguese-ness, this feeling of being a special flavoring has only intensified. (Oliveira, "Email")

What this personal insight suggests is that Oliveira's ties with the ancestral language and culture are residual and weak even if in some of his poems he does his best to delve into issues with some "Portuguese-ness," as he puts it. One could not expect more from a third-generation American of Portuguese descent. These are matters Gilles Deleuze and Félix Guattari have dealt with in a chapter titled, "What Is a Minor Literature?" in *Kafka: Toward a Minor Literature* when analyzing the Jewish literature of Warsaw and Prague and why Prague Jews should or should not write in German. In this particular instance, note both scholars,

The impossibility of writing other than in German is for the Prague Jews the feeling of an irreducible distance from their primitive Czech territoriality. And the impossibility of writing in German is the deterritorialization of the German population itself, an oppressive minority that speaks a language cut off from the masses, like a “paper language” or an artificial language; this all the more true for the Jews who are simultaneously a part of this minority and excluded from it, like “gypsies who have stolen a German child from its crib.” In short, Prague German is a deterritorialized language, appropriate for strange and minor uses. (This can be compared in another context to what blacks in America today are able to do with the English language.) (Deleuze & Guattari, 1986, pp. 16-17)

This also applies to the children or grandchildren of immigrants or hyphenated-Americans as is the case with Oliveira, who writes in English even if he often falls in love with “Portuguese-ness” and what it entails. As such, in an essay on Frank Gaspar’s writings, “Of Love and Remembrance – the Poetry and Prose of Frank X. Gaspar,” where Alice Clemente views Gaspar as a “Redeemer,” she, too, would certainly view Oliveira as belonging to the “Redeeming” generation. For Clemente, these include “the grandchildren who seek to reclaim their ethnicity at the same time that they retain their place in the dominant society” as opposed to their grandparents or the original immigrant who, “more often than not, retains linguistic, cultural and affective ties to the country of origin even while struggling to become established in the new land” or even the second generation, the children of the first, “who often deny their ethnic roots in an effort to merge finally into the mainstream” (Clemente, 2000, p. 25). In a colonial context, the ecstasy experienced by the oppressed, argues Frantz Fanon, when rediscovering his cultural roots can be transposed to this “redeeming” generation in a multicultural society as in the United States. In the particular case of the “oppressed” who was imposed an alien language, culture, and values as was the case with French colonialism in Africa and elsewhere, he or she “goes into ecstasies over each rediscovery. The wonder is permanent. Having formerly emigrated from his culture, the native today explores it with ardor. It is a continual honeymoon. Formerly inferiorized, he is now in a state of grace.... The sense of the past is rediscovered, the worship of ancestors resumed” (Fanon, 1988, pp. 41-43).

At this point, it is quite clear that in this essay, my aim is to focus on a few representative poems on ethnicity and how it was shaped or conditioned by the larger mainstream Anglo culture, to which Oliveira is comfortably accommodated and is and an integral part of. In these writings, this is perhaps

where he comes closest to his Azorean heritage. And this includes the poems where he touches upon the foods, the customs, the poet's Catholic upbringing, his parents and grandparents who opened the doors to these ancestral ways. In these writings, however, we witness a residual presence of this Old World past which, in America, has become filtered and whose vigor has been lost through these successive generations. In essence, in layman's English, it is a watered-down version of the real thing. Possibly one of the most riveting poems where ethnicity is brought into the fore, but keeping the focus on the poet's *via dolorosa* in life, is «Stations of the Cross» (*Snakes*, pp. 2-8). It consists of a sequence of fourteen poems focusing on the main points or phases in Oliveira's life paralleling Christ's carrying of the Cross to Golgotha. Briefly, and without focusing on all of these pieces, the sequence spans the poetic voice's birth, the choice of name, growing up as a child, attending school, sex and masturbation, religious values and praying the rosary, Catholic guilt, his upbringing and his college days, making choices in life, etc. In the section "David Assumes His Mission," we are introduced to an inquisitive boy who feeds on stories from the Old World told to him by his grandparents: "I am in bed begging for a story/ between two grandparents who want to sleep./It's here I receive the holy gospel/ of the Portuguese: Saints Isabella,/Anthony, the children of Fatima" (*Snakes*, p. 2). This suggests that the future poet would later shape these stories, which were conveyed to him by his grandparents, and from which he drew spiritual sustenance. As in so many ethnic literatures, the figure of the grandmother (and the grandfather, as well) is emblematic, for she is the liaison between the ancestral culture and the grandson. Presumably, as religious persons, they are the ones who give shape to the stories they had narrated to him much earlier. On this issue, Fred L. Gardaphé has noted that

The key to reading the literature produced by third-generation Italian American writers is observing the role that the grandparent plays in connecting the writer to his or her ancestral past. A significant difference between second- and third-generation writers, then, is this presence of a grandparent figure who serves to reconnect the protagonist to a past out of which the protagonist fashions an ethnic identity. (Gardaphé, 1996, p. 120)

In the section "David Encounters the Sorrowful Woman," Oliveira recalls having been introduced to Our Lady of Fatima and why his parents want him to join them in praying the rosary: "The conversion of Russia and world peace/ have become the responsibility/of our family. We do what we can,/ Monday

through Friday, kneeling in front of/the television to say the rosary/with Bishop Sheen” (*Snakes*, p. 3). These recollections from the past clearly attest to the poet’s Catholic upbringing and, as potential materials for the craft of poetry, would be later shaped into poems such as the one on Henry Simas, who, we learn in “Why is there anything?” “spent a year at seminary wondering why he/ wanted to be a priest” (*Travel*, p. 62). This poem contains a few references to the community’s Holy Ghost feast such as the time when Henry was “driving the homecoming king and queen in the town’s annual/parade” or at “Another time, at the Kings County Fair, Henry spent forty dollars to/ win five-dollars of plaster shaped like Our Lady of Fatima.” This poem is clearly about finding answers for some particular issue and, most of the time, Henry Simas is said to have one.

This poem has a few “ethnic signs” and even if the poet’s intention was to not elaborate on them, these references point to a few traditions that are kept alive in the Portuguese diaspora in a few Californian communities. To name but one, the crowning of the Queen and the food that is served during the luncheon, which is reminiscent of the traditions Azorean immigrants brought with them to the diaspora. These traditions, however, originated in their devotion to the *Rainha Santa Isabel* (1271-1336), saint and queen (the wife of King Dinis), who assisted the poor and needy. Catholics believe that she performed the miracle of the white roses (unavailable in the month of January, as we learn in the legend), which were transformed into bread, and later given to feed the poor. This tradition of distributing sweet bread or providing a meal for the community is still observed every year, especially on the island of Terceira, from where Oliveira’s ancestors came. For the reasons pointed out earlier, the scope of this poem is simply another one, but these allusions are, nonetheless, embedded within it. The reference to Queen Isabella or the Our Lady of Fatima also appear in the previous poem, “Stations of the Cross” (here within the context of childhood), but they are nowhere fleshed out either in these or in any of his other poems. Furthermore, poetry also has its limitations regarding this possibility, something a narrative does not. It is quite understandable that, as a third generation American of Portuguese descent, these references may not have even been given to him by his ancestors. Presumably, they may not have been well versed in Portuguese history given their condition as immigrants who had to leave behind a world of poverty and just a basic three or four year elementary education or even illiteracy (some of his grandparents). Not to mention the parents’ generation, most of whom sought to Americanize as quickly as possible for several reasons ranging from shame, erasing their ethnic

background, to being accepted in America. One can, therefore, ask: So how can these matters be dealt with in an adequate manner given these realities? This is why I view some of these ethnic poems as mirroring this reality – of mere references without much cultural substance – even if we, as readers would enjoy viewing these connections being established more forcefully in some of the poems under review.

The poem, “*No Vinho a Verdade*,” Oliveira presents us with a few snapshots of life in a Portuguese American community. To my knowledge, it is the only one bearing a Portuguese title or poem with sprinklings of Portuguese. The poetic voice’s use of the Portuguese language coupled with the traditions he touches upon here are, perhaps, his closest attempt at delving into the essence of his ancestral culture in California, customs which were brought to the Californian diaspora by his grandparents. By doing so, that is, tapping from Oliveira’s heritage language, “a language that is not widely known in the U.S,” writes Holly E. Martin, “strengthens the tie between the author’s work and the heritage culture, making that culture more accessible to the reader” (Martin, 2011, p. 164). Linguists refer to this linguistic strategy as code-switching. In “*No Vinho a Verdade*,” in wine there is truth, we are confronted with situations involving his grandfather and his friends telling “indelicat stories” on a Sunday afternoon over a glass of homemade wine, which is clearly the opposite of the “serious wine” from the “morning’s Latin liturgy” they attended. This reference to making homemade wine harks back to their ancestral rural way of life brought to California, now more so given the abundance of grapes in California, to their Catholic beliefs. Cultural hybridism is quite strong in this poem in that both the ways of life in California and back in the Azores are blended in the following strophe:

This could have been the Azores  
 where these men sat for centuries  
 making love to their stories,  
 while the women bragged  
 about pig intestines  
 they patiently stuffed into fat sausages.  
 This could have been California  
 scented with olives, figs, grapes,  
 sweetening the air  
 of the cowboy neighbors. (*Snakes*, p. 9)

A respite from the weekly hard work on the Lord's Day, as they would call it, or the women talking about life and work or gossiping while making sausages are traditions the immigrant or pioneer generation partook in both locales, perhaps adding more color and fragrance to the bland lives of their mainstream Anglo, "cowboy neighbors." On this point, Oliveira would certainly agree with bell hooks, when she discussed blackness – or for that matter, ethnicity – as the "spice that can liven up the dull dish that is mainstream white culture" (hooks, 1992, p. 14). Written from the point of view of the child, there is rapturous identification between the grandfather and the boy, who tries to bring his grandson into the world of adults. While his grandfather spoke to the other men in Portuguese, to his grandson he did so in whatever English he knew. For a while, the boy feels as if having been admitted into the world of adults by drinking with them (in a mainstream culture that prohibits access to liquor by minors opposed to the ancestral culture which is more permissive), listening to adult conversations and suddenly having grown up. Unfortunately, this transformation has not taken place while he swallowed the wine, especially when opening "[his] eyes/fully expecting to see [his] hands/grown to a man's large hands,/ [himself] standing at a man's height,/ understanding secrets/spoken only in dark rooms/to other men in a language/children should not understand" (*Snakes* 10). He realizes that his grandfather is merely whispering to him "Wine always tastes like this./In time, we get used to it" (*Snakes*, p. 10).

The poem, "Turning the Earth" provides a sketch of a strong and hard-working father, presumably the author's own father, tilling the fields from dawn to sunset. Although he has been to several places, even to the movies, these eighty acres are where he spends most of his time working. At dusk, he is summoned to supper, which usually consists of a simple meal made with the produce he grows. In addition, he is happy with what he has – a family, food on the table, and land to work on. During the evening meal, together, they say "a private grace, on our behalf, for such abundance./And though we try to be grateful in our prayers,/it is in his blessing we count each night..." (*Travel*, p. 25). This tradition of requesting parental «blessing» is another "ethnic sign" and was very popular in the Azorean islands as well as in Madeira and the mainland. Through time, it has practically disappeared in the Portuguese communities of the diaspora and in Portugal as a whole. This, however, is a brief sampling of the poet's conscious awareness of having delved into issues dealing with some (residual) ethnicity in some of his poems.

Possibly tired of so many controversies in America related to racism and conservatives' denigration and hypocrisy regarding sexual minorities along with



a stressful life when living in a fast-paced society, but looking for some sort of idyllic bliss where he could spend his days contemplating poetry, Oliveira, like Henry David Thoreau in *Walden* (1854), namely in the chapter titled, "Where I Lived, and What I Lived For," may have wanted to relocate to Cambodia to "live deep and suck out all the marrow of life" and settle down to a life of simplicity. "Simplify, simplify. Instead of three meals a day, if it be necessary eat but one; instead of a hundred dishes, five; and reduce other things in proportion," Thoreau writes (Thoreau, 1960, p. 63). Heeding the American bard, in a way, Oliveira finds this lifestyle in Cambodia and, therefore, somehow rejects the so-called American way of life based on materialism, individualism, and conspicuous consumption. In section five of *A Little Travel Story*, "Under the Mekong Sky" Oliveira settles down by the Mekong River, hoping it will inspire him: "I have come to this distant country/to spend this afternoon sitting/on this bank/ [...] and look into the muddy water/on whose flitting surface/I expect the angel of words/to appear, momentarily" (*Travel*, p. 94). Just like Thoreau, on a Summer day, turned his back on Concord, Massachusetts, its capitalist way of life, its ominous sounds of entrepreneurship (represented by the locomotive and, by extension, the industrial revolution and how it would enslave American factory workers as Karl Marx has shown in some of his works) to live by Walden pond, Oliveira's poem also starts in the summer. A "journey of exploration," into the self and the meaning of life, notes Richard J. Schneider à propos *Walden*, the same could be said about the poetic voice in this poem (Schneider, 1995, p. 92). For the time being, this voice will spend his time listening to the waves and their sounds, which, to the poet's ear, sounds more like an argument. Moreover, the people here seem to have no problems. He has a few servants – a young man who brings him a cup of coffee and a smile; a young woman, who charges very little, to tidy things up and cook for him. Life is very laid back here. He has so much free time that he, like Thoreau, can "waste" his time watching the ants defending "their tunnels in the flower pots/against our inconsiderate floods" (*Travel*, p. 95). Later on, he will watch a few young men playing with a ball. They shout, laugh, and seem to be having a good time. Presumably, they are happy despite their poverty. Would they have been happier, asks the poetic voice, if "the clear swell of every muscle/had been picked to move boxes/around the garment factory today"? Or perhaps "happier still/if they were fat, as only then rich/can afford to eat so much poor food." What is happiness – "Are you happy?" – he asks. With just the bare essentials but eating healthy food (read: Cambodians), what is the point in being a rich Westerner (read: American) if they live mostly on unhealthy fast food and face serious health problems due

to their obesity? Is materialism the essence of happiness, the “marrow of life”? Most Cambodians live with very few amenities, a rather Spartan life, starting with the classroom where the monks have settled and with very poor and shabby conditions – floor tiles which are missing or broken, worn out, leaks in the roof and rain falling inside the classroom, roof tiles that are broken, etc. “It was built,” we learn, “twenty years ago/on a foundation of brick/and cement, what was left/after a single plane flew/the long distance from America/to drop its bomb on the old wat/which stood in the way of victory in another war” (*Travel*, pp. 98-99). Oliveira is here recalling the days of the Cold War and how both blocs – Western (capitalism) and Eastern (communism) – used either Korea and or/Vietnam and the region at large as battlefields to fight their imperialist impulse out and, in the process, destroy the livelihood and infra-structure of the locals. The poem ponders a journey of exploration by way of comparing and contrasting two different types of society and/or civilization: the values of silence, few material resources, a Spartan communitarian way of life, etc., in Cambodia as opposed to the noise, pollution, materialism, technology, and gadgets, conspicuous consumption, and individualism in Western societies, with the United States obviously being the poet’s frame of reference. What really matters now is what is «predictable about today» (*Travel*, p. 106), not making plans about the future in a calculating way, figuring out how much money one will have deposited in the bank a few years into the future, but live life to the fullest in this place he now calls “home” (*Travel*, p. 107).

In “Overgrown American Pastoral Landscapes” Toh Hsien Min has not been very kind when assessing *A Little Travel Story*, stating that the volume is structurally too sweeping. From the San Joaquin poems of “Apricots” to “Summer,” the “technique those poems exhibit come to a high point in ‘In the Presence of Snakes,’ where a move towards simplicity infuses the poem with a mythic quality. Given the dimensions that the poetry strides through, the reader is entitled to be very tired by the close of the collection, when Oliveira takes the measure of the Mekong” (Min, 2010, p. 2). Geographically speaking, the poet’s native California is very distant to Cambodia – and the volume, therefore, quite sweeping, indeed – and the cultural differences between both being perhaps greater. In my estimation, in this volume, not only do we get to trace the evolution of the poet’s craft of poetry but also witness a more sophisticated mind at work, a profounder and more incisive eye. Without the addition of this section, that is, his Cambodian livelihood and reality, the new angle of vision entailed by such a cross-cultural approach, would Oliveira have been capable

of asking such thought-provoking questions about what we really want for our lives, in essence, ponder our own philosophy of life?

Unlike most American writers of Portuguese descent, whose writings tend to oscillate between their residual ethnic attachment and how this is accommodated within mainstream American culture, Oliveira adds another cultural dimension into the mix. Therefore, the complexity and uniqueness in Oliveira's poetry lies in the accretion of this third cultural layer. In so doing, Oliveira further problematizes and complicates Martin's views on cultural hybridity discussed at the outset of this essay. His scope has widened way beyond the boundaries of Western culture.

## REFERENCES

- BOELHOWER, William (1987). *Through a Glass Darkly: Ethnic Semiosis in American Literature*, New York, Oxford UP.
- CLEMENTE, Alice R. (2000). "Of Love and Remembrance: The Poetry and Prose of Frank X. Gaspar." *Gávea-Brown* 21, pp. 25-43.
- DELEUZE, Gilles and Félix Guattari (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*, Trans. Dana Polan, Minneapolis and London, U of Minnesota P.
- FANON, Frantz (1988). "Racism and Culture," *Toward the African Revolution*, Trans. Haakon Chevalier, New York, Grove Press.
- GARDAPHÉ, Fred L (1996). *Italian Signs, American Streets: The Evolution of Italian American Narrative*, Durham and London, Duke UP.
- HOOKS, bell (1992). *Black Looks: Race and Representation*, Boston, MA, South End Press.
- LUSCHEL, Glenna; David Oliveira and Jackson Wheeler (1999). *A Near Country: Poems of Loss*, Carpinteria, CA, Solo Press.
- MARTIN, Holly E. (2011). *Writing Between Cultures: A Study of Hybrid Narratives in Ethnic Literature of the United States*, Jefferson, NC and London, McFarland.
- MARX, Karl (1964). *The Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, Trans. Martin Milligan, Ed. Dirk J. Struik, New York, International.
- MARX, Karl and Friedrich Engels (1985). *The Communist Manifesto*, Trans. Samuel Moore. Reading, UK, Penguin.
- MIN, Toh Hsien (2010). "Overgrown American Pastoral Landscapes," *Quarterly Literary Review Singapore* 9, 2, pp. 1-4. Web 24 November 2011.
- OLIVEIRA, David, E-mail to the author, 13 February 2015.
- OLIVEIRA, David (2008). *A Little Travel Story*, Brownsville, VT, Harbor Mountain Press.
- OLIVEIRA, David (2000). *In the Presence of Snakes*, Santa Barbara, CA, Brandenburg Press.

- SCHNEIDER, Richard J. (1995). "Walden," *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*, Ed. Joel Myerson, New York, Cambridge UP, pp. 92-106.
- SOLLORS, Werner (1981). "Literature and Ethnicity," *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*, Ed. Stephan Thernstrom, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard, pp. 647-65.
- THOREAU, Henry David (1960). *Walden and Civil Disobedience*, Boston, Houghton MIFFLIN.

# **“DON'T MEET ME AT THE AIRPORT”: THE BODY IN TRANSIT**

## **“NÃO TE ENCONTRES COMIGO NO AEROPORTO”: O CORPO EM TRÂNSITO**

Ana Bessa Carvalho<sup>1</sup>  
anacarvalho@ilch.uminho.pt

By exploring the intercultural aspects of the work of two authors, Al Berto and Damon Galgut, this paper aims to analyse the place of the foreigner when facing the other. The process of travelling and other migratory movements are the core themes of the case studies, as their characters meander through spaces which are not their own, crossing borders of several countries or borders of unspecified spaces that defy the borders of one's own national identity and the limitations of the human body when within the borders of her/his 'home'. By exploring these journeys, both collective and individual, as well as a shared sense of the link between space and the human body, one intends to bring together both literary works, by acknowledging their similarities while understanding the migrant as the central figure of the matrix of thought that dominates the contemporary intercultural and international relations of power and representation. Moreover, the need for a constant reshape, either of the borders of space or of the limits of the body is one of the major aspects of the case studies, for both are marked by the restless nature of the nomad, who can only find comfort on the road and in spaces of transit rather than at home or body.

**Keywords:** Travelling. Human Geographies. Migrant Bodies.

Ao explorar os aspetos interculturais presentes no trabalho de dois autores, Al Berto e Damon Galgut, este artigo aponta para uma análise do lugar do estrangeiro em relação ao seu outro. O processo da viagem e outros movimentos migratórios são os temas centrais destes estudos de caso, dado que

---

1 CEHUM, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

as suas personagens deambulam por espaços que não são seus, atravessam as fronteiras de vários países ou as fronteiras de espaços não identificados que desafiam as fronteiras das nossas próprias identidades nacionais e as limitações do corpo humano quando delimitado pelas fronteiras da sua própria casa. Ao explorar estas viagens, quer coletivas quer individuais, assim como um sentido partilhado da relação entre espaço e o corpo humano, pretende-se relacionar os dois trabalhos literários, ao reconhecer as suas semelhanças ao mesmo tempo que o migrante surge como figura central de uma matriz que domina relações interculturais e internacionais de poder e representação. Além disso, a necessidade constante de uma reconfiguração das fronteiras quer do espaço geográfico quer dos limites do corpo é um dos aspetos centrais dos estudos de caso, dado que os dois são marcados pela natureza inquieta do nómada, que apenas encontra conforto na estrada e nos espaços em trânsito, em vez da casa e do corpo.

**Palavras-chave:** Viagem. Geografias Humanas. Corpos Migrantes.

## 1. INTRODUCTION

Focusing on the role of travel writing for the questioning of relationships between subjects that are geographically and socially distinct and distant, this article attempts at a comparative reading between the Portuguese author Al Berto, and *In a Strange Room* (2010), a novel shortlisted for the Man Booker Prize written by the South-African author Damon Galgut, that provides an account of a transcontinental journey by a rather unreliable narrator. Galgut's book follows the errant traveller through a series of unsuccessful journeys across Europe, Africa, where Damon joins European travellers, enhancing the travelling nature of the book when it comes to crossing national borders, culminating in a disastrous trip to India, along with his friend Anna, whose death seems to symbolically end Damon's journey in itself.

## 2. "ON A GREAT BIG CLIPPER SHIP"<sup>2</sup>

Since one is attempting to cross national discourses and borders and to revise the place that certain subjects occupy within them, and by doing so, immediately address the most foundational constructions of self and other, it seems important to understand the relevance of Al Berto's work within a so-called Portuguese queer literary production, here introduced by a brief analysis of the reading of the author's poem "Salsugem" by Mark Sabine and his interpretation of this text as a queering of the foundational texts that are at the core of an establishment of a certain code of representation for Portuguese literary subjects, themes and motifs, such as *Os Lusíadas* and *Ode Triunfal*. The sea, the homoerotic nature of the relationship and the contact between sailors and the image of the boat as an "heterotopia *par excellence*" (Foucault, 1986, p. 27), a privileged place for the questioning of individual (sexual) and collective (national) identities will be at the core of Al Berto's poem, in what Sabine refers to as "denouncing of the cultural marginalization of homosexuals and homoeroticism"<sup>3</sup> (Sabine, 2010, p. 61). The boat, and one could add, the bodies that occupy it, are then "a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea" (Foucault, 1986, p. 27), constituting then a space for the practice of these alternative subjects' identities, its social construction ever since the time of colonization one of "the greatest instrument of economic development (...) the greatest reserve of imagination" (*ibid.*). Such seems to reconfigure then the place that these subjects take within the spaces of Portuguese literary representation. "Salsugem", and Al Berto's work is then a "challenge to the politics of silence or cleansing of erotic and/or gender dissidence"<sup>4</sup> (Sabine, 2010, p. 61) and it "points out to the homoerotic potential of the great narrative of the nation's history"<sup>5</sup> (*Ibid.*) disrupting then the canonical, sterile and stable status of national epic narratives and opening them to new readings and new interpretations of symbols, images and themes. Moreover, "the poem intervenes in the politics of national identity by pointing to, and

2 Line taken from the song "Heroin" by The Velvet Underground.

3 Due to a lack of translations of Sabine and Al Berto's text, the excerpts that were included in the text were translated by the author of this paper and the original words can be found in the footnotes: "denúncia da marginalização cultural dos homossexuais e do homoerotismo".

4 "desafio à política do silenciamento ou de saneamento de dissidência erótica e/ou de género"

5 "aponta para o potencial homoerótico da grande narrativa da história pátria"

challenging, the ideological power that regulates the borders and the organization of the national imaginary/consciousness”<sup>6</sup> (*Ibid.*).

It is by the direct allusion to Portuguese cultural and literary references that the queer identity of the poem is created through what is now a somewhat clichéd image of the inevitable space of the sea and the boat as one marked by homoerotic and homosocial dynamics, inscribing a queer jargon within the somewhat canonical language related to the sea that marks the Portuguese imagery and representation and opening a space for a presence of the homoerotic within the space of national identity as the poem “explores the maritime space for the expression of alienation, self-discovery and (homo)eroticism”<sup>7</sup> (Sabine, 2010, p. 47). The men in Al Berto’s poem question their own belonging to a Portuguese culture and identity, since the poem, according to Sabine, by exploring both personal and collective memory seems to prevent the stagnation of conscience and ideology. Such is achieved through the erasure of borders between the national canon, foreign literature (Al Berto’s work is marked by explicit and implicit echoes of the Beat generation and French symbolists) and popular culture (as the well-known figures of the punk musical scene of the 70s permeate his work) that incite that “sexual dissidents” are no less Portuguese citizens than the Portuguese citizens are in their own way citizens of the world.

One is drawn to establish a parallel between the ‘alien’ status of the illegal immigrant vis-à-vis to what Al Berto presents as alternative sexual behaviours, as both occupy then an in-between space, not fully belonging to any space (either sexual category or country) and not being recognized by the authorial discourse of the underlying texts. When it comes to national representations, especially the ones conveyed by epic, canonical and official texts (such as *Os Lusíadas*, taught within the walls of classrooms as part of curricular school programs), the subjects who are left in the margins of society are often also unrepresented or represented following stereotypical representations, a conventional, useful and successful device for the vilification of the Other, and one is drawn to mention the Portuguese past as a colonial power whose maritime enterprises lie at the core of a foundational national discourse marked by the easy dichotomy of colony/colonized and extrapolated notions of self and other. Al Berto disrupts this tendency, “not through a simple revision of the Portuguese

---

6 “o poema intervém na política de identidade nacional ao apontar para, e desafiar, a potência ideológica que regula as fronteiras e a organização do imaginário nacional”

7 “explora o lugar marítimo para a expressão da alienação, da autodescoberta e do (homo)erotismo”



canon, but by a new conception of the canon and a new functioning of the canon in the life of the individual and any community that he or she imagines as being a part of<sup>8</sup> (Sabine, 2010, p. 61) enhancing then the ability for the social milieu and this so-called literary canon to define each other as Sabine draws attention to the functional and practical side of the canon within the social interaction of the subject, as well as the community that s/he identifies with. Such canon will be one "of fluid boundaries, countless connections, and a questionable centre, that allows for a certain degree of critical distance from any hegemonic inscription of a collective identity without demanding for a total refusal of that identity"<sup>9</sup> (*Ibid.*).

Is then possible for the individual to embody a sense of identification to this and that national and sexual category, instead of choosing just one, as one might identify with the hegemonic discourse by subverting it by also being inscribed within the limits of marginalized social groups, occupying centre and periphery in an extrapolation of sexual and national spheres.

### 3. MEDIATION AND THE DISRUPTION OF SPACE

One of the devices for the erasure of the distance between self and other that is experimented by Al Berto and Galgut is the mediation of the surrounding world through an attempt to gap spaces which are geographically distant, as it happens, for instance, in Al Berto's "Falso Retrato de Andy Warhol"<sup>10</sup>, a title which reminds one of what Sontag describes as *camp* in "Notes on Camp", as identity is understood as a reflex of a pop art disposed of reality, in which identity is performed, as she writes that "being-as-Playing-a-Role (...) is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater" (Sontag, 2009, p. 180), implying then that Al Berto is aware of the artificiality of Warhol's Factory regardless of the geographical distance between the Portuguese author and the American artist, and draws his own portrait under the lights of the latter:

---

8 "não por uma simples revisão do cânone português, mas por uma nova concepção do cânone e um novo funcionamento do cânone na vida do indivíduo e de qualquer comunidade de que este se imagina parte"

9 "de fronteiras fluidas, conexões inúmeras, e centro questionável, que permite um certo grau de afastamento crítico de qualquer inscrição hegemónica de uma identidade colectiva, sem exigir uma renúncia total àquela identidade"

10 "Fake Portrait of Andy Warhol"

I do not think  
 I transcribe telephone conversations or I speak  
 to the night in new york  
 or I do not speak and record the voice of others I film  
 death obsessively  
 or I do not film and I multiply electric chairs  
 I get excited  
 I am the centre of the world of others and  
 I do not exist  
 or it is life that crosses my sex  
 and I fake death or a sparkle  
 like a diamond<sup>11</sup> (Berto, 2009, p. 435)

“The writing process is constantly linked to the vertiginous creation of the world”<sup>12</sup> (Anghel, 2013, p. 19) and Al Berto’s journey takes place in the imaginary space, in an attempt of establishing communication with New York through the act of writing, of transcribing and recording as he experiences this city through mediated devices, a journey which, though transnational, takes place within the author’s body, as he becomes the center of someone else’s world, without existing, through repetition.

The transnational aspect that is provided by technology and the mediated experience of the world takes shape in a particular image from Galgut’s work, as he stands in a square observing as a passive witness what is happening somewhere else during the Gulf War:

A few days after he leaves Mycenae he is passing through a public square in a town when he sees images of bombs and burning on a television in a café. He goes closer.

---

11 não penso  
 transcrevo conversas telefónicas ou falo  
 com a noite de new york  
 ou não falo e gravo a voz dos outros filmo  
 obsessivamente a morte  
 ou não filmo e multiplico cadeiras eléctricas  
 excito-me  
 sou o centro do mundo dos outros e  
 não existo  
 ou é a vida que me atravessa o sexo  
 e finjo a morte ou cintilo como o diamante

12 “O processo de escrita está constantemente associado à vertiginosa criação do mundo”

What is this, he asks some of the people sitting watching. One of them who can speak English tells him that it's war in the Gulf. Everybody has been waiting and waiting for it, now it's happening, it's happening in two places, at another point on the planet and at the same time on the television set. (Galgut, 2011, p. 15)

Galgut stands in a public space in Greece experiencing a conflict which is, though physically distant from him, brought close to *home* by the sole observation of its images and sounds displayed on the screen of a television. Even his perception of the event is mediated through a second person for, since he does not speak the same language of those around him, it is the only English speaking individual who translates into words the images that he is seeing. 'War' is turned into images and symbols one associates with this event, implying that any war could be easily mistaken for another, their placement only provided by the process of naming and locating them within a certain geographical space. There is then a disruption of spaces (the one of production and the one of reception of a certain event, something which marks the mentality of post-modern thought) and time (the images perceived by Galgut, even though they could be transmitted live, will always suffer the slightest delay, regardless of the virtual impression that an event can happen, due to its diffusion through technology, 'at the same time' in two particular spaces). However, when in Lesotho, Reiner and the narrator are confronted by a local who claims "ah South Africa you people think we are monkeys you keep Mandela in prison" (Galgut, 2011, p. 40), reinforcing then the inevitable process of establishing differences between nations and countries and the preconceived judgments that the foreigner has of the local (and vice-versa), as well as the virtual notion of a *liquid modernity* which seems to only work towards Galgut, for he has access to what comes from across the world (he stands in Greece looking at the Gulf War) but the man who lives in Lesotho, a country that meets South Africa in all its boundaries, is unaware that "Mandela is out of jail, three years ago already" (Galgut, 2011, p. 40), and laughs at the news, not believing the South African's words, implying that regardless of the constant mediation of reality and the easiness that information travels, certain spaces and places are still peripheral when compared to others.

In *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag states that "being a spectator of calamities taking place in another country is a quintessential modern experience" (Sontag, 2003, p. 16). One could then conclude that contemporary thought is marked by a permanent state of being in-transit, marked by dialogues and confluences, where bodies, images and even theories travel and overlap

physical and abstract boundaries between spaces and places, in a continuum of repetitive movements of displacement, “the epoch of simultaneity; we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed” (Foucault, 1986, p. 175).

#### 4. MIRRORING

One could not discuss travelling without addressing the duality inherent to either the spaces which one is to travel (place of origin/place of destination, known/unknown) and the body that travels them (the self in the beginning of a journey/the self at the end of the journey, autochthonous/tourist, self/other). When travelling on the open road, Galgut suggests a clear cut between past and present, which may serve to reinforce the thesis intended to be asserted by this paper, as one is aware of the disruption of that line, even if briefly, through the journey itself:

(...) somehow, they have passed a point and gone from one world into another. In the old world they had their usual life, with its habits and friends, its places and choices, but now all that has been left behind. In this new life they have only each other and the selection of objects that they carry on their backs. Everything else, even the people they stop and speak to at the roadside, is passing by (2011, p. 27).

The aspect of mirroring and finding a double is one of the core elements of Galgut’s work, and it is also found in “Al Berto’s obsession with mirrors and the compulsion to write”<sup>13</sup> (Martelo, 2004, p. 190). In the very first page of Galgut’s book, the main character finds himself in an empty road facing a man and “on that lonely road they looked like mirror images of each other” (Galgut, 2011, p. 41), enforcing then the aspect of the loneliness provided by the road, as the space, deserted, implies the immediate reading of someone else as oneself. Moreover, Galgut writes “he would re-cross the border if this would help, but he’s just as alone on the other side” (2011, p. 59), recalling for the notion of border as a mere abstract concept that can be easily crossed, though that crossing will not have any result for the traveller different to the one that he or she found across the border, which works as a mirror for the traveller as s/he positions him/herself at such looking at both directions. That

---

13 “obsessão al bertiana dos espelhos e a compulsão da escrita”

man who appears on the empty road, at first an amorphous shape for the sun does not allow the narrator to see him or her clearly, a *Stranger*, allows for the narrator to look at himself, in a self-reflective way, enforcing the process of travelling in itself as two-folded: the path one decides not to take will be taken by someone else: "[L]ooking back at him through time, I remember him remembering, and I am more present in the scene that he was. But memory has its own distances, in part he is me entirely, in part he is a stranger I am watching." (Galgut, 2011, p. 5). It seems that in both Al Berto and Galgut's work, the travellers' own identity becomes eroded by the path, and it seems to be under a cover of anonymity that the traveller finds himself travelling freely for his name will only become a burden; when he wants to cross the border of Tanzania, his name is written on a book that records all the unwanted visitors to the country and he is barred from crossing it. When his name is crossed out of the book, through bribery, "all things become possible again" (2011, p. 92), implying then that the lack of a name will turn every traveller into one other, easily interchangeable. This easiness to trade places with the Other is felt by Damon the first time he attempts to get to Tanzania, as he, being the only one barred at the border, finds himself alone as he observes his fellow travellers crossing it (a border which is both the political one of the country, as well as a symbolic device used to set apart Damon from the others):

Then they are gone, climbing onto the bikes, wobbling tentatively into motion and speeding away, such a surreal departure, he stands staring but none of them looks back. Roderigo's shirt is the last vivid trace of them, the flag of the *usurper*, the *stranger* who came to take his place (2011, p. 89, italics added).

The account narrated by Galgut happens in liminal spaces, marked by vagueness and the instability given by travelling unknown spaces, "like being pushed over an edge, on which, he now realizes, he's been balanced for days (...) he is looking at everything through a strange pane of glass, which both distorts and clarifies the world" (2011, p. 99). This strange pane of glass, which could be perceived as a mirror, is in *In a Strange Room* (and in most travelling accounts) not a simple process of reflecting another person but also a device for the reflection of oneself upon the other and the self, as the narrator divides himself in two (as it is clear by the division of the narrator in an impersonal account of "him" and the close "I"). Galgut writes "what happens next I too am watching, I am a spectator of my own behaviour" (Galgut, 2011, p. 54), as if the process of narrating the story recurring to a foreign voice, the voice of

the other can only be a more successful device for the narration of one's own account. If one understands an heterotopia as a space of *otherness*, in which "all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted" (Foucault, 1986, p. 24), then the mirror is the space that can be placed between the utopia and the heterotopia:

The mirror is, after all, a utopia, since it is a placeless place. In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. (*ibid.*).

This statement could be read vis-à-vis to the first image of the mirror Damon-Reiner on the road, as Reiner can be then understood as a projection of Damon, his alternative self, a "shadow" for the questioning of himself, the discovering on the Self on the Other, only distorted, for "it is from the other that the recognition of identity is expected"<sup>14</sup> (Martelo, 2004, p. 191). According to Augé, "(...) we should still remember that there are spaces in which the individual feels himself to be a spectator without paying much attention to the spectacle. As if the position of the spectator were the essence of the spectacle, as if basically the spectator in the position of a spectator were his own spectacle" (2008, p. 70) - travelling is then the traveller's own reflex rather, the body that permeates these spaces is yet another space that gazes upon itself. As Martelo writes, Al Berto's work, and one can apply such statement to Galgut's *Room* "is to walk from the euphoria of the possibility of meeting the other and oneself, to a solitary melancholia, ever evolving and forsaken"<sup>15</sup> (Martelo, 2004, p 187).

## REFERENCES

- ANGHEL, Golgona (2013). *Cronos Decide Morrer: Leituras do Tempo em Al Berto*. Lisboa: Língua Morta.
- AUGÉ, Marc. (2008) *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Trans. John Howe. London & New York: Verso.

---

14 "é do outro que é esperado o reconhecimento identitário"

15 "é ainda caminhar da euforia da possibilidade do encontro, com o outro e consigo mesmo, para uma

- BERTO, AL. (2009) *O Medo*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- FOUCAULT, Michel. (1986) "Of Other Spaces". Trans. Jay Miskowiec. *Diacritics*. Vol. 16, No. 1 (Spring), pp. 22-27.
- GALGUT, Damon. (2011) *In a Strange Room*. London: Atlantic Books.
- MARTELO, Rosa Maria. (2004). *Em parte incerta: Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto, Campo das Letras.
- SABINE, Mark. (janeiro 2010) "Pedacos de corpos envoltos no coral". Canône literário, identidade e expressão 'queer' em 'Salsugem' de Al Berto. In *Revista Colóquio/Letras*, 173. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 47-63.
- SONTAG, Susan. (2009) *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin.
- ; *Regarding the Pain of Others*. (2003) London: Penguin.





IV

**ABORDAGENS FILOSÓFICAS DA ALTERIDADE**  
PHILOSOPHICAL APPROACHES TO OTHERNESS



# **"VER OUTROS SERES HUMANOS COMO SENDO 'UM DE NÓS' E NÃO COMO 'ELES'": A REDESCRIÇÃO RORTYANA, O TEXTO LITERÁRIO E O POLÍTICO**

"COMING TO SEE OTHER HUMAN BEINGS AS 'ONE OF US' RATHER THAN AS 'THEM'": THE RORTYAN REDESCRIPTION, THE LITERARY TEXT AND POLITICS

Patrícia Fernandes<sup>1</sup>  
patriciafernandes@protonmail.com

A partir de uma perspetiva filosófica, pretendemos trazer à discussão os contributos de Richard Rorty para a reflexão sobre 'o outro' e o papel do texto literário nessa redescrição. Introduziremos, para tal, um conceito-chave no pensamento do autor – *contingência* – que resulta do profundo comprometimento de Rorty com o pensamento historicista de raiz hegeliana. Aceitar essa contingência e incluir a esperança de que o sofrimento e a humilhação venham a diminuir – ser, portanto, nas palavras de Rorty, um “ironista liberal” – permitirá a criação de uma sociedade em que a solidariedade seria não descoberta pela reflexão, mas criada pela imaginação. Este processo de se “ver outros seres humanos como sendo ‘um de nós’ e não como ‘eles’” é uma questão de descrever o outro e de nos redescrevermos a nós mesmos. Não cabe, no entanto, à teoria promover essa tarefa – Rorty recoloca o lugar da filosofia no domínio da cultura – mas a vários géneros literários, em especial o romance. Destaca-se aqui o papel da narrativa e da descrição, para nos tornar mais sensíveis a “tipos de sofrimento suportados por pessoas em que anteriormente não tínhamos reparado” e “tipos de crueldade de que nós próprios somos capazes”, para traduzir aquilo que Rorty chama ‘educação sentimental’.

**Palavras-chave:** Richard Rorty. Redescrição do Outro. Ironista liberal. Educação sentimental.

---

1 PRAXIS – Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal.

This paper considers Richard Rorty's reflections on the "other" and the special role of the literary text on that redescription. I will present the concept of *contingency*, which is essential to Rorty's thought, and relate it with the hope of diminishing human suffering and humiliation. The image of a "liberal ironist" will ensure the creation of a society where solidarity will not be discovered by reason but by the imagination. This process of "coming to see other human beings as 'one of us' rather than as 'them'" is a question of redescribing the Other and Ourselves. Rorty suggests that this task, however, should not be promoted by theory. Instead, it should be taken on by different literary genres, specially novels, according to the purpose of a sentimental education.

**Keywords:** Richard Rorty. Redescription of the Other. Liberal ironist. Sentimental education.

## 1. INTRODUÇÃO

A intrusão filosófica que decidi levar a cabo nesta conferência internacional no domínio dos estudos literários prende-se com o propósito de trazer a este *forum* o contributo de um filósofo que viveu sempre nas margens cinzentas que ligam a filosofia à literatura. De facto, o norte-americano Richard Rorty – um filósofo que, apesar de pouco divulgado e estudado no nosso país, foi considerado, até à data da sua morte em 2007, o mais popular filósofo norte-americano vivo – recusou sempre atribuir à filosofia fronteiras estritas de investigação, tendo antes defendido uma cultura intelectual em que os limites se esbatem e as áreas se inter-relacionam. Essa postura perante a filosofia, numa academia norte-americana fortemente marcada pela filosofia analítica, valeu-lhe um percurso académico particular e, sobretudo, polémico: na verdade, Rorty transitou do ensino filosófico para os estudos das humanidades e terminou a sua carreira como Professor de Literatura Comparada. É por esta relação próxima com a literatura e sobretudo, como veremos, com o tema em discussão, que considere relevante trazer o seu contributo a esta conferência. Assim, o objetivo passa por apresentar as ideias centrais do seu pensamento, fazendo notar o papel que a literatura desempenha nas suas reflexões e o modo como isso se relaciona com a questão do "other as foreign". Terminarei com um desafio que se coloca à própria literatura e ao papel que as ideias rortyanas lhe atribuem e que devem fazer-nos refletir sobre o lugar da literatura na sociedade atual.

## 2. A PROPOSTA DE RICHARD RORTY

O livro que lançou Richard Rorty para as luzes da ribalta foi *Philosophy and the Mirror of Nature*<sup>2</sup>, publicado em 1979. Aí, o filósofo norte-americano debruça-se sobre duas ideias centrais que têm ocupado a filosofia desde Descartes: por um lado, a ideia de que a nossa mente funciona como um espelho da natureza, do mundo; por outro, e na sequência da noção anterior, a ideia de que conhecimento consistirá em representar cuidadosamente o que é exterior à mente nessa relação entre sujeito e objeto. Podemos dizer, então, que *conhecemos* quando conseguimos *representar com exatidão* aquilo que existe fora da mente. A filosofia assume assim, no paradigma cartesiano, um caráter essencialmente epistemológico. No fundo, o que os filósofos andaram a fazer desde Descartes e Kant, foi a “obter representações mais exatas mediante a inspeção, reparação e polimento do espelho” (Rorty, 2004: 22).

E porque estuda tradicionalmente estas questões relativas à mente e à representação do mundo, a filosofia sempre se considerou uma área fundamental da cultura: “A filosofia pode ser fundamental relativamente ao resto da cultura, porque a cultura é a montagem das pretensões ao conhecimento e a filosofia adjudica tais pretensões” (Rorty, 2004: 15). Como “[a] preocupação central da filosofia é ser uma teoria geral da representação” poderá dividir “a cultura nas áreas que representam bem a realidade, que a representam menos bem e que não a representam de todo” (Rorty, 2004: 15).

Ora, esta é a matriz cartesiana-kantiana que se insere no paradigma platónico da Filosofia-com-letra-maiúscula, como diz Rorty, como a busca pelas Essências, pela Verdade, pela Natureza Intrínseca das Coisas ou da Realidade, do Mundo-Como-Ele-Realmente-É. É uma filosofia de fundamentos, a partir dos quais poderíamos construir todo o conhecimento.

Contudo, Rorty vem introduzir nesta conceção tradicional da filosofia, que é também a da filosofia analítica, um elemento que herdou da *linguistic turn* – sobretudo da viragem linguística de cariz continental, na tradição de Humboldt-Herder-Hamann e que Rorty encontra também em Hegel.<sup>3</sup> O aspeto que essa viragem linguística põe em evidência é o de que não podemos relacionar-nos com o mundo, nem uns com os outros, *sem linguagem*: quando

---

2 Tradução portuguesa pelas Publicações D. Quixote: *A Filosofia e o Espelho da Natureza*, 2004 (2.ª edição).

3 Especialmente relevante para este aspeto é o texto «Pragmatism and Romanticism», in Rorty, Richard (2007), *Philosophy as Cultural Politics. Philosophical Papers, volume 4*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 105-119.

pensamos, quando sofremos, quando sonhamos, fazemo-lo *sempre* com palavras. Não temos um acesso imediato ao mundo; esse acesso é sempre mediado pela linguagem e, nesse sentido, ela é ubíqua. Somos, dessa forma e em certo sentido, *reféns da linguagem*.

Qual é a consequência que decorre desta premissa linguística? Vejamos: como não podemos sair da nossa linguagem para ir ao mundo ver como o mundo é sem linguagem, então não podemos saber o que é uma representação exata; como não conseguimos aceder à realidade sem linguagem, não conseguimos saber se a nossa linguagem representa bem a realidade.<sup>4</sup> Assim, Rorty vem defender que conhecimento *não* pode ser representação. E isto significa que todas aquelas imagens da mente como espelho da natureza, do conhecimento e da filosofia surgem como meramente *opcionais*. Pode-nos parecer, *intuitivamente*<sup>5</sup>, que conhecimento é representação mas pensarmos dessa forma não é compulsório. O que acontece é que, como diz Wittgenstein, estamos cativos dessa imagem que nos faz repeti-la vezes sem conta. *Usamos* a linguagem da representação e então *achamos* que tem de haver representação.

Ora, esta nova visão das coisas faz-nos repensar toda a atividade filosófica dos últimos séculos. No fundo, o que os filósofos andaram a fazer foi um esforço de Sísifo: andaram atarefados a construir mais e mais proposições sobre o mundo para ter uma representação cada vez mais exata da Realidade, mas, na verdade, é como se estivessem na roda de um ratinho – pois nunca saímos da roda da linguagem, não conseguimos ir ao mundo-lá-fora ver como o mundo *realmente* é para lá das nossas palavras. Como Rorty diz em outro lugar, “o mundo não fala; só nós é que falamos” (Rorty, 1994: 26). E o mesmo raciocínio vale para a ciência: afinal, os vocabulários ou as linguagens não se

---

4 Até podemos convencionar que determinada cor é vermelha e depois afirmar que x é vermelho – mas quando saímos destas proposições individuais para juízos sobre vocabulários gerais deixamos de ter referências porque a linguagem funciona de forma holística: só faz sentido por referência de umas coisas em relação às outras. Como Rorty diz: “Quando deslocamos a noção de ‘descrição do mundo’ do nível de frases regidas por um critério no interior de um jogo de linguagem para os jogos de linguagem no seu todo, jogos que não escolhemos por referência a critérios, já não se pode dar um sentido claro à ideia de que o mundo decide quais as descrições que são verdadeiras. Torna-se difícil pensar que esse vocabulário é algo que já está diante de nós no mundo, à espera de que o descubramos. Dirigir a atenção (do tipo da que é desenvolvida por estudiosos da história intelectual como Thomas Kuhn e Quentin Skinner) para os vocabulários em que as frases são formuladas, e não para frases individuais, faz-nos perceber, por exemplo, que o facto de o vocabulário de Newton nos permitir mais facilmente fazer previsões sobre o mundo do que o de Aristóteles não significa que o mundo fale newtoniano” (Rorty, 1994: 26).

5 Como diz Rorty, “intuição nunca é nem mais nem menos do que a familiaridade com um jogo de linguagem.” (Rorty, 2004: 42)

sucedem por representarem melhor a realidade mas simplesmente porque se revelam mais eficazes a cumprir o seu objetivo. E nesse sentido, invocando o trabalho de Thomas Kuhn, Rorty diz-nos que o vocabulário de Newton não representa melhor a realidade do que o vocabulário de Galileu – é simplesmente mais eficaz na previsão de fenómenos.

Rorty introduz, por isso, o conceito de *contingência da linguagem*: a linguagem que usamos, o vocabulário de que dispomos é determinado historicamente – não estamos nunca a construir um vocabulário final que seria único e verdadeiro, que seria o vocabulário da Natureza.

Como podemos facilmente entender, isto tem consequências muitíssimo importantes para a cultura: em primeiro lugar, a filosofia deixaria de poder dizer que é uma área fundamental porque os filósofos teriam uma espécie de acesso privilegiado à verdade. Mas também a ciência teria de abdicar do protagonismo que tem assumido desde o século XVIII, uma vez que o vocabulário que usa é *apenas mais um possível* – meramente útil para efeitos de previsão. Assim, na medida em que todo o esforço de filósofos e cientistas para tentar encontrar esse vocabulário final é inútil, o filósofo norte-americano entende que mais vale abandonarmos a perspetiva representacionista e adotarmos um novo vocabulário que nos seja mais vantajoso.

A proposta de Rorty é então esta: abandonarmos a imagem da representação e adotarmos uma perspetiva *antirepresentacionista*. Passaríamos a pensar no conhecimento, na verdade, seguindo William James, como “aquilo em que é melhor para nós acreditarmos”. E Rorty define-se precisamente como um *pragmatista* – alguém que pode ter algo a dizer sobre justificação de crenças, mas não tem nada a dizer sobre verdade.

[Os pragmatistas] estão numa posição análoga à dos secularistas que insistem que a investigação relativa à Natureza, ou Vontade, de Deus não nos leva a lado algum. Tais secularistas não estão a dizer exatamente que deus não existe; eles sentem-se incertos sobre o que significaria afirmar a sua existência, e por isso de qual o ponto em negá-la. Nem eles têm qualquer visão especial, divertida ou herética sobre deus. Apenas têm dúvidas de que o vocabulário teológico deva ser utilizado (Rorty, 1982: xiv).

Um pragmatista é, então, alguém que usa o adjetivo “verdadeira”, não quando temos uma representação exata (porque não sabemos o que isso é), mas quando nos sentimos *justificados* a fazê-lo – e a justificação é sempre relativa a uma audiência. Assim, a Verdade não é algo que possamos atingir – não

é uma questão de Objetividade –, mas uma questão de consenso dentro de uma comunidade, de *solidariedade* entre os seus membros. Como diz Gianni Vattimo, “não estamos de acordo porque encontramos a essência da realidade, mas dizemos ter encontrado a essência da realidade quando concordamos” (Rorty & Vattimo, 2006: 73-4).

Se abandonarmos a matriz cartesiana-kantiana de conhecimento como representação e o paradigma metafísico-platônico mais amplo que se centra nas questões de Verdade-com-letra-maiúscula, Objetividade-com-letra-maiúscula, Realidade-com-letra-maiúscula, abandonaremos também a Filosofia-com-letra-maiúscula. É, então, o fim da filosofia? Não, pois para Rorty, se deixarmos aquele paradigma para trás, podemos passar a ter uma cultura *pragmatista* a que ele chama também de cultura *literária* ou *pós-filosófica* – uma cultura em que os valores de Verdade, Objetividade e Realidade dariam lugar a uma sociedade mais liberal, democrática e solidária. E numa cultura pós-filosófica deste tipo, a literatura assumiria um papel de crucial importância – aspeto que tentaremos clarificar de seguida.

### 3. UMA CULTURA PÓS-FILOSÓFICA OU LITERÁRIA

Podemos traçar o lugar da literatura nesta cultura pós-filosófica recorrendo a três aspetos de análise.

Em primeiro lugar, importa notar que, na sequência do que foi dito, Rorty atribui um papel de especial relevo à linguagem. Se a linguagem não tem como função ser um instrumento de representação da realidade, se a verdade não é descoberta mas *feita*, então caberá às palavras a criação do mundo, como na expressão de Nelson Goodman, “fazer mundos em vez de descobri-los” – é tudo uma questão de liberdade e *redescrção*. Rorty afirma, conseqüentemente, que o progresso só acontece *linguisticamente* – “sem mudança linguística não há progresso moral ou intelectual” (Rorty, 2007: 115) –, e por isso, o campo literário surge como o campo de excelência para, usando da imaginação, inovar linguisticamente. Ora, este aspeto tem profundas conseqüências políticas que Rorty não declina, antes afirmando a literatura como fundamental para o progresso *social*.

Quando atribuo valor inspirador a obras de literatura, quero dizer que essas obras fazem as pessoas pensar que há mais nesta vida do que elas alguma vez imaginaram.



(...) Apenas aqueles que ainda leem para se inspirar (...) são capazes de esperança social, (...) [capazes de] imaginar um futuro melhor (Rorty, 1998: 133, 140).

Em segundo lugar, o mundo da literatura surge como um *foil* do tradicional universo intelectual filosófico, na medida em que se trata de um mundo essencialmente polifônico, de muitas linguagens. Acima de tudo, os escritos literários contrapõem-se aos grandes livros de filosofia quando entendidos como aqueles que nos permitem aceder ao vocabulário final da Realidade e atingir a Verdade. Nesse sentido, o mundo literário surge como o mundo verdadeiramente democrático, como realça Milan Kundera em *A Arte do Romance*.

[É] precisamente ao perder a certeza da verdade e o consentimento unânime dos outros que o homem se torna indivíduo. O romance é o paraíso imaginário dos indivíduos. É o território onde ninguém é possuidor da verdade, nem Anna nem Karenine, mas onde todos têm o direito de serem compreendidos, tanto Anna como Karenine (Kundera, 1991: 181-2).

Por outro lado, todos esses vocabulários à nossa disposição ajudam no nosso processo de autocriação e aperfeiçoamento.<sup>6</sup> Afinal, importa ver que, para Rorty, e na senda de Freud e Nietzsche, o indivíduo é visto como uma rede de crenças e desejos. E se as nossas crenças e desejos são formuladas *linguisticamente*, isso significa que modificando as palavras que usamos para constituir o nosso vocabulário final, modificamos também a nossa consciência. À contingência da linguagem corresponde, então, a *contingência da consciência*. Formar e modificar a nossa identidade é uma questão de tecer e tornar a tecer a nossa rede de crenças e desejos. E com isto Rorty abandona, juntamente com o paradigma metafísico, o uso do termo “natureza humana” – não há nada de intrínseco no ser humano, “as circunstâncias históricas representam tudo – não há nada ‘além’ da socialização ou anterior à história que defina o humano” (Rorty, 1994: 15).

O que acabamos de dizer permite-nos formular o nosso terceiro ponto. Na medida em que o ser humano não está comprometido com qualquer essência e a sua identidade passa por uma recriação linguística, a *educação* assume um espaço de extrema relevância. E aqui a literatura surge novamente como

6 Em «The Decline of Redemptive Truth and the Rise of a Literary Culture», Rorty nota: “Como Harold Bloom nos relembrou recentemente, o objetivo de ler muitos livros é tornarmos-nos conscientes dos muitos propósitos alternativos, e o objetivo disso é tornarmos-nos um eu autónomo.” (Rorty, 2000a: 3).

fundamental, pois permite aquilo a que Rorty chama em «Human Rights, Rationality, and Sentimentality» uma “*educação sentimental*”. Essa educação sentimental passa por abandonarmos a ideia metafísica de razão<sup>7</sup> e concentrarmo-nos nos sentimentos e no modo como os podemos manipular, utilizando para tal narrativas sentimentais que nos ajudem a dar forma à sociedade que queremos.

O melhor, e provavelmente o único, argumento para deixar o fundacionalismo atrás de nós é (...): seria mais eficiente fazê-lo porque nos permitiria concentrar as nossas energias na manipulação de sentimentos, na educação sentimental. Esse tipo de educação faz com que diferentes tipos de pessoas se tornem suficientemente familiarizadas umas com as outras e por isso menos tentados a pensar nas pessoas diferentes de si próprios como quase-humanos. O objetivo deste tipo de manipulação de sentimentos é expandir a referência dos termos “o nosso tipo de pessoas” e “pessoas como nós” (Rorty, 1998: 176).

Desta forma, centrarmo-nos no que temos em comum seria o objetivo de uma educação sentimental, uma educação que promove o alargamento da nossa sensibilidade aos outros. Assim seria possível falar em “progresso de sentimentos”, como a empatia que, por exemplo, os brancos dos Estados Unidos passaram a ter mais depois de ter lido *A Cabana do Pai Tomás* ou que todos nós passamos a ter mais depois de termos visto programas de televisão sobre o genocídio na Bósnia (Rorty, 1998: 180).

#### 4. UMA UTOPIA IRONISTA E LIBERAL

É então a partir de uma cultura literária deste tipo que se pode lançar as bases de uma utopia política. E é isso que Rorty faz no seu livro mais popular, que foi escrito com um pé na filosofia e outro na literatura: *Contingency, Irony, and*

---

7 O ataque de Rorty é sempre à razão platónico-metafísica, à ideia de que o ser humano possui um elemento distintivo – a Razão – que lhe permitira aceder às Verdades que constituem o Mundo. Essa dimensão romântica nota-se no relevo dado à *imaginação* («Sem imaginação, não há linguagem. Sem mudança linguística não há progresso moral ou intelectual. (...) [A] imaginação tem prioridade sobre a razão.» (Rorty, 2007: 115)) e à *emoção*: “Estes [últimos] dois séculos são mais facilmente entendidos não como um período de um maior entendimento da natureza da racionalidade ou da moralidade, mas como um período em que ocorreu um progresso de sentimentos incrivelmente rápido, no qual se tornou mais fácil para nós sermos movidos por histórias tristes e sentimentais” (Rorty, 1998: 185).

*Solidarity*<sup>8</sup>, de 1989. Neste texto Rorty descreve a sua utopia política que teria lugar com o abandono do paradigma metafísico-platónico e representacionista. Essa utopia passaria por considerar que

o objetivo de uma sociedade justa e livre é permitir que os seus cidadãos sejam, de modo privado, tão “irracionalistas” e esteticistas quanto entendam ser, desde que o façam na devida altura – sem fazerem mal a outrem e sem utilizarem recursos de que necessitem os menos favorecidos (Rorty, 1994: 16).

Nesta sociedade prevaleceria a figura rortyana do “*ironista liberal*”. Importa notar o uso específico que Rorty faz destes termos: ser ironista significa encarar “frontalmente a contingência das suas próprias crenças e dos seus próprios desejos mais centrais” e, por isso, estar disposta a reformular o seu próprio vocabulário; por sua vez, ser liberal implica o sentido dado por Judith Shklar: “os liberais são as pessoas que pensam que a crueldade é a pior coisa que podemos praticar” (Rorty, 1994: 17).

Neste sentido, a utopia política de Rorty passa por garantir o máximo de liberdade para a autocriação, para a poética privada, e o máximo de *solidariedade* para o domínio público. E a literatura desempenharia um papel essencial nos dois domínios. Já referimos *supra* essa importância na possibilidade da poética privada; e quanto à esfera pública?

De acordo com Rorty, para concretizarmos o objetivo de uma sociedade menos cruel e mais solidária é necessário envolvermos os cidadãos num projeto desse tipo, um projeto de solidariedade humana. Esse envolvimento só será possível aumentando a nossa sensibilidade à dor e humilhação sofridas por pessoas que não nos são familiares. Esse aumento da nossa sensibilidade, da nossa *empatia*, passaria pela capacidade imaginativa de ver em pessoas estranhas companheiros de sofrimento. É, no fundo, o processo de se “conseguir ver outros seres humanos como sendo ‘um de nós’ e não como ‘eles’” – e isso passa por “descrever pormenorizadamente como são as pessoas que não nos são familiares e de nos redescrevermos a nós próprios” (Rorty, 1994: 19).

Mas esta missão de alargar o nosso círculo de solidariedade, de vermos cada vez mais outros seres humanos como sendo um de nós, não seria uma missão da teoria, especialmente não seria uma missão do pensamento filosófico. Para Rorty, esse papel caberia antes a outros géneros “tais como a etnografia, o texto jornalístico, a banda desenhada, o *docudrama* e, especialmente o romance”

---

8 Tradução portuguesa pela Editorial Presença: *Contingência, Ironia e Solidariedade*, 1994.

(Rorty, 1994: 19). E refere-se, por exemplo, a Charles Dickens, que nos deu a conhecer tipos de sofrimento suportados por pessoas em que anteriormente não tínhamos reparado, ou Henry James, que nos mostrou tipos de crueldade que nós próprios somos capazes de fazer aos outros.

É, então, uma viragem “contra a teoria e ao encontro da narrativa” (Rorty, 1994: 19)<sup>9</sup> – e passaria por ler textos políticos ou religiosos como géneros literários. A esse propósito, Rorty aconselha, no ensaio «Failed Prophecies, Glorious Hopes», a leitura do *Novo Testamento* ou do *Manifesto do Partido Comunista*. “Pais e professores deveriam encorajar os nossos jovens a ler estes dois livros”, pois

[e]stes dois documentos são expressão da mesma esperança: a de que um dia estaremos dispostos e seremos capazes de tratar as necessidades de todos os seres humanos com o mesmo respeito e consideração que tratamos as necessidades daqueles que nos são próximos, daqueles que amamos (Rorty, 1999: 203, 202).

Simplesmente,

Deveríamos criar as nossas crianças de forma a que elas considerem intolerável que nós, que nos sentamos atrás de secretárias a teclar, sejamos pagos dez vezes mais do que as pessoas que sujam as suas mãos a limpar as nossas casas de banho, e cem vezes mais do que aquelas que fabricam os nossos teclados no terceiro mundo. Devemo-nos assegurar de que elas se preocuparão com o facto de que os países que se industrializaram primeiro têm cem vezes mais riqueza do que aqueles que ainda não se industrializaram. As nossas crianças precisam de aprender, desde cedo, a ver as desigualdades entre as suas próprias fortunas e as das outras crianças não como a vontade de deus nem como o preço a pagar pela eficiência económica, mas como uma tragédia evitável. Elas devem começar a pensar, o mais cedo possível, em como o mundo pode ser mudado de forma a garantir que ninguém passe fome enquanto outros vivem em fartura (Rorty, 1999: 203).

---

9 E nesse sentido, e seguindo a sua veia polemista, Rorty contesta, no âmbito dos “cultural studies”, a divulgação do conceito de “cultural recognition” pelos departamentos de “Women’s Studies, African-American Studies, and Gay Studies”, que sobrevaloriza a utilidade da filosofia. Em vez de destacar a importância do reconhecimento das diferenças culturais, Rorty enfatiza o que temos em comum – a nossa humanidade – e o que partilhamos com os outros em vez das nossas diferenças. E é este aspeto que distingue, na sua visão, a velha esquerda da New Left, que, tendo deixado de lado os assuntos económicos, enfraqueceu assim toda a esquerda (cf. «Is “Cultural Recognition” a Useful Concept for Leftist Politics?» in *Critical Horizons: a Journal of Philosophy & Social Theory*, vol. 1, n.º 1, 2000, pp. 8-20).

Em *Contingência, Ironia e Solidariedade*, Rorty dedica alguns dos capítulos mais interessantes a duas obras em particular: *Lolita*, de Nabokov, e *1984*, de Orwell. Para Rorty estes dois autores sensibilizam o “público para casos de crueldade e humilhação que esse público não tinha notado” (Rorty, 1994: 217). A obra de Orwell permite-nos perceber o tipo de crueldade a que podemos estar politicamente sujeitos na nossa esfera pública; enquanto *Lolita* chama a atenção para o sofrimento que podemos provocar ao outro na nossa esfera privada. As linhas sobre este último livro são particularmente apelativas, na medida em que se trata de mostrar “de que modo as nossas tentativas no sentido da autonomia, as nossas obsessões privadas pela realização de um determinado tipo de perfeição nos podem tornar cegos relativamente à dor e à humilhação que causamos” (Rorty, 1994: 180).

Rorty destaca em particular a cena do Barbeiro de Kasbeam, que Nabokov conta no posfácio ter-lhe custado um mês de trabalho.

Em Kasbeam, um barbeiro muito velho fez-me um medíocre corte de cabelo: fez conversa fiada sobre o filho que jogava basebol e, a cada interlocução, cuspiame no pescoço, e de vez em quando limpava os óculos no meu babete, ou interrompia a tesoura que manejava estremecidamente para me mostrar recortes desbotados de jornal, e eu estava de tal maneira distraído que fiquei chocado quando percebi, apontando ele para uma fotografia emoldurada por entre os obsoletos champôs pardos, que o jovem atleta de bigode morrera há trinta anos (Nabokov, 2013: 227-8).

De acordo com Rorty, “[e]sta frase exemplifica a falta de curiosidade de Humbert – a sua falta de atenção para tudo quanto seja irrelevante para a sua própria obsessão” (Rorty, 1994: 205).

Mas a moral não é manter-se afastado de rapariguinhas mas reparar no que se está a fazer e em particular reparar no que as pessoas estão a dizer. É que pode acabar por se verificar, e muitas vezes verifica-se, que as pessoas estão a tentar dizer que sofrem. É precisamente na medida em que se está preocupado em agir para chegar ao tipo de bem-aventurança sexual privada de cada um, tal como Humbert, ou à bem-aventurança estética privada de cada um, tal como o leitor de *Lolita* que não apanhou a frase sobre o barbeiro à primeira vez, que é provável que as pessoas sofram ainda mais (Rorty, 1994: 206).

## 5. O LUGAR DA LITERATURA HOJE

O próprio Nabokov, apesar das considerações esteticistas que tem sobre a obra de arte, reconhece o poder da literatura para o impacto social quando, a propósito da dificuldade que teve em encontrar uma editora para publicar *Lolita*, afirma:

A sua recusa em contratar o livro não se deveu ao meu tratamento do tema, mas ao próprio tema, visto que há pelo menos três temas completamente tabu no que respeita à edição de livros na América. Os outros dois são um casamento inter-racial negro-branco que seja um êxito glorioso e resulte numa descendência imensa de filhos e netos; e o perfeito ateu que viva uma vida útil e feliz, e morra no sono aos 106 anos (Nabokov, 2013: 332).

Se isto foi escrito em 1956, importa hoje, e a título de desafio pessoal de quem está embrenhado no mundo literário, refletir sobre se é ainda possível acalantar esta esperança de que a literatura venha a desempenhar um papel *social*. Como diz Richard Bernstein,

Não quero negar que por vezes os romances têm este efeito, mas se estamos preocupados com o tipo de educação moral necessária para o aprofundamento da solidariedade liberal, então, numa sociedade como a nossa onde há cada vez menos e menos leitores de romances, parece pouco mais do que falsa nostalgia pensar que os romances podem desempenhar o papel que Rorty pretende tão desesperadamente que eles desempenhem (Bernstein, 1991: 285).

O ponto de Bernstein é de extrema relevância; de qualquer forma, talvez possamos considerar que a arte em geral poderá sempre, nas suas diversas modalidades, cumprir este papel. E podemos vê-lo hoje, em especial, no cinema. Pensemos, por exemplo, num filme como *Brokeback Mountain*, que pode sensibilizar-nos para a ideia de que o amor não é um assunto exclusivo de casais heterossexuais, de que o amor é... simplesmente amor; ou em *A Vida é Bela*, que, no diálogo entre Guido e o médico no campo de concentração, nos confronta com a insensibilidade que podemos ter em relação ao sofrimento do outro, se, tal como na cena do barbeiro de Nabokov, nos concentrarmos mais na adivinha que provoca insónias ao Dr. Lessing do que na situação do judeu condenado.

## REFERÊNCIAS

- BERNSTEIN, R. J. (1991). *The New Constellation. The Ethical-political Horizons of Modernity/Postmodernity*. Cambridge: Polity Press.
- KUNDERA, M. (1991). *A Arte do Romance*. S.L.: Círculo de Leitores. Trad. port. Luísa Feijó e Maria João Delgado (ed. or. *L'Art du Roman*, 1986).
- NABOKOV, V. (2013). *Lolita*. Lisboa: Relógio D'Água. Trad. port. Margarida Vale de Gato (ed. or. *Lolita*, 1955).
- RORTY, R. (2007). «Pragmatism and Romanticism», In *Philosophy as Cultural Politics*. Philosophical Papers, volume 4. Cambridge: Cambridge University Press, 105-119.
- RORTY, R. (2004). *A Filosofia e o Espelho da Natureza* (2.ª ed.). Lisboa: Edições Dom Quixote. Trad. port. Jorge Pires (ed. or. *Philosophy and the Mirror of Nature*, 1979).
- RORTY, R. (2000a). «The Decline of Redemptive Truth and the Rise of a Literary Culture», consultado em <http://olincenter.uchicago.edu/pdf/rorty.pdf> (19/09/2015).
- RORTY, R. (2000b). «Is “Cultural Recognition” a Useful Concept for Leftist Politics?». In *Critical Horizons: a Journal of Philosophy & Social Theory*, vol. 1, n.º 1, 8-20.
- RORTY, R. (1999). «Failed Prophecies, Glorious Hopes». In *Philosophy and Social Hope*. London: Penguin Books, 201-209.
- RORTY, R. (1998a). *Achieving our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*. Cambridge: Harvard University Press.
- RORTY, R. (1998b). «Human Rights, Rationality, and Sentimentality». In *Truth and Progress. Philosophical Papers, volume 3* (5th printing: 2011). Cambridge: Cambridge University Press, 167-185.
- RORTY, R. (1994). *Contingência, Ironia e Solidariedade*. Lisboa: Editorial Presença. Trad. port. Nuno Ferreira da Fonseca (ed. or. *Contingency, Irony, and Solidarity*, 1989).
- RORTY, R. (1982). *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RORTY, R. & G. Vattimo (2006). *O Futuro da Religião*. Org. Santiago Zabala. Coimbra: Angelus Novus. Trad. port. Lino Mioni (ed. or. *Il futuro della religione. Solidarietà, carità, ironia*, 2005).





# **NÓS TAMBÉM SOMOS O *OUTRO* (A PROPÓSITO DE *O OUTRO* DE KAPUSCINSKI)**

WE ARE ALSO THE *OTHER* (ON KAPUSCINSKI'S *THE OTHER*)

Isabel Ponce de Leão<sup>1</sup>

blepl13@gmail.com

Ryszard Kapuscinski (1932-2007), considerado um dos grandes mestres do jornalismo moderno, percorreu a Ásia, o Médio Oriente, a África e a América Latina retratando os movimentos nacionalistas através de uma visão aparentemente imparcial e crítica. Em *O Outro* (2006) reúne seis conferências onde procura compreender o que é ser europeu ou não europeu, colono ou colonizado, branco ou negro. Através de pressupostos filosóficos, históricos e antropológicos, o autor dá conta de uma visão do mundo idealista e pragmática, postulando que a transformação súbita numa sociedade global, não pode ser ignorada e que, para o Outro, nós também somos o Outro. Da explanação deste tema, feita através de um discurso híbrido que concita o texto jornalístico e o literário a que Juan Millás chamou “articuento”, aqui se dará conta, sem que se perca de vista que o “articuento” em Kapuscinski é meramente formal e demanda, em termos conteudísticos, uma verdade não camuflada.

**Palavras-chave:** Kapuscinski. Outro. ‘Articuento’.

Ryszard Kapuscinski (1932-2007), considered as one of the great masters of modern journalism, toured Asia, the Middle East, Africa and Latin America, portraying nationalist movements through an apparently impartial and critical view. In *The Other* (2006) he brings together six conferences where he seeks

---

<sup>1</sup> Professora Catedrática da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal. Membro do CLEPUL, do Instituto Fernando Pessoa e da Academia Lusófona Luís de Camões.

to understand what it is to be European or non-European, colonist or colonized, white or black. Through philosophical, historical and anthropological assumptions, the author gives an idealistic and pragmatic view of the world, postulating that the sudden transformation in a global society cannot be ignored and that, for the Other, we are also the Other. The explanation of this theme, conveyed through a hybrid discourse that uses the journalistic and literary text that Juan Millás called “articuento”, will be presented here, without losing sight of the fact that the “articuento” in Kapuscinski is merely formal and demands, in terms of content, an unmasked truth.

**Keywords:** Kapuscinski. Other. ‘Articuento’.

1. Nascido a 4 de março de 1932 em Pinsk, na Polónia, Ryszard Kapuscinski é sobretudo conhecido pela excelência do seu desempenho enquanto jornalista, sobretudo na área da reportagem. Tem, contudo, publicações ensaísticas, ficcionais e poéticas para além de ser um peculiar historiador. Interessa-me neste caso salientar a sua faceta de jornalista cujo estilo tange a literatura. Tendo tido a seu cargo, durante várias décadas, algumas agências de notícias e trabalhado como correspondente de jornais e revistas como *Time*, *New York Times* e *Frankfurter Allgemeine Zeitung* prestou serviço na Ásia, África e América Latina onde também colaborou com universidades no ensino do jornalismo. Depois de uma infância difícil, a sua profissão fez com que vivesse momentos que são hoje marcos da história da humanidade: a descolonização e independência do Terceiro Mundo, o golpe de estado no Chile e a revolução no Irão. Assim esteve em 12 frentes de guerra, testemunhou 27 revoluções e chegou a ser condenado ao fuzilamento 4 vezes. G. Garcia Márquez, Che Guevara, Patrice Lumumba ou S. Allende foram alguns dos seus amigos. A sua obra – cerca de 20 livros – resulta, fundamentalmente, de todas estas experiências. Nela combina uma exaustiva investigação e documentação com as suas vivências *in loco* que obviam um profundo conhecimento do «outro». A sua capacidade de análise política, histórica, étnica, religiosa, etc., é vertida numa escrita que, como atrás disse, tange a literariedade. Faz, pois, todo o sentido que, refletindo sobre as representações do «outro» e o alerta para a aceitação da diversidade, tome a obra de Kapuscinski, falecido a 23 de janeiro de 2007, em Varsóvia, sem lhe ter sido atribuído o Nobel de que nunca falou mas que lhe era devido. Passou os últimos anos da sua vida em viagem a tentar perceber a globalização e as suas consequências para a civilização.

É este mesmo jornalista / repórter que liga ao gosto de viajar a paixão pela escrita sobre a mísera existência humana, aquilo a que chamou o terceiro mundo sem que tal implique uma demarcação geográfica. Optando por viver entre os desfavorecidos, Kapuscinski deixa-se absorver pelos acontecimentos que presencia para, posteriormente, os narrar, assim dando lições sobre jornalismo, que casa com a história e a literatura. De facto, pobreza e opressão, não pertencem à ordem natural do ser humano sendo missão do jornalista informar, elucidar e alterar. Por tal escolhe como método de trabalho «desaparecer no meio das pessoas, ser confundido em todas as partes como alguém do lugar» (*apud* Berger, 2007: 181). Preferir o anonimato aumenta, ainda que com sacrifício do próprio, a possibilidade do contacto direto e da conversa informal com os povos, como adianta: «Se tivessem me reconhecido como estrangeiro é possível que as pessoas me dirigissem a palavra, mas não teriam tido a mesma liberdade para fazer comentários e observações sinceras» (*apud* Berger, 2007: 181). Segundo Chillón, Kapuscinski faz um tipo de jornalismo literário inédito e inclassificável, «diferente tanto do new journalism como dos novos jornalismo europeus – ele conjuga em uma simbiose inédita as técnicas documentais próprias do jornalismo de investigação, o exercício de observação característico da crônica e a busca de uma verdade poética que transcende a simples verdade documental» (Chillón, 1999:38). A sua obra gira em torno de dois eixos: a reportagem e a reflexão. Por tal, os seus livros cruzam idiomas, países e influências que lhe conferem o estatuto de contador de histórias. As técnicas narrativas privilegiam o retrato psicológico conseguido pela opção por metáforas e imagens sofisticadas que orientam na percepção do mundo. Era a leitura que o aproximava de povos e países exóticos, para onde só partia em reportagem depois de devidamente documentado, desenvolvendo assim uma vasta capacidade de ouvir e entender «os outros»; a aventura pessoal fazia convergir para uma síntese social, como refere: «Às vezes parece que o relato tem vontade própria, a vontade de ser repetido, de encontrar um ouvido, uma companhia. Como os camelos cruzam o deserto, assim os relatos cruzam a solidão da vida, oferecendo hospitalidade ao ouvinte, ou buscando-a.» (*apud* Berger, 2007: 184). Reto nas avaliações das condições políticas vivenciadas, denunciava claramente as arbitrariedades, sabedor de que se as ditaduras usam a censura, as democracias são manipuladoras.

2. Ciente de que na obra de Kapuscinski se cruzam jornalismo e literatura, ciente ainda de que estes dois modos discursivos continuarão a suscitar polémica, não

posso deixar de evidenciar, no autor em questão, a convergência pacífica dos dois campos, no que diz respeito à linguagem e às funções, o que lhe confere um estatuto autonómico de quem concilia o pensamento racional com a sua desconstrução. Ora ética e estética não são contudentes nem inconciliáveis e a demanda que o jornalismo faz da credibilidade não posterga, não pode postergar, o pacto com a literatura unidos como estão pela palavra exposta no tempo e no espaço. Kapuscinski conhece as fronteiras entre ficção e não ficção, e tem consciência que ocupa um campo novo e inexplorado no domínio da literatura. Não está só. Nas ruturas da arte com o cânone, na demanda de novas linguagens, o século XX trouxe à literatura uma perspectiva pluralista «que tanto poderá abarcar as preocupações de cunho mais individualista, mítico e intimista a exemplo dos romances como *Ulisses*, de J. Joyce, e *Mrs. Dalloway*, de V. Woolf, como trazer para si o carácter mais objetivo e a urgência e o imediatismo da linguagem jornalística» (Nicoletto, s/d: s/p). Nessas ruturas se posiciona Kapuscinski sabedor, tal como postulou Bakhtin, da inexistência de um «discurso neutro», atento, como a sua obra demonstra, a contextos culturais, polvilhados de significados e valores, e à inata parcialidade do discurso humano, naturalmente responsivo e localizado, mas nunca unívoco porque dependente de vários agentes. A verdade é que grandes escritores – Hemingway, Garcia Márquez, F. Pessoa – começaram por exercer a atividade jornalística enquanto laboratório da sua produção literária e continuaram a exercê-la mesmo depois da sua consagração como escritores. De facto, a matéria-prima – a palavra – é una, o que os poderá distinguir é tão só a imediatez do consumo. «No que se refere ao mundo real, a verdade é o critério mais importante e tendemos a achar que a ficção descreve um mundo que temos de aceitar tal como é, em confiança» (Eco, 1994: 125). Não há inocência na escrita de Kapuscinski outrossim a consciência de um novo tipo de literatura como o próprio diz:

Às vezes penso que estou trabalhando sobre um campo completamente novo na literatura, em uma área que está tão «inocupada como inexplorada». [...] Não se trata de novo jornalismo, se trata de Nova Literatura [...] A minha vida não é uma vocação, é uma missão. Não teria passado por todos estes perigos se não estivesse seguro de que existia algo irremediavelmente importante sobre a História, sobre nós mesmos, que me obrigava a superá-lo todo. Isto é muito mais que jornalismo (*apud* Berger, 2007, p. 186).

Ultrapassando a responsabilidade social que ao jornalismo é devida, o autor privilegia a importância do contacto humano que desnuda a vida como

deve ser narrada, esquecendo indiscretas e abusivas precisões. Recolhida a matéria-prima documental, há toda uma efabulação que tange a verdade poética, com o fito de uma melhor compreensão do mundo completamente alheia ao negócio que é a mera informação. Por tal, aproximo Kapuscinski de Juan Millás e do seu *articuento* – termo usado pela primeira vez por Millás nas páginas do *El País* – subgénero que se localiza algures entre o jornalismo e a literatura. Do jornalismo herda os critérios de imediatez e de relevância tipográfica movendo-se à volta de factos do quotidiano em inevitáveis microrrelatos. Da literatura extrai o jeito ficcional em termos de motivos e procedimentos retóricos, extrapolando os limites da realidade sem a trair. Só que a ironia, a paródia e o humor típicos de Millás, cedem, em Kapuscinski, lugar a um realismo dramático e, por vezes, pungente, ainda que ambos transformem a realidade em ficção e a ficção em realidade. O autor de *O Império* configura-se um jornalista / escritor com predileção pela reportagem e pela reflexão que opta por “sublinhar o marginalizado, em chamar a atenção sobre aqueles aspectos da realidade que não tem nenhuma possibilidade de converte-se em tema-estrela de produções cinematográficas destinadas ao consumo das massas (*apud* Berger, 2007, p. 189).

Preocupou-se, fundamentalmente com «O Outro», o do terceiro mundo sem localização geográfica precisa, em relatos reivindicadores de ouvintes e companheiros; quer como repórter quer como ensaísta pugnou contra o esquecimento da história. Enquanto tradutora de algumas das suas obras verifiquei que o ensaísta vive do repórter, e plasma nos seus escritos o saber feito de experiência.

3. De facto, um dos géneros mais cultivados por Kapuscinski é a «reportagem literária baseada na experiência de vários anos de viagens pelo mundo» (Kapuscinski, 2009, p. 11), segundo o próprio, escrita por multimodos autores, logo, coletiva, porque

criada por dezenas de pessoas, nossas interlocutoras, encontradas pelos caminhos do mundo, que nos contam histórias da sua vida, da sua comunidade, de acontecimentos que presenciaram ou ouviram falar a outros. Esses Outros, muitas vezes pessoas desconhecidas, não só são para nós uma das fontes mais ricas do conhecimento do mundo, como também nos facilitam o trabalho de várias maneiras, viabilizando contactos, hospedando-nos nas suas casas, ou mesmo salvando-nos a vida (Kapuscinski, 2009, pp. 11-12).

Detenho-me em 3 obras, que traduzi com Włodzimierz Szymaniak, onde o que acabo de afirmar é por demais evidente: *O Imperador*, *O Império* e *Andanças com Heródoto*. Em *O Imperador* (2004), misto de romance histórico e reportagem jornalística, Kapuscinski chega à Etiópia depois da queda do imperador Hailé Selassié em 1974, que tendo estado à frente do poder durante 44 anos, acabava de ser destituído e preso por uma junta militar. Arriscando a própria vida, o repórter deambulou pelos bastidores do palácio entrevistando ex-empregados e recolhendo depoimentos que obviaram a elaboração do retrato histórico e do quotidiano de um reinado despótico, ácido, cruel; claramente mostra como a adulação ao «Rei dos Reis» mais não era que o medo e o pavor que ocultavam uma soberania excêntrica e putrefacta. O mais interessante nesta obra é, justamente, o coro de vozes, em narrativas de primeira pessoa, que se vão ouvindo e que sustentam a conceptualização de reportagem. O autor não se inibe, contudo, de entrecortar esse coro com as suas interpretações e explicações dos factos históricos e com dilacerantes considerações sobre o poder e a sua forma de escravização. Publicada em 1983, a obra mais que visar o comunismo e o domínio soviético na Polónia, erige-se discurso universal sobre a perversidade do poder. Em *O Império*, publicado em 1993, o autor / repórter percorre a União Soviética profunda do tempo dos czares e, enquanto testemunha, dá conta de um dos maiores acontecimentos da história contemporânea: o desmembramento do Império Soviético. Tinha o autor 7 anos (1939) quando contactou, pela primeira vez com a triste realidade de *O Império*, contactos que continuaram em 1958 e 1967, de que aqui dá conta, evidenciando o interesse pelas idiosincrasias culturais da periferia asiática. Concentra-se, em seguida, em ocorrências na URSS entre 1987 e 1992 cedendo o interesse etnológico lugar ao político. Relewa um profundo interesse pelas tensões étnicas e nacionalistas entre as novas repúblicas, cada vez mais distanciadas de Moscovo, como o Azerbaijão e a Arménia. Deslocações à região de Kolimá, deserto gelado da Sibéria norte-oriental, o horror do Gulag, ou o processo da *Perestroika* ditam observações pessoais comprometidas que tomam partido em relação a países que viveram o drama da invasão e da conquista, metáfora de um mundo que o autor assim sintetiza: «Ameaçam o mundo, três pragas, três pestes. A primeira é a praga do nacionalismo. A segunda é a praga do racismo. E a terceira é a Praga do fundamentalismo religioso. As três têm um mesmo traço, um mesmo denominador comum: a irracionalidade, uma irracionalidade agressiva, toda-poderosa, total» (Kapuscinski, 2005, p. 215). É assim esta obra – obra-prima –, misto de livro de viagens e de reportagem viva cheia de outros atores; soltando-se da trama aproxima-se da crónica, num

equilibrado discurso tendencialmente informativo. *Andanças com Heródoto* (2007) é o contraponto dos grandes acontecimentos políticos testemunhados por Kapuscinski nas suas primeiras viagens e os acontecimentos narrados por Heródoto nas suas *Histórias*.<sup>2</sup> Publicado pouco antes da sua morte, configura as ações de um repórter que optou por se misturar com *O Outro* para assim viver o acontecimento e o transmitir com realismo. Trata-se de um autêntico tratado sobre o exercício da profissão de jornalista e as relações íntimas que esta, necessariamente, mantém com a história e a literatura. *Histórias* de Hérodoto foi a sua *Bíblia* em viagens pela Índia, China, Ásia Menor e África: «Era um livro grosso, de capa dura, coberta de tecido amarelo. No frontispício li as letras douradas do nome do autor e do título: Heródoto. *Histórias*» (Kapuscinski 2007, p. 15). Assim, as histórias do grego se misturam com as suas dando conta de todas as dificuldades do viajante para quem tudo era novidade: língua, cultura, valores, alusões. Com ele aprendeu os duplos sentidos, a crítica oculta, a polissemia da palavra contextualizada. Por isso há, em *Andanças com Heródoto*, como que um balanço de vivências em que idiomas, livros, países, influências justificam o seu percurso de granjeador e contador de histórias. Optando por fazer perguntas em vez de dar respostas, Kapuscinski revela a dificuldade que existe em se compreender e aceitar o decurso da história dos povos. Ontem, como hoje, estamos «Rodeados de luz nas trevas» (Kapuscinski, 2007, p. 221). Na verdade, estas três obras evidenciam uma partilha do saber do autor com o leitor através de uma linguagem viva mas acessível, polissémica mas transparente, gerada na prática da escrita jornalística, concretamente da reportagem, sem postergar uma elaboração estilística onde a metáfora, a imagem e a ironia conferem literariedade. É uma escrita assim caracterizada que enforma também o ensaísmo que a estas obras vem beber a prática sustentadora dos seus pressupostos teóricos.

4. Em *O Outro* Kapuscinski reúne 5 conferências proferidas em 2004 e uma em 1990. Interessantemente, não há um cuidado cronológico na sua ordenação outrossim a preocupação por um veio gnosiológico que desfaz equívocos ainda que o tema seja um – “Outro / Outros” – como o escritor esclarece: «uso principalmente estes termos para diferenciar os Europeus, homens do Ocidente,

---

2 Obra escrita cerca do ano 440 a.C. que integra 9 livros: *Clio*, *Euterpe*, *Tália*, *Melpômene*, *Terpsicore*, *Erato*, *Polímnia*, *Urânia* e *Calíope*. Para além de factos históricos congrega retratos e reflexões do e sobre o comportamento humano.

brancos, daqueles que denomino como Outros, quer dizer, não-europeus, não brancos, apercebendo-me, ao mesmo tempo, que, para estes últimos, os primeiros também são Outros» (Kapusinski, 2009, p. 11). Enquanto define o objeto, abre a polémica, e desperta consciências para problemas de igualdade e de fraternidade que me parecem ser um dos *leitmotivs* das suas obras. Há, pois, um questionar o etnocentrismo fazendo valer as idiosincrasias ráticas na avaliação dos valores culturais, religiosos, nacionalistas ou normativos. Digo questionar pela aproximação lenta e gradativa ao problema convocando, como convoca, um discernimento com vista à desmistificação da intolerância face à diversidade, que mais não é que um cerrar de portas ao conhecimento e que poderá estar na génese de práticas racistas. Por tal lhe opõe o relativismo cultural, forma preventiva para que os nossos preconceitos e padrões não distorçam o conhecimento de outras culturas e, com elas, abertamente dialoguem. Tal não prevê a supressão de toda a regulamentação do comportamento humano, mas sim um estatuto transcultural de racionalidade padronizador da tolerância e amplificador dos direitos humanos. A primeira conferência – «Lições Vienaenses» – apresenta uma estrutura tripartida. Nela ou nelas admite que «cada encontro com o Outro é uma incógnita, um enigma e até, diria mais, um mistério» (Kapusinski, 2009, p. 13), espessando assim as dificuldades a ultrapassar nas necessárias interações. Por isso, para os repórteres – e a reportagem é o seu método de investigação eletivo – a viagem é «um desafio, um esforço, uma luta, um sacrifício, uma tarefa difícil e um projeto ambicioso» (Kapusinski, 2009, p. 14). Depois de estabelecer uma panorâmica das relações interculturais e inter-raciais ao longo dos tempos, releva o papel da literatura na aproximação ao Outro, um «problema interno da cultura europeia, no problema ético de cada um de nós» (Kapusinski, 2009, p. 24). São sobretudo as relações Europa-Outro a sua grande preocupação destacando o papel importante das aportações de Malinowski e, sobretudo de Emmanuel Lévinas que «procura sempre o caminho para o Outro» ciente de que «dentro de cada Eu está também o Outro» (Kapusinski, 2009, p. 38). Lamenta que, na atualidade a Europa continue «fechada e estagnada no seu eurocentrismo» (Kapusinski, 2009, p. 43) ignorando que «nasceu um novo Outro não-europeu, que também é estranho perante outros não-europeus» (Kapusinski, 2009, p. 44). Fazendo a apologia do multiculturalismo adverte os seus perigos, mormente no aproveitamento que dele possam fazer nacionalistas e racistas ou na «propagação do etnocentrismo, da xenofobia e da hostilidade com os Outros» (Kapusinski, 2009, p. 50). De facto, «o reconhecimento do direito inalienável da diferença [...] pode esconder uma intenção separatista, uma negação da necessidade



e do proveito de intercâmbio, uma arrogância e uma fobia relativamente aos Outros» (Kapuscinski, 2009, p. 50). Em «O meu Outro», «o *Stranger, Other*» (Kapuscinski, 2009, p. 57), o autor mostra preocupação pelos problemas do chamado Terceiro Mundo e tenta esboçar o retrato «daquele que encontrava nas aldeias índias da Bolívia, entre os nómadas do Sara, ou das multidões que carpam a morte de Khomeini nas ruas de Teerão» (Kapuscinski, 2009, p. 57). De facto, constata que «não só ele é o Outro para mim, como também eu sou o Outro para ele» (Kapuscinski 2009, p. 58), e que os podem separar, e separam, questões de raça, nacionalidade e religião. O mapa-mundo mudou e «Os nossos Outros terceiro-mundistas estão a ganhar protagonismo na história contemporânea e atual» (Kapuscinski 2009, p. 62); a constatação dessa mudança está sob a alçada dos «operadores de câmara de televisão e da rádio» (Kapuscinski, 2009, p. 64) e de um «grupo restrito de antropólogos, etnógrafos, viajantes ou jornalistas» (Kapuscinski, 2009, p. 65) que continuam a tratar o Outro «como objeto de investigação, e não como nosso parceiro, corresponsável pelo destino da terra onde vivemos» (Kapuscinski, 2009, p. 65). Para o autor, cada um de nós deve ser encarado como «um ser ambivalente que une em si um eu e um não-eu, ele próprio e o Outro, o seu Outro e o estranho» (Kapuscinski, 2009, p. 65) e isto está longe de ser, por agora, cabalmente assumido. «O outro na aldeia global» problematiza a «emergência da sociedade de massas» e a «manifestação de duas ideologias que põem em causa a essência da humanidade: o fascismo e o comunismo» (Kapuscinski, 2009, p. 70). Aqui é Józef Tischner e a filosofia do diálogo, que é também a filosofia do Outro, que Kapuscinski põe em evidência. Para além de aceitar o Outro compete a cada um de nós sentir «a responsabilidade por ele e, mais, reconhecer esta responsabilidade como um dever moral muito sério» (Kapuscinski, 2009, p. 75). Levanta o problema da multidão anónima que enforma o nosso planeta e debate as noções de globalismo, globalidade e globalização equacionadas por Ulrich Beck (1999). Na linha do encadeamento mais lógico e menos cronológico que acima referi, surge, em jeito de remate da obra «O encontro com o Outro como desafio do século XXI», conferência que Kapuscinski proferiu na cerimónia de atribuição do doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Jaguellónica em Cracóvia, corria o ano de 2004. Trata-se do ponto de chegada que não das soluções, em jeito de síntese, dos problemas levantados ao longo das várias conferências, sugeridos estes pela experiência pessoal que relata noutros livros. Por tal, evoca as suas viagens e os problemas gerados no primeiro contacto com o Outro, sendo um deles a tomada de consciência «que no mundo existem outros seres parecidos, outros homens!» (Kapuscinski, 2009, p. 84). A guerra, o virar de

costas erguendo barreiras ou o diálogo seriam as hipóteses a considerar. Estas hipóteses foram-se alternando ao longo da história. Hoje é preciso abrir portas ao diálogo; denominar tal como Lévinas «o encontro com o Outro como ‘acontecimento’, ou até ‘acontecimento fundamental’ [...], o horizonte mais longínquo da vivência» (Kapusinski, 2009, p. 88), estratégia para o desmoroamento da «sociedade de massas, que suprimia a individualidade do sujeito, e a expansão de ideologias totalitárias destrutivas» (Kapusinski, 2009, p. 89). Por outro lado, estejamos atentos aos ensinamentos de Malinowski: «Nós todos, habitantes do nosso planeta, somos uns e somos Outros para os Outros, eu perante eles, e eles perante mim» (Kapusinski, 2009, p. 90). Desmoroada a sociedade de massas, ao fazer-se a transição para a sociedade planetária, não se podem descurar fatores como «a revolução eletrónica, o desenvolvimento ímpar de toda a comunicação, as grandes facilidades de viajar e, em consequência, as mudanças na consciência das gerações mais novas e na cultura *sensu lato*» (Kapusinski, 2009, p. 93). O contexto histórico é mais amplo e estamos, por certo a fazer um percurso em direção a um mundo novo – um mundo que dá tudo e tudo exige. Aí encontraremos um novo Outro, com quem devemos dialogar, eventualmente emancipado do caos da modernidade nascido, porventura, «do encontro de duas correntes inversas que modelam a cultura do mundo contemporâneo, nomeadamente da corrente que globaliza a nossa realidade, e da outra que guarda as nossas particularidades, e as nossas idiossincrasias» (Kapusinski, 2009, p. 96). Tudo é uma incógnita que tem que ser resolvida pela afabilidade, por forma a despertar o sentido da humanidade.

5. De facto, *O Outro* configura-se como resultado teórico de uma prática de vida e daí assumir um tom ensaístico ainda que desprezioso. Toda a obra privilegia o respeito pelo Outro e mesmo o respeito que o autor tem por si próprio ao definir, com rigor, o género jornalístico que cultiva – a reportagem – como género coletivo. Chama assim a um primeiro plano, o Outro que, embora desconhecido, colaborou com informações e experiências de vida. Esse Outro é o ser humano como nós que, diz a história, nem sempre compreendemos. Sem descurar um olhar retrospectivo, privilegia o prospetivo equacionando fatores como as migrações, a xenofobia cultural, a multiculturalidade, a identidade, as ideologias e, sobretudo a ética, uma ética do diálogo. Para tal socorre-se da cultura clássica, da antropologia e da literatura para além das suas próprias experiências – o saber feito de experiência tão caro aos renascentistas. Contudo os paradoxos mantêm-se. Tal é o caso da aldeia global e da globalização que

podem imergir o indivíduo numa profunda solidão. Tenta a solução na última conferência clamando que é urgente que todos «dêem provas de que se tratam a si mesmos a sério» (Kapuscinski, 2009, p. 96) e, sobretudo, abalando o ponto de vista do branco europeu porque, diz, «quando passeio por uma aldeia nas montanhas da Etiópia, um grupo de crianças riosas corre atrás de mim, apontando-me com o dedo e gritando: ‘Ferenczi! Ferenczi!’; o que significa exactamente forasteiro, outro. Porque para eles eu sou o Outro» (Kapuscinski, 2009, p. 90). Parte, pois, na defesa da aceitação do Outro e da sua diversidade evitando barreiras e conflitos. O ser humano cria-se no processo de relacionamento com o Outro, por isso chama a atenção para a hipótese Sapir-Whorf (1920)<sup>3</sup> que se prende com o relativismo linguístico. As pessoas vivem em universos mentais diferentes, consoante as suas culturas, falando línguas diferentes. Assim, o estudo das estruturas de uma língua pode conduzir à clarificação do mundo em que é falada. Como «a língua formata o pensamento» (Kapuscinski, 2009, p. 46) corre-se o risco de construção de imagens e mundos diversos. É, pois, imprescindível que se tome «consciência de que, durante uma conversa, o nosso parceiro pode ver, no mesmo momento, o mundo de outra maneira, e compreendê-lo de forma diferente do nosso» (Kapuscinski, 2009, p. 47). Sendo a interação humana o verdadeiro lugar do acontecimento cultural, os outros assumem a função de espelho onde cada um de nós se vê e tenta perceber quem é.

**6.** Kapuscinski reclama a importância do jornalismo na vida em sociedade pelo poder que, através dele, a palavra tem. Assim se torna agente elucidador, informativo e modificador. Para ele “Todo jornalista é um historiador. O que fazemos é investigar, explorar, descrever a história em seu desenrolar. Ter conhecimento e intuição de historiador é uma qualidade fundamental para qualquer jornalista.” (*apud* Berger, 2007, p. 180)

Se o jornalismo é a arte de contar histórias, convém relembrar que a natureza discursiva, sobretudo nos casos das reportagens e das crónicas, incorpora alguns procedimentos do discurso literário, e ainda que a sua função seja a

---

3 Hipótese formulada nas décadas de 20-30 do século XX pelos antropólogos Edward Sapir (1884-1939) e Benjamin Lee Whorf (1897-1941). Estudando as línguas indígenas da América do Norte concluíram que a língua não é uma mera ferramenta de comunicação, como queria a linguística estruturalista, outrossim um fator decisivo na formação de uma perspectiva do mundo. Na senda de Wilhelm von Humboldt, a hipótese de Sapir-Whorf defende que o mundo real se constrói de forma automática nos paradigmas linguísticos do agregado humano em que cada ser se insere.

comunicação e caucione o pacto ético com o leitor, há, em Kapuscinski, páginas arejadas por marcas de literariedade que nem por isso o desvirtuam. Jornalista embora, olha cautamente para os meios de comunicação alertando que “O papel dos intelectuais também consistirá em não tirar os olhos dos meios de comunicação, em mostrar uma especial sensibilidade às possíveis manipulações, em vigiar como os meios selecionam e apresentam a informação.” (*apud* Berger, 2007, p. 184).

Ele próprio assim procedeu nas reportagens e ensaios que aqui referi, bem como em muitos outros escritos, ciente de que, como dizia Chomsky há dias na FCG, «nunca vamos conhecer tudo», mas podemos tentá-lo, acrescento eu. É isso que faz, com assinalável êxito, Ryszard Kapuscinski, o «mestre do jornalismo moderno», «o tradutor do mundo», «o Heródoto do nosso tempo», representando o Outro – direi todos nós –, e sobre ele refletindo na literatura e no jornalismo, em autênticos atos de criação.

## REFERÊNCIAS

- AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION. (2010). *Publication Manual of the American Psychological Association*. (6th ed.) Washington DC: APA.
- BRIGHT, S. (2010). *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. New York: The Monacelli Press.
- BECK, Ulrich (1999). *O que é globalização?* trad. André Carone, S. Paulo, Paz e Terra.
- BERGER, Christa (2007). A verdade histórica, poética e transcendente do jornalismo de Ryszard Kapuscinski. *Estudos em Jornalismo e Media*. Vol. IV, n.º 1. Universidade Federal de Santa Catarina, pp.179-189.
- CHILLÓN, Albert (1999). *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- ECO, Umberto (1995). *Seis passeios nos bosques da ficção*. Trad. Wanda Ramos, Carnaxide, DIFEL.
- KAPUCINSKI, Ryszard (2002). *Los cínicos no sirven para este oficio*. Sobre el buen periodismo. trad. Xavier González Rovira, Barcelona, Anagrama.
- KAPUCINSKI, Ryszard (2004). *O Imperador*, trad. Włodzimirz Józef Szymaniak e Isabel Ponce de Leão, Porto, Campo das Letras.
- KAPUCINSKI, Ryszard (2005). *O Império*, trad. Włodzimirz Józef Szymaniak e Isabel Ponce de Leão, Porto, Campo das Letras.
- KAPUCINSKI, Ryszard (2007). *Andanças com Heródoto*, trad. Włodzimirz Józef Szymaniak e Isabel Ponce de Leão, Porto, Campo das Letras.

KAPUCINSKI, Ryszard (2009). *O Outro*, trad. Włodzimirz Józef Szymaniak e Isabel Ponce de Leão, Porto, Campo das Letras.

NICOLETO, Roberto, (s/d). *Jornalismo e Literatura*, [Em linha], Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/9436889836084530327712814615574213993.pdf>>. [consultado em 16.05.2015]



# A ESTIGMATIZAÇÃO DE MEURSAULT: A CONSTRUÇÃO DO ETHOS EM *L'ÉTRANGER* DE ALBERT CAMUS

THE STIGMATIZATION OF MEURSAULT  
ETHOS BUILDING IN ALBERT CAMUS' *L'ÉTRANGER*

Micaela Aguiar<sup>1</sup>  
maguiar60@gmail.com

O presente trabalho tem como objeto de estudo a obra literária *L'étranger* (1942) do escritor francês Albert Camus e, a partir de uma perspectiva interdisciplinar da Análise do Discurso, propõe-se a analisar a construção discursivo-linguística do ethos ou da imagem de si (Maingueneau, 1999, Amossy, 1999, 2010, Charaudeau, 2005) do herói da obra, Meursault. Como hipótese central, propusemos que há um processo de estigmatização do herói que resulta do conflito entre imagens socialmente expectáveis e as imagens efetivas de Meursault e que é essa imagem estigmatizante que justifica o próprio título da obra. Concluímos que o processo de estigmatização resulta do desdobramento identitário do herói, no episódio fucral do funeral da mãe, entre a imagem socialmente expectável de um “Bom Filho” e a imagem efetiva que se constrói de Meursault como um “Mau Filho”. Observámos ainda que a estigmatização toma um lugar central na progressão e motivação da narrativa e na construção dos sentidos globais da obra.

**Palavras-chave:** ethos. imagem. estigma. discurso literário.

The present paper focuses on the literary work of French writer Albert Camus *The Stranger* (1942); we propose to examine the discursive and linguistic mechanisms at work on the ethos building (Maingueneau, 1999, Amossy, 1999, 2010, Charaudeau, 2005) of the novel's hero, Meursault, working from an interdisciplinary approach of Discourse Analysis. Our central hypothesis is that the

---

1 CEHUM, Universidade do Minho, Braga, Portugal

novel depicts a process of stigmatization of its hero, which is a direct result of conflicting images of Meursault, and that this stigmatizing image justifies the title of the novel. We have concluded that Meursault's stigmatization is a result of an unfolding of the hero's identities, during the central time of the mother's funeral, between what is expected of him (to be a "Good Son") and how the other characters actually see him (as a "Bad Son"). We have also observed that the stigmatization of Meursault is essential to the narrative and to the global meanings of the novel.

**Keywords:** ethos. image. stigma. literary discourse

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a obra *L'Étranger*<sup>2</sup> (1942) de Albert Camus e insere-se no contexto de uma análise mais alargada<sup>3</sup> da construção do ethos ou das imagens discursivas do e pelo protagonista do romance, defendendo, por um lado, que é a multiplicidade de imagens de Meursault, mas sobretudo a sua divergência (uma vez que originam de dois pontos de vistas distintos – o de Meursault e o das restantes personagens), que impulsiona o desenvolvimento e, principalmente, o *explicit* da narrativa e, por outro, que a imagem global de Meursault resulta da construção em paralelo e, muitas vezes, em reação às diferentes micro imagens que coexistem do herói na obra. A esta figuração só o leitor, na sua perspectiva privilegiada, tem acesso.

No domínio da análise do discurso literário, o quadro teórico da Análise do (s) Discurso (s) pretende afirmar-se, mais do que como um conjunto utilitário

---

2 A intriga do romance tem como centro um momento da vida do protagonista, Meursault, relativo à morte da sua mãe e ao seu subsequente enterro. No decorrer do funeral, Meursault manifesta comportamentos que não são coincidentes com o expectável de um filho em estado de luto, como por exemplo, comer e fumar durante o velório. Posteriormente, Meursault envolve-se no conflito amoroso do seu vizinho Raymond. Esta disputa desenvolve-se de forma violenta, culminando no assassinato, às mãos de Meursault, do irmão da namorada de Raymond. A segunda parte do romance inscreve-se no contexto do julgamento de Meursault, no qual o advogado de acusação constrói a sua argumentação, fundamentalmente, com base no comportamento e na postura de Meursault durante o enterro da mãe. Como resultado, Meursault é condenado à pena capital.

3 Este trabalho baseia-se na dissertação de mestrado intitulada "A Construção do Ethos em *L'Étranger* de Albert Camus", realizada sob a orientação da Professora Doutora Maria Aldina Marques e apresentado à Universidade do Minho, no âmbito do curso de Mestrado em Linguística Portuguesa e Comparada.



de ferramentas gramaticais, como um “véritable instrument d’investigation” (Maingueneau 2000, p. 5), capaz de abarcar o discurso literário na sua multiplicidade e na sua diversidade e, como tal, propor e fundamentar linhas de leitura/investigação literárias. Com efeito, é considerar o discurso literário como um género secundário ou complexo (Bakhtine 1984) (e, como tal, constituído muitas vezes por géneros primários, como os discursos do quotidiano) que permite, tomando metodologicamente como ponto de partida o universo ficcional de *L'Étranger*, analisar as interações sociais nas quais Meursault participa (e as imagens construídas na sua co-gestão mais ou menos conseguida), como eventos comunicativos autênticos modulados por expectativas ligadas ao género, nas quais se incluem a conformidade/afastamento em relação ao *script* da interação e as imagens que este prevê.

Este trabalho centrar-se-á naquilo que propomos ser o processo de estigmatização de Meursault, uma hipótese central, que desdobraremos em três hipóteses relativamente ao seu papel no contexto global da obra: (h1) a imagem que resulta do processo de estigmatização é o verdadeiro elemento impulsionador da intriga; (h2) é no episódio do funeral que se dá o primeiro reconhecimento (no sentido de anagnórise) de Meursault enquanto estrangeiro; (h3) esta imagem justifica o título da obra (mesmo na polissemia estranho/ estrangeiro que adquire no original francês).

Colocada a hipótese central de que existe um processo de estigmatização do herói, traçamos como objetivos para este trabalho a análise deste fenómeno em três dimensões:

- a) Mecanismos discursivos que contribuem para a construção da imagem disfórica do protagonista que levará, num segundo momento, à estigmatização;
- b) Indicadores do processo de estigmatização no comportamento verbal e não-verbal das restantes personagens;
- c) Contextualização da imagem estigmatizante no enquadramento global da obra.

Metodologicamente, serão focadas, considerando o universo ficcional de *L'Étranger* como ponto de partida para a estruturação da análise, as ocorrências de discurso relatado, inseridas no episódio do funeral da mãe do protagonista, relevantes, pela sua organização peculiar, para a construção desta imagem estigmatizante.

## 2. IMAGEM E ESTIGMA – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

O conceito de ethos ou imagem de si, que decorre da retórica aristotélica, mas também das noções de “face” e de “apresentação de si” da microsociologia goffmaniana, tal como é atualmente teorizado pela Análise do Discurso, por investigadores como Amossy (1999, 2010), Maingueneau (1999), Charaudeau (2005) entre outros, diz respeito essencialmente à imagem que é construída do locutor.

Esta imagem, contudo, não constitui a propriedade exclusiva de quem fala, como afirma Charaudeau (2005, p. 55); a construção do ethos é uma questão de “croisement de regards”, seja do olhar do outro em relação àquele que fala, seja o olhar de quem fala em relação à forma com ele pensa ser perspectivado pelo outro. É a complexidade deste processo que permite identificar duas dimensões distintas nas quais se opera a construção de imagens: (a) a dimensão discursiva, que implica a imagem que deriva da distribuição dos papéis inerentes ao género discursivo e a imagem que o locutor projeta de si mesmo no discurso, tal como esta se inscreve na enunciação mais do que no enunciado e a forma como este reelabora os dados pré-discursivos; e (b) a dimensão pré-discursiva, na qual se considera tanto o estatuto institucional do locutor, as funções ou a posição social que ocupa, como a imagem que o auditório constrói da pessoa antes desta tomar a palavra e que corresponde às representações coletivas ou estereótipos que lhe estão associados (Amossy 2000, p. 71).

Considerar o funeral como um espaço social ritualizado<sup>4</sup>, implica a atenção particular a questões que, sendo fundamentalmente, culturais, são modeladoras e, muitas vezes, delimitadoras do leque das imagens (fortemente estereotipadas) apropriadas ao contexto social.

É, pois, enquanto “representação coletiva e fixa” e “modelo cultural que circula no discurso” (Amossy 2010, p. 46) que o conceito de “estereótipo” é definido na sua relação com a construção do ethos. Para Amossy (2010, p. 48), estas representações coletivas constituem uma parte integrante de um determinado “imaginário sociodiscursivo” e encontram-se, assim, inseridas numa doxa, ou num conjunto de opiniões, de crenças, de representações características de uma determinada comunidade e que têm aos olhos dessa comunidade um valor de evidência e força de universalidade (Amossy 2010, p. 48).

---

4 Goffman (1973: 231) define espaço social como “any place surrounded by fixed barriers to perception in which a particular kind of activity regularly takes place. [...] any social establishment may be studied profitably from the point of view of impression management”.

Uma vez que em *L'étranger* estão em causa, não interações sociais com um funcionamento prototípico, mas, precisamente, eventos comunicativos que se afastam (ou são afastados) da sua organização preferencial e se mostram deficitários no que diz respeito à conformidade com as expectativas, o conceito de estigma, tal como foi teorizado por Goffman (1963), mostra-se relevante para a análise, ao acentuar a dimensão da construção negativa de imagens (desde os constituintes do processo de estigmatização, à tipologia de estigmas, até aos seus efeitos sociais negativos).

Para a definição de estigma, Goffman (1963, p. 11) apoia-se no conceito de identidade social, que entende como as categorias sociais em que as pessoas podem ser inseridas e o conjunto de atributos “considerados como comuns e normais para os membros dessas categorias”<sup>5</sup>. Assim, as características expectáveis em relação a um indivíduo que se vê inserido numa determinada categoria social e as características que este possui, de facto, são denominadas, na terminologia de Goffman, respetivamente, de identidade social virtual e identidade social real.

É, neste quadro concetual, que Goffman define estigma como um determinado atributo que torna o indivíduo diferente e o desloca para uma categoria indesejável. Goffman (1963, p. 13) observa, contudo, que “nem todos os atributos indesejáveis estão em questão, mas somente os que são incongruentes com o estereótipo que criamos para um determinado tipo de indivíduo”.

Considerando a teoria do ethos, é de notar que a noção de identidade social virtual se assemelha à de estereótipo (Amossy 2010), visto que ambas são representações coletivas que subsistem num dado imaginário social e constituem uma parte fundamental na construção e manutenção do ethos. Também o conceito de identidade social real poderá ser perspectivado como a imagem que o locutor constrói efetivamente de si nas suas interações sociais, ou seja, o ethos que é, consciente ou inconscientemente, construído pelo locutor.

Estigma poderá, então, (considerando as contribuições teóricas das duas propostas) ser definido como a imagem resultante da “discrepância entre a identidade social virtual e a identidade social real”, ou entre uma imagem estereotipada (ligada a um determinado contexto social) e a imagem que o locutor constrói efetivamente de si. Serão, pois, as imagens resultantes deste desdobramento identitário, que se encontra na própria definição do processo de estigmatização, as repercussões sociais tal como se manifestam nos

---

5 Estas categorias ou “pré-conceitos” são, para o sociólogo, transformadas pela sociedade em “expectativas normativas”.

comportamentos verbais e não-verbais das restantes personagens e o espaço central que este fenómeno ocupa no contexto e na construção dos sentidos globais da obra, que constituem a problemática central deste trabalho.

### 3. O DESDOBRAMENTO IDENTITÁRIO DE MEURSAULT – ENTRE O BOM E O MAU FILHO

A construção da imagem estigmatizante de Meursault, no episódio do funeral, traduz-se, essencialmente, na construção de uma imagem de “mau filho”, que coexiste, à semelhança da imagem do “criminoso”, do “ladrão”, ou do “doente mental”, no conjunto de outras imagens que socialmente se têm como estigmatizantes. Considerando, então, a estigmatização como a perda da unidade ou o desdobramento identitário do indivíduo, são duas imagens do protagonista que estão em confronto – a imagem virtual de Meursault enquanto “bom filho”, que existe apenas no imaginário doxal partilhado pelas personagens que interagem com o herói e que adquire um carácter quase normativo, e a imagem efetiva de “mau filho”, construída com base em índices discursivos e comportamentais dispare, recolhidos nas interações sociais em que o protagonista participa.

O exemplo em (a) constitui o primeiro momento desta fratura identitária. E, com efeito, o ato de recusa em ver o corpo da mãe (que constitui, na tradição ocidental, um último momento de despedida de um ente querido) foge ao previsto no script para esta interação, subordinada necessariamente ao contexto do funeral, pelo que direciona o curso da interação por uma organização não preferencial.

À ce moment, le concierge est entré derrière mon dos. Il avait dû courir. Il a bégayé un peu : “On l’a couverte, mais je dois dévisser la bière pour que vous puissiez la voir. Il s’approchait de la bière quand je l’ai arrêté. Il m’a dit: “Vous ne voulez pas?” J’ai répondu: “Non.” Il s’est interrompu et j’étais gêné parce que je sentais que je n’aurais pas dû dire cela. Au bout d’un moment, il m’a regardé et il m’a demandé : “Pourquoi?” mais sans reproche, comme s’il s’informait. J’ai dit : “Je ne sais pas.” Alors tortillant sa moustache blanche, il a déclaré sans me regarder : Je comprends.” (Camus 2007, p. 14)<sup>6</sup>

6 Servimo-nos da edição de *Létranger* publicada em 2007 pela Gallimard, na coleção Folio. Todos os excertos analisados são retirados desta edição. Todos os sublinhados nos exemplos são da nossa responsabilidade.

Esta recusa (“*J’ai répondu: ‘Non.’*”) vê-se agravada pela ausência de qualquer tipo de precauções rituais, como atos de justificação, pedidos de desculpa ou mecanismos atenuadores, que, como afirma Kerbrat-Orecchioni (1990, p. 272)<sup>7</sup>, acompanham geralmente as sequências não preferenciais. A interação torna-se, assim, menos previsível, o que obriga o interlocutor (neste caso, o porteiro) a um esforço acrescido (expresso tanto pelo pedido de explicação “*Pourquoi?*”, como pelo elemento não-verbal “*il m’a regardé*”) na manutenção da interação.

A incapacidade de Meursault de justificar a sua recusa (“*J’ai dit: ‘Je ne sais pas.’*”) desloca este valor epistémico de “desconhecimento” para um plano afetivo-axiológico, ou seja, são, aos olhos do porteiro, os sentimentos de Meursault em relação à sua mãe que se esvaziam de certeza. E, como tal, o valor do contacto ocular expresso no sintagma “*sans me regarder*” já não é de complementaridade, pois, embora o enunciado “*Je comprends*” seja indicativo de uma relação de solidariedade, a ausência ou mesmo a recusa em manter o contacto ocular constitui uma manifestação de desconforto em permanecer na relação interlocutiva<sup>8</sup>.

Em (b) existe ainda a possibilidade de reconciliação com as normas, de reparar os danos causados à imagem do protagonista pela recusa inicial e, por conseguinte, reintegrar-se na imagem estereotipada do “bom filho”.

b) “Voulez-vous auparavant voir votre mère une dernière fois? ” J’ai dit non. Il [le directeur] a ordonné dans le téléphone en baissant la voix: “Figeac, dites aux hommes qu’ils peuvent aller.” (Camus 2007, p. 23)

A nova recusa (“*J’ai dit non.*”) torna a fratura identitária irreparável e dá-se início ao processo de estigmatização, na medida em que a distância que separa as duas imagens de Meursault (a imagem estereotipicamente expectável e a imagem efetivamente construída) se intensifica, com a acumulação dos seus comportamentos anómalos.

A redução do tom de voz do diretor (“*en baissant la voix*”) ao ordenar aos homens que partam com o caixão é um indicador do carácter interdito ou mesmo tabu que a recusa de um filho em ver o corpo da mãe uma última vez

7 “Elle[s] s’accompagne[nt] généralement de certaines précautions rituelles (“pré”, excuses, justifications, formulation indirecte, adoucisseurs divers), c’est-à-dire que les enchaînements “non préférés” sont plus “coûteux” linguistiquement (ils consomment davantage de matériel signifiant), mais aussi sans doute cognitivement, et psychologiquement.” (Kerbrat-Orecchioni 1990, p. 272)

8 Para uma análise mais aprofundada da dimensão dos mecanismos não-verbais e paraverbais na construção do ethos em *L'étranger*, ver Aguiar (2014).

implica; e também o diretor parece procurar afastar-se da interação. São, pois, valores doxais negativos, parafraseáveis como “O filho que não ama a mãe”, “O filho que não se quer despedir da mãe” ou “o filho a quem a morte da mãe não interessa” que estão em causa e, posteriormente, levarão o advogado a acusar Meursault de matar moralmente a mãe.

Em (c), retoma-se a situação descrita em (a), para se observar como, além da redução do tom de voz, também o silêncio desempenha um papel na interação (que, aliás, como recorda Ephratt (2008, p. 1911) pode ser múltiplo e variado), mas essencialmente como indicador do processo de estigmatização.

c) Il s'approchait de la bière quand je l'ai arrêté. Il m'a dit: “Vous ne voulez pas?” J'ai répondu: “Non.” Il s'est interrompu et j'étais gêné parce que je sentais que je n'aurais pas dû dire cela. Au bout d'un moment, il m'a regardé et il m'a demandé: “Pourquoi?” mais sans reproche, comme s'il s'informait. J'ai dit: “Je ne sais pas.” Alors tortillant sa moustache blanche, il a déclaré sans me regarder: Je comprends.” (Camus 2007, p. 14)

A interrupção espontânea inicial (“il s'est interrompu”) que opera um desvio relativamente ao script previsto dá lugar a um silêncio prolongado e intencional (na terminologia de Kurzon (2007, p. 1675)<sup>9</sup>, marca do esforço acrescido na manutenção da interação, especialmente, quando a forma não emocionada como Meursault pratica os rituais fúnebres da mãe é inevitavelmente transferida, por um processo metonímico, para os seus próprios sentimentos em relação à mãe. Já, em (d), o silêncio sinaliza o fim da interação.

d) Un peu après, il m'a demandé: “C'est votre mère qui est là?” J'ai encore dit: “Oui – Elle était vieille?” J'ai répondu: “Comme ça”, parce que je ne savais pas le chiffre exact. Ensuite, il s'est tu. (Camus 2007, p. 28)

Desconhecer um dado pessoal, como a idade, de um familiar próximo sugere e reforça, neste caso, um desinteresse ou uma ausência de afetividade de Meursault para com a mãe. O silêncio vai, então, marcar o desacordo

---

9 “We may compare several of them, for example, meanings (3) and (4): “the person is carefully pondering exactly what to say next” seems to be a case of intentional silence, while “the silence may simply reflect the person's normal rate of thinking” is unintentional. The same may be said for meanings (16) and (17): cf. “the person's silence reflects concern for not saying anything to hurt another person” – intentional, and “the person is daydreaming or preoccupied with other matters” – unintentional”. (Kurzon 2007, p. 1675)

(Johannessen 1974, p. 29 apud Kurzon 2007, p. 1674), e entenderemos aqui desacordo como uma recusa de adesão (Maingueneau, 1999)<sup>10</sup> ao universo emocional construído por Meursault. E se as fronteiras culturais (e físicas) que separam Meursault da sociedade se tornam cada vez mais definidas, também a estranheza dos seus comportamentos o torna cada vez mais deformado aos olhos dos outros.

No exemplo (e), embora a ação se afaste do espaço físico do funeral, enquadra-se, pois ocorre no dia seguinte ao funeral, no período socialmente expectável de luto. Aqui, é o vestuário que serve de instigador da troca verbal, dado que o vestuário de cor preta é sinal na sociedade ocidental de um estado de luto. Tal provoca uma reação de surpresa em Marie, já que o contexto recreativo em que ambos se encontram inseridos diverge da disposição emocional que o estado de luto pressupõe.

e) Quand nous nous sommes rhabillés, elle a eu l'air très surprise de me voir avec une cravate noire et elle m'a demandé si j'étais en deuil. Je lui ai dit que maman était morte. Comme elle voulait savoir depuis quand, j'ai répondu: "Depuis hier." Elle a eu un petit recul, mais n'a fait aucune remarque. (Camus 2007, p. 33)

E é, de facto, a sobreposição do universo emocional da morte da mãe e do universo recreativo e sexual que cria a brecha derradeira entre as duas imagens do herói e inscreve o estigma de Meursault numa dimensão de depravação, injustificável, ao contrário das situações anteriores, por um estado psicológico perturbado como reação à morte da mãe.

O movimento de distanciação recorrente que observámos nos excertos anteriores adquire, aqui, uma corporalidade, uma manifestação física. O sintagma "*petit recul*" circunscreve em si a expressão de uma reação corporal cujo carácter espontâneo é indicativo de uma emoção primária – a surpresa, ou, até mesmo, a repulsa de Marie ao ser informada da proximidade temporal da morte da mãe de Meursault. Considerando a proposta de Hall (1966), no âmbito da organização proxémica das interações, relativamente aos espaços sociais, este afastamento constitui uma tentativa de sair do espaço íntimo comum aos interlocutores, forjado pela sua relação amorosa, pois, inserida neste espaço, Marie Cardona participa, por associação, no comportamento

---

<sup>10</sup> Este processo de adesão consiste na mobilização do co-enunciador "pour le faire adhérer "physiquement" à un certain univers de sens. Le pouvoir de persuasion d'un discours tient pour une partie au fait qu'il amène le lecteur à s'identifier à la mise en mouvement d'un corps investi de valeurs historiquement spécifiées". (Maingueneau, 1999:80)

desviante do protagonista. O afastamento progressivo das personagens com quem Meursault interage não é mais do que uma reação típica ao contacto com um indivíduo marcado pelo estigma. Com efeito e nas palavras de Goffman (1963, p. 28) o reconhecimento de Meursault enquanto um indivíduo fraturado “estraga a sua identidade social”.

#### 4. O ESTRANGEIRO E O ESTIGMATIZADO

Considerando o enquadramento global da obra, o processo de estigmatização, mas, principalmente, a construção das imagens concorrentes que estão na origem deste fenómeno de desdobramento identitário tomam um lugar fundamental no desenvolvimento da intriga.

A imagem estigmatizante que resulta deste processo constitui, com efeito, o verdadeiro impulsionador da narrativa, mais do que o homicídio que serve apenas como pretexto acessório para colocar esta imagem disfórica no olhar público, proporcionado pelo espaço do julgamento, na medida em que são os efeitos de descrédito e de desumanização, ligados ao estigma, que levarão à condenação final de Meursault.

De acordo com as reflexões goffmanianas, o estigma, além de danificar a identidade social dos indivíduos, tem como efeito “afastar o individuo da sociedade e de si mesmo de tal modo que ele acaba por ser uma pessoa desacreditada frente a um mundo não recetivo” (Goffman, 1963, p. 28). E, com efeito, entre a imagem positiva de Meursault que as testemunhas da defesa procurarão construir e a imagem estigmatizante de “mau filho” recuperada pelo relato das interações aqui analisadas, será, de facto, a imagem disfórica do herói que perdurará e o levará à pena capital. Quanto mais se intensifica a distância que separa Meursault do estereótipo de “bom filho” e se acumulam os comportamentos anómalos em relação as normas, menos é justificável este posicionamento fora das fronteiras doxais da sociedade. O estigma deturpa ainda a imagem construída de quem se vê afetado, de tal modo que, como afirma Goffman (1963, p.15), “Por definição, é claro, acreditamos que alguém com estigma não seja completamente humano”. É esta mesma desumanização que se encontra nas declarações finais do Procurador, quando este afirma, no dizer de Meursault, que “*je n'en avais point d'âme, et que rien d'humain, et pas un des principes moraux qui gardent le cœur des hommes ne m'était accessible*” (Camus 2007, p. 153) e será através da desumanização que “efetivamente e muitas vezes sem pensar, reduzimos as suas chances de vida” (Goffman 1963, p. 15).



A construção desta imagem estigmatizante, no episódio do funeral, afirma-se, de facto, como o primeiro reconhecimento de Meursault enquanto estrangeiro, ocorrendo o segundo reconhecimento, que não é mais do que a extensão do primeiro, no episódio do julgamento. Na verdade, este primeiro reconhecimento é múltiplo, (repetindo-se a cada interação com um novo interlocutor) mas individual, pelo que são as impressões díspares destas diferentes interações que, na coletividade, apenas possível pelo testemunho público, levam ao segundo reconhecimento.

Por último, a fratura identitária de Meursault justifica o próprio título da obra, uma vez que é apenas através do desdobramento do herói (entre quem ele aparenta ser e quem ele deveria aparentar ser) que este se define enquanto estrangeiro/estranho. E esta definição dá-se sobretudo por desqualificação: Meursault não quer ver o corpo da mãe, não sabe a sua idade, não chora no seu funeral, não cumpre os rituais fúnebres ou de luto; Meursault, por fim, não é mais humano. É, então, a própria estigmatização que define Meursault como estrangeiro/estranho e consolida o seu estatuto enquanto anti-herói por excelência (Reis & Macário Lopes 2007).

## 5. CONCLUSÃO

Partindo da hipótese central de que existe um processo de estigmatização do protagonista, propusemo-nos estudar este fenómeno ao nível da construção das imagens e dos mecanismos discursivos que para tal contribuem, ao nível dos indicadores do processo de estigmatização no comportamento verbal e não-verbal das restantes personagens e ao nível do seu enquadramento e da sua importância em relação ao contexto e à construção dos sentidos globais da obra.

Considerando os contributos teóricos do conceito sociológico de estigma, tal como foi desenvolvido por Goffman (1963), em correlação com a teoria do ethos, verificámos que a estigmatização advém do desdobramento identitário do herói entre a imagem socialmente expectável de um “filho em luto” e a imagem de “mau filho” que é efetivamente construída de Meursault pelas restantes personagens.

Na construção da imagem de “mau filho”, identificámos como principais mecanismos discursivos: (a) a organização não preferencial das intervenções que reflete o carácter “desviante” dos comportamentos do protagonista e se encontra ligada a índices de ausência de afetividade/emotividade e (b) as

intervenções curtas e reativas do protagonista, insuficientes para favorecerem a gestão colaborativa e a manutenção da interação verbal, mas também social.

Concluimos ainda que são indicadores do processo de estigmatização, elementos não-verbais e paraverbais (como o contacto ocular, a prosódia, o silêncio e a organização proxémica da interação) que constituem marcas de um movimento recorrente de distanciação das personagens que participam em interações sociais com o protagonista.

Consideramos, por fim, que a estigmatização toma um lugar central na progressão e motivação da narrativa e na construção dos sentidos globais da obra, não sendo esta fratura identitária de Meursault mais do que um exemplo de incomunicabilidade (de comunicar e de comunicar-se aos outros) que constitui, em última instância, uma problemática da condição humana, mais atual do que nunca.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, M. (2014). Mecanismos não-verbais e paraverbais na construção do ethos em *L'étranger* de Albert Camus, *Diacrítica* (Ciências da Linguagem), n.28/1, 373-401.
- AMOSSY, R. (1999). *Images de soi dans le discours – La construction de l'ethos*. Paris: Delachaud et Niestlé.
- AMOSSY, R. (2010). *La présentation de soi – Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BAKHTINE, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- CAMUS, A. (2007) [1942]. *L'étranger*. Paris : Éditions Gallimard – Collection Folio.
- CHARAUDEAU, P. (2005). *Le Discours Politique. Les masques du pouvoir*. Paris: Vuibert.
- EPHRATT, M. (2008). The functions of silence. *Journal of Pragmatics*, 40, 1909-1938.
- GOFFMAN, E. (1998) [1963]. Estigma – *Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara [Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes].
- GOFFMAN, E. (1973). *The presentation of self in everyday life*. London: Penguin Books.
- HALL, E. (1966). *The hidden dimension*. New York: Doubleday & Company.
- JOHANNESEN, R. L. (1974). The functions of silence: a plea for communication research. *Western Speech* 38, 25–35.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1990). *Les Interactions Verbales – Tome I*. Paris: Armand Colin.
- KURZON, D. (2007). Towards a typology of silence. *Journal of Pragmatics*, 39, 1673–1688.
- MAINGUENEAU, D. (1999). Ethos, scénographie, incorporation. In R. Amossy (ed.) *Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos*. Paris: Lausanne, Delachaux et Niestlé, 75-101.

MAINGUENEAU, D. (2000). Linguistique et Littérature: le tournant discursif. In *Atti del Convegno Internazionale di Napoli-Pozzuoli*, 25-38.

REIS, C. & Lopes, A. C. M., (2007). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Edições Almedina.



V

**O OUTRO PÓS-COLONIAL:  
LITERATURAS EM PORTUGUÊS**  
THE POSTCOLONIAL OTHER:  
LITERATURES IN PORTUGUESE



# "TERRA-LONGE TEM GENTE GENTIO": FIGURAÇÕES DO ESTRANGEIRO NA POESIA CABO-VERDIANA

"TERRA-LONGE TEM GENTE-GENTIO"  
FIGURATIONS OF THE FOREIGNER IN CAPE  
VERDIAN POETRY

Rui Guilherme Silva<sup>1</sup>  
ruiguilherme@gmail.com

Este artigo analisa algumas das mais importantes representações do estrangeiro na poesia cabo-verdiana moderna. Os princípios críticos adotados são colhidos na imagologia de A. M. Machado (1988), N. Moll (2002), J.-M. Moura (1999) ou D.-H. Pageaux (1988). A leitura dos textos poéticos permite perceber importantes deslocamentos culturais e ideológicos que partem da xenofobia do cancionero popular (citada por Pedro Corsino de Azevedo) para chegarem ao elogio da identidade cosmopolita (de acordo com os *Exemplos* de João Vário). Entre estas duas etapas, destacam-se a reprodução da África exótica (no nativista Pedro Monteiro Cardoso), a fascinação pelo Brasil (expressa por Jorge Barbosa) ou a desilusão com a Metrópole (denunciada por Arménio Vieira).

**Palavras-chave:** Imagologia. Estrangeiro. Poesia. Cabo Verde.

This article analyses some of the most important representations of the foreign in the modern Cape Verdean poetry. The principles of criticism adopted have their source in the imagology of A. M. Machado (1988), N. Moll (2002), J.-M. Moura (1999) or D.-H. Pageaux. The reading of the poetic texts allows the understanding of important cultural and ideological turnings which start in the xenophobia within the regional folklore (quoted by Pedro Corsino de Azevedo) to come to the praise for the cosmopolitan identity (according to the *Exemplos* by João Vário). Between these two stages, the reproduction of the exotic Africa (in the nativist Pedro Monteiro Cardoso), the fascination with

---

1 Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Portugal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0386-6750>

Brazil (expressed by Jorge Barbosa) or the disillusionment with the Metropole (denounced by Arménio Vieira) stand out.

**Keywords:** Imagology. Foreign. Poetry. Cape Verde.

Vamos pela vida arrastando essas noções  
de nação, de cultura, de civilizações  
– coisas estranhas, sem dúvida, à índole do mundo,  
da fraternidade ou da natureza,  
porém coisas talvez da ordem das coisas,  
das fábulas ordinárias,  
mas será que somos disto ou daquilo, que a verdade é essa,  
há um país para a leitura  
dos nossos mitos próprios?

João Vário

## 1. INTRODUÇÃO

O mote deste artigo é dado em código binário. Uma antiga canção de embalar cabo-verdiana pedia às crianças do arquipélago que não montassem o cavalinho que ia para a *terra-longe*: na *terra-longe* vivia essa estranha *gente-gentio* que *comia gente*. Os versos assustadores desta cançoneta surgem embutidos num poema de Pedro Corsino de Azevedo, justamente intitulado “Terra Longe”, e publicado, em 1944, na revista *Claridade*. A primeira interpretação canónica deste poema inscrevia-o na expressão exemplar do *evasionismo* claridoso a que Manuel Ferreira (1972) irá opor o *enraizamento* do emigrante, fixando esse conflito identitário no quiasmo querer-partir-e-ter-de-ficar vs. querer-ficar-e-ter-de-partir. Mais tarde, já em 1973, na acusadora “Trilogia eventual do tempo proibido”, João Henrique de Oliveira Barros situa esta visão do *gentio* no plano da ideologia colonial que estabelecia uma fronteira cultural irreduzível entre Cabo Verde e a África Negra: “ensinaram-nos ‘gente-gentio-que-come-gente’/ a selva o selvagem e os monstros da nossa infância./ Assim começou/ o que portugal vem chamando/ nossa cultura diferente” (Barros *apud* Almada 1998a, p. 257).



A citação de Pedro Corsino de Azevedo e a desmontagem ideológica de J. H. de Oliveira Barros interessam sem dúvida à crítica das representações da África e da Europa em Cabo Verde no colonialismo tardio, como veremos a propósito do poema "Lisboa – 1971", de Arménio Vieira. Aqui, porém, a locução que titula este artigo designa apenas os dois objetos nucleares de que ele se ocupa. Neste sentido, a *terra-longe* invoca os *lugares estrangeiros* ou, mais justamente, todos os espaços que se situam fora do arquipélago de Cabo Verde. Tais lugares são o Brasil da literatura modernista, a África Negra e colonial e a Nova Iorque do espírito cosmopolita. Já a *gente-gentio* do mesmo título pretende designar, por um lado, o cabo-verdiano que, exilando-se, emigrando ou vivendo na diáspora, interroga a sua condição de *estrangeiro*; como quer designar, por outro lado, aquele que, em Lisboa ou no Norte da Europa, recebe o *estrangeiro* oriundo das ilhas do Sul. O exemplo aqui analisado com maior detalhe será o do poema "Lisboa – 1971", de Arménio Vieira, o primeiro escritor cabo-verdiano que recebeu o Prémio Camões.

## 2. TRÊS FIGURAÇÕES DA *TERRA-LONGE*

O poema "Você, Brasil", que Jorge Barbosa incluiu no volume *Caderno de um ilhéu* (1956), constitui uma fascinada enumeração das propriedades deste país que a literatura (no poema, dedicado a Ribeiro Couto, referem-se ainda Manuel Bandeira e Jorge de Lima) e eventuais relatos orais (comuns no Mindelo do Porto Grande) haviam traçado no espírito do poeta. Essas propriedades são percebidas quer como *parecença*, quer, em menor cifra, como *diferença*. A mais evidente destas diferenças diz respeito às dimensões dos dois espaços (ao "mundão" brasileiro opõem-se "dez ilhas perdidas"). Além de outras dissemelhanças de pormenor, que afinal mais destacam as afinidades (entre o "café" e a "aguardente" de ambos, por exemplo), deve relevar-se aquela que decorre da insularidade: Cabo Verde, limitado pelas exíguas fronteiras líquidas, não tem "retirantes". Há êxodo rural e emigração, é certo, mas não essas extensões nacionais que são esperança e ilusão das personagens verbais ou visuais de Graciliano Ramos ou de Candido Portinari.

Mas em que se revê Cabo Verde quando olha para o Brasil? Em que assenta essa espécie de *autorretrato num espelho convexo*? É precisamente naqueles aspetos que, do Romantismo à antropologia moderna, definiriam o espírito de um povo ou de uma *nação*: a *língua*, aqui não a cabo-verdiana, mas a variante "vagarosa, terna e desconcertante" do português que não macaqueia a sintaxe

lusíada; a *etnia*, na referência aos negros e na figura mestiça da “cabocla”; a *cultura* religiosa e a *cultura* musical, ambas em processo carnavalesco de sincretismo euro-afro-americano; e essa *história* colonial ou pré-colonial que deixou idênticas “saudades antigas / dos sertões africanos” (Barbosa 2002, p. 135).

Na tipologia de Machado e Pageaux (1988), a atitude dos escritores claridosos perante o Brasil oscila entre a *mania* e a *filia*. O Brasil é o irmão mais velho de Cabo Verde: este admira-o, toma-o por exemplo e, ao mesmo tempo, identifica-se com ele. Artística e esteticamente, há também uma importação *maníaca* dos registos modernista e neorrealista, já que a literatura cabo-verdiana *carecia* de ambos. Já na terminologia de Jean-Marc Moura (1999), a representação do Brasil toma um cariz *utópico*, quer quando sugere uma versão ampliada, estimada e prestigiada de Cabo Verde, quer porque significa um desvio do objeto do olhar: a grande referência já não é apenas ou sobretudo a ideologizada Metrópole mas, pelo oposto consequente, um Brasil *subversivamente* independente e capaz de afirmar uma identidade própria. Estranhamente (ou talvez não), ao fincar os pés no chão em busca de uma identidade regional própria, uma geração de escritores encontra-se em um lugar *estrangeiro*.

O louvor da África Negra próprio da Renascença de Harlem oferece um contexto cultural e literário muito ajustado ao poema “África” (1935), de Jorge Barbosa. Tal contexto compreende a demanda, no Continente Negro, de certa pureza social e ética a que o interesse de Freud pelo inconsciente e o irracional afixara legitimidade científica e a que Gauguin, Picasso ou Apollinaire caucionariam um valor artístico original. Destes mediadores culturais e artísticos, resulta em Jorge Barbosa uma representação da África marcada por uma luxúria natural e humana quase sempre belicosa ou em letargia provisória. Depois das referências acusatórias ao imperialismo, explodem os campos lexicais relativos aos *perigos* (“feridas”, “pelejas”, “ameaças”, “feras lutando”, “presas assaltadas”, “ciladas”...) e aos *mistérios* (“maravilhas”, “hienas nocturnas”, “surpresas”, “matas misteriosas”, “animais estranhos, divindades”...). Trata-se, afinal, de um lugar exuberante de riquezas sempre cobiçadas pelos exploradores. Finalmente, o poeta profetiza para a África “a Hora clarim da [sua] manhã triunfante!” (Barbosa 2002, p. 336). Representando portanto a África de acordo com (quase) todos os estereótipos que o Ocidente lhe atribuía, o poeta cabo-verdiano fala ainda do *outro* que lhe é estranho. Não há qualquer semelhança, qualquer *identificação* possível entre os “pretos ágeis e tatuados/ dançando e lutando” que Barbosa situa no continente e esses “homens/ aos grupos pequenos/ segredando assuntos de política” (Barbosa 2002, p. 39) do seu poema coevo intitulado “Ilhas”.

Com cerca de um terço da sua população a viver nos Estados Unidos da América, Nova Iorque é hoje uma presença não rara na poesia de Cabo Verde. Num poema de Filinto Elísio, cosmopolitamente intitulado “De A a Z do Mundo”, viaja-se por Paris, Berlim e Cabo Verde, com passagem por certa “mulher de Nova Iorque” colhida num outro “poema de Jorge Carlos Fonseca” (Elísio 2001, p. 18). “No alto do Whitestone Bridge”, com a “silhueta de Manhattan” ao fundo, Elísio senta-se ao lado de um Edgar Sampson de rua, bebe um café na Prince Street com Allen Ginsberg e, em fusão com a cidade-mundo, acaba por afirmar, lembrando Whitman ou o Álvaro de Campos eufórico: “tudo sou eu/ Eu sou as luzes os fumos a expo de Monet no MoMA...” (Elísio 2001, p. 54).

Em Jorge Carlos Fonseca, como neste Filinto Elísio, aquilo a que Machado e Pageaux chamam o *referente estrangeiro* não é já apenas fruto de relatos alheios, sejam literários ou não, mas resulta das vivências *in loco*. De entre o vasto material com que se escreve, a imagem de Nova Iorque que nos dá Fonseca será sobretudo mediada, como viu João Vário, por um certo surrealismo tardio e de pendor muitas vezes virulento ou abjeto. No poema “Quis-te ausente, poesia interdita, para melhor abraçar a América”, convocam-se, em particular, esses filões modernistas que vão de e. e. cummings ou Langston Hughes à Beat Generation de Jack Kerouac ou Allen Ginsberg.

A imagem arrebatada da liberdade oferecida por “Quis-te ausente, poesia interdita, para melhor abraçar a América” começa, justamente, por essa “mulher de esporas” invocada por Filinto Elísio e que segue atentamente um baterista peripatético. Acompanhamos entretanto a trilha jazzística que percorre o poema. E depois da música, do sexo, do álcool, num universo de lazer absolutamente atual e urbano, resta ainda e de novo a “estátua da liberdade solta e de cabelos ao vento”. Aqui já não se deteta, como pretendia Hugo Dyserinck, qualquer *diferencialidade* no processo dialógico com o *outro*: o poeta cabo-verdiano é mais um dos “negros, amarelos [ou] brancos” que inventam esse novo “cavalo de Troia germinando” (Fonseca 1995, p. 15) dentro da grande e cosmopolita cidade *estrangeira*.

### 3. “O LOGRO A CIRCULAR NO CORAÇÃO DO IMPÉRIO”

#### LISBOA – 1971

A Ovídio Martins e Oswaldo Osório

Em verdade Lisboa não estava ali para nos saudar.

Eis-nos enfim transidos e quase perdidos  
no meio de guardas e aviões da Portela.

Em verdade éramos o gado mais pobre  
d’África trazido àquele lugar  
e como folhas varridas pela vassoura do vento  
nossos paramentos de presunção e casta.

E quando mais tarde surpreendemos o espanto  
da mulher que vendia maçãs  
e queria saber d’onde... ao que vínhamos  
descobrimos o logro a circular no coração do Império.

Porém o desencanto, que desce ao peito  
e trepa a montanha,  
necessita da levedura que o tempo fornece.

E num camião, por entre caixotes e resquícios da véspera,  
fomos seguindo nosso destino  
naquela manhã friorenta e molhada por chuviscos d’inverno. (Vieira 1998, p. 7)

O poema “Lisboa – 1971” foi inicialmente publicado na revista *África* (1980), em Lisboa, e nas *Folhas Verdes* (1982), na Praia. No título anuncia-se um dos seus motivos estruturantes: a relação do sujeito coletivo com o *lugar* e o *tempo* da enunciação. A dedicatória, que endossa a missiva a dois poetas cabo-verdianos e independentistas, permite-nos “saber d’onde...” e *ao que vem* a voz plural e politizada que nele fala. Arménio Vieira disse a Michel Laban que este poema trata “do emigrante que chega a Lisboa”. O pendor narrativo deste texto não apaga, contudo, aquilo que, no entendimento do autor, deve ser o discurso poético: “Eu não estou a contar uma história, não estou a fazer um

romance, estou a fazer um poema – há cortes que eu faço...” (Vieira 1992, p. 521). A fuga aos hábitos discursivos da poesia política coeva realiza-se também nas deslocções ascendentes e descendentes do nível de língua e da matéria narrada. Há um estilo greve e elevado, próximo de certas reverberações bíblicas de João Vário (os “nossos paramentos de presunção e casta”; a “levedura que o tempo fornece”); e a expressão “Em verdade” estabelece a antítese com “o logro” que circula “no coração do Império”. Mas há também uma inversão ou uma subversão desse estilo grandiloquente quer nos detalhes humildes e humilhantes do episódio narrado (“entre caixotes e resquícios da véspera”) quer nas marcas da oralidade que assinalam a fala chã da vendedora de rua (“queria saber d’onde... ao que vínhamos”); a coloquialidade informal desta personagem acaba por aproximá-la dos *estranhos* emigrantes recém-chegados a Lisboa.

Como sucede por regra na poesia épica, também ela narrativa, os protagonistas deste poema formam uma comunidade identificada com um determinado tempo histórico. “[A] minha pessoa não está aqui”, esclarece Vieira (1992, p. 520) a Michel Laban, “este é o *descobrimos* coletivamente”. A este propósito, Luiz Silva identificou o momento em que, “face à emigração em massa dos trabalhadores portugueses”, as autoridades metropolitanas procuraram “recrutar trabalhadores cabo-verdianos”. Convencidos de que iriam encontrar “um mundo melhor”, sem “pobres” nem “explorados”, acrescenta Luiz Silva, os emigrantes chegados à metrópole surpreendem-se com a pobreza dos portugueses que nela vivem, e participam depois “nas lutas nas fábricas e nas minas, ao lado da classe operária portuguesa” (Silva 2004, p. 64). Não será difícil entrever neste poema o espanto causado pela constatação da pobreza na metrópole: a “mulher que vend[e] maçãs” é uma *rabidanti* (“revendedora”) de condição semelhante à das suas patrícias cabo-verdianas.

Ora a surpresa que move “Lisboa – 1971” – conforme testemunha a leitura que o próprio autor propõe a Laban – tem que ver ainda com a destruição aviltante da imagem que o cabo-verdiano tinha de si mesmo no quadro político e identitário do colonialismo português. A antropologia cabo-verdiana recente, de José Gomes dos Anjos a Victor Barros, tem assinalado que, ao longo da sua história colonial, “paulatinamente, os cabo-verdianos começaram a se autoperceber brancos, apesar de viverem como africanos ou negros”; e se o fenómeno começou por circunscrever-se a “uma elite influente”, mais tarde, acrescenta Gabriel Fernandes, foi “toda a sociedade, até certo ponto, [que] se viu impulsionada por essa dinâmica de branqueamento” (Fernandes 2004, p. 215). A identificação com o *branco* – uma categoria que parte do âmbito biológico para mais tarde definir a condição social elevada – tem como negativo

a definição do negro africano como o *gentio* e o *canibal*, figura aterradora do cancionero popular, conforme vimos no início deste artigo. O poema de Vieira arrasta a questão da *classe* e da *raça* para a mesma locução inequívoca: “éramos o gado mais pobre/ d’África”.

Se o “nacionalismo africanista” propugnado por Manuel Duarte ou Amílcar Cabral procura corrigir o “regionalismo lusitano-crioulo” através da *reafricanização dos espíritos*, é uma terceira linha da identidade crioula, a do “nacionalismo mestiço”, que, segundo José Gomes dos Anjos, (cor)responde ao papel atribuído aos cabo-verdianos no quadro do clientelismo colonial: o “de intermediários entre brancos e nativos” (Anjos 1997, p. 20). Ora, o que se interroga ou denuncia em “Lisboa – 1971” é ainda a retórica política lusitana sobre o estatuto daqueles que nasceram nas então chamadas Províncias Ultramarinas. Sujeitos a um processo mais ou menos consciente de *branqueamento* identitário, só ao chegarem à metrópole os cabo-verdianos percebem que Portugal não é “uma comunidade de povos de várias etnias”, como queriam fazer crer os discursos oficiais da época: “Portugal é um Império, mas diz que não é um Império” (Vieira 1992, p. 520); por isso, as saudações de Lisboa aos cabo-verdianos estavam reservadas para as docilizadas delegações de estudantes ou da Mocidade Portuguesa, conforme recorda também Arménio Vieira.

Assim, aquilo que deveria ser um (re)encontro dos cabo-verdianos com a pátria – porque *presumiam* pertencer à “casta” dos portugueses – converte-se de súbito numa condenação ao exílio. É no coração da metrópole, centro d’o *mundo que o português* criou e lugar mapeado por excelência, que os cabo-verdianos se sentem paradoxalmente marginalizados e perdidos. Ali são conduzidos como gado, agentes passivos porque privados de ação histórica, cumprindo um destino urdido nas malhas que o Império teceu. A estes dados humanos da encenação do exílio acrescentam-se os do plano geoclimático: o “vento” varre-lhes as vestes da dignidade e da solenidade social, a “chuva” e o “frio” fustigam-lhes o corpo e o espírito desnudados. As marcas linguísticas do exílio encontram-se, por sua vez, nos abundantes localizadores temporais e espaciais (“enfim”, “mais tarde”, “da véspera”; “ali”, “d’onde”, “a circular”), que insistem na expressão do afastamento e do abandono.

A Lisboa que lhes é negada é a *ilusão* da pátria multiétnica e multicultural. E talvez a passividade gregária com que estes emigrantes são conduzidos no camião seja ainda a supervivência da *presunção lusitana*, digamos assim, de que vinham (in)vestidos. Os detritos que encontram na carroçaria não são, neste sentido, meros sinais de penúria económica: são ainda as humilhantes

sequelas do logro imperial e do desengano desses homens que, na “véspera” daquela “manhã”, sonhavam a sua pátria em Lisboa.

#### 4. *L'EUROPE INTERDIT AUX ÉTRANGERS*

De acordo com o prefácio de João Vário ao seu *Exemplo Relativo* (1968), o discurso acerca da Europa que nesta obra se apresenta será assumido por três vozes distintas: “uma voz impessoal (ou a do poeta), que transporta um dado número de reflexões de ordem ontológica, uma outra que se terá tendência a identificar com a África e uma terceira que é uma espécie de ‘voz-objectora-de-consciência-europeia’” (Vário 2000, p. 84). Ensina a *Poética* de Aristóteles (2004), clássico que João Vário leu também com interesse, que “a Poesia expressa o *universal*; a História, o *particular*” (1451b 5). Talvez seja aristotélica, portanto, esta distinção entre a voz reflexiva e ontológica do poeta, por um lado, e as circunstâncias históricas da Europa do pós-guerra e da África das lutas de libertação, por outro lado.

Mas a distinta origem das vozes que falam em *Exemplo Relativo* pode interessar em particular ao estudo das imagens da Europa plasmadas nesta obra. Haverá aqui, porventura, elementos desse “processo imagológico” do emigrante que, segundo Nora Moll (2002), ocorre normalmente fora dos esquemas habituais do confronto *nós versus eles*. A superação desta dicotomia simplificadora permite que o emigrante construa (ou reconstrua) de modo mais autónomo a imagem que tem de si, ao mesmo tempo que procede a uma equivalente desmistificação da imagem do país de chegada. João Vário parte para a Europa do Norte, aos 28 anos, com o estatuto de cientista especializado nas áreas da Neuropatologia e da Neurobiologia. Faz o doutoramento na Universidade de Antuérpia, onde leciona e investiga durante mais de três décadas. Viaja por outros países e faz investigação na África e no Oriente. As suas primeiras impressões da Europa do Norte compreendem as circunstâncias históricas – o pós-guerra, a revolução sexual, os estupefacientes e o *rock 'n' roll*; ou decorrem do desconforto autobiográfico com o frio e a neve. As condições inóspitas dos lugares do exílio – a “Cítia fria” ou a “Líbia ardente”, na codificação de Camões – são um tópico das literaturas que conhecemos. Por outro lado, tais impressões reforçam a condição provinciana e retrógrada de Portugal no contexto da Europa coeva: naquele país apenas se consente “uma cidadania de ontem/ que não [do seu] tempo e do estilo do Ocidente” (Vário 2000, p. 60).

Mas estão também presentes nesta obra os bálsamos que aliviam os sofrimentos e a solidão: são eles os amigos e as amigas, algumas amantes, a arte e a literatura. E se as amizades e os amores encontram respaldo nos lazeres juvenis da década de 1960, o museu de arte antiga pode permitir a confluência da visão histórica e da anotação quotidiana: a memória da guerra e o frio da Flandres prendem o observador a “essa imagem de Bruegel” de que fala o *Exemplo Próprio* (1980):

Em verdade, em verdade, neste continente inóspito  
a nossa juventude empenhámos (...).

Sabemos que não ficaremos aqui outra década.  
Os notáveis da cidade abandonam-nos (...),  
esta cidade é hostil  
e esconde-se, apavorada, aos pés do Escalda (...),  
e o que nos prende a este solo,  
este barroco brilhante – Rubens, Jordaens, van Dijck –,  
é quanto colhemos para não morrer de súbito  
das grandes chagas que este povo  
abre no corpo dos estrangeiros.

Ah van Gogh, van Gogh,  
que fizeste dos teus dias nesta cidade?  
Será que no teu tempo estes dísticos  
– interdit aux étrangers  
– seulement pour les Belges  
– défendu aux nord-africains  
– niet voor vreemdelingen  
se liam já nos cafés, nos bares, sobre os caixilhos das janelas  
dos quartos e dos apartamentos por alugar? (Vário 2000, p. 183).

## 5. CONCLUSÃO

A coda deste artigo é dada em bases cosmopolitas. No termo da sua tese doutoral, intitulada *Em busca da nação: notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*, o antropólogo Gabriel Fernandes defende “uma espécie de *desnacionalização* do imaginário” cabo-verdiano, no sentido da desvinculação



dos “códigos binários” (e.g., *européu vs. africano*) e das “estruturas discursivas nacionalistas-essencialistas” (e.g., *o triunfo do mestiço*) que têm dominado a reflexão identitária produzida no (ou sobre o) seu país. Em substituição daqueles códigos e daquelas estruturas, propõe, com o favor de Ulrich Beck, uma nova “*renacionalização*, em bases firmemente cosmopolitas”, a partir das quais todas as declarações de pertença sejam cumulativamente “compatíveis com o Cabo Verde crioulo, insular, diaspórico e cosmopolita” (Fernandes 2006, p. 272).

Ensina H. D. F. Kitto que a palavra *cosmopolis* foi inventada no século IV a.C.; com ela se exprimia “a ideia de que a comunidade, à qual o homem sábio devia fidelidade, era nada menos do que a comunidade dos homens” (Kitto 1990, p. 264). A propósito da criação das cidades-refúgio, Jacques Derrida recordava “A grande Lei medieval da hospitalidade, que mandava abrir as portas a cada um e a cada uma, a todo e qualquer outro, a todo o recém-chegado” (Derrida 2001, p. 47). A tradição *cosmopolítica* reivindicada por Derrida encontra no Dante exilado e acolhido noutra cidade o seu mais célebre exemplo histórico. Mas o filósofo francês reporta-se também às tradições de “um certo estoicismo grego” e de um certo “cristianismo pauliniano”; e convoca a rigorosa formulação do cosmopolitismo que Emmanuel Kant apresenta no “Terceiro artigo definitivo para a Paz Perpétua”, ínsito no ensaio “A Paz Perpétua – Um projeto filosófico”. É o mesmo Kant, de resto, que no opúsculo “Ideia de uma história universal com um propósito cosmopolita” se refere àquilo que “a Natureza apresenta como propósito supremo: um Estado de *cidadania mundial*” (Kant 2008, p. 35).

Num ensaio cujo título glosa justamente este texto de Kant – “Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita” –, Abel Barros Baptista lança mão da locução de Derrida para reafirmar uma noção de literatura “como abertura dum espaço de hospitalidade incondicional”, ou seja, dum “espaço que se abstém de limitar e impor condições à entrada e estada do estrangeiro” (Baptista 2010, p. 179). Ora uma das características mais evidentes da poesia recente de Cabo Verde é justamente o seu apetite pelo *caos-mundo* (como dizia Édouard Glissant), traduzido no diálogo intenso com obras e com autores de todos os tempos e lugares. José Luís Hopffer C. Almada tem afirmado que “o quadro social inaugurado com a independência” se revelou “propício à pluralidade de estéticas e ideologias poéticas” (Almada 1998a, p. 152); e esta pluralidade adquire, por seu lado, “um valor simbólico para a sociedade cabo-verdiana” (Almada 1998b, p. 29). Que sejam a hospitalidade e o espírito cosmopolita, portanto, os símbolos maiores da poesia e da sociedade cabo-verdianas de hoje.

Esta pesquisa não recebeu financiamento.

## REFERÊNCIAS

- ALMADA, L. H. C. (1998a). *Mirabilis. De Veias ao Sol*. Praia: Instituto de Promoção Cultural.
- ALMADA, L. H. C. (1998b). A poética cabo-verdiana pós-*Claridade* – Alguns traços essenciais da sua arquitetura. In M. Veiga (Coord.), *Cabo Verde – Insularidade e Literatura* (pp. 137-165). Paris: Karthala.
- ANJOS, J. C. G. (1997). Representações sobre a Nação Cabo-Verdiana. Definição Mestiça da Identidade Nacional como Ideologia do Clientelismo em Contexto de Dominação Racial. *Fragmentos – Revista de Letras, Artes e Cultura*, 11/15, 13-25.
- ARISTÓTELES (2004). *Poética* (9ª ed.) (Trad. Ana Maria Valente). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BAPTISTA, A. B. (2010). Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita. In *De Espécie Complicada – Ensaios de Crítica Literária* (pp. 171-202). Coimbra: Angelus Novus.
- BARBOSA, J. (2002). *Obra Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DERRIDA, J. (2001). *Cosmopolitas de Todos os Países, Mais Um Esforço!* (Trad. Fernanda Bernardo). Coimbra: MinervaCoimbra.
- ELÍSIO, F. (2001). *O Inferno do Riso*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional.
- FERNANDES, G. (2004). O cabo-verdiano, esse ser ambivalente. In J. V. Lopes, *A Explicação do Mundo* (pp. 211-219). Praia: Spleen Edições.
- FERNANDES, G. (2006). *Em Busca da Nação – Notas para Uma Reinterpretação do Cabo Verde Crioulo*. Santa Catarina/Praia: Universidade Federal de Santa Catarina-Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- FERREIRA, M. (1972). O círculo do Mar e o ‘terra-longismo’ em *Chiquinho* de Baltasar Lopes. In *Colóquio/Letras*, 5, 66-70.
- KANT, E. (2008). *A Paz Perpétua e Outros Opúsculos*. (Trad. Artur Morão). Lisboa: Edições 70.
- KITTO, H. D. F. *Os Gregos* (3.ª ed.). (Trad. José Manuel Coutinho e Castro). Coimbra: Arménio Amado.
- FONSECA, J. C. (1995). *O Silêncio Acusado de Alta Traição e Incitamento ao Mau Hábito Geral*. Mindelo: Spleen-Edições.
- MACHADO, A. M. & PAGEAUX, D.-H. (1988). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- MOLL, N. (2002). Imágenes del ‘otro’. La literatura y los estudios interculturales. In A. Gnisci (Org.), *Introducción a La Literatura Comparada* (pp. 347-389). Barcelona: Editorial Critica.
- MOURA, J.-M. (1999). L’Imagologie Littéraire. In J. Bessière & D.-H. Pageaux, *Perspectives Comparatistes* (pp. 181-191). Paris : Honoré Champion Éditeur.

- SILVA, L. (2004). Poesia Caboverdiana – Os poetas que a colonização não emudeceu. *Latitudes – Cahiers Lusophones*, 20, 60-64.
- VÁRIO, J. (2000). *Exemplos – Livros 1-9*. Mindelo: Edições Pequena Tiragem.
- VIEIRA, A. (1998). *Poemas*. Mindelo: Ilhéu Editora.
- VIEIRA, A. (1992). Encontro com Arménio Vieira. In M. Laban (Org.). *Cabo Verde – Encontro com Escritores II* (pp. 501-534). Porto: Fundação Eng. António de Almeida.



# A CONSTRUÇÃO DO ESQUECIMENTO: REPRESENTAÇÕES DA MEMÓRIA NA OBRA DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

## THE CONSTRUCTION OF OBLIVION: REPRESENTATIONS OF MEMORY IN THE WORK OF JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Ana Margarida Fonseca<sup>1</sup>  
anafonseca@ipg.pt

A representação de identidades híbridas é uma constante na obra literária de José Eduardo Agualusa, quer na ficção quer nas crónicas. Para o escritor angolano, é fundamental a abertura ao outro na construção identitária, mas tal não significa um apagamento das diferenças nem a omissão das desigualdades das relações de poder, particularmente agudas no contexto colonial e pós-colonial no qual as suas obras se desenvolvem. Em *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), Agualusa propõe uma reflexão inquietante sobre a identidade e os seus equívocos, através da representação de uma personagem que voluntariamente se empareda no seu apartamento de Luanda, movida pelo medo da iminente independência de Angola. Esta tentativa de esquecer e ser esquecida – de certa forma, uma radical rejeição do outro – não impede, porém, que pelo interior da casa aparentemente hermética desfile uma galeria de sombras, presenças inquietantes da alteridade. A análise das contradições e dos desafios colocados por este romance de Agualusa constitui um dos objetivos principais da presente comunicação, numa visão integrada com outras obras do autor, sobretudo *O Vendedor de Passados e Barroco Tropical*.

**Palavras-chave:** José Eduardo Agualusa. Memória. Esquecimento. Identidade.

The representation of hybrid identities is a constant in José Eduardo Agualusa's literary work, both in fiction and in chronicles. For the Angolan writer, openness to the other in the construction of identity is fundamental, but this does

---

1 Centro de Estudos Comparatistas/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa/Instituto Politécnico da Guarda.

not mean an erasure of differences or the omission of inequalities of power relations, particularly acute in the colonial and postcolonial context in which his works develop. In *Têoria Geral do Esquecimento* (2012), Agualusa proposes a disquieting reflection on identity and its misconceptions, through the representation of a character who voluntarily gets stuck in her Luanda apartment, driven by fear of Angola's impending independence. This attempt to forget and to be forgotten - in a way, a radical rejection of the other - does not prevent, however, that inside the apparently hermetic house a gallery of shadows, disturbing presences of otherness, parade. The analysis of the contradictions and challenges posed by this novel by Agualusa is one of the main objectives of this article, in an integrated view with other works by the author, especially *O Vendedor de Passados* and *Barroco Tropical*.

**Keywords:** José Eduardo Agualusa. Memory. Forgetting. Identity.

## 1. INTRODUÇÃO

A importância da memória na construção das identidades coletivas percorre a já extensa obra literária do escritor angolano José Eduardo Agualusa, numa perspectiva que estabelece uma ponte entre a (re)escrita do passado e a reflexão sobre o futuro da nação angolana. Assim, em numerosos textos ficcionais, Agualusa procura desconstruir os discursos oficiais para revelar (no sentido etimológico de descobrir ou destapar) as versões silenciadas pelos distintos poderes, sejam estes o colonialismo português ou as autoridades pós-independência.

A memória, como é reconhecido, é um construto dinâmico, em permanente reelaboração, o que supõe um trabalho incessante por parte quer dos sujeitos quer das comunidades. Assim, do mesmo modo que o indivíduo se encontra em contínuo processo de (re)construção das suas memórias, também as entidades coletivas, como a nação, vão reescrevendo a sua história em função dos complexos mecanismos de interação social e cultural que se desenvolvem ao longo do tempo.

Neste contexto, importa sublinhar a indissociabilidade de memória e esquecimento, contribuindo ambas para a construção das identidades individuais e coletivas, em estado de permanente incompletude. Benedict Anderson, autor da célebre conceptualização da nação como *comunidade imaginada*, salienta precisamente que a narrativa da nação é provocada pela compulsão biográfica de registar uma genealogia, uma vez que não nos lembramos de

tudo: “All profound changes in consciousness, by their very nature, bring with them characteristic amnesias. Out of such oblivions, in specific historical circumstances, spring narratives” (Anderson 1991, p.204).

A memória coletiva faz-se desta relação instável entre o que se retém e o que se deixa perder; entre o que se celebra e o que se omite; entre as vozes e os silêncios. Assim, nos discursos da identidade, lembrar e esquecer não são opostos, mas complementares:

(...) forgetting is not the negation of memory, something necessarily false and deceptive, but “remembering otherwise”, another revision in a stream of constant revision and evolution. (...) The story is not (...) one of memory against forgetting, but of different – more or less exclusive, denying, or offensive – versions of remembering otherwise. (Esbenshade 1995, p.87)

Nesta tensão entre memória e esquecimento, como referia também Anderson, as narrativas emergem de específicas circunstâncias históricas, que se vão modificando, e com elas alterando também a escrita do passado. O processo de negociação das identidades coletivas não pode deixar de ter atenção as funções da memória, pelo que assumimos uma posição devedora do legado teórico de W. Benjamin:

memory (...) is seen as an endless process of a cumbersome reconstruction of some kind of meaning out of the past which never becomes a meaningful totality and only can acquire some meaning through a reconstruction performed in the present. With no absolute grounding of the reconstruction what is forgotten and what is remembered will have to be constantly redistributed and the past thus recreated in new garments. And as there, for this reason, is no permanent collective memory, the reconstructive imperative is a burden on the shoulders of each individual. (Larsen 2010, pp.43-44)

Deste modo, e como afirmámos anteriormente, o passado encontra-se em permanente estado de reconstrução, em função das condições do presente, do modo como sujeitos e comunidades encontram um equilíbrio (sempre precário) entre o que recordam e o que esquecem. Se isto é válido em qualquer contexto, revela-se ainda mais pertinente no caso de comunidades sujeitas a processos traumáticos de reconfiguração identitária, como é caso das sociedades coloniais e pós-coloniais. A complexidade das relações de poder, os traumas gerados por situações de violência (incluindo a guerra, mas não só), as assimetrias na

apropriação dos espaços, a coercividade imposta aos costumes e tradições, a subversão dos ideais registada nos países recém-independentes, a persistência de mecanismos neocoloniais, entre outros fatores, conduzem a uma maior dificuldade de ir (re)construindo as memórias e gerindo os esquecimentos.

É neste contexto que inserimos a presente reflexão, tendo como objetivo analisar, na obra ficcional de José Eduardo Agualusa, a representação de memórias e esquecimentos relativos ao passado recente angolano. Privilegiaremos, para tal, um dos últimos romances do autor, *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), cujo título é desde logo uma declaração – de certo modo provocatória – acerca da importância da escrita da memória na configuração identitária. De modo a estabelecer pontes com a restante produção literária de Agualusa, faremos ainda uma breve referência a dois outros romances: *Barroco Tropical* (2009) e *O Vendedor de Passados* (2004), assumindo uma perspetiva anticronológica, com o objetivo de observar a existência de continuidades no que à representação do passado diz respeito. Parecendo tratar-se de um paradoxo, o título deste texto explicita a perspetiva que aqui pretendemos desenvolver: a construção da memória supõe a gestão estratégica dos esquecimentos; por outro lado, representar os esquecimentos implica (re)fazer o passado, à luz do presente em que sujeitos e comunidades se movem. Existindo uma ética da memória em Agualusa, o autor procura recuperar o passado sempre com o objetivo de compreender o presente pois acredita, como tem repetidamente afirmado, que os angolanos precisam de conhecer melhor a sua História e, com isso, conhecerem-se melhor a si mesmos e ao que pretendem para o futuro coletivo.

## 2. MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS

Em *Teoria Geral do Esquecimento*, Agualusa propõe uma reflexão inquietante sobre a identidade e os seus equívocos, através da representação de uma personagem que voluntariamente se empareda no seu apartamento de Luanda, movida pelo medo da iminente independência de Angola. Esta tentativa de esquecer e ser esquecida – de certa forma, uma radical rejeição do outro – não impede, porém, que pelo interior da casa aparentemente hermética desfile uma galeria de sombras, presenças inquietantes da alteridade.

O romance, explica o autor, é inspirado num episódio verídico – a história de Ludovica Fernandes Mano, uma mulher portuguesa que em 1975, nas vésperas da independência de Angola, se empareda no seu apartamento de Luanda, com medo dos acontecimentos que se anunciam. A partir deste facto



real, Agualusa escreveu primeiro um roteiro para um filme que não chegou a ser rodado, depois um romance, entrecruzando outras histórias e personagens, com algo em comum: todas elas se inscrevem na história recente angolana, com as suas ambiguidades, fraquezas e forças.

Trata-se, assim, de uma narrativa que abre desde logo uma margem de inquietação: anunciando-se como uma “teoria geral do esquecimento”, é um texto sobre a memória; sugerindo ser um texto ensaístico (e com a seriedade de uma “teoria geral”), desenvolve-se no domínio estrito da ficção. Sobre a escolha do título, disse Agualusa que

o livro fala (...) de pessoas que praticam exercícios de esquecimento. Foram esquecidas, ou querem ser esquecidas, porque acham que só assim conseguirão sobreviver. Contudo, eu defendo o contrário. Creio que é recordando que nos podemos salvar. Recordando, para compreender e perdoar. (Agualusa 2012b)

A protagonista do romance, Ludovica, é uma dessas personagens que quer ser esquecida e por isso ergue uma parede no corredor, isolando o apartamento de luxo no Prédio dos Invejados do mundo exterior. Receosa de mudanças que não compreende, Ludovica tenta paralisar o tempo num eterno presente em que os portugueses continuassem a ser os senhores da terra. É, assim, uma espécie de nação privada aquela em que vive entre quatro paredes: como escreve no seu diário, sente-se “estrangeira a tudo, como uma ave caída na correnteza de um rio” (Agualusa 2012a, p.37). Na realidade, este afastamento do mundo tinha-se iniciado muito tempo antes quando, devido a um incidente que só mais tarde na narrativa saberemos ter-se tratado de uma violação, se encerra em casa, ainda em Aveiro. Anos mais tarde acompanhará a irmã Odete na deslocação para Angola, mas quer os preconceitos culturais quer a fobia social remetem Ludovica para uma existência ensimesmada.

Esta tentativa de paralisar o presente revela-se, contudo, infrutífera, pois as mudanças ocorrem independentemente da vontade da protagonista. A imperfeição da autoimposta clausura é evidenciada pelo facto de os espaços exteriores do terraço e da varanda possibilitarem a entrada do que é alheio, apesar da sua vontade de repelir a alteridade. Aqueles constituem, assim, espaços de fronteira que, se servem para isolar e separar (ninguém pode ver Ludo), permitem igualmente a transgressão e a abertura ao outro – é por essa via que tanto o macaco como a criança chegam à vida hermética de Ludovica.

O macaco aparece primeiro, impulsionado pelos ramos da enorme mulemba que tinha crescido no pátio. Batizado de Che Guevara, estabelece-se entre macaco

e mulher uma solidariedade feita da convicção de que um e outra eram “um equívoco, corpos estranhos no organismo exultante da cidade” (*idem*, p.51). Feliz com as visitas daquele ser rebelde, Ludo constrói a crença de que não morreria enquanto Che Guevara sobrevivesse; no entanto, pressionada pela fome e em lágrimas, acaba por matar o macaco para comer. Esta morte ganha um especial simbolismo pelo facto de coincidir com tomada de consciência de que tinha perdido as referências identitárias – “Pensou em Aveiro e compreendeu que deixara de se sentir portuguesa. Não pertencia a lado nenhum.” (*idem*, p.77) De certo modo, é neste momento que a protagonista percebe que o passado não pode ser aprisionado, abrindo-se assim caminho a uma redefinição da identidade que apenas virá a ganhar forma anos mais tarde, com a chegada do segundo “intruso” – Sabalu, uma criança de sete anos que escalara os andaimes do prédio para ter acesso ao terraço e daí à casa da velha senhora.

Trata-se de uma figura redentora, que põe fim a trinta anos de aprisionamento voluntário. Sabalu salva Ludovica fisicamente, mas sobretudo salva-a de si própria, acabando com a fronteira de tijolo que a separava do futuro. Por esta via, reconstitui-se um *puzzle* identitário a partir de novas referências que tinham sido lentamente criadas ao longo dos anos – a mulemba do pátio, a memória do cão Fantasma, o menino órfão –, fazendo Ludo reconhecer a pertença à terra de adoção. Quando, já muito idosa, conhece finalmente a filha resultante da violação e que lhe tinha sido subtraída pelo pai, regressar a Portugal já não é uma hipótese: “Filha, esta é a minha terra. Já não me resta outra.” (*idem*, p.208)

Indispensável para esta reconfiguração identitária é igualmente a escrita obsessiva que Ludo empreende desde fevereiro de 1976, primeiro em cadernos e papéis, depois nas próprias paredes da casa, com o carvão resultante da queima de soalho e mobílias. A preocupação em registar o que vê, ouve e sente configura uma escrita memorialística que anula a aparente tentativa de recusar o futuro; ao se converter em testemunha do processo revolucionário e dos seus desvios (note-se a referência às antenas parabólicas “desalinhasadas” ou os espancamentos em plena via pública), Ludo contribui para a construção da memória coletiva angolana: “Dou-me conta que transformei o apartamento inteiro num imenso livro. Depois de queimar a biblioteca, depois de eu morrer, ficará só a minha voz. / Nesta casa todas as paredes têm a minha boca.” (*idem*, p.100)

Mas não é apenas Ludovica que procura o esquecimento, também Jeremias Carrasco, o mercenário português que tinha escapado por milagre ao fuzilamento, se isola numa aldeia perdida e espera nunca ser encontrado. Neste caso, o apagamento da história pessoal constitui uma condição necessária de

sobrevivência: “Certas pessoas padecem do medo de ser esquecidas. A essa patologia chama-se atazagorafobia. Com ele sucedia o oposto: vivia no terror de que nunca o esquecessem. Lá, no Delta do Okavango, sentira-se esquecido. Fora feliz.” (*idem*, p.187) Tal como Ludo, a reescrita da história pessoal de Jeremias faz-se no sentido da integração da alteridade: aquele que tinha pegado em armas para combater ao lado da FNLA acaba a vida ao lado dos pastores kuvale e, mais do que isso, transforma-se num deles, integra um povo, pois “um mucubal não existe sem os outros” (*idem*, p.221). Ao procurar Ludovica e pedir-lhe os diamantes que Orlando tinha desviado a fim de salvar o gado do seu povo – pedido a que a velha mulher acede –, Jeremias inscreve assim no futuro a dimensão híbrida da sua identidade.

Na verdade, este é também um romance sobre a alteridade e o hibridismo, sobre identidades plurais, e é nesse sentido que a trama narrativa se encaminha para um epílogo que, como Agualusa destaca, é otimista, pois as pessoas “são resgatadas quando se entregam (...) por completo ao outro”. (Agualusa 2012c) Rejeitando as dicotomias e os maniqueísmos próprios dos regimes totalitários, o escritor afirma a possibilidade da reconstituição identitária, mesmo ou sobretudo no caso daqueles que mais nos pareceriam encerrados na recusa da outridade.

### 3. INSCRIÇÕES DO HIBRIDISMO

O hibridismo que observamos nas personagens estende-se aos espaços como o Prédio dos Invejados, outrora residência dos privilegiados. Com a independência, o prédio vai sendo repovoado com novos moradores: “gente vinda do musseque, camponeses recém-chegados à cidade, angolanos regressados do vizinho Zaire e legítimos zairenses. Nenhum habituado a viver em prédios de apartamentos.” (Agualusa 2012a, p.43) Com a multiplicidade de gentes, surge a mistura de costumes – o rural invade o urbano, a ancestralidade imiscui-se na modernidade, e a própria Ludovica inicia uma horta e uma criação de galináceos no terraço, outrora um sofisticado espaço de lazer. No pátio, em baixo, onde antes houvera um parque de estacionamento, crescia uma mulemba – uma das árvores mais valorizadas pela tradição angolana e um símbolo dos modos de vida ancestrais. Ao permitir o acesso ao terraço, a árvore de copa frondosa abre o mundo para Ludovica; ao estabelecer com a árvore uma relação umbilical, a personagem incorpora uma espiritualidade que a aproxima inexoravelmente de uma cultura que se tinha esforçado por rejeitar e esquecer.

Contudo, se no Prédio dos Invejados a abertura aos múltiplos outros de que é feita a sociedade angolana permite o surgimento de novas formas de sociabilidade, essa fertilidade nascida do encontro das diferenças poderá estar em risco ao se restabelecerem as hierarquias herdadas dos tempos coloniais. As novas elites reclamam a sua supremacia e arrogam-se o direito de restaurar uma clara linha de separação entre poderosos e espoliados: “O vosso prédio está bastante degradado, mas com uma boa pintura, e elevadores novos, recupera o charme do tempo do colono. Daqui a pouco vão começar a aparecer compradores. Generais. Ministros. (...) Vão dar uns trocos para as pessoas saírem. Os que não saírem a bem terão de sair a mal.” (*idem*, p. 95)

Deste modo, o Prédio dos Invejados ganha uma ressonância metonímica relativamente à própria nação: os invejados dos tempos coloniais dão lugar a outros invejados, mas não se alteram as estruturas de poder – no prédio como no país, os ideais utópicos da revolução cedem perante o pragmatismo dos interesses capitalistas.

Este espaço recorda, de resto, um outro prédio marcante na ficção de Agualusa: a Termideira de *Barroco Tropical* (2009). Neste caso, a ação situa-se também em Luanda, mas no ano 2020, representando-se um futuro inquietante, onde domina a lei do mais forte e onde se parecem ter apagado todos os ideais de justiça social e democracia. O estado de caos em que a capital angolana está mergulhada configura uma distopia, localizada naquilo que é o futuro relativamente ao presente de autor e leitores, mas cujos sinais não deixam ser reconhecidos no presente da escrita.

A Termideira, microcosmos da nação angolana, representa, de forma exemplar, o cruzamento de dinâmicas entre passado, presente e futuro, pois mais que um edifício – o maior arranha-céus de África – constitui uma miniatura da sociedade, não só a futura (a do tempo da história), mas também a presente:

Hoje, ricos e pobres partilham o mesmo espaço, como acontece lá fora, nas ruas da cidade, com a diferença de que aqui vivemos literalmente uns por cima dos outros – quanto mais ricos mais acima. (...) As galerias subterrâneas, onde deveriam ser instaladas garagens e oficinas, ginásios e supermercados, foram ocupadas por toda a sorte de marginais e deserdados: *junkies*, catorzinhas, pequenos ladrões sem futuro, mutilados de guerra, meninos-feiticeiros. Vivem ali como ratazanas, na escuridão. (Agualusa, 2009, p.64)

Feitiçarias e rituais ancestrais (muitos deles subvertidos) coexistem com práticas alinhadas com o chamado primeiro mundo; por outro lado, as desigualdades

sociais herdadas do colonialismo e prolongadas após a independência revelam-se cada vez mais severas, atingindo os limites da desumanidade. Trata-se, como referimos, de uma representação de sentido distópico, destinada a pensar criticamente o presente, através da apresentação de uma realidade futura. A distopia, que se pode caracterizar sucintamente como uma “obra que põe em causa ou satiriza alguma utopia ou que desmitifica tentativas de apropriação totalitária de um cenário utópico” (Nunes 2010), surge com frequência na ficção pós-colonial, uma vez que se revela uma estratégia eficaz de representar as sociedades descolonizadas, sujeitas à adulteração dos ideais revolucionários e perpetuadoras de um estado de assimetria nas relações de poder.

Como afirmam Gordin, Tilley e Prakash, “Utopias and dystopias are histories of the present” (Gordin *et al.* 2010, p.1), pelo que as representações do futuro que estas concretizam têm que ver com a contemporaneidade e com a urgência de a pensar criticamente. Deste modo, trata-se de mais um modo de combater os esquecimentos e provocar a memória – escrevendo-se o futuro, procura-se afinal recuperar o passado, para que este não deixe de constituir uma lição relativamente ao que se pretende em termos individuais e coletivos. Uma das personagens de *Barroco Tropical* declara que “O passado vai mudando consoante o presente. (...) Não se consegue construir um novo futuro sem primeiro ter mudado o passado” (Agualusa 2009, p.56). A reescrita do passado é um processo contínuo, uma vez que a memória não é algo estático e a forma como lemos o passado depende daquilo em que nos tornámos.

Este *dever de memória*<sup>2</sup> carrega um imperativo ético importante, lembrando os pressupostos que estão base do anterior romance de José Eduardo Agualusa *O Vendedor de Passados*. Se nesta obra o protagonista se dedicava à invenção de passados, recompondo genealogias para estarem de acordo com o novo estatuto social das elites emergentes, em *Barroco Tropical* o passado (no plano da história) é o presente do leitor e essa manipulação dos tempos pode – aliás, *deve* - servir de mote a uma mudança de prática e de mentalidades.

A obra *O Vendedor de Passados* revela, de resto, bastantes afinidades também com *Teoria Geral do Esquecimento*<sup>3</sup>, nomeadamente no que diz respeito à

---

2 Tomamos de empréstimo a expressão consagrada por Primo Levi, na obra homónima (trad. port., 1987).

3 A proximidade entre as duas obras é assumida por Agualusa: Eu diria que este livro [*Teoria Geral do Esquecimento*] tem alguma coisa que ver, tem alguma ligação, na minha cabeça foi sempre assim, com *O Vendedor de Passados*. *O Vendedor de Passados* é sobre identidades, sobre criação de identidades ou construção de identidades. E este livro tem também a ver com isso, tem a ver com o facto como as pessoas podem ou não mudar de

importância dos processos de memória e do esquecimento na construção das identidades individuais coletivas. O título é, tal como romance de 2012, muito sugestivo da intenção de questionar as representações da memória, desta vez através da apresentação de uma personagem – Félix Ventura – cuja profissão consiste em vender passados ilustres às novas elites económicas e políticas de Angola. Coloca-se, assim, no centro da reflexão as possibilidades de subversão do passado e o impacto de cada uma dessas ações na autoimagem de um país recentemente saído de longos e penosos anos de guerra civil.

As personagens de *O Vendedor de Passados* apresentam-se ao leitor (e às restantes personagens) de forma lacunar, uma vez que, voluntariamente ou não, existem partes do seu passado que não são dadas a conhecer. Esta ausência provoca a necessidade de preencher os espaços em branco – os esquecimentos reais ou provocados –, expondo com este gesto a artificialidade da construção das memórias e a possibilidade de reescrever o passado em função de interesses que, no caso dos clientes de Félix Ventura, têm que ver com o desejo de ascensão social nos meios económicos e políticos de Angola. Em contrapartida, ao próprio Félix falta-lhe o conhecimento da sua origem, pois foi abandonado ainda recém-nascido e, por ser albino, desconhece mesmo a sua cor, ainda que se assuma como negro e se identifique, nos afetos e nos valores, com o pai adotivo. Por fim, Ângela Lúcia, a primeira mulher que se interessa genuinamente pelo albino, cresce na ignorância quanto ao facto de ser filha de uma opositora ao regime angolano pós-independência, que tinha sido torturada e morta por um cliente de Félix, enquanto o seu pai biológico, Pedro Gouveia, era outro dos “rebatizados” pelo vendedor de passados.

Observa-se que o passado falta a estas personagens, e essa privação tem consequências na definição identitária dos sujeitos pois, como sublinha Helena Carvalhão Buescu (2001, p.86), “é através da actividade da memória que a fixação e a presença da identidade são produzidas, da mesma forma que a capacidade de ‘imaginar’ essa mesma identidade (ou seja, a capacidade de a representar por imagens), mesmo se ‘in absentia’”. Assim, continua a mesma autora, “a memória existe como pedra fundadora, já que é através dela que a consciência subjectiva se exprime e constitui – mas também que a consciência histórica, temporal e intersubjectiva, pode ser apreendida.” (*idem*, p.87)

---

identidade, escolher ou optar por outras identidades. E isso passa fatalmente pela memória e também pelo esquecimento. Neste livro há isso, há isso, há personagens que foram esquecidas, como a personagem principal, esta Ludovica, e há personagens que buscam o esquecimento como forma de redenção, então todo o livro joga com isso. Acho que para construir ou para reconstruir identidades, quase sempre é necessário um esquecimento. (Agalusa, 2012c)

A inter-relação entre memória individual e memória coletiva apresenta-se, deste modo, como um aspeto determinante em *O Vendedor de Passados*, já que as ausências e as ambiguidades reveladas na caracterização das personagens metaforizam a crise identitária em que está mergulhada a nação angolana pós-colonial. O esquecimento estratégico de parte da história recente angolana – aquela que prejudica as pretensões de uma elite ascendente – corrobora a ideia de que o passado não é imutável, não é algo que “já lá está”, mas que pode ser manipulado de forma a legitimar um presente onde poucos detêm o que seria de todos. A ambiguidade fundamental com que encerra a narrativa – talvez tudo não tenha passado de um sonho – confirma que não existem memórias intocadas a recuperar, nem recordações sem fingimento, nem limites estanques entre o que foi, o que é e o que virá a ser. Assim, a narrativa acaba por questionar as margens da sua própria possibilidade, ao mesmo tempo que expõe a provisoriade de todas as formas de afirmação identitária.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluirmos a presente reflexão, reforçamos a ideia de que, na obra narrativa de José Eduardo Agualusa, a representação do passado importa sobretudo como modo de agir sobre o presente, contrariando a perda de uma memória coletiva. Escreve David Brookshaw que, na ficção do angolano, a quebra de barreiras entre espaço e tempo representa também o destruir de dicotomias, abalando a crença num passado puro ou numa memória intocada:

The breaking down of barriers between space and time is also about breaking down frontiers between binaries: past/present, memory/forgetting, truth/fiction, which is why for Agualusa there is no such thing as a pure, authentic past. The past is fictionalized because our memories are selective, imperfect, and inevitably inflected by our loss of memory. Memory and forgetting are therefore inextricably linked, which makes forgetting the mother of invention (...). (Brookshaw 2006, p.146)

Regressando ao ponto de partida e a *Teoria Geral do Esquecimento*, recordamos as palavras de Jeremias Carrasco: “Esquecer é morrer (...). Esquecer é uma rendição.” (Agualusa 2012a, p.220) E ainda que Ludovica tenha começado por afirmar que “Devíamos praticar o esquecimento” (*idem*, p.221) e tenha passado quase toda a vida a tentar esquecer e ser esquecida, a sua própria vida acaba por se revelar exemplar quanto à ideia de que apenas inscrevendo

a memória na construção do presente se possibilita uma reconfiguração identitária disponível para a presença do outro.

Ao escrever nas paredes do apartamento, ao longo de anos e anos, as suas memórias e pensamentos, Ludovica regista não apenas a sua história pessoal, mas também a história coletiva, abrindo as portas para um futuro de diálogo e reconciliação. Será esta, assim, a mensagem final da anciã, transgredidas as fronteiras que a separavam da alteridade e a isolavam da gente igual e diferente de si:

Escrevo para quem fui. (...) / Ludo, querida: sou feliz agora. / (...) Choro pela tua cegueira, pela tua infinita estupidez. Teria sido tão fácil abrires a porta, tão fácil saíres para a rua e abraçares a vida. Vejo-te a espreitar pelas janelas, aterrorizada, como uma criança que se debruça sobre a cama, na expectativa de monstros./ Monstros, mostra-me os monstros: essas pessoas nas ruas. A minha gente./ Lamento tanto o tanto que perdeste./Lamento tanto./ Mas não é idêntica a ti a infeliz humanidade? (*idem*, pp. 231-2)

## REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, J. E. (2004). *O Vendedor de Passados*. Lisboa: Dom Quixote.
- AGUALUSA, J. E. (2009). *Barroco Tropical*. Lisboa: Dom Quixote.
- AGUALUSA, J. E. (2012a). *Teoria Geral do Esquecimento*. Lisboa: Dom Quixote.
- AGUALUSA, J. E. (2012b). “José Eduardo Agualusa fala sobre ‘Teoria Geral do Esquecimento’”, Prosa, suplemento de O Globo, disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/11/10/jose-eduardo-agualusa-fala-sobre-teoria-geral-do-esquecimento-474309.asp>, consultado em 5/03/2015.
- AGUALUSA, J. E. (2012c). José Eduardo Agualusa: uma conversa sobre Teoria Geral do Esquecimento, disponível em <https://pedroteixeiraneves.wordpress.com/2012/05/31/jose-eduardo-agualusa-uma-conversa-sobre-teoria-geral-do-esquecimento/>, consultado em 26/02/2015.
- ANDERSON, B. (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- BROOKSHAW, D. (2006). “Transatlantic Postcolonialism: The Fiction of José Eduardo Agualusa” in Anthony Soares (ed.) *Towards a Portuguese Postcolonialism, Lusophone Studies 4*, Department of Hispanic, Portuguese & Latin American Studies, University of Bristol, pp.133-146.
- BUESCU, H. C. (2001). *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.



- ESBENSHADE, R. (1995). "Remembering to Forget: Memory, History, National Identity in Postwar East-Central Europe". *Representations*, 49, 72-95.
- GORDIN, M., Tilley, H. & Prakash, G. (2010). "Introduction: Utopia and Dystopia beyond space and time", in Michael D. Gordin et alii (eds.) *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*. Ed. Princeton: Princeton University Press, 1-17.
- LARSEN, S. E. (2010). "Forgiving and forgetting", in Fernanda Mota Alves et alii (org.), *ACT 20. Filologia, Memória e Esquecimento*. Ribeirão: Húmus, 9-49.
- NUNES, J. M. de S. (2010). "Distopia". *E-dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6348/distopia/>, consultado em 20/5/2015.



# MUITOS ORIENTES: CHINA E ÍNDIA NA OBRA DE CAMILO PESSANHA E CECÍLIA MEIRELES

MANY ORIENTS: CHINA AND INDIA IN CAMILO PESSANHA AND CECÍLIA MEIRELES'S WRITINGS

Camila Marchioro<sup>1</sup>  
camila.marchioro@gmail.com

Camilo Pessanha, em seu exílio voluntário na China, satisfaz o anseio de sua alma e enriqueceu a cultura portuguesa com a sua fina escrita e seus textos e acervo sobre a civilização chinesa, que amou e exaltou. Embora admirador, o poeta deixa claro que era capaz de perceber ali muitas qualidades morais negativas, todavia, salienta que o que havia de mal na China acompanha o homem e todas as regiões do globo. Cecília Meireles encontrou no estranho e longínquo Oriente a sua pátria de espírito. A autora estudou literatura sânscrita, clássica e antiga: os épicos; os textos dos *Vedas* e *Upanishads*, os *Sutras*, fábulas e sagas históricas, traduziu poetas místicos como Kabir, Mirabai e Tulsidas e clássicos como o livro de *Simbad* e *As Mil e Uma Noites*. A visita à Índia, em 1953, aos seus 51 anos, foi marcada por um ar de retorno ao já conhecido. A proposta do trabalho é mostrar como esses dois autores descaracterizam a visão europeia de Oriente, tal como caracterizada por Edward Said em *Orientalismo* (1978). Pretende-se demonstrar como a escrita documental (crônicas e conferências) e poética de ambos incluem elementos vivos e dinâmicos reveladores das dimensões espirituais e místicas da China e da Índia. Ambos tiveram que jogar com as imagens dadas pela caracterização comum do mundo lusófono antes da partida e com aquelas percebidas por eles in loco. O exercício da construção de seus textos evidencia a vontade de se despirem de suas vestes brasileira e portuguesa e vestirem os hábitos dos povos anfitriões. Uma das hipóteses a serem exploradas é a de que a dimensão literária em que os dois viajantes estavam imersos lhes permitia um contacto diferenciado e uma percepção oposta à de seus conterrâneos ocidentais, aquela de um Oriente estranho, exótico e

---

1 Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná, Brasil.

estático. Ambos tornaram-se, em seus países, vozes ativas para a caracterização de uma nova imagem daqueles povos.

**Palavras-chave:** Camilo Pessanha. Cecília Meireles. China. Índia. Literatura de Viagem. Poesia.

Camilo Pessanha, in his voluntary exile in China, fulfilled the longing of his soul and enriched the Portuguese culture with his fine writings and art collection about the Chinese civilization, which he loved and exalted. Though an admirer, the poet makes it clear that he was able to perceive many negative moral qualities there, yet he points out that what was wrong with China accompanies man in every region of the globe. Cecilia Meireles found her homeland of spirit in the strange and far East. The Brazilian author studied Sanskrit, classical and ancient literature: the epics; the texts of the *Vedas* and *Upanishads*, the *Sutras*, fables and historical sagas; translated mystical poets like Kabir, Mirabai and Tulsidas and classics like the book of *Simbad* and *The Thousand and One Nights*. Her visit to India, in 1953, when she was 51 years old, was marked by an air of return to the already known. The purpose of this paper is to show how these two authors disrupted the European view of the Orient, as characterized by Edward Said in *Orientalism* (1978). It intendeds to demonstrate how the factual writings (chronicles and conferences) and poetics of both include living and dynamic elements revealing the spiritual and mystical dimensions of China and India. Both had to play with the common images and characterizations given by the Lusophone world before travelling and with those perceived by them *in loco*. The exercise of construction of their texts evidences the desire to strip off their Brazilian and Portuguese clothes and to dress the habits of the host peoples. One of the hypotheses explored is that the literary dimension in which the two travelers were immersed allowed them to have a differentiated perception of the encounter with the strange, exotic and static East in opposition to that of their western fellows. Both became active voices in their countries to characterize a new image of these peoples.

**Keywords:** Camilo Pessanha. Cecilia Meireles. China. India. Travel Literature. Poetry.

## 1. INTRODUÇÃO

Tanto Camilo Pessanha quanto Cecília Meireles mergulharam profundamente nas culturas orientais e delas absorveram muitos aspetos que podemos identificar, por meio de minuciosa análise, em sua poesia. Dada a profundidade de suas reflexões, o Oriente para estes dois pensadores não é ingenuamente retratado como apenas exótico ou estático, mas complexo, multiforme e pulsante. Sobre a relação de Camilo Pessanha com a China ainda antes de sua partida para o Oriente e mesmo na infância, pouco se sabe. Todavia, a julgar pela educação comum, de base portuguesa, é possível que Camilo Pessanha tenha tido contato com o Oriente ainda muito novo, por meio das especiarias, caixas de chá e tecidos vindos dessa remota parte do mundo.

Já a relação de Cecília Meireles com o Oriente sabe-se que começou muito antes de sua viagem à Índia em 1953: «Como se cristalizou em mim esse sentimento de admiração emocionada por esses povos distantes, não é fácil de explicar em poucas linhas. Mas foi uma cristalização muito lenta, dos primeiros tempos da infância.» (Meireles, 1980, p. 36).

Meireles manteve em sua vida estreitos laços de admiração e respeito com as literaturas, filosofias e religiões da Índia, China, Japão e Rússia, laços estes que culminaram em um número grande de traduções e se refletem em sua obra poética. Das línguas do Oriente, afirmou conhecer pouco, tendo estudado o Sânscrito por meio de uma gramática alemã (conforme confessa em carta a Armando Côrtes-Rodrigues), sabia um pouco de ideogramas, tendo traduzido alguns poemas zen budistas e poetas taoístas como Li Po.

Dilip Loundo foi um dos primeiros críticos a chamar a atenção de modo mais consistente para a presença de temas indianos na poesia de Cecília Meireles. Em seu ensaio de 2007, «Cecília Meireles e a Índia: Viagem e Meditação Poética», o autor mostrou detalhadamente aspetos da filosofia dos *Vedas* nos *Poemas Escritos na Índia*, mostrando que a autora passou a captar a unidade que existe acima de toda a multiplicidade que a Índia possa demonstrar e passou a dar sinais de uma sutilização do «eu» e da materialização do «Absoluto» (Loundo, 2007, p. 139). Assim, foi apenas nos anos 2000, com o crescente estudo de suas crônicas de viagem, que o Oriente passou a ser verificado como uma presença nada invulgar nos temas da poética cecilianiana. Se no Brasil precisou que um indiano notasse o quanto de Índia havia em Cecília Meireles, em Portugal, o tempo foi o que possibilitou o surgimento de novos olhares para a poesia de Pessanha. Um possível tom mandarim em sua poesia vinha sendo deixado de lado até recentemente. Manuela L. Ramos, em 2001, em seu ensaio «O Oriente

na poesia de Camilo Pessanha» bem relembrou que, na obra do autor, não está presente o Oriente como fonte de inspiração pictural e de decoração exótica, conforme Esther de Lemos, em seu livro *Clepsidra de Camilo Pessanha* (1956) e Barbara Spaggiari em *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha* (1982) também assinalaram. Embora o exotismo do Oriente não esteja em sua poesia, algumas das características da poesia chinesa enunciadas pelo próprio poeta na sua conferência de 1914 sobre Literatura Chinesa, tais como seu «... duplo sentido, um superficial e direto e outro referido e simbólico, erudito e profundo», podem ser encontradas em muitos de seus poemas. Até a década 1980, o que era visto de Oriente na poesia de Pessanha reduzia-se à imagem inspirada pelo poema «Lúbrica», cujos versos chamam a atenção para uma possível simpatia de Pessanha pela China já em 1885, anos antes de sua partida para Macau. Entretanto, o poema em si parece dialogar muito com uma certa poesia exótica que se praticava à época, tendo como principal fonte Baudelaire.

A presença de uma dicção oriental tanto na poesia de Pessanha quanto na de Meireles poderia ser explicada pela relação de ambos com o Simbolismo, todavia, grandes poetas que foram, não pareciam preocupados em seguir escolas. Cecília Meireles perdeu muito de seu tom simbolista a partir de *Viagem*, 1939. Seus livros de juventude, com fortes marcas decadentistas, parecem ter sido mais um exercício de poeta que a preparou para encontrar, futuramente, a sua própria estética. Sobre Pessanha, Urbano Tavares Rodrigues comentou que «foi em Cantão que viu a “Clepsidra”» (RODRIGUES, 1980, p. 86), dando margens para avaliar a potencial presença de uma China para além dos exotismos orientalistas na poesia do autor coimbrão. Dado o apreço de Cecília Meireles por esses povos, poderíamos nos questionar se, em seus relatos, a autora não tomaria um viés «orientalista», transformando o Oriente numa paisagem estática e falsa.<sup>2</sup> Entretanto, ao procurar as origens de uma presença Oriental na poética de ambos, revela-se que esta provém mais do contato direto com os textos e culturas da Índia e China do que de alguma influência colhida em escolas literárias.

---

2 O Orientalismo, segundo Edward Said, pode ser entendido por sua tradição acadêmica que reproduz um estilo de pensamento baseado em distinções ontológicas e epistemológicas feitas entre «Oriente e Ocidente», entretanto a tradição orientalista acabou tornando o Oriente como uma espécie de «parâmetro de comparação» para corroborar uma suposta imagem de evolução do Ocidente; em outras palavras: o ocidental se mostrou incapaz de se ver em progresso sem que houvesse um referencial estático e fixo no tempo e espaço.

## 2. O ACHAMENTO

A viagem da autora brasileira à Índia durou três meses e resultou em cerca de 60 crônicas de viagem e no já citado *Poemas escritos na Índia*. Para a poetisa, o Oriente sempre foi vivo, ainda que a partir dele ela estabelecesse comparações com o Ocidente. Fazia isso por meio de um acompanhamento gradual da contemporaneidade oriental, lendo e conhecendo um Oriente vivo que pulsava ao mesmo tempo em que o Ocidente: «O viajante ocidental [...] precisa, também, conhecer a atualidade desses povos, que não estão mortos, mumificados, incertos, mas, ao contrário, vivos, em grande vibração...» (Meireles, 1999: 39). Ficaram registradas em suas crônicas, impressões muito enriquecedoras acerca das diferenças entre Oriente e Ocidente. As passagens que tratam da pobreza, dos mendigos e corvos, por exemplo, não são poucas, mas são muito pontuais. Nas crônicas, a autora evidencia a sua clareza de conhecimento sobre o local:

(...) tenso outra vez nas distâncias que vão do Ocidente ao Oriente. Não a de terras e mares; mas de espírito. Máquinas fotográficas; bolsas repletas de mil lembranças: o gosto esportivo de estar deitado ao sol num país estranho, carregado de tradições ilustres... O prazer de bem comer, de bem viver, de bem comprar, – esta vida momentânea eternizada em minutos passageiros, – tudo isso está aqui, entre risos festivos... Tudo isso que, lá na Índia, é o efêmero, com que transige uma vez ou outra, com a consciência da eternidade, que é o nosso território profundo, do princípio ao fim... (Meireles, 1999, p. 42)

Essa noção de tempo efêmero e tempo eterno, da qual a autora se mostra tão consciente, sendo capaz de percebê-la nas contraposições entre Índia e o Ocidente – representado na crônica «Oriente-Ocidente» por Roma –, está de modo muito significativo em sua poesia desde seus primeiros escritos, harmonicamente compondo a sua busca mística.

Camilo Pessanha também contribuiu para a revelação de uma imagem do Oriente, notadamente da China, que em Pessanha não assume ares de mítica ou exótica, entretanto não é apenas levemente retratada como palco dos maiores defeitos da humanidade, traço que vinha sendo disseminado ao decorrer do século XIX dada a crescente investida da Inglaterra e demais colonizadores em terras chinesas. A ida de Pessanha à China se deu de modo diferente da de Cecília Meireles à Índia. Pouco sabemos se o autor nutria algum encantamento pelo Oriente já na infância, os relatos que nos chegam tratam de seu interesse pelo ópio: «Entre os vários desejos que levava acalentados, na fantasia, para

saciar, mal desembarcasse [...] entre todas as ambições feitas de sonho, que me desflechavam para a Ásia – talvez a mais veemente fosse a de provar as maravilhas artificiais do ópio[...].» (Ferreira, 2000, p. 894). Pessanha embarcou para Macau em 1894, por volta dos 27 anos e lá permaneceu até 1926, ano de sua morte, tendo retornado a Portugal algumas vezes, em temporadas, geralmente para tratamentos médicos.

A imagem que Pessanha nos legou da China foi sendo construída, assim como Cecília Meireles o fez posteriormente com a Índia, no decorrer de uma vida, por meio de suas traduções, conferências e coleção de artefactos chineses. O relato mais consistente de Camilo Pessanha acerca dos povos do *Leste* é aquele presente no prefácio da «Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa». Nele, o poeta traça uma China complexa e ao final nos deixa mais dúvidas que certezas acerca da sua relação com o local, uma vez que aponta para os mais estarrecedores defeitos do povo chinês, ao mesmo tempo em que critica as invasões feitas à China após a guerra sino-japonesa e exalta aspectos nobres dos chineses. Ao mencionar o que lhe desagrada na China tem como base de comparação os mitos criados no imaginário coletivo europeu:

O europeu aqui recém chegado ou o estudioso incipiente das coisas da China, acostumados a conhecer os chineses pelo guarda-roupa das mágicas, pelos desenhos das caricaturas – vestidos de sedas e multicores, matando o tempo a fazerem-se recíprocos gatimanhos saudatórios – (...) O que verdadeiramente desaponta, sem remédio, o mal iniciado investigador de exotismos é o reconhecimento, depressa feito, de que cada uma das abominações que se lhe deparam não é um fenômeno patológico individual, como em outro meio seria – um caso esporádico –, mas sim (tanto a alma dos chineses é uniforme) um traço positivo da fisionomia da raça. (Pessanha, 1993, p.23)

Pessanha não é vítima de um orientalismo, todavia, diferentemente do que se dá em Cecília Meireles, o povo chinês continua a ser para o poeta um povo «estrangeiro», que é ora fascinante, ora abominável.

Ainda que uma parte significativa da poesia conhecida de Pessanha tenha sido escrita antes de sua partida para a China, sabe-se que foi um poeta extremamente minucioso em suas composições, tendo falecido aos 58 anos, a sua *Clepsidra*, na forma que assumiu hoje, tem pouco mais de 50 poemas. As anotações remanescentes deixam clara a sua preocupação com a perfeição de seus versos, o que mostra o caráter vivaz e pulsante que a poesia tinha para



ele e permite afirmar que o poeta não só revisou como escreveu seus versos muitas vezes sob o sol da China.

A clepsidra, enquanto objeto, está presente na poesia de alguns dos maiores poetas mandarins. Em Wang Wei (poeta da dinastia Tang), por exemplo, temos no poema «Canções de uma noite de outono» o seguinte: «Na longa noite, gota a gota, cai a água na clepsidra»<sup>3</sup>, em Li Bai (também da dinastia Tang), no poema «Apelo dos corvos pousados» lemos o verso: «a clepsidra de ouro já marcou as horas noturnas»<sup>4</sup>, cito apenas esses dois exemplos a fim de mostrar uma temática presente em Pessanha que é corrente também na poesia chinesa (há muitos outros exemplos, inclusive dos mesmos poetas supracitados).

O que há de Oriente, tanto na poesia Cecília Meireles e especialmente na de Pessanha, não está totalmente explícito, é mais um diálogo silencioso com uma tradição artística e com certas vertentes de pensamento filosófico/religioso. Sendo assim, é algo bastante plausível e um caminho profícuo, dando continuidade aos mais recentes trabalhos sobre os poetas, aproximar o modo como o tempo é tratado tanto em *Clepsidra* quanto nos inúmeros poemas da vasta obra cecilianiana com o conceito de *samsara*,<sup>5</sup> que se refere à condição de andar sem rumo através de infinitos ciclos de existência e é proveniente de certas vertentes religiosas desenvolvidas na Índia e espalhadas por China e Japão. João Camilo em «A Clepsidra de Camilo Pessanha» também notou, a partir das reflexões do próprio poeta sobre as dificuldades do chinês literário, que Pessanha certamente retirou alguns ensinamentos desse contacto, e «o carácter obscuro de certas partes de seus poemas pode ter encontrado aí, senão a inspiração, pelo menos um incentivo.» (CAMILO, 1984, p. 21).

---

3 Cf. António Graça Abreu. *Poemas de Li Bai*. Macau: Instituto de Cultura de Macau, 1990.

4 Cf. António Graça Abreu. *Poemas de Wang Wei*. Macau: Instituto de Cultura de Macau, 1993.

5 *Samsara* é uma palavra sânscrita cujo significado literal é “a passear” - em referência à passagem através de muitos estados de existência que está envolvido no ciclo de morte e renascimento. No Budismo *samsara* refere-se a «movimento contínuo» e é geralmente traduzido como existência cíclica. A definição de *samsara* segundo o livro *A Tibetan Buddhist Companion* é: «The vicious circle of birth and death and rebirth within the six realms, characterized by suffering, impermanence, and ignorance. This is the state of all ordinary sentient beings who are bound by ignorance and dualistic perception (...).» (KUNSANG, 2003, p. 255).

### 3. SOBRE O TEMPO, DÁLIAS E BORBOLETAS

Em vista do que foi aqui exposto, vejamos exemplos do peculiar trato com o tempo em ambos os poetas para estabelecer as relações com a ideia de *samsara* e de libertação. Avaliemos, primeiramente, a noção de «instante», que em Cecília Meireles não é estático, mas prolonga-se rumo ao infinito:

#### Epigrama

A serviço da Vida fui,  
a serviço da Vida vim;

só meu sofrimento me instrui  
quando me recorde de mim.

(Mas toda mágoa se dilui:  
permanece a Vida sem fim).  
(MEIRELES, 2001, p. 333)

#### Canção Mínima

No mistério do sem-fim  
equilibra-se um planeta.

E, no planeta, um jardim,  
e, no jardim, um canteiro;  
no canteiro uma violeta,  
e, sobre ela, o dia inteiro,

entre o planeta e o sem-fim,  
a asa de uma borboleta.  
(Idem, p. 359)

Ao lado da percepção do eterno que permeia o instante das pequenas coisas do mundo ocorre a constatação da efemeridade da vida: «Eu não dei por essa mudança/tão simples, tão certa, tão fácil:/ — Em que espelho ficou perdida a minha face? » («Retrato») e a conscientização do cariz efêmero felicidade: «És precária e veloz, Felicidade/ Custas a vir, e, quando vens, não te demoras». («Epigrama N.º. 2»). O tempo do efêmero e das ilusões é mostrado como

fugaz e, diante disso, o eu-lírico mostra-se triste, criando um efeito de tédio e melancolia: «a testa pulsando na mão/ e muros de melancolia/ subiam pela sala acesa,/ inutilizando os gemidos,/ mas quebrando-me o coração» («Taverna»).

Um dos elementos centrais do pensamento hindu e, por conseguinte, do pensamento budista é o de que tudo é transitório e por este motivo não se deve estar apegado àquilo que não é permanente.<sup>6</sup> Assim a constatação da efemeridade de certos aspetos da vida, na poesia de Cecília Meireles, encontra base nas filosofias orientais, entretanto decorre desta constatação o tédio e, em face dele, a única saída situa-se na morte (seja ela metafórica ou não): «os mundos vão navegando/ nos ares certos do tempo. / até não se sabe quando...// — e um dia me acabarei» («Timidez»), «Minha boca anda cantando/ mas todo o mundo está vendo/ que a minha vida está morta» («Alva»). Haverá, portanto, até certo grau, um desejo de morte e dissolução, uma oposição paradoxal entre vivo e morto, entre estar e não estar, e o mesmo pode ser observado em Camilo Pessanha. Vejamos o poema conhecido como «Foi um dia de inúteis agonias»:

Foi um dia de inúteis agonias.  
Dia de sol, inundado de sol!...  
Fulgiam nuas as espadas frias...  
Dia de sol, inundado de sol!...

Foi um dia de falsas alegrias.  
Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso...  
Voltavam ranchos das romarias.  
Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso...

Dia impressionável mais que os outros dias.  
Tão lícido... Tão pálido... Tão lícido!...  
Difuso de teoremas, de teorias...

O dia fútil mais que os outros dias!  
Minuete de discretas ironias...  
Tão lícido... Tão pálido... Tão lícido!...  
(PESSANHA, 1997, p. 93)

---

6 O conceito de *impermanência* recebe, no budismo, o nome de *anicca*.

Esses versos evidenciam um tempo quase estático, preenchidos de pura melancolia ou tédio. É interessante notar a oposição entre «pálido» e «lúcido». Este poema, ao mesmo tempo mostra e esconde, em um jogo de oposições que podem ser relacionadas ao yin yang. Embora haja o sol a iluminar este dia, dele não temos uma impressão certa. Difuso o tempo, difuso o poema. Assim como em Cecília Meireles, os termos escolhidos e modo como se relacionam entre si na construção dos versos e estrofes apontam para um não-tempo, para uma possibilidade de distanciamento do mundo enquanto também ressaltam a efemeridade e a ligeireza da vida. Em Pessanha, há um desmoronar de ilusões «Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso», o poema sugere um tempo quase parado, torpe, irônico, um sorriso amarelo como o sol que não seduz, ora pálido, ora lúcido. O eu lírico não se deixa levar pelo dia de sol, pois parece estar consciente da condição passageira do dia, marcada especialmente pela figura da dália a desfolhar-se. A diferença entre este olhar para o efêmero e o olhar budista está na questão do tédio e da abulia (elementos inerentes a uma sociedade finessesecular ocidental) que não estão presentes na dicção budista e hindu. A grande questão é que enquanto no hinduísmo e no budismo os praticantes têm noção da efemeridade e se «desfazem do eu» na certeza da possibilidade da libertação, já em Pessanha e em Meireles nem sempre se sabe para onde o caminho levará.

O poema «Branco e Vermelho» de Camilo Pessanha, que pode ser posto ao lado do poema «Motivo» de Cecília Meireles<sup>7</sup>, fixa-se em um não-tempo, intensificando a possibilidade de afastamento da efemeridade apontada no poema anterior. Cito um trecho:

Todo o meu ser, suspenso,  
 Não sinto já, não penso,  
 Pairo na luz, suspenso...  
 Que delícia sem fim!  
 Na inundação da luz  
 Banhando os céus a flux,  
 (PESSANHA, 1997, p. 185)

---

7 Segue o primeiro verso do poema, em que se enfatiza a possibilidade de não sentir:

Eu canto porque o instante existe  
 e a minha vida está completa.  
 Não sou alegre nem sou triste:  
 sou poeta. (MEIRELES, 2001, p. 227)

Pairando no *não-tempo*, suspenso no *branco*, a voz poética enxerga passar a caravana de humanos e a sua «inútil dor» e permanece nesse estado, que passa de branco a vermelho em flor.<sup>8</sup> Cito o poema acima como comparação e exemplificação da também presença de um não-tempo na poesia de Pessanha. Além do não-tempo temos em ambos os poetas a noção de tempo cíclico. Em Pessanha o poema exemplo seria «Quando voltei encontrei meus passos». É possível estabelecer uma comparação deste poema com o poema do mandarim Li Po (também conhecido como Li Bai) «À moda antiga»,<sup>9</sup> pois em ambos há um eu-lírico a chamar a atenção para o caráter cíclico da vida. A fim de verificar isto leiamos o poema de Pessanha:

Quando voltei encontrei os meus passos  
Ainda frescos sobre a úmida areia.  
A fugitiva hora, reevoquei-a,  
–Tão rediviva! nos meus olhos baços...

Olhos turvos de lágrimas contidas.  
–Mesquinhos passos, porque doidejastes  
Assim transviados, e depois tornastes  
Ao ponto das primeiras despedidas?

Onde fostes sem tino, ao vento vário,  
Em redor, como as aves num aviário,  
Até que a asita fofa lhes faleça...

Toda essa extensa pista \_ para quê?  
Se há de vir apagar-vos a maré,  
Com as do novo rasto que começa...  
(PESSANHA, 1997, p. 101)

---

8 A flor encarnada também é presença em Cecília Meireles como no poema «Música»: «a minha vida/ num chão profundo!/ - raiz prendida/ a um outro mundo.)/ Rosa encarnada/ do sonho isento» .

9 Segue o trecho final do poema de Li Po em tradução minha:  
(...) Como se sabe, o mar que corre na Terra dos Imortais  
retorna ao seus estado puro e original repetidamente  
Assim como o vendedor de melões sob os portões da cidade  
foi outrora um rico homem...  
Então para que a pressa se o mundo assim gira?

A poesia de Pessanha não indica um ciclo sem fim de nascimentos e mortes, todavia apresenta-nos um cansaço extremo de uma espécie de errante eterno, sujeito ciente da sua imersão tempo e que, dada tal percepção, não se ilude com o que as imagens lhe possam oferecer, o que lhe confere certo ar de impotência perante as imagens que versifica: «Olhos turvos de lágrymas contidas. / – Mesquinhos passos, porque doidejastes/ Assim transviados, e depois tornastes». Este correr em círculos sem chegada certa é uma possível demonstração do que seria o *samsara*. Esquecidos de seu verdadeiro eu, os seres caminham em círculos sem sequer notar, o estranhamento está, justamente, em aperceber-se desta situação. É o que parece que se passa com o eu-lírico de Camilo Pessanha.

#### 4. CONCLUSÃO

Os poemas citados são resultados de uma acurada criação poética. Sendo assim, o que se pode afirmar sobre a possível relação com o Oriente em ambos os autores, dado o teor dos poemas, é que os dois criaram uma poesia que demonstra ter do mundo uma percepção próxima àquela exposta em certos textos tradicionais da China e da Índia. Vejamos as proximidades com o budismo: no *Sutra do Diamante*,<sup>10</sup> por exemplo, Buda dialoga com seu discípulo e pergunta a ele se pode um discípulo que entrou na Correnteza da Vida Santa dizer para si mesmo: «Eu obtive o fruto daqueles que entram na Correnteza da Vida Santa?», o discípulo responde que não, pois «Entrar na Correnteza da Vida Santa» é somente um nome. Não há, portanto, nenhuma entrada na Correnteza. O discípulo que não presta nenhuma consideração à forma, som, odor, paladar, toque, ou qualquer outra qualidade, é aquele que entra na Correnteza. (GODDARD, 1994, pp. 92-93).

Entrar na Correnteza seria, entre outros vastos aspetos, ter a noção da condição efêmera do mundo material e percorrer um caminho de cessação dos sofrimentos por meio da dissolução do ego, significa, portanto, realmente praticar um caminho austero e não apenas nomeá-lo. Em Camilo Pessanha, o eu-lírico parece buscar certa anulação dos sentidos quando almeja a dissolução do corpo, como por exemplo no trecho abaixo do tríptico conhecido como

---

10 Cf. “The Diamond Sutra”, in Dwight Goddard (ed.) (1994), *A Buddhist Bible*. Beacon, Boston, 87-107.

«Roteiro da Vida» (que pode ser posto ao lado do poema «Canção», de Cecília Meireles (presente no livro *Viagem*). Leiamos o trecho de Pessanha:

Recortes vivos das areias,  
Tomai meu corpo e abride-lhe as veias...  
O meu sangue entornai-o,  
Difundi-o sob o rútilo sol,  
Na areia branca como em um lençol,  
– Ao sol triunfante, sob o qual desmaio!  
(...)

Só o meu crânio fique,  
Rolando insepulto no areal,  
Ao abandono e ao acaso do simum...  
Que o sol e o sal o purifique.  
(PESSANHA, 1997, pp. 179-181)

Aqui parece haver a noção de que após a destruição do corpo haja uma possibilidade de purificação para o «crânio» o que, se posto lado a lado com o pensamento budista, pode significar a anulação do eu e a libertação dos desejos rumo à iluminação. A poesia de Pessanha é de total consciência do tempo e este está constantemente marcado pela «água». A Clepsidra, portanto, tem ao menos um «vetor estruturante»: a água e o correr da água, que denota o passar do tempo, deixa marcas profundas, às vezes feridas. Pessanha, em seu breve artigo conhecido como «Importância de um vetor estruturante», em que critica o livro de António Fogaça, aponta para a relevância de se ter um eixo que conecte os poemas (PESSANHA, 1888). Vejamos, para fins de comparação, um trecho de «Canção», de Cecília Meireles, em que o desejo de aniquilação é evidente, pois é possível notar a tentativa de destruição daquilo que provoca “lágrimas”, notadamente o sonho/desejo:

Chorarei quanto for preciso,  
para fazer com que o mar cresça,  
e o meu navio chegue ao fundo  
e o meu sonho desapareça.  
(MEIRELES, 2001. pp. 237-239)

Um relato de Alberto Osório de Castro (relato do encontro ocorrido no final de 1912) permite-nos avaliar alguma aproximação do poeta com esta religião, ainda que fosse pura admiração estética: «Diante da janela toda aberta, um Buda doirado de bronze, cujo rosto extático vagamente sorria, numa expressão de transcendente serenidade.» (*apud* PESSANHA, 1984, pp. 128-9). A presença de um Buda no quarto de Camilo Pessanha aponta para uma relação um tanto íntima (a estátua estava no quarto) do poeta com esta vertente do pensamento Oriental.

É no olhar minucioso para a poesia de ambos que relação com o Oriente encontra seu ápice, pois demonstra que este contato se enraizou nos poetas e os permeou de tal forma a ponto de constituir parte importante de seu fazer poético. A Índia e a China, portanto, são para estes autores muito mais que um destino no mapa, local de fuga ou alvo de sua admiração, houve, para além disso, uma relação de troca artística que se materializou nos seus densos versos. Com os poemas selecionados acima intentou-se mostrar a profundidade e a validade destes laços com um Oriente para além do ópio e dos chás, que não é aquele de exotismos ou de um misticismo simplório, mas um Oriente repleto de reflexão filosófica que propicia senão o alto conhecimento, ao menos o questionamento dos mais profundos aspetos da existência. Em Camilo Pessanha e em Cecília Meireles encontramos os indícios de um «Oriente a oriente do Oriente», o que nos permite afirmar que eles, aos poucos, deixaram de ser estrangeiros diante dos povos do Leste e, ao despirem-se de suas «vestes» ocidentais e se permitirem permear pela cultura do «estrangeiro», mostraram aos lusófonos um novo modo olhar pensar China e Índia.

Meus agradecimentos à CAPES/ CNPQ, que possibilitaram o período de pesquisa em Portugal.

## REFERÊNCIAS

- CAMILO, J. (1984), "A Clepsidra de Camilo Pessanha". *Persona*, nº 10, 20-33.
- GODDARD, D. (1994). *A Buddhist Bible*. Boston, Beacon Press.
- FERREIRA, R. (1990). Um opiómano... por espírito de contradição. In Orlando Neves e Carlos P. Santos (Eds.) (1988-1996). *De Longe à China*. Instituto Cultural de Macau, Macau, vol. III, 981-987.
- KUSANG, E. P. (ed.) (2003). *A Tibetan Buddhist Companion*. Boston & London, Shambhala.



- LEMOS, E. (1956). *A «Clépsidra» de Camilo Pessanha: notas e reflexões*. Porto, Livraria Tavares Martins.
- LI BAI (1990). *Poemas de Li Bai* (Trad. António Graça Abreu). Macau, Instituto de Cultura de Macau.
- LOUNDO, D. (2007). Cecília Meireles e a Índia: Viagem e Meditação Poética. In Leila Gouvea (Ed.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo, Humanitas, Fapesp, 129-178.
- MEIRELES, C. (1999). *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, v.2.
- (s/ data) *Escolha seu Sonho*. São Paulo, Círculo do Livro.
- PESSANHA, C. (1993). *China: estudos e traduções*. Lisboa, Vega.
- (1997) *Clépsidra e outros poemas*: edição crítica. Barbara Spaggiari. Lello Editores.
- RAMOS, M. D. L. (2001). *Antonio Feijó e Camilo Pessanha no panorama do orientalismo português*. Lisboa, Fundação Oriente.
- Wang Wei. (1993). *Poemas de Wag Wei* (Trad. António de Graça Abreu). Macau, Instituto de Cultura de Macau.



VI

**O OUTRO NA HISTÓRIA LITERÁRIA E NA NARRATIVA  
DE VIAGENS**

THE OTHER IN LITERARY HISTORY AND TRAVEL  
NARRATIVE



# A HISTÓRIA LITERÁRIA PORTUGUESA SEGUNDO ROBERT SOUTHEY

## THE PORTUGUESE LITERARY HISTORY ACCORDING TO ROBERT SOUTHEY

Alexandre Dias Pinto<sup>1</sup>  
diaspinto@hotmail.com

No seu ambicioso projeto de escrever uma História de Portugal de proporções colossais, o poeta e historiador inglês Robert Southey (1774–1843) previa dedicar dois volumes da obra à História Literária de Portugal e de Espanha. A empresa, que o autor iniciou em 1800, nunca foi concluída. No entanto, em 1809, Southey publicou no periódico *The Quarterly Review* um artigo extenso que assumiu a forma de uma pequena História da Literatura Portuguesa. Sobre o tema, sobreviveram também notas de leitura que se encontram nos manuscritos do historiador. No presente estudo, centrarei a minha análise no ensaio publicado em *The Quarterly Review*, onde Southey não só pretende definir o cânone da Literatura Portuguesa, como também compreender como os géneros literários foram cultivados pelos autores. O historiador aventura-se por uma literatura que lhe é estrangeira, avaliando-a, sobretudo, em comparação com a inglesa. Defenderei aqui que Southey pretende ainda interpretar – ainda que não sistematicamente – o modo como o carácter nacional português, a classe social dos escritores e os contextos históricos, políticos e religiosos influenciaram as condições da produção literária ao longo dos séculos. Ora, são precisamente essas questões que, como demonstrarei, filiam este ensaio no projeto da sua História de Portugal, na qual, Southey desejava estudar a identidade coletiva dos portugueses bem como a cultura e as instituições do reino. Como se demonstrará, o historiador inglês pretende comprovar que a literatura nos oferece uma representação da imagem de um povo e da sua História.

**Palavras-chave:** História Literária. Robert Southey. Imagologia. Mediação Cultural.

---

1 Centro de Linguística, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

In his ambitious project of writing a History of Portugal of colossal proportions, the English poet and historian Robert Southey (1774–1843) intended to devote two volumes of the work to the Literary History of Portugal and Spain. The enterprise, which the author started in 1800, was never completed. However, in 1809, Southey published in the literary magazine *The Quarterly Review* an extensive article which assumed the form of a short History of Portuguese Literature. Further material may be found in the historian's manuscripts. In the present study, I will focus my analysis on the essay published in *The Quarterly Review*, where Southey intends to define the canon of Portuguese Literature and to understand how literary genres were cultivated by Portuguese authors. The historian examines the achievements of a “foreign” literature, evaluating it mainly in comparison with English Literature. I will argue here that Southey is determined to interpret – although not systematically – how the Portuguese national character, the authors' social class and the historical, political and religious contexts have influenced the conditions of literary production over the centuries. It is precisely this sort of questions that, as I will demonstrate, associates this essay with the *History of Portugal* project, in which Southey wanted to study the collective identity of the Portuguese, as well as the culture and institutions of the kingdom. As it will be shown, Southey intends to prove that literature offers us representations of the image of a people and of its history.

**Keywords:** Literary History. Robert Southey. Imagology. Cultural Mediation.

## 1. INTRODUÇÃO

Robert Southey (1774–1843), historiador romântico inglês, poeta laureado, cunhado de Coleridge e amigo de Wordsworth, tradutor e lusófilo, desempenhou um importantíssimo papel na divulgação das culturas portuguesa e espanhola na Grã-Bretanha. No presente texto, analiso uma faceta ainda pouco estudada do seu trabalho de mediação cultural, na vertente de estudioso e de divulgador da Literatura Portuguesa no seu país. Centrar-me-ei aqui num ensaio de Southey que assume a forma de um esboço crítico e interpretativo da História Literária Portuguesa e que foi escrito com o intuito de dar a conhecer o tema aos leitores britânicos. Assim, no âmbito do estudo das “representações do Outro”, perspectivarei a questão a partir do ângulo em que nós, portugueses,

somos o estrangeiro para um historiador inglês que nos observa, nos interpreta e nos avalia.<sup>2</sup>

A 1 de maio de 1800, Robert Southey desembarca em Lisboa, iniciando assim a sua segunda visita a Portugal, desta vez para uma estadia de mais de um ano. (A primeira passagem do poeta inglês pelo nosso país tinha tido lugar em 1796.) Um dos propósitos desta sua segunda estadia – se não mesmo o seu objetivo central – era o de desenvolver a investigação necessária para o projeto que acalentava de escrever uma História de Portugal. Southey contava também iniciar em Lisboa a redação do texto, como veio a suceder. Embora o historiador inglês se tenha empenhado nesta empresa historiográfica ao longo de vários anos, o trabalho nunca foi concluído e o que hoje dele se conhece está atestado no conjunto de manuscritos que sobreviveram.<sup>3</sup>

Sabemos que Southey pretendia dedicar uma parte da sua *History of Portugal* à história literária ibérica, pois em carta que enviou ao seu irmão Thomas, a 12 de setembro de 1804, incluía este tópico na estrutura que idealizara para o seu projeto:

the whole historical labours [on the History of Portugal] will then consist of three separate works. 1. Hist. of Portugal – the European part, 3 Vols. 2. Hist. of the Portuguese Empire in Asia 2 or 3 Vols. 3. Hist. of Brazil. 4. Hist. of the Jesuits & Japan. 5. *Literary History of Spain & Portugal*. 2 Vols. 6. Hist. of Monachism. In all 10 – 11 – or 12 quarto volumes & you cannot easily imagine with what pleasure I look at all this labour before me. (Southey 2013, carta 978; itálico meu.)

De facto, encontramos nos volumes V e VI dos manuscritos hoje conhecidos do projeto *History of Portugal* notas dispersas e texto fragmentário sobre autores da Literatura Portuguesa, sobretudo historiadores, como Fernão Lopes, João de Barros, Fernão Lopes de Castanheda ou Nunes de Leão.<sup>4</sup> Outros apontamentos soltos e outras transcrições sobre o tema foram publicados nas breves entradas da secção “Spanish and Portuguese Literature” da 2.<sup>a</sup> série de *Southey’s Commonplace Book*, volume editado por John Warter, que reúne

---

2 Servem-me de base teórica para este ensaio os princípios metodológicos e conceptuais da área da Imagologia. Dois estudos de Joep Leerssen foram especialmente influentes: Leerssen, 2007 e 2008.

3 Sobre *History of Portugal* de Robert Southey e sobre a descrição dos manuscritos hoje conhecidos do projeto, ver Pinto, 2007.

4 Ver Alexandre Dias Pinto 2017.

notas e citações dispersas que o historiador inglês tinha registado em diversos cadernos (Southey 1850, pp. 209–294). Por último, Southey escreveu também um ensaio que ganhou a forma de uma pequena história literária portuguesa e que foi publicado em 1809, no número 2 do volume I do influente periódico *The Quarterly Review*. Tendo em conta a natureza da publicação, o artigo assume-se como uma recensão crítica (em inglês, *review*) e anuncia no título a obra que afirma recensar: “Extractos em Portuguez e em Inglez; com as Palavras Portuguezas propriamente accentuadas, para facilitar o Estudo d’aquella Lingoa” (Southey 1809, pp. 268–292). O título acaba por ter, na prática, o efeito de *trompe l’oeil*, visto que o texto trata minimamente o livro em questão e toma como assunto central o percurso da Literatura Portuguesa ao longo dos tempos. No seu ensaio “Culture’s medium: the role of the review”, Marylin Butler cita James Mill para atestar que era frequente os autores oitocentistas britânicos utilizarem o formato da recensão em periódicos como ponto de partida para refletirem sobre assuntos políticos, sociais e culturais:

Mill notices the extraordinary interest each journal shows from the start in the sphere of government. “Under the guise of reviewing books, these publications have introduced the practice of publishing dissertations, not only upon the topics of the day, but upon all the most important questions of morals and legislation.” (Butler 1993, p. 137)

Em boa hora, Southey decidiu usar o espaço que lhe foi cedido em *The Quarterly Review* para estruturar as suas ideias sobre o percurso da literatura portuguesa ao longo dos séculos.

## 2. SOUTHEY E O CÂNONE DA LITERATURA PORTUGUESA

Ao elaborar uma história literária, um historiador propõe uma seleção dos autores e obras mais importantes de uma dada Literatura, que se destacam por razões estéticas, ideológicas e/ou culturais. Para Southey, a par do critério estético, intervém também na definição do cânone a noção de representatividade e de fidelidade à identidade nacional do povo e da cultura de que estes fazem parte. Robert Southey conhecia muito bem a Literatura Portuguesa. A atestá-lo



está o elevado número de títulos que constavam na sua vastíssima biblioteca<sup>5</sup> e, sobretudo, o grande manancial de informação literária que mobilizou nas obras que compôs. A correspondência do escritor comprova que este conhecia também os estudos críticos mais relevantes da nossa tradição literária e estava consciente do elenco de autores que integravam o cânone “oficial” da Literatura Portuguesa na viragem do século XVIII para o XIX.

O ensaio que Southey escreve em 1809 para a *The Quarterly Review*, e que é o objeto de análise central deste estudo, oferece, a um primeiro nível de leitura, uma representação diacrónica da sucessão dos autores mais relevantes da tradição literária portuguesa. Sobre eles, o historiador britânico tece considerações apreciativas eivadas de subjetividade: brinda Gil Vicente com o epíteto de dramaturgo distinto,<sup>6</sup> considera Fernão Lopes o maior cronista de todas as épocas e nações,<sup>7</sup> atribui a Camões o lugar supremo entre os extraordinários poetas do seu tempo<sup>8</sup> e vê Vieira como um homem de carácter e de eloquência excecionais.<sup>9</sup> Tendo em conta os autores selecionados para este panteão, o esboço de história literária portuguesa que Southey nos apresenta revela-se conservador e muito alinhado com o cânone literário comumente aceite na viragem do século XVIII para o XIX. É, contudo, certo que esta é também uma escolha que não deixa de estar, no essencial, em conformidade com as posições dominantes sobre História da Literatura Portuguesa que vigoram nos nossos dias.

No entanto, algumas considerações tecidas por Southey sobre certos autores não estarão em sintonia com o entendimento que hoje temos do cânone literário português. Nessa linha de pensamento, não deixa de surpreender que poetas do século XVIII, que hoje são vistos como referências culturais e literariamente interessantes, mas não como autores maiores, recebam uma considerável atenção

---

5 Ver “Catalogue of the Spanish and Portuguese Portion of the Library of the Late Robert Southey, Esq. LL.D., Poet Laureate” 1843.

6 “In the bright morning of their literature the Portuguese had one distinguished dramatist, by name Gil Vicente.” (Southey 1809, p. 276)

7 “Fernam Lopes, the first in order of time, is beyond all comparison the best chronicler of any age or nation.” (Southey 1809, p. 288)

8 “To the shame of all these poets [António Ferreira, Pero Andrade Caminha, Diogo Bernardes] it must be remarked, that while they were commending one another, and lavishing praise upon every rhymers of rank, they never mentioned Camoens. Noble and opulent themselves, they reserved their praises for those who were noble and opulent also. Camoens was infinitely their superior by nature, but he was miserably poor, and they who felt their own inferiority, affected to neglect or to despise him whom they envied.” (Southey 1809, p. 274)

9 “[O]ne of the most excellent as well as most eloquent of men” (Southey 1809, p. 286).

do historiador inglês e comentários bastante elogiosos. Refiro-me sobretudo a António Diniz da Cruz e Silva – autor do poema herói-cómico *O Hissope* –, a Domingos dos Reis Quita e a Francisco Dias Gomes. A surpresa não se deve apenas ao facto de Southey lhes conferir uma relevância que hoje não lhes é dado; a surpresa vem, sobretudo, do facto de o poeta romântico inglês elogiar a arte e os valores estéticos neoclássicos cultivados por estes autores da Arcádia Lusitana. Acostumaram-nos as histórias literárias tradicionais a contrapor a estética do Neoclassicismo à do Romantismo, embora mais recentemente se tenha vindo a desfazer essa oposição redutora ao acentuarem-se as continuidades existentes entre os dois movimentos. Ainda assim, sabendo nós que a escola romântica inglesa parte de um conjunto de propostas literárias que reagem contra a linguagem e os códigos da arte neoclássica – recordemos nesse sentido o paradigmático prefácio de *Lyrical Ballads*, de Coleridge e de Wordsworth –, não deixa o leitor de estranhar, pelo menos num primeiro momento, o lugar consagrado que Southey confere a estes membros da Arcádia Lusitana e os termos efusivos em que o faz.

No entanto, é possível descortinar motivos que justificam o facto de Southey valorizar estes autores. Na fundamentação que o crítico inglês mobiliza, encontramos não tanto valores estéticos, mas sobretudo as noções de representatividade e de identidade nacional. Southey entendia o período da literatura barroca e a “escola dos conceitos” setecentista, que antecedeu o movimento neoclássico, como uma afetação literária, uma artificialidade artística, e acusava os poetas daquele período de serem os responsáveis pelo declínio da Literatura Portuguesa, que na época renascentista anterior tinha conhecido o seu apogeu:

When the Braganzan revolution took place, the literary taste of all Europe had been corrupted, and from that time, till the middle of the last century, Portugal produced no poets worthy of being ranked with those of the age of Sebastian. Even when the absurdities of a conceited and bombastic style were exploded, this degradation of language which bad writers, and especially bad poets, every where [sic] occasion, was felt and acknowledged, and the Portuguese had still farther debased it by the vile fashion of laying aside sterling old words for new ones of French derivation, and of barbarizing their own nobler tongue by introducing French idioms. (Southey 1809, pp. 277–278)

Na perspetiva de Southey, dois problemas empurraram a poesia portuguesa para o declínio após a idade áurea do Renascimento: em primeiro lugar, o gosto por um estilo muito retórico, que explorava o jogo de palavras e de ideias e que

veio a receber as designações de cultismo e concetismo: “the absurdities of a conceited and bombastic style”. Depois, a corrupção da língua portuguesa pelo culto do galicismo e do estilo vindo de França, que alguns autores neoclássicos não identificados também glosaram: “the vile fashion of laying aside sterling old words for new ones of French derivation, and of barbarizing their own nobler tongue by introducing French idioms.” De facto, este já era um problema que Southey tinha identificado na Literatura Inglesa quando se referiu a uma aliança Anglo-Gálica de escritores (neoclássicos) como Dryden e Pope, no prefácio da sua antologia *Specimens of the Later English Poets*.<sup>10</sup> Ainda de acordo com o historiador inglês, os árcades portugueses tinham dado um novo impulso à literatura nacional e tinham voltado a conferir pureza, dignidade e identidade à sua língua pátria. Se os séculos XVII e parte do XVIII tinham assistido a um declínio da nossa literatura, a segunda metade de setecentos indicava o ressurgimento literário do país: “At this time the Portuguese Arcadian Society was formed, for the purpose of restoring fine literature, and especially poetry, in a country where they had so long and so greatly degenerated.” (Southey 1809, p. 278)

Southey defendera já nos seus ensaios de história literária inglesa que a literatura devia representar o carácter nacional de um povo.<sup>11</sup> Só essa podia ser a arte fiel à identidade de uma nação. No ensaio em apreço, o crítico inglês aplica a ideia ao caso português e pretende encontrar a identidade e a tradição da Literatura Portuguesa, que se manifestam desde os seus primórdios, mas também momentos em que a genuinidade dessa tradição é ameaçada. Segundo ele, apenas os grandes autores encarnam este carácter de ser português, e a língua é tomada como um dos pilares dessa individualidade.<sup>12</sup>

### 3. OS GÊNEROS LITERÁRIOS E AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

A questão dos géneros e das formas literárias é central no modo como Robert Southey entende e perspetiva a História Literária Portuguesa. Na recensão publicada em *The Quarterly Review*, o historiador inglês não se limita a elencar os autores e as obras que deviam figurar no cânone das letras da nossa cultura.

---

10 Ver Southey 1807, pp. iii-xxxii.

11 Ver Southey 1807, pp. xiii-xviii.

12 Sobre as ideias advogadas por Southey na defesa do carácter nacional da poesia britânica, ver David Fraier 2006.

O seu artigo é também um ensaio interpretativo sobre o modo como os géneros e as formas literárias marcaram (ou não) presença na Literatura Portuguesa, bem como sobre as condições de produção que influenciaram a arte da escrita em diferentes épocas. Este exercício hermenêutico faz-se apenas em jeito de esboço, com fundamentações pouco desenvolvidas e, por vezes, generalistas e redutoras. É certo que as restrições de um artigo de revista literária não permitiriam que o autor fosse mais além; mas mesmo quando podia aprofundar um pouco a sua perspectiva – por exemplo, e como veremos, sobre o facto de a literatura de viagens e de o romance não ter até então vingado na Literatura Portuguesa –, Southey limita-se a tecer conjeturas que não defende com uma argumentação sólida. Ainda assim, não deixam de ser conjeturas interessantes e propostas de interpretação que desafiam o leitor a reflectir sobre elas. Contudo, noutros casos, as conclusões apuradas decorrem de pressupostos incorretos ou assentam em ideias pré-concebidas.

Southey procura demonstrar que o percurso diacrónico dos géneros textuais é condicionado pelos movimentos da história e pelas circunstâncias em que o autor cria a sua obra.<sup>13</sup> Essas circunstâncias podem favorecer a produção literária, mas também podem levantar constringências e entraves aos autores. É interessante constatar que Southey ensaia neste artigo – ainda que de um modo incipiente – um tipo de estudo que antecede o que será mais tarde uma sociologia da literatura, na medida em que tece considerações sobre o modo como a produção e a publicação da poesia, da narrativa e do drama são fortemente influenciadas pelos condicionalismos do meio e do tempo em que se inscrevem e pelos acontecimentos históricos que os acompanham.<sup>14</sup>

Na perspectiva de Southey, que correspondia a uma visão da época, os géneros caracterizavam-se por seguir percursos que se assemelham aos ciclos biológicos dos seres vivos: nascem, desenvolvem-se, entram em declínio e estagnam... para, em alguns casos, poderem depois ressurgir. O historiador

---

13 Duas grandes abordagens determinam a perspectiva escolhida no estudo da literatura: a chamada *história intrínseca*, que privilegia o conhecimento das obras, dos modos e das formas literárias, e a *história extrínseca*, que procura, conferindo atenção ao contexto histórico, descortinar a relação entre os textos e as forças políticas, sociais e culturais que os influenciaram. (Sobre estes dois conceitos, veja-se Patterson 1995, 250.) Southey dedica uma primeira parte do seu artigo a uma abordagem intrínseca do cânone da Literatura Portuguesa para, mais adiante, ensaiar uma interpretação das forças e dos fenómenos que condicionaram a História Literária Portuguesa.

14 Ainda assim, a sociologia da literatura, que se desenvolverá mais tarde, reger-se-á por uma metodologia científica e não por uma abordagem do tipo especulativo como a que Southey aqui empreende.

inglês comprova que, no contexto português, as formas literárias se revelaram entidades fortemente sujeitas ao jogo de forças políticas, sociais e culturais do meio em que os autores se inscrevem. Segundo a sua análise do processo histórico, a Literatura Portuguesa entra em decadência após a união das coroas ibéricas em 1580. Se o Renascimento tinha sido a idade de ouro da nossa literatura, a produção literária nacional definha e fica comprometida durante o domínio filipino. Tal sucede porque as circunstâncias políticas não encorajam uma cultura autónoma e uma escrita de cunho patriótico.

Deste modo, segundo Robert Southey, a epopeia e a prosa historiográfica, que tinham sido cultivadas como forma de enaltecer os valores, os heróis e os feitos nacionais, perdem, nos sessenta anos de união ibérica, a razão de existir num Portugal subordinado a Espanha: os autores deixam, em grande medida, de cultivar ambos os géneros e estes entram em declínio.<sup>15</sup> No entanto, se é certo que, durante a Dinastia Filipina, não encontramos um historiador do calibre de um Fernão Lopes e uma epopeia como *Os Lusíadas*, porque não havia que celebrar a independência nacional e os Descobrimentos, certo é também que Southey parece querer ignorar ou desvalorizar poemas épicos que são escritos neste período, como *Ulisseia ou Lisboa Edificada*, de Gabriel Pereira de Castro (1636), ou as obras historiográficas *Europa Portuguesa*,<sup>16</sup> de Faria e Sousa, e *Monarquia Portuguesa*, cuja publicação se inicia em 1597, sob a direção de Bernardo de Brito. Por outro lado, numa teoria ousada e curiosa, mas de validade duvidosa, Southey defende que os romances populares da tradição oral (ou seja, as composições do romanceiro português) que tinham circulado no território nacional se haviam perdido porque glosavam episódios da guerra com Castela. Fundidos os reinos ibéricos em 1580, o tema ter-se-ia tornado politicamente incorreto e o género teria deixado de ser cultivado.<sup>17</sup>

---

15 Ao traçar o percurso da narrativa historiográfica portuguesa, Southey deixa a seguinte observação sobre o estado do género durante o período da União Ibérica: “During the dolorous period of the Usurpation every thing declined. The resurrection of the kingdom seemed to rekindle that literary ambition in the Portugeze, which oppression and degradation had well-nigh extinguished; and the great Historia de Portugal Restaurado, or Portugal Restored, was produced by D. Luiz de Menezes, third Count of Ericeira.” (Southey 1809, p. 291)

16 Os três volumes da *Europa Portuguesa* são escritos durante a Dinastia Filipina, mas apenas são publicados entre 1678 e 1680, após a morte do autor.

17 “The Spaniards abound with these poems [the popular ballads]; by far the greater number relate to their wars with the Moors. These are almost wholly of the sixteenth and the beginning of the seventeenth century, and at that time, which is the age of ballad poetry in Spain, the Portugeze had so long been rid of the Moors, that the peasantry thought no more of them as connected with their own country, than we do of the Picts or Danes. To this subject therefore

Quanto ao teatro, desde Gil Vicente que o texto dramático e o espetáculo teatral receberam o apoio régio ou áulico que encorajou e assegurou a sua sobrevivência.<sup>18</sup> Ora, sem a proteção da coroa e das cortes senhoriais, o teatro português entra em declínio após 1580. Mas o problema do drama nacional é ainda outro: Southey formula uma teoria que parte de um pressuposto duvidoso quando atribui à influência literária espanhola, e ao uso da língua castelhana nos textos de dramaturgos portugueses, a descaracterização do teatro português, que o conduzirá à decadência entre 1580 e 1640.<sup>19</sup> É difícil aceitar tal ideia quando sabemos que o bilinguismo cultural foi naturalmente cultivado durante o Renascimento e que os nomes grandes do drama nacional, como Gil Vicente, Camões (*Auto de Filodemo*), Baltasar Dias (*Auto do Nascimento*), Jorge Ferreira de Vasconcelos (*Comédia Ulissipo*), tinham incorrido nessa prática sem fazer perigar a identidade e a originalidade do teatro português.

#### 4. A HISTÓRIA LITERÁRIA PORTUGUESA E O PROJETO *HISTORY OF PORTUGAL*

Fica bem patente ao longo do ensaio publicado em *The Quarterly Review* que Southey avalia também o percurso da nossa literatura pela ótica da sua fidelidade a uma identidade nacional, aos valores pátrios e ao espírito do povo.

---

they had no inducement; the heroes whom they would naturally celebrate would be those who had distinguished themselves in their wars against the Castillians,—wars which were yet fresh in remembrance;—but this was a theme not to be touched upon by the poets of a country which was then subject to Castille. These historical circumstances explain why no ballads were produced in Portugal at a time when they were the favourite species of composition in Spain; and what pieces of greater antiquity existed, have probably been weeded out of remembrance by the persevering warfare which bigotry has carried on against popular songs.” (Southey 1809, pp. 270-271).

18 Ainda assim, Southey ignora nesta afirmação que existiram em Portugal, desde tempos recuados, formas teatrais populares, que não recebiam apoios régios ou da nobreza, como a *sotties* ou a farsa, entre outros.

19 “The richness of the Spanish theatre has probably occasioned the poverty of the Portugeeze. During the Castillian usurpation it was a wise part of the usurper’s policy to render the language of the country unfashionable, and encourage the Portugeeze authors to write in Spanish. There had been writers unwise enough to do this even before the fall of Sebastian,—Spanish poems are to be found among the works of Sa de Miranda, Ferreira, and Camoens himself. Fortunately however for their countrymen, Barros and Moraes and Camoens had already modelled, and enriched, and perfected their language, and given them a national literature, which pride, as well as patriotism that never lost its hope, stimulated them to preserve. But many were led astray, and, wanting either feeling or foresight, Castillianized themselves during the reign of the Philips.” (Southey 1809, pp. 276-277)

Em defesa da ideia de que este esboço de história literária se enquadra no projeto maior da História de Portugal está o facto de o artigo também seguir os princípios orientadores que estruturam a grande empresa historiográfica do autor. Refiro-me sobretudo ao facto de Southey enveredar por um tipo de história que não é meramente política, mas que olha o passado português à luz do conceito de carácter nacional, como já mencionei, e que pretende dar enfoque à análise da mentalidade, dos costumes e das práticas sociais de um povo, bem como das instituições do reino.<sup>20</sup> Cito uma carta que o autor inglês escreve ao seu irmão Thomas a 23 de março de 1800:

It will be necessary to know well the country of which I write – & to be familiar with the situation of every town, famous for a siege – & every field famous for a battle. I shall endeavour [sic] also to do what history has never yet done, *to introduce into the narrative the manners of the age & people*. (Southey 2011, carta 500; itálico meu.)

As práticas sociais, a mentalidade dominante e a intervenção da Coroa e da Inquisição são factores que podem encorajar a produção e a divulgação da literatura portuguesa ou que podem refreá-las ou asfixiá-las. Nesse sentido, Southey vê com naturalidade a pujança que a literatura religiosa manifesta ao longo da história, tendo em conta o fervor católico do povo português. Assim, a prosa religiosa prospera e encontra uma boa receção nas diferentes esferas sociais e institucionais quer com as narrativas das vidas dos santos, quer com a historiografia produzida pelas ordens monásticas, quer ainda com a sermonística barroca (Southey 1809, pp. 286–287).

Por outro lado, a Igreja e a Inquisição funcionam também como um forte fator de regulação e de inibição da produção literária. Southey acusa o Santo Ofício de atentar contra a liberdade de expressão pela censura direta que exerce sobre os livros que pretendem avançar para publicação. É a ação da Inquisição, combinada com a mentalidade arreigadamente católica, que Southey responsabiliza por o romance moderno e a literatura de viagens não prosperarem em terras portuguesas. Nem a censura religiosa nem a censura régia dariam facilmente o *imprimatur* a romances que tratam a realidade social coeva de forma livre e alegadamente licenciosa, representando as pulsões da comunidade e debatendo as questões problemáticas da época. De igual modo, os mecanismos censórios eram, na ótica do crítico inglês, os responsáveis pela

---

20 Ver Pinto 2007; 2012.

estagnação da literatura de viagens em Portugal, tendo em conta o risco que género literário representaria para a ordem social e política, na medida em que introduziria, em território português, ideias estrangeiras e relatos de práticas consideradas subversivas e/ou heréticas pelas instituições dominantes.<sup>21</sup> Tais ideias nem seriam bem recebidas pelas instituições religiosas nem pelo poder político, que assumira, desde a época da Renascença, contornos centralizadores e autoritários – rótulos que se aplicam tanto aos regimes nacionais de pendor despótico como ao poder da dinastia “estrangeira” dos Filipes – e que veria como ameaça as posições subversivas e o espírito de debate na esfera pública que estas obras podiam trazer. No fundo, Southey retoma aqui a ideia transversal a toda a sua *History of Portugal*, segundo a qual o atraso civilizacional do povo e do país bem como o obscurantismo em que os portugueses se viam mergulhados eram promovidos pelas classes dominantes e pelas principais instituições políticas e religiosas do reino.<sup>22</sup>

## 5. EM JEITO DE CONCLUSÃO

O esboço de história literária portuguesa que Southey fez publicar nas páginas de *The Quarterly Review*, em 1809, reveste-se de valor e importância para o estudo da receção da Literatura Portuguesa na Grã-Bretanha, mas também para a compreensão da produção do poeta e historiador inglês. O texto não se limita a apresentar uma proposta de cânone da Literatura Portuguesa. O valor do ensaio do historiador inglês reside sobretudo no facto de nos trazer a perspectiva do “Outro” sobre a nossa cultura. É com esse “olhar exterior” que Southey estabelece relações interessantes entre os autores, os géneros literários e as circunstâncias políticas, sociais e económicas que lhes serviam de enquadramento.

Aponte também neste texto a relação existente entre esta história literária e o grande projeto *History of Portugal* de Southey: algumas das linhas condutoras da primeira levam-nos a concluir que o artigo que aqui se analisou foi escrito segundo o espírito e a orientação que presidiam à grande empresa

---

21 Sobre a publicação de literatura de viagens em Portugal, Southey afirma: “There are no modern travels in the language, because the Portuguese [sic], who visit foreign countries, return with freer opinions than would pass the ordeal of the Inquisition. This Tribunal is no longer what it once was, — an Association for burning persons on false pretences of Judaism, in order to get possession of their property.” (Southey 1809, p. 287)

22 Ver Pinto 2007; 2012.



historiográfica sobre o passado português que o autor estava a preparar. Em estudo mais aprofundado que estou a desenvolver, fundamento de forma mais sólida esta relação.<sup>23</sup>

## REFERÊNCIAS

- BUTLER, Marilyn (1993). Culture's Medium: The Role of the Review. In Stuart Curran (Ed.), *The Cambridge Companion to British Romanticism* (pp. 120–147). Cambridge: Cambridge University Press.
- CATALOGUE OF THE SPANISH AND PORTUGUESE PORTION OF THE LIBRARY OF THE LATE ROBERT SOUTHEY, Esq. LL.D., Poet Laureate (1843). In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 178 (Jan-Mar), 91–155.
- FAIRER, David (2006). Southey's Literary History. In Lynda Pratt (Ed.) *Robert Southey and the contexts of English Romanticism* (pp. 1–17). Aldershot: Ashgate.
- LEERSSEN, Joep (2007). Imagology: History and Method. In Manfred Beller e Joep Leerssen (Eds.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National* (pp. 17–32). Amsterdão e Nova Iorque: Rodopi.
- LEERSSEN, Joep (2008). Introduction: Philology and the European Construction of National Literatures. In Dirk van Hulle e Joep Leerssen (Eds.), *Editing the Nation's Memory: Textual Scholarship and Nation Building in Nineteenth Century Europe* (pp. 13–28). Amsterdão e Nova Iorque: Rodopi.
- PATTERSON, Lee (1995). Literary History. In Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (Eds.), *Critical Terms for Literary Study* (pp. 250–262). Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- PINTO, Alexandre Dias (2007). The manuscript of Southey's *History of Portugal*. In Carlos Ceia & Isabel Lousada (Eds.), *Actas do XXVII Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos* (pp. 61–75). Lisboa, Colibri e Universidade Nova de Lisboa.
- PINTO, Alexandre Dias (2012). "Robert Southey's 'Fabulous History [of Portugal]' as rewriting the origins of the national master narrative". In Gerald Bär e Howard Gaskill (Eds.), *Ossian and the National Epic* (pp. 155–166). Berna: Peter Lang.
- SOUTHEY, Robert (1807). Preface. *Specimens of the Later English Poets*, vol. I (pp. [iii]-xxxii). Londres: Longman, Hurst, Rees and Orme.

---

23 Encontro-me presentemente a trabalhar numa dissertação de Doutoramento sobre *History of Portugal* de Robert Southey, centrando-me no material manuscrito do projeto. Neste âmbito, desenvolvo um estudo historiográfico e imagológico que contempla também a vertente da História Literária Portuguesa do autor inglês. Este projeto de Doutoramento é financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia: SFRH / BD / 80790 / 2011.

- SOUTHEY, Robert (1809). Extractos em Portuguez e em Inglez; com as Palavras Portuguezas propriamente accentuadas, para facilitar o Estudo d'aquella Lingoa. 12mo. pp. 324. London, Wingrave. 1808. *The Quarterly Review*, I (2), 268–292.
- SOUTHEY, Robert (1850). *Southey's Commonplace-Book* (Ed. John W. Warter), 2.<sup>a</sup> Série. Londres: Longman, Brown, Green, and Longmans.
- SOUTHEY, Robert (2011). The Collected Letters of Robert Southey, 1798–1803: Parte 2 (Eds. Ian Packer e Lynda Pratt). *Romantic Circles*. [https://www.rc.umd.edu/editions/southey\\_letters/Part\\_Two/index.html](https://www.rc.umd.edu/editions/southey_letters/Part_Two/index.html). Consultado em: 22 nov. 2019.
- SOUTHEY, Robert (2013). The Collected Letters of Robert Southey, 1804–1809: Parte 3 (Eds.) Carol Bolton e Tim Fulford. *Romantic Circles*. [https://www.rc.umd.edu/editions/southey\\_letters/Part\\_Three/index.html/](https://www.rc.umd.edu/editions/southey_letters/Part_Three/index.html/). Consultado em: 22 nov. 2019.

# **É BEM MELHOR COMÊ-LO QUE ESTUDÁ-LO, MAS LEIA-O QUEM NÃO PODE MASTIGÁ-LO. AS CULINÁRIAS FRANCESA, INGLESA E PORTUGUESA AO SABOR DE RAMALHO ORTIGÃO**

*IT IS BETTER TO EAT IT THAN TO STUDY IT, BUT THOSE WHO CANNOT CHEW IT CAN READ IT. THE FRENCH, ENGLISH AND PORTUGUESE CULINARIES TO THE TASTE OF RAMALHO ORTIGÃO*

Ana Luísa Vilela<sup>1</sup>  
analuisavilela@gmail.com

Figura ainda insuficientemente estudada, autor solidamente ancorado a um substrato ideológico e mítico de saborosa coerência retórica, Ramalho Ortigão participou da coletiva identificação íntima dos escritores da sua geração com o espaço nacional. Os livros de viagens do autor d'*As Farpas* podem a forma como, em contacto com o Outro e num registo literário frequentemente frívolo, digressivo, lírico, pedagógico ou satírico, multimodamente se inscreve tal identificação. Nesta comunicação, abordarei a temática gastronómica. Desde a representação da arte do jantar parisiense, à Segundo Império, até ao encanto da consoada minhota, como antigamente, é toda uma construção imagotípica, todo um saboroso catálogo gastro-psicológico, resultante da associação entre a perceção cultural e a imagem culinária do Outro - que resulta, obviamente, num gesto autorrevelador. A apetência de Ramalho pelo objeto culinário nunca escapa, totalmente, a uma carnavalesca inspiração rabelaisiana, a um permanente apelo de desordem e eufórico excesso. Objeto de desejo, a comida adquire valor simbólico, socializa-se. Espaço de festa, torna-se jantar, sem perder, de todo, o seu carácter subversivo. Torna-se linguagem - mas uma linguagem que se come não pode deixar de exigir toda uma semiótica substancialmente diferente. Optando por uma abordagem global do discurso de Ramalho Ortigão, mobilizo aqui, como *corpus* preferencial, as obras *Em Paris*, *John Bull* e *Pela*

---

1 Departamento de Linguística e Literaturas, Universidade de Évora; Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

*Terra Alheia*. Do mesmo modo, procurarei aqui cruzar esses elementos com a conceptualização que, no domínio imagológico, se tem enriquecido com as reflexões de comparatistas como Joep Leerssen, Jean-Marc Moura e Daniel-Henri Pageaux.

**Palavras-chave:** Ramalho Ortigão. Livros de viagens. Culinária.

Insufficiently studied, Ramalho Ortigão participated in the collective identification of the writers of his generation with the national space. His travel books can inscribe such identification, in a frequently frivolous, digressive, lyrical, pedagogical or satirical literary record. In this paper, I will address the gastronomic theme. From the representation of Parisian dinner at the Second Empire to the charm of the “consoada” in Minho, it is a whole imagotypical construction, a whole tasty gastro-psychological catalog, resulting from the association between the cultural perception and the culinary image of the Other. This obviously results in a self-revealing gesture. Ramalho’s appetite for the culinary object never totally escapes a carnivalesque Rabelaisian inspiration, a permanent appeal for disorder and euphoric excess. Object of desire, food acquires symbolic value, without losing, at all, its subversive character. It becomes language - but eating language cannot but demand a whole substantially different semiotics. Opting for a global approach to Ramalho Ortigão’s speech, I mobilize here, as a preferred corpus, the works *Em Paris*, *John Bull* and *Pela Terra Alheia*. In the same way, I will try to cross these elements with the conceptualization that, in the imaginary domain, has been enriched with the reflections of comparatists such as Joep Leerssen, Jean-Marc Moura and Daniel-Henri Pageaux.

**Key-words:** Ramalho Ortigão. Travel books. Culinary.

1. Figura ainda insuficientemente estudada da Geração de 70, autor solidamente ancorado a um substrato ideológico e mítico de saborosa coerência retórica, Ramalho Ortigão (1836-1915) participou, de forma exemplar, da coletiva identificação íntima dos escritores da sua geração com o espaço nacional. Viajante por gosto desde muito cedo, os livros de viagens do autor d’*As Farpas* podem representar, melhor e mais sugestivamente do que outras suas obras, a forma como, em contacto com o Outro e num registo literário frequentemente

frívolo, digressivo, lírico, pedagógico ou satírico, multimodamente se inscreve tal identificação.

Nesta comunicação, abordarei a temática gastronómica. Desde a representação da arte do jantar parisiense, à Segundo Império, até ao encanto da consoada minhota, como antigamente – é toda uma construção imagotípica, resultante da associação entre a perceção cultural e a imagem culinária do Outro. Que resulta, obviamente, num gesto autorrevelador.

Paris domina o mundo pelo jantar; o jantar de Paris é o primeiro jantar do orbe. *Et c'est par des diners qu'on gouverne les hommes*. A influência do jantar no carácter do indivíduo e por conseguinte no futuro das nações é um ponto de política que ainda se não estudou bastante. E é pena (Ramalho Ortigão, 1958, p. 81).

2. Todo um capítulo de *Em Paris* (1868) é dedicado aos jantares e aos jantantes.<sup>2</sup> Ramalho ter-se-á iniciado então nos segredos da cozinha mundana, ele que sempre tivera “o estômago rijo, a gastronomia fácil” (Ramalho Ortigão, 1945a: 83). Paris parece ter elevado o jantar à categoria das coisas que se aprendem; e a gastronomia representou sempre - ou passou a representar desde então - um domínio literalmente apetecido por Ramalho.

Elemento de cultura – “Quem nunca viveu em Paris ignora o que é comer” (*Idem, Ibidem*) - o universo gastronómico representa, antes de tudo, o domínio do prazer. Se, como todo o prazer, se aprende a refinar-se, se culturaliza, a apetência de Ramalho pelo objeto culinário nunca escapa, totalmente, a uma carnavalesca inspiração rabelaisiana, a um permanente apelo de desordem e de eufórico excesso.

Objeto de desejo, a comida adquire valor simbólico, socializa-se. Espaço de festa, torna-se ritual expressivo, sem perder, de todo, o seu carácter subversivo. Torna-se linguagem - mas uma linguagem que se come não pode deixar de exigir toda uma semiótica substancialmente diferente: “Eu creio tanto na influência dos maus jantares como na das más companhias na índole dos indivíduos, e

---

2 Sobre os restaurantes parisienses, Ramalho dá conselhos pormenorizados: “(...) o melhor jantar de Paris - creiam que lhes está falando um entendido -, o mais fino, o mais delicado, o mais *planteux*, o mais fidalgo, é o do “Café Anglais”. Quem quer ser elegante por menos dinheiro janta no “Café Riche”, nos “Irmãos Provençaux”, no “Café da Opéra”, ou no “Café de Paris”; quem quer ter um banquete de verdadeiro leão vai ao “Café Anglais”, tira o ‘porte-monnaie’ da algibeira e exclama como Luís XV: “Après moi le déluge” Depois disto a ruína.” (Ramalho Ortigão, 1958, p. 119)

adopto para mim esta sentença: Dize-me o que comes, dir-te-ei as manhas que tens” (Ramalho Ortigão, 1958, p. 82). Na verdade, a imagem gastronómica em Ramalho constitui um verdadeiro *sistema modelizante* (Pageaux, 1995, p. 92), cujas figuras funcionam como *topoi* de situações imaginárias.

Toda uma tipologia gastro-psicológica resulta da associação entre a imagética cultural e a imagética culinária: os ingleses sofrem “o peso da melancolia” originado no seu regime de chá, cerveja e batata. Os franceses, pelo contrário, “alegres e vivos”, tomam frequentemente café e os seus pratos são variados e leves. Se a leveza e a alegria podem opor-se ao peso e à melancolia, distinguindo os franceses dos ingleses, os espanhóis e os italianos distinguem-se com mais subtileza: os primeiros são dominados pelo colorau, o chocolate e o vinho - e a revulsiva cor escarlate e sanguínea fá-los “violentos, arrebatados, impetuosos” (*id.*: 81). O estereótipo italiano é mais requintado: o seu menu farináceo, lácteo e adocicado torna-os “volúveis e inconstantes”. Os portugueses parecem bons: bons como a broa, “o mais rijo dos alimentos”. O determinismo psicológico do banquete burguês da “sopa, vaca e arroz” explica que sejam “indolentes, pesados, mas persistentes, perseverantes, fiéis e generosos” (*id.*: 82). Assim esboça Ramalho um jocoso quadro etnopsicológico, num exercício talvez sarcástico das preocupações científicas e dos termos *essencialistas* da sua época (*cf.* Leerssen, 2007, pp. 18-22).

De facto, se a culinária pode ser a *língua* de um povo, ela pode e deve, segundo Ramalho, servir a expressão individual de uma personalidade. Tal como a *fala*, “A primeira condição de um bom jantar é haver sido o menu constituído segundo o temperamento, a índole, o gosto, o pensamento e o intuito do indivíduo” que o come. Elementos do jantar são, por isso, “o estado do coração, o estado do espírito e o estado do corpo” (Ramalho Ortigão, 1958, p. 95) do respetivo jantante. O número de convivas constitui também uma variável importante do contexto circunstancial do jantar, engendrando tipologias complementares, conforme é par ou ímpar, feminino ou masculino, restrito ou alargado.

O jantar parisiense é antes do mais uma reunião social e, como tal, tem modas e modos diversos: há “*dîner en ville, dîner en compagnie, dîner en partie fine, dîner en tête-à-tête, dîner en famille*” (*Idem*, p. 91). Aquilo que Ramalho prefere é o que podemos chamar jantar cultural, em que “não é o estômago, é o espírito que está à mesa” (*Idem, Ibidem*). Desdobram-se o espírito e o guardanapo: “fala-se de tudo (...), discute-se tudo, contesta-se tudo” (*Idem*, p. 92). À mesa, tudo por vezes se altera; uma verdadeira revolução mental se pode processar entre a sopa e o vinho da Madeira.

3. Em todo o caso, a gastronomia francesa tem, como a língua, uma gramática rigorosa - uma pauta:

A pauta consagrada de todo o jantar é a seguinte:

Hors-d'oeuvre froids  
 Potage  
 Relevés  
 Hors d'oeuvre chauds  
 Entrées  
 Rôtis  
 Entremets  
 Desserts

A ciência consiste em encher devidamente cada uma destas casas, em achar entre elas a *distinta*, como se diz no jogo, subordinando-se ajuizadamente as demais, segundo o número e a qualidade dos convivas, atendendo principalmente à estreita correlação do prato e da garrafa, dos sólidos e dos líquidos... (*Idem*, pp. 96-97)

De Beauvoir, que atirou pelas janelas fora uma fortuna imensa despejando tanto espírito, tanta graça e tanto talento como vinho, e fazendo espumar tudo isso juntamente em ondas cintilantes nos seus banquetes olímpicos, esse elegantíssimo estroina, que escrevia com tanta facilidade Assim, o jantar parisiense responde a uma preocupação sistematizante, num jogo de correspondências e implicações conjuntamente materiais, racionais e estéticas. Mas, neste jogo, que é primeiro que tudo retórico, sobressai fortemente a componente lúdica, exercitada pela metáfora, pela hipérbole e pela busca do paradoxo:

como bebia, e que arriscava a sua vida por um melindre de cavalheirismo assim como a sua fortuna por um capricho de rapaz à moda (...). (*Idem*, p. 86)

Um global gosto pelo excesso e pela transgressão alimenta o registo linguístico do cômico ramalhiano que, mesmo ao de leve, tende a transgredir, a degradar as referências e as regras:

Tomem lá agora um bocado de Dumas:

*Le faisan truffé à da purée de bécasses....*

Eu ainda agora lambo os beiços ao escrever este modesto título, que encerra um poema! Dumas jantado é bem melhor do que Dumas representado e Dumas lido...

É bem melhor comê-lo que estudá-lo,  
 Mas leia-o quem não pode mastigá-lo.  
 Saudando a tua gorda memória, eu não podia deixar de lhe jantar bem em cima.  
 Eia pois! *À la Maison Dorée!* Apetite morto, apetite posto! *Véron est mort, vive Véron!*  
 (Ramalho Ortigão, 1958, pp. 78-79)

Numa interpretação culinária da literatura, Ramalho distingue definitivamente os temperamentos literários: há-os de “índole parrana”, como Sá de Miranda, que não gostava de túbaras - são os poetas “abatados, toucinhudos e broeiros” (*Idem*, p. 102); há, depois, os que, como Almeida Garrett ou Luís de Camões (“o leão, o elegante, o poeta apaixonado, o sedutor das mulheres galantes do seu tempo, o duelista impávido, o soldado corajoso, o navegante destemido, o Alfred de Musset e o lord Byron da sua época” – *Idem*, p. 103), decerto apreciavam *esse alimento extremamente estimulante*. Almeida Garrett veio temperar-se de túbaras em Paris, antes de ir versejar para Portugal. É o refazer do herói de Paris, oponível tanto ao lisboeta broeiro como ao londrino melancólico.

“Isto de ser um comilão, o que era monstruoso nos tempos azuis e sidérios da poesia lamartiniana, é hoje um título da consideração mais subida.” (Ramalho Ortigão, 1958, p. 77). A arte da comezaina é a arte das sumidades: a estética culinária não se compadece “com florinhas do estilo” (*Idem, Ibidem*).

Já aqui Ramalho de certo modo antecipa a estética transgressora de Zola, cujo *Le Ventre de Paris* só será publicado cinco anos depois. Aliás, em 1878, numa curiosa passagem de *Notas de Viagem*, a propósito da reação do público aos quadros dos impressionistas, Ramalho resume, muito livremente, um episódio dessa obra naturalista. O trecho, que a seguir transcrevo, alegremente atraiçoa Zola, mas ilustra com eloquência esse pendor ramalhiano para olhar estética e intertextualmente os objetos alimentícios:

Imaginou o interior de um ventre, a representação de um enorme sistema intestinal. Os comestíveis foram colocados em monte a toda a altura da vitrina. As salsichas e o chouriço de sangue, feitos de uma só peça, a toda extensão da tripa que lhes servia de invólucro, enroscavam-se em circunvoluções gordas, luzidias, empanturradas, em torno das cabeças de vitela, dos paios, dos pés de porco, das perdizes e dos pequenos leitões rechonchudos, bem barbeados, luzidios, tenros; e todos esses acepipes sobressaíam, como outras tantas eflorescências tuberculosas, das ondulações pingues do monstruoso redenho. Ao centro, um grande peru recheado, desossado, roliço, de atola-dente, empinava-se para fora do quadro,



atrevido, impudico, desavergonhado, como uma barriga nua. (Ramalho Ortigão, 1945b, p. 146)

As imaginações desregradas e a sua alegria perversa (Ramalho Ortigão, 1945b, p. 248), as metáforas alimentares e viscerais integram, pois, o imaginário básico ramalhiano – numa clara sintonia intertextual com Zola. E assim pode Ramalho comicamente subverter uma sisuda “psicologia dos povos” sua contemporânea e, como diz Jean-Marc Moura (s./d.), antecipadamente esvaziar “le problème de la référence, pour considérer l’image de l’étranger comme création littéraire exprimant la sensibilité particulière d’un auteur (parfois d’un public)”.

Entretanto, os valores da gastronomia em Ramalho englobam, mais do que tudo, o aspeto convivial e afetivo. Em Paris, Ramalho celebra enternecido o pastel de Chartres que, “como o nosso arroz doce” (Ramalho Ortigão, 1958, p. 103), convém à festa sem-cerimónia entre amigos. Só uma mulher pode, diz Ramalho, ser verdadeiramente amiga de um homem. Sem emulação nem inveja, a companhia feminina recriará, com bom humor, a ternura da mãe. No interior aquecido de uma sala de jantar parisiense, com neve nos *boulevards* e o nordeste soprando nas gelosias, uma conjugalidade fácil e sensata traduzirá a arte parisiense de amar: um amor pequenino, “desmalicioso e *bon-enfant*” (*Idem*, p. 105), alimentado de prazer alegre, de meiguice e de uma garrafa de Château Laffite. Uma sensualidade amável e honesta, uma doce cumplicidade unem, na terrina, no ramalhete de violetas, as virtudes burguesas e a volúpia festiva.

4. Vinte anos mais tarde, entre as 7 e as 9 da noite, no *Criterion* ou no *Royal*, em Holborn ou em St. James, começará para Ramalho, em Londres, a festa do jantar “de lista ou de mesa redonda” (Ramalho Ortigão, 1943b, p. 104). Em *John Bull* (1887), Ramalho traça as feições da culinária britânica – parte importante, aliás, do imaginário livresco do visitante, muito por responsabilidade das suas leituras de Dickens. No entanto, ele vai-o atualizando, sem o alterar na substância.

Por exemplo, considera o chá “uma coisa inteiramente nova para o paladar dum latino” (*Idem*, pp. 100-101), “bebida dispendiosa e completamente inútil”. Isto porque, naturalmente, as “relações fisiológicas do homem com o mundo exterior” (*Idem*, p. 101) carecem, com o chá, de qualquer espécie de lógica naturalista que tenha em conta o prazer, a economia e a eficácia nutritiva.

Ramalho enumera miudamente as bebidas inglesas e dedica inúmeras páginas ao vício alcoólico em Londres; refere o *gin*, os *cocktails* (“artes de limonadeiro” – (Ramalho Ortigão, 1945b, p. 102), as bebidas espirituosas.

Ao viajante apraz sobretudo o jantar inglês, economicamente indigesto, constituído pela novel aliança do *grill-room* com a cozinha francesa, que lhe assegura a poupança de uma ceia a meio da noite. Apesar de ter abandonado a ideia de que a base culinária dos ingleses é constituída pela batata, mantém intacta a imagem fundamental: a de uma cozinha pesada, regada insipidamente a chá e tendo como alternativa as bebidas de elevado teor alcoólico. Para além de uma troça implacável, no capítulo XI, aos acompanhamentos dos assados de todo o jantar inglês (Idem, p. 233), Ramalho nada mais adianta quanto aos hábitos gastronómicos dos ingleses. Para o visitante português, o cerimonial austero dos rituais ingleses, às refeições, é talvez “*um pouco duro, um pouco automático, um pouco Mme. Tussaud’s exhibition*” (Idem, p. 104).

Longe da fervilhante verve parisiense, a pose inglesa tem, no entanto, para Ramalho, os seus encantos: os da boa-educação. De um modo ou de outro, a imagem gastronómica em Ramalho ilustra exemplarmente aquilo que J.-M. Moura definiu como referência a um sistema de valores (Moura, 2008, p. 327).

Em Bristol, Ramalho Ortigão janta com Eça de Queirós. O jantar a dois intensifica o clima de confidencialidade e intimismo da refeição partilhada. Eça será a única personagem individualizada em todo o seu *John Bull*. É a única do seu lado, com afinidades afetivas e culturais.

Em toada horaciana, Ramalho celebra o “amorável e delicado conforto duma linda casa de jantar” (Ramalho Ortigão, 1943<sup>a</sup>, p. 231), em que os dois amigos se refugiam, acossados pelo pesadelo de silêncio e imobilidade de lá fora. Jantam “ali sozinhos, os dois, frente a frente, no meio do sepulcral silêncio do domingo protestante” (Idem, *Ibidem*). Com eufemismo faceto, descreve “o único passatempo lícito” (Idem, p. 234) em Inglaterra ao domingo: a comida e a bebida. E, deitando-se, depois de calcular por alto “o número de pontos de discussão engarrafados” (Idem, p. 235) que haviam consumido, Ramalho cogita nessa tão longa, tão espessa, tão pesada, tão intraduzível tristeza que “(...) pesa sobre a cabeça de um artista em viagem, apesar da espirituosa e afectiva companhia do seu melhor amigo, apesar do conforto e da graça de uma casa quente, abundante, bem provida de víveres, de flores, de literatura, de arte e de racionalismo. (Idem, pp. 236-237)

5. Em Portugal, ao lado de Camões, o rei D. Manuel, grande *viveur*, é o único que, segundo Ramalho, merece referência na história universal da gastronomia. Abusava das especiarias, nunca jantava sem música e, quando se vestia, incluía sempre uma qualquer peça nova. Afinal, reconhece Ramalho, a cozinha atual portuguesa é a cozinha francesa de há dois séculos, abandonada “pela delicadeza do gosto ou pelos preceitos da higiene” (Ramalho Ortigão, 1958, p. 98). E Ramalho conclui que a cozinha portuguesa, “tão decantada por alguns bons engenhos”, é como a dança portuguesa e a música portuguesa: “três coisas que estão por criar” (*Idem, Ibidem*). Trinta páginas adiante, afirma porém: “Há só um banquete português que desbanca todos os jantares de Paris, mas que os desbanca inteiramente: é a ceia da véspera do Natal nas nossas terras do Minho” (*Idem, p. 127*).

De Paris, nas vésperas de Natal, evoca a memória do espírito da ceia: o “banquete da alegria doméstica” (Ramalho Ortigão, 1958, p. 127), em que não se come nem se bebe - é o jantar do coração. A simplicidade, a singeleza dessa reunião solene da tradição caseira, das guloseimas, dos mexidos, dos bolinhos de bolina e das orelhas-de-abade interiorizam, na casa, uma liturgia familiar. Tornada quase completamente simbólica, a consoada minhota encerrará sempre, para Ramalho, o poder evocativo da celebração da identidade.

Quarenta e cinco anos depois, em 1912, Ramalho está de novo em Paris, ausente da ceia de Natal, como o estivera em 1867. Longe do “agasalho da bortalheira” (Ramalho Ortigão, 1946, p. 128), relembra do mesmo modo o “lar paterno, a mesa posta com as serpentinas de prata e os talheres de festa” (*Idem, Ibidem*). O culto da tradição associa-se à frugalidade “do caldo de unto e do vinho verde” (Ramalho Ortigão, 1958, p. 82), que estimulam o “forte sentimento de independência da gente do Minho” (*Idem, Ibidem*). Durante toda a sua vida imaginou Ramalho o regresso a esse sentimento, materializado agora na sua elementaridade digestiva, por assim dizer visceral: a saudade do seu modesto prato de “rabanadas natais” (*Idem, p. 130*).

Deste modo, pelo viés gastronómico, pode Ramalho, viajante impenitente, constantemente reconfigurar o regresso ao coração familiar, à mesa coletiva e à proteção maternal da casa. Em Ramalho, a comida é um daqueles imagens que, como diz Leerssen, servem para manter “a sense of selfhood across time” (Leerssen, 2007, p. 29). A sua viagem e as suas imagens do Outro mais não constituem do que estratégias especulares da auto-imagem nacional – isto é, reforços identitários.

Citando Renan, Stuart Hall recorda os três aspetos que constituem o princípio de uma cultura nacional, enquanto *cultura imaginada*: as memórias do

passado, o desejo por viver em conjunto e a vontade de perpetuar, de forma indivisa, a herança que se recebeu (Hall, 2006, p. 58). Na nossa época, a identidade e alteridade podem, aparentemente, dispensar a imagem gastronómica. No entanto, em 2015, Michel Houellebecq caracteriza ainda pelo seu perfil gastronómico a França, a Europa e a generalidade do mundo ocidental, ao descrever o protagonista, o parisiense François, escolhendo no supermercado “les plats pour micro-ondes, fiables dans leur insipidité”. E conclui que esse gesto lhe garante, apesar de tudo “(...), l'impression de participer à une expérience collective décevante, mais égalitaire” (Houellebecq, 2015, p. 121).

Nos nossos tempos insípidos e decepcionantes, mas inócuos e igualitários – vale a pena, ainda e sempre, saborear Ramalho Ortigão.

## REFERÊNCIAS

- HALL, Stuart. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- HOUELLEBECQ, Michel. (2015). *Soumission*, Paris: Flammarion.
- LEERSSEN, Joep (2007), *Imagology: History and metho*. In Manfred Beller e Joep Leerssen (Eds.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters*, (pp. 17-32). Amsterdam/New York: Rodopi.
- MOURA, Jean-Marc. (s./d.). *Imagologie/ Social images. DITL: Dictionnaire International des Termes Littéraires*. <[www.ditl.info/arttest/art.5883.php](http://www.ditl.info/arttest/art.5883.php)>. Consultado em: 6 mar. 2012.
- MOURA, Jean-Marc (2008). *Littérature compare et identité*. In Monika Schmitz-Emans, Claudia Schmitt e Christian Winterhalter, (Eds.), *Komparatistik als Humanwissenschaft: Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmeling* (pp. 325-331). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. (1995). *Littérature Générale et Comparée et Imaginaire. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 9, 81-95.
- RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte. (1943a). *As Farpas*, tomo II. Lisboa: Livraria Clássica Editora [1882-1883].
- RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte. (1958). *Em Paris* (6ª ed.). Lisboa: Livraria Clássica Editora [1868].
- RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte. (1945a). *Figuras e Questões Literárias*, tomo II. Lisboa: Livraria Clássica Editora [1908].
- RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte. (1943b). *John Bull. Depoimentos de uma testemunha acerca de Alguns aspectos da vida e da civilização inglesa*, seguido de O processo Gordon Cumming [s./d.] e Lord Salisbury e correlativos desgostos [1890]. Lisboa: Livraria Clássica Editora [1887-1890].

RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte. (1945b). *Notas de Viagem. Paris e a Exposição Universal*. Lisboa: Livraria Clássica Editora [1878-1879].

RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte. (1946). *Últimas Farpas*, seguido de Carta de um velho a um novo [1914] e Rei Dom Carlos, o martirizado [1908]. Lisboa: Livraria Clássica Editora [1911-1914].



# A BRIEF DISCUSSION OF *THE ARABIAN NIGHTS'* INFLUENCE ON BRITISH LITERATURE AND POLITICS IN THE LATE NINETEENTH CENTURY

UMA BREVE DISCUSSÃO ACERCA DA INFLUÊNCIA DAS *MIL E UMA NOITES* NA LITERATURA E NA POLÍTICA BRITÂNICAS DO SÉCULO XIX

Haythem Bastawy<sup>1</sup>  
Haythem.Bastawy@gmail.com

The present paper assesses some aspects of the influence of *The Arabian Nights* on nineteenth-century English literature and how this, in turn, impacted on British Imperial policy, leading to the invasion of Egypt in 1882. Antoine Galland's Grub-Street translation (1706-21) and Edward William Lane's annotated translation (1838-40) are examined for their misrepresentations of Eastern Mediterranean cultures. These are traced in nineteenth-century English literature to highlight how such misconceptions about Eastern Mediterranean cultures became instilled and widely accepted in Victorian culture. Due to space limitations, only three key texts by three different authors are closely analysed, with references to other works where relevant. These texts are William Beckford's *Vathek* (1786), Charles Dickens' *Hard Times* (1854) and Benjamin Disraeli's *Tancred* (1847). Through the analysis of historical accounts of events, and several political sources, the paper tries to establish two major points: the *Nights*-Orientalist course influenced politicians to think of the Near East as a potential region for Imperial expansion; and politicians and statesmen manipulated the misconceptions which developed through the *Nights*-Orientalist course, to justify the British occupation of Egypt, in 1882, to the British public.

---

<sup>1</sup> Haythem Bastawy is a published poet and author. He holds a PhD in English Language and Literature. He is a Fellow of the Royal Anthropological Institute and a Fellow of the British Higher Education Academy. He has published widely in the fields of English Literature and History. This paper was part of preliminary work he had done on a wider topic in 2015. [www.HBastawy.com](http://www.HBastawy.com)

**Keywords:** Arabian Nights. Translation. Imperialism. Beckford. Dickens. Disraeli.

O presente artigo avalia alguns aspetos da influência de *As Mil Uma Noites* na literatura inglesa do século XIX e como, por sua vez, a mesma impactou a política imperial britânica, levando à invasão do Egito em 1882. A tradução ‘Grub-Street’ de Antoine Galland (1706-21) e a tradução anotada de Edward William Lane (1838-40) são examinadas pelas deturpações que fazem das culturas do Mediterrâneo Oriental. As deturpações presentes nas traduções de Galland e Lane são apontadas e examinadas na literatura inglesa do século XIX, para destacar como esses equívocos sobre as culturas do Mediterrâneo Oriental foram instilados e amplamente aceites na cultura vitoriana. Devido a limitações de espaço, apenas três textos-chave de três autores diferentes são analisados, com referências a outros trabalhos, quando relevantes. Esses textos são *Vathek* de William Beckford (1786), *Hard Times* de Charles Dickens (1854) e *Tancred* de Benjamin Disraeli (1847). Depois de analisar relatos históricos de acontecimentos e examinar várias fontes políticas, o artigo termina com duas conclusões principais: a abordagem de tipo orientalista das *Noites* influenciou os políticos ingleses a pensar no Médio Oriente como uma região potencial para a sua expansão imperialista; quer políticos quer estadistas manipularam os (pre)conceitos que se desenvolveram nessa abordagem, para justificar ao público britânico a ocupação britânica do Egito em 1882.

**Palavras-chave:** Mil e Uma Noites. Tradução. Imperialismo. Beckford. Dickens. Disraeli.

*Empire follows Art and not vice versa as Englishmen suppose.*  
William Blake

## SECTION ONE

### TRANSLATIONS AND/OR MISREPRESENTATIONS

#### GALLAND AND HIS GRUB-STREET TRANSLATION

Surprisingly, the first and only English translation to be made of the *Nights*, in the eighteenth-century is the Grub-Street translation of Antoine Galland’s *Mille*



*et Une Nuit* (1704-17), which was titled *The Arabian Nights' Entertainments* (1706-21). This title is not a translation of the French, *Mille et Une Nuit*, nor its Arabic original, *Alf Layla wa Layla*, meaning one thousand and one nights (*apud/cited in Arata, 2012, p. 2*). Why "Arabian" was specifically chosen for this profitable entertainment enterprise instead of 'Levant' or the exotic 'Orient'? An examination of the text itself provides some clues to the answer.

In his footnotes to the translation, Galland refers repeatedly to the audience and their customs as Arabian and to a single author he believes to be also Arabian. In addition, he describes the Mediterranean city of Alexandria, in a footnote, as "a town of Arabia" (cited in the English translation 1995, p. 175, and in the French translation 1949, p. 281). Galland was clearly misinformed of the nature of the *Nights* as a folkloric narrative which does not belong to one single author, culture or era. His ill-informed notes as well as his enchantment by the *Nights* were reproduced all over Europe, including England; the Grub-Street translator accepted it as a fact and cheaply branded the whole book, *The Arabian Nights' Entertainments*. Ironically, none of the events of any of the stories of the *Nights* take place in Arabia. The only factor linking some places mentioned in the *Nights*, such as Iraq and Egypt, to the word 'Arabian' of the title is the lingua franca of these lands, which seems to have led to calling all the inhabitants of the Near East in eighteenth-century English 'Arabian' and in contemporary English 'Arab'. It is true that the Near East was ruled by Arabs from the Arab conquest of the seventh century until the Ottoman invasion, but this does not mean that the inhabitants of these regions were substituted by Arabs nor their identities by Arabism. In fact, the tribal Arabs were only a handful in comparison to the populations they ruled over and were soon assimilated within these cultures. As Haim Gerber asserts, the Arabs "soon lost their identity within the world of Islam and forgot all about it until it was newly constructed in the early twentieth century" (Gerber, 2004, p. 258). Furthermore, "the term 'Arab'" was used in the "intervening centuries" to refer "mainly to the Bedouins of the desert" (*Ibid*, p. 258). Being collectively dubbed "Arabian", meaning "Bedouin" in their use of the term then, would have been considered, more or less, an insult.

Besides the Grub-street dubbing of the *Nights* Arabian, Galland also wrote some of his stories himself after translating his short Syrian manuscript, in order to complete the thousand and one nights he took literally. As Robert Irwin and R. C. Johnson assert, iconic stories like Aladdin and Alibaba have not been found in any manuscript before Galland's translation (*apud/cited in Irwin 2009, p. 17 & Johnson 2013, p. 435*).

## 2 EDWARD WILLIAM LANE'S *NIGHTS*

The study of Arabic was more of a hobby rather than a scholarly profession to Edward William Lane. In Egypt, he adopted the name Mansour Effendi and the local dress, and produced *Modern Egyptians* (1978), a pseudo-anthropological study of nineteenth-century Egyptians, as well as his translation of the *Nights*. Both are examined below in terms of their intended misrepresentation of Egypt and nineteenth-century Egyptians.

*Modern Egyptians* is pivotal for the study of Lane's *Nights*, not just because it established Lane as an authority on Egypt and the 'Arabian' peoples, but also for two more important reasons. First, Lane managed to achieve through *Modern Egyptians* the pseudo-scientific tone of the anthropological observer, attempting to raise British Orientalism to a scholarly level in order to make it on a par with its French counterpart. Second, Lane expresses in the book that a good translation of the *Nights* would have saved him the trouble of writing *Modern Egyptians*, for the tales should be taken as "presenting faithful pictures of the state of Arabian manners and customs at the period when they appeared" (1978, p. 333). Lane's statement strips the book of its literary romantic value and canonises the assumption that all these Levantine peoples are one and the same, or rather in the words of his grandnephew and biographer, Stanley Lane-Poole, "those Arab, Persian, or Greek, but still Mohammadan, conditions of life (...) are generally distinguished by the name of Arabian" (1883, p. vii). Such an Orientalist presumption has survived in many ways till modern times; Josef Harovitz defines "Arabs" similarly, "learned men who wrote in Arabic, whether Arabians, Persians or whatever their origins" (2010, p. 386).

Lane used Egypt as a microcosm of "Arabian" lands and the *Arabian Nights* as the ultimate channel through which he could convey his experience of Egyptian life to English readers. Haddawy explores how Lane even pruned the *Nights* to make it fit around his experience in Cairo: "Lane omits sometimes a few details, sometimes whole passages, curiously because he finds them inconsistent with his own observations of life in Cairo" (1990: xxi). Concluding the chapter titled 'Language, Literature and Science' of *Modern Egyptians*, Lane writes, "We may hope for (...) a very great improvement in the intellectual and moral state of this people, in consequence of the introduction of European sciences (...); but it is not probable that this hope will be soon realized to any considerable extent" (*ibid.*, p. 223).

The *Nights*-based Orientalism gave birth to pseudo-Oriental literature, and pseudo-Oriental literature left its marks on the subsequent main stream

literature of Victorian times, creating a cult of fiction upon fiction, which is the subject of the next section.

## SECTION TWO

### FICTION UPON FICTION

This section is split into three parts, highlighting Oriental stereotypes in three texts: William Beckford's *Vathek*, Dickens' *Hard Times* and Disraeli's *Tancred*.

#### 1. WILLIAM BECKFORD'S *VATHEK: AN ARABIAN TALE*

*Vathek* is considered by many to be the ultimate pseudo-Oriental tale and one of the last survivors of this genre. Like Galland's *Sindbad* it claimed to be translated from a genuine "Arabian Tale" (Beckford, 1819, p. v), although it is not. *Vathek* is a fictional "grandson of Haroun Al Raschid" (*Ibid*, p. 7), a historical figure. Nevertheless the reader is made to believe that *Vathek* is real as the story is described in the preface as a translation from an "Arabic original" (*ibid*, p. v). Although he is very much influenced by Goethe's *Dr Faustus* in his insatiable pursuit of forbidden "knowledge" (*ibid*, p. 150), *Vathek* outgrows the stereotype of an Oriental despot to stupendous proportions. Besides his superhuman eye, he has the ability to communicate with demons and excels at succumbing to their requests (*ibid*, pp. 34-41). He prides himself on being "the greatest eater alive" (*ibid*, p. 25). As expected from an Oriental monarch, *Vathek* is also "much addicted to women" (*ibid*, p. 115) and leads a hedonistic existence and his activity is limited to either pure pleasure or pure evil in pursuit of "forbidden power" and "knowledge" (*ibid*, p. 10 & pp. 150-151). The concept of forbidden knowledge, which is the prime mover of events in the story, is a European Christian theme springing from the account of Adam and Eve's sin in eating from the tree of knowledge in Genesis (Bible, 2, p. 17), and features in the myth of Faust. In the Islamic account however, the tree is one of immortality and has nothing to do with knowledge, whether forbidden or allowed (Quran, 20, p. 120).

Even the female characters in Beckford's Orient fit within their allocated stereotypes. Carathis, *Vathek*'s "Greek", but Mohammedan, mother is more evil than himself (*Ibid*, p. 52). She facilitates his crimes for him and passes onto him her knowledge from years of being a witch. The second most important

female character in the story, Nouronihar, though not a witch, is immorally materialistic. Nouronihar's name is directly borrowed from 'The Story of Prince Ahmed and the Fairy Pari Banou' in the *Nights*. In the *Nights*, Nouronihar is a princess who is as beautiful as daylight, but falls ill and three princes compete to save her and win the reward of marrying her. Her character is reproduced here as that of a power and fortune seeker who, instead of being impressed with the delightful wonders the three princes bring from faraway lands (1995, pp. 831-32), is rather filled with "fondness" at the sight of Vathek's terrible and violent powers (*ibid*, p. 120). Thus, her beauty is sensualised and demonised here by the added lust for terror.

It is this imaginary Orient which Lane confirms later in *Modern Egyptians* first (when he tells the reader extraordinary accounts, including his Egyptian friend who has an insatiable appetite for eating glass) and second in his excessive annotations of the *Nights* (*apud*/cited in Kabbani 1986, p. 40).

## 2. DICKENS AND THE WONDERFUL ORIENT

In *Hard Times*, Dickens utilises the *Nights* as a definitive means for sharpening the contrast between two characters who are also symbols of two completely different ways of thinking: Mr Gradgrind and Sissy Jupe. In Gradgrind, Dickens depicts an ugly caricature of Benthamism and its followers and he finds the *Nights*, its tales and Orient very useful for his purpose. In the first chapter, Gradgrind's eyes are described as "two dark caves" and his voice as "dictatorial" (Dickens, 1869, pp. 7-8), foreshadowing the dictatorial "sultan" of the *Nights* whom Sissy mentions later in chapter nine (*Ibid*, p. 83), and Beckford's ultimate Oriental dictator, Vathek: "the one with a thousand of the blackest crimes" (*ibid*, p. 131). In a more direct reference to the *Nights*, M'Choakumchild, the new school teacher, is likened to "Morgiana" in the *Nights* and the children to the forty jars (1995, pp. 778-79), where their "robber Fancy" is "lurking within" which he, with his fatal teaching methods, will "kill outright" or in some cases manage only to "maim" (*Ibid*, p. 16). This image is central to the novel as a whole and in its relation to the tale of 'Ali Baba and the Forty Thieves' in the *Nights*. In one sense it portrays Gradgrind himself as an Ali Baba figure who is foolishly unaware of the impending doom he has inaugurated here by employing M'Choakumchild rather than letting the thieves in, in another by turning the forty thieves into innocent children full of wonder and imagination and Morgiana and Ali Baba into villains and murderers of imagination.

Further references to the *Nights* can be found in Dickens' other works, such as *Dombey and Son*, *Great Expectations* and *A Thousand and One Humbugs*. In *Dickens and the Invisible World*, Harry Stone asserts the impression of the *Nights* on Dickens and Victorian readership in general: "Everything was exotic, yet somehow believable too" (Stone, 1979, p. 25).

### 3. DISRAELI'S NEW CRUSADE

Through close examination of *Tancred* I will highlight the imperial agenda within the text which appears in line with the Oriental stereotypes discussed in the previous sections of this section. As a post-Romantic, like Ruskin, Carlyle, and Dickens, Disraeli believed in the aristocratic paternalistic mission and responsibility towards the common people. Unlike *Coningsby* and *Sybil*'s local setting, it is in *Tancred* that aristocratic paternalism is extended to appropriate the East and its holy lands. There are several reasons for this.

First, in Disraeli's Crystal Palace speech, he asserts that it is the empire that will make English youth "rise to paramount positions, and (...) command the respect of the world" (Bivona, 1989, p. 324). Second, as England is the leading country of the world, then England or *Tancred* in this case bears the responsibility of civilising the peoples of the world as *Coningsby* bears the responsibility of civilising the middle classes. *Tancred*'s responsibility to crusade the East stems from his racial nobility; Sidonia states in the novel: "All is race; there is no other truth" (Disraeli, 1880: 149). *Tancred*'s crusade also fulfils his filial duty toward his crusader ancestor and reclaims his ancestral right to the East.

In stark contrast to *Tancred*'s chivalry, the dwellers of the Near East are depicted collectively in Disraeli's "loosely defined (...) racial classification" as Arabs (but who could be Greek, Bedouin Arabs, Syrians, Egyptians or Jews) in noble-savage terms (Schweller, 2006, p. 58). Fakredeen, for instance, is cunning, and like Vathek's eye, his manipulative plans evoke "terror" in Eva's heart (*Ibid*, p. 241). Furthermore, he descends from the Islamic prophet, but he and his ancestors have adopted Christianity to appease the French (*Ibid*, p. 269). A few pages later, to appeal to Eva, his Jewish foster sister, he tells her: "I am a Hebrew" (*Ibid*, p. 207). Eva's response to Fakredeen sums him up as a ruler and a representative of his Arab race: "Thou son of a slave! (...) thou masquerade of humanity!" (*Ibid*, p. 207).

Although Eva is depicted in better light she is still in many ways inferior to *Tancred*, for she is "the human embodiment of the East", the "angel of Arabia",

and Tancred's "terrible fascination" with his mission (Clausson, 2004, p. 15). Here the Orientalist/imperialist agenda of the novel is plain, the European male aristocrat deems the sensual female East to be his own. Tancred's story from beginning to end has been an *Arabian Nights* one; in the beginning of the novel the celebrations of his coming of age are described as "a business of the thousand and one nights; the whole county to be feasted" (*ibid*, p. 5).

As Bivona suggests, "To Disraeli, novel-writing was a very expedient act of political ambition" (1889, p. 305). His novels were to his career what the *Arabian Nights* was to the empire; a literary endeavour which developed into a 'terrible fascination' with political advancement.

### SECTION THREE EMPIRE AS A NEW CRUSADE

In his ground-breaking *Orientalism*, Edward Said asserts that "the great likelihood that ideas about the Orient drawn from Orientalism can be put to political use, is an important yet extremely sensitive truth" (1978, p. 96). I will be exploring here how this sensitive truth led to the British invasion of Egypt in 1882.

As a junior politician in the 1840s who admired Lane's *Nights* and witnessed the Egyptian crisis of the 1830s, Disraeli publicised his imperial ideology through *Tancred or The New Crusade*. One of his first achievements when he became prime minister in 1867 was crowning Victoria as Empress of India, and Britain as an empire (*apud*/cited in Adelman 1997, p. 25). After a failed Abyssinian endeavour in 1868, he started pursuing the Near Eastern dream that he expressed in Tancred: "Let the Queen of the English collect a great fleet (...) and precious arms (...). We will acknowledge the Empress of India as our suzerain, and secure for her the Levantine coast. If she like, she shall have Alexandria as she now has Malta: it could be arranged." (*ibid*, p. 263)

At the first sign that the Khedive of Egypt was planning to sell his shares in the new Suez Canal to pay some of his debts, Disraeli struck a quick and secret deal in 1875 (*apud*/cited in Deighton 1968b, p. 235). The deal was the British government's first official stake in Egypt. In addition, Disraeli's government seriously "considered occupying Egypt in 1877 in anticipation of the collapse of the Ottoman Empire", but the sick man of Europe held his integrity together a little longer (Hopkins, 1986, p. 381).

Unsurprisingly, it was this passage to India that was used by mainstream historians to justify Britain's baffling invasion of Egypt in 1882. Robinson and

Gallagher, in their iconic *Africa and the Victorians*, have asserted that it was the disorder in Egypt which forced Britain to reluctantly invade the country in order to protect the Suez Canal (*apud/cited* in Fieldhouse 1962, pp. 574-76). In his survey of scholarship on the subject, Hopkins discovers that Robinson and Gallagher's long accepted Suez Canal justification is not a valid one, for "the admiralty did not think that the canal was in danger, and (...) continued to base its strategy on the Cape route until 1890s" (*ibid*, p. 373). Ironically, it was the bombardment of Alexandria, which caused "the threat of a retaliatory strike against the Canal", not the opposite (*ibid*, p. 374).

In the months leading to the bombardment of Alexandria, two protégées of Disraeli's played a major role in swaying Gladstone's liberal government to initiate the invasion: Charles Dilke and Auckland Colvin. In 1881, as "Under-Secretary at the Foreign Office" of Gladstone's new government, Dilke began to think of Egypt, on which the British government had kept its imperial eye since 1875, as more accessible now since the integrity of the Ottoman Empire has been breached by the French invasion of Tunisia. Colvin, the guardian of British-imposed debts on Egypt, was the maker of the news delivered not only to the British public, but also to their prime minister. He "saw no anomaly in the fact that in 1882 Egyptians banded round Arabi [Urabi] Pasha to resist the British occupation." They were hopelessly ignorant as Lane deemed them forty years earlier, "politically blind, they followed blind leaders" (Kiernan, 1988:120). As prime minister, Gladstone's sense of spiritual responsibility as well as his reading of Lane's *Nights*, Dickens and surprisingly Disraeli (Matthew, 199, p. 528), motivated him to go ahead with his holy war (*apud/cited* in Hopkins 1986, p. 385).

## CONCLUSION

Quoting an official of the Levant Company in the seventeenth-century, H.S. Deighton remarks, "If it rayned gold [at Alexandria] (...) we should not think it worth the while to go and fetch it" (Deighton, 1968a, p. 59). This was the British attitude towards Egypt nearly two hundred years before 1882; there was no interest either economically or politically in the place. This attitude began to change however from the arrival of Galland's *Nights* in 1721 onwards, and its influence on English literature, and afterwards through Lane's work on Egypt and the Egyptians in his *Nights*. In Disraeli literary romanticism about owning and subduing the wild Orient, met its political counterpart.

The bombardment of Alexandria in 1882 was only the beginning of the fall of the Eastern Mediterranean Orient, and what they dubbed ‘the Arab world’.

## REFERENCES

- ADELMAN, P. (1997). *Gladstone, Disraeli & Later Victorian Politics*. New York, Addison Wesley Longman Limited.
- ARATA, Stephen (2012). On E. W. Lane’s Edition of *The Arabian Nights’ Entertainments*, 1838. In Dino Franco Felluga (ed.), *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History, Extension of Romanticism and Victorianism on the Net*, available at [http://www.branchcollective.org/?ps\\_articles=stephen-arata-on-e-w-lanes-edition-of-the-arabian-nights-entertainments-1838](http://www.branchcollective.org/?ps_articles=stephen-arata-on-e-w-lanes-edition-of-the-arabian-nights-entertainments-1838), consulted on 22 May 2014.
- BECKFORD, William (1819). *Vathek: an Arabian Tale*. London, George Slater.
- BIVONA, D. (1989). Disraeli’s Political Trilogy and the Antinomic Structure of Imperial Desire. *Novel: A Forum on Fiction*. Vol. 22 Issue 3, 305-25.
- CLAUSSON, N. (2004). ‘Picturesque Emotion’ or ‘Great Asian Mystery’? Disraeli’s *Tancred* as an Ironic Bildungsroman. *Critical Survey*. Vol. 16 Issue 1, 1-19.
- DEIGHTON, H. S. (1968a). Some English Sources for the Study of Modern Egyptian History. In P. M. Holt (ed.) (1968). *Political and Social Change in Modern Egypt: Historical Studies from the Ottoman Conquest to the United Arab Republic*. London, Oxford University Press, 59-67.
- DEIGHTON, H. S. (1968b). The Impact of Egypt on Britain: a Study of Public Opinion. In P. M. Holt (ed.) (1968), *Political and Social Change in Modern Egypt: Historical Studies from the Ottoman Conquest to the United Arab Republic*. London, Oxford University Press, 231-48.
- DICKENS, Charles (1896). *Hard Times*. Cambridge, Cambridge [printed at the riverside press].
- DISRAELI, Benjamin (1880). *Tancred*. London, Longmans, Greens and Co.
- FIELDHOUSE, D. K. (1962). Review of *Africa and the Victorians* by R. Robinson; J. Gallagher; A. Denny. *The Economic History Review*. New Series, Vol. 14 No. 3, 574-576.
- GERBER, Haim (2004). The Limits of Constructedness: Memory and Nationalism in the Arab Middle East. *Nations and Nationalism*, Vol. 10 Issue 3, 251-68.
- HADDAWY, H. (1990). Introduction in *The Arabian Nights*. H. Haddawy (trans.), New York, Norton & Company, pp. ix-xxix.
- HAROVITZ, Josef (1927). ‘The Origins of *The Arabian Nights*’. In D. Heller-Roazen (ed.) (2010). *The Arabian Nights*, London, W. W. Norton & Company, 386-408.
- HOLT, P. M. (1968). Ottoman Egypt (1517-1798): an account of Arabic historical sources. In P. M. Holt (ed.) (1968). *Political and Social Change in Modern Egypt: Historical Studies from the Ottoman Conquest to the United Arab Republic*. London, Oxford University Press, 3-12.



- HOPKINS, A. G. (1986). The Victorians and Africa: A Reconsideration of the Occupation of Egypt, 1882. *The Journal of African History*, Vol. 27 Issue 2, 363-91.
- IRWIN, Robert (2009). *The Arabian Nights: A Companion*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd.
- JOHNSON, R. C. (2013). Beautiful Infidels: The Western Travels of 'the Arabian Nights'. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 46, No. 3, 434-39.
- KABBANI, Rana (1988). *Europe's Myths of Orient*. London, Pandora Press.
- KIERNAN, V. G. (1988). *The Lords of Human kind*. London, The Cresset Library.
- LANE, Edward William (1883). *Arabian Society in the Middle Ages: Studies from a Thousand and One Nights*. Stanley Lane-Poole (ed.) (1883), London, Chatto & Windus.
- LANE, Edward William (1978). *Manners and Customs of the Modern Egyptians*. London, East-West Publications.
- LAQUEUR, Walter (1976). *A History of Zionism*. New York, Schocken Books.
- LES MILLE ET UNE NUITS (1949) – TOME PREMIER, Antoine Galland (trans.), Paris, Chez Le Normant, Imp.-Libraire. Matthew, H. C. G. (1997). *Gladstone 1809-1898*. Oxford, Oxford University Press.
- SAID, Edward (1978). *Orientalism*. London, Routledge & Kegan Paul Ltd.
- SCHWELLER, R. (2006). 'Mosaic Arabs': Jews and Gentlemen in Disraeli's Young England Trilogy, *Shofar*, Vol. 24 Issue 2, 55-69.
- SLATER, M. (1988). Dickens in Wonderland. In P. L. Caracciolo (ed.) (1988), *The Arabian Nights in English Literature*. London: The Macmillan Press Ltd, 130-42.
- THE ARABIAN NIGHTS ENTERTAINMENTS (1838-40). E. W. LANE (TRANS.), London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co.
- THE ARABIAN NIGHTS' ENTERTAINMENTS (1995). ROBERT L. MACK (ED.), Oxford, Oxford University Press [reprint of first edition 1706-21].



VII

**PERSPETIVAS LITERÁRIAS DO OUTRO NA ESPANHA E  
NO CANADÁ**

LITERARY PERSPECTIVES OF THE OTHER IN SPAIN AND  
CANADA



# GOYTISOLO'S WITNESS IN BOSNIA

## A TESTEMUNHA DE GOYTISOLO NA BÓSNIA

Erma Nezirevic<sup>1</sup>  
nezir001@umn.edu

Juan Goytisolo, one of the best-known contemporary Spanish authors, travelled to Bosnia to report on the Balkan wars (1992-1995). He published two texts during several trips there: a travelogue-style collection of essays titled *Cuaderno de Sarajevo: anotaciones de un viaje a la barbarie* (1993), and a novel, *El sitio de los sitios* (1995). Via these texts, the author holds up a mirror to Spain's own identity stuck in a struggle between moving forward and recuperating the memories of its traumatic past. His work on Bosnia represents the foreign Other by bearing witness to its violence and subsequent political disintegration. Goytisolo's narratives seek to break down the figure of the author, which is used to limit the proliferation of meaning, and urge us to see him as a human subject that is nothing more than a finite and vulnerable being whose subjectivity is placed in a precarious position when its flow is interrupted by war. He privileges the aesthetic form of the novel as the genre that can bear witness because of its power to create its own object and its environment. *El sitio de los sitios* came into existence when *Cuaderno's* documentary style appeared insufficient to satisfy the urgency to represent the intensity of the witnessed event. The novel bears witness to the pain and disintegration of the Balkan Other while at the same time placing his Spanish identity into question.

**Keywords:** Goytisolo. Bosnia. Spain. Witnessing.

---

<sup>1</sup> Department of Spanish and Portuguese, University of Minnesota, Minneapolis, Minnesota, USA

Juan Goytisolo, um dos autores espanhóis contemporâneos mais conhecidos, viajou para a Bósnia para relatar as guerras nos Balcãs (1992-1995). Ele publicou dois textos durante várias viagens por lá: uma coleção de ensaios em estilo de viagem, intitulada *Cuaderno de Sarajevo: anotações de uma viagem à barbárie* (1993) e um romance *El sitio de los sitios* (1995). Através desses textos, o autor espelha a identidade da própria Espanha, presa numa luta entre avançar e recuperar as memórias do seu passado traumático. O seu trabalho na Bósnia representa o Outro estrangeiro, testemunhando a sua violência e subsequente desintegração política. As narrativas de Goytisolo procuram desmembrar a figura do autor, que é usada para limitar a proliferação de sentido, e instam-no a vê-lo como um sujeito humano que nada mais é do que um ser finito e vulnerável, cuja subjetividade é colocada numa posição precária, quando o seu fluxo é interrompido pela guerra. Ele privilegia a forma estética do romance como o género que pode testemunhar devido ao seu poder de criar o seu próprio objeto e o seu ambiente. O *sitio de los sitios* surgiu quando o estilo documental de *Cuaderno* parecia insuficiente para satisfazer a urgência de representar a intensidade do evento testemunhado. O romance testemunha a dor e a desintegração do Outro dos Balcãs, ao mesmo tempo que questiona a sua identidade espanhola.

**Palavras-chave:** Goytisolo. Bósnia. Espanha. Testemunhando.

Since World War II there has been a tendency and a desire in academic approaches from across social sciences and humanities to understand events of mass violence through the lens of the Holocaust. While the approaches developed around the notions of “bearing witness” and testimony have been groundbreaking, they have also evolved in their representation. The Holocaust moved from being considered as that which is unrepresentable and unspeakable to the event through which to inspect the limits of representation of mass atrocity. Representations of war have not only served to expose the pain and suffering of others, or to satisfy viewers’ voyeuristic desires, but to also work thorough one’s own traumas by looking at the Foreign Other, both collectively and individually. Wars can be perceived as events that change our way of understanding and engaging with the world that surrounds us, even when that war occurs somewhere else and to someone else.

This paper primarily examines Juan Goytisolo's novel, *El sitio de los sitios* (1995), while occasionally drawing upon his travelogue, *Cuaderno de Sarajevo* (1993). Both texts were published during the Bosnian War (1992-95) while the author worked as a freelance correspondent for Spanish news sources including the daily newspaper *El País*. They present the author's struggle to deal with responsibility of representation of the violence he is witnessing. He struggles to deal with the responsibility placed on him and the trauma he experiences as he performs the job of representing the violence to an audience in his own national context. Metatextually, Goytisolo interrogates what it means for an author as a human subject to push the limits of his profession and arrive at a point where the objectivity of journalism is simply insufficient to represent the violence witnessed. The trauma of bearing witness, unlike the journalistic product itself, is not mechanically reproduced. This paper demonstrates that fiction, and specifically the genre of the novel, is used as a catalyst, and a form of catharsis, to explain and theorize the unrepresentable violence.

Juan Goytisolo, novelist, poet, essayist, and journalist and one of Spain's most recognized and renegade literary figures, was born in 1931 in Barcelona and died in 2017 in Marrakesh. He was born to an aristocratic family, and has since struggled with his privileged social position, which is reflected consistently in his overall body of work. His mother was killed during an air raid in the Spanish Civil war in 1938. Upon searching through family records he discovered his grandfather's oppressive past of slave ownership in Cuba. Goytisolo is also well-known for his renegade attitude toward his home country because of its violent history and politics. His earlier works were censored in Spain during the Franco regime, and were instead published in Mexico. Goytisolo has lived in self-imposed exile since 1956, first in Paris, and currently in Marrakesh, Morocco. His work is linguistically experimental, and explicitly critical of Spain's painful past. Goytisolo often deconstructs the subjectivity of his protagonist to such an extent that we can clearly see the effects of the traumatic past in the individual. While we should be careful not to conflate the author with the protagonist, this seems impossible with Goytisolo. By using his own biographical information in creating his characters, he does not want the reader to distance himself too far from Goytisolo, the author.

The breakout of the war in the former Yugoslavia in 1991 represents precisely an Event that interrupts the flow of Goytisolo's Spanish identity. In both his travelogue *Cuaderno de Sarajevo* and the novel, *El sitio de los sitios*, he uses the event of war to reframe the way Spain should see itself in light of its past traumas. The novel in particular is the text that becomes Goytisolo's witness

to the event that interrupted him once again as a subject. The effects of war exceed its causes by retroactively determining the significance of other conflicts altogether such as the Spanish Civil War (1936-39) or even further back, of Spanish Imperialism that began at the end of the XV century.

Wars are events that interrupt not only those involved directly in the conflict, but also those watching. Slavoj Žižek (2014), whose work extends beyond violence, characterizes the philosophical concept of the Event as “something shocking, out of joint that appears to happen all of a sudden and interrupts the usual flow of things; something that emerges seemingly out of nowhere” (2014: 4) and, in addition, is circular in nature “in which the effect retroactively determines its causes or reasons” (*ibid*). In other words, the Event is “the effect that seems to exceed its causes” (*ibid*, 5). It is not so much an occurrence in the world, but rather it is a change of the frame of perception followed by a change in the way in which we engage with the world because of something that occurred. War is not just about what occurred, but also about the change of perspective it imposes on everyone - its perpetrators, victims, and witnesses.

The space of Goytisolo's *Cuaderno de Sarajevo* preoccupies itself on many occasions with making connections between the culture in the Balkans and Spain – a space where the author finds himself and a space from which he comes and often denies. He has claimed that the only tie he has with his homeland is the language that he cannot rid himself of. Language travels in one's body, everywhere one goes, and while mobile in that sense, it is still always immobile and static belonging with one's body. Language is one way we can understand the concept of 'home' when political categories collapse as they do in times of crisis and conflict. While getting to know Sarajevans in times of crisis, Goytisolo introduces his reader to David Kamhi, a Sephardic Jew, descendant of the Sephardic Jews expelled from the Iberian Peninsula, who denounces the lack of support from Spain as he claims to be Spanish on the basis of language. His first language is Castilian, and it is this logic of 'home' that Kamhi is following, the same one that Goytisolo understands. Kamhi has a desire to prove his Spanishness to the Spanish reader in hopes to obtain help from Spain during the siege of Sarajevo. Since he is Spanish as well as Bosnian, he is an Other within the Self.

Upon closer examination of the paratexts – that is, all the elements that complement the naked text including the book cover, the blurb, prologue, epilogue, epigraphs, etc. – one finds even more evidence of self-examination while publishing about the Foreign Other. In the words of Gerard Genette, paratextual elements are not only parts of a “zone of transition” between the



text and the space outside it, but are also part of the transaction, controlled by the author and the publisher, in strategically and pragmatically mediating how the reader receives the text (Genette & Maclean, 1991: 261-62). On the back cover of *Cuaderno*, Goytisolo leaves a facsimile of his signature as a way to claim his book and use his authorial status to get his ethics of recognizing the other across to the reader. The blurb is also a summary of his opinion, and a warning about the 'Palestinization' of states. He stays away from the term 'Balkanization' even though it applies in the context in which he writes. At the same time his signature is also an autograph for those readers who have purchased the book because of Juan Goytisolo's long-established authorial status. There is a paradox in the interplay between the presentation of his ethics, as a type of greater good this author provides for his reader, and his celebrity status without which he could not begin to propagate his message. This paradox and the inseparable question of morality are also necessarily tied in with the market. Books like these are commodities and have been published in multiple editions and languages. Ribeiro de Menezes (2006) points out a minute, yet arguably significant detail, about the publication time of *Cuaderno* being in late August, when many Spaniards are on their traditional annual holiday. She does this in order to deconstruct Goytisolo's own critique of voyeurism by those who seek out violence for touristic leisure: "His intention is that the *Cuaderno de Sarajevo* should, likewise, wound its reader, carrying an incendiary device right to the very heart of tourists on their towels on Spanish beaches in August" (2006: 227). An awareness of his visible status in contemporary Spain creates anxiety for the author who finds himself straddling between surrendering his position or wholly embracing it by using it to influence his readers.

With bearing witness comes an inherent questioning of genre. Goytisolo privileges the novel due to its transformative power, and uses it to build on the *Cuaderno* by making his creation the ultimate witness. The novel *El sitio de los sitios* and its role in the breakdown of author subjectivity as a way to create the witness. The hybrid nature of these texts, and of the novelistic genre itself, lend themselves for the purpose of bearing witness and becoming the witness. The unbreakable link between representation and responsibility places the connection between lived experience of seeing or being part of violence and discourse at the center of the discussion. The event, mediated by the symbolic realm of language, contains a purpose of a sort of poetic re-evaluation of one's own identity. Goytisolo's texts are aware of the, "irreducibility of experience to discourse, and at the same time the fact that experience is always communicated in a mediated form. It is at the moment of representation that the

conventions governing the form itself take on an ideological charge” (Monegal, 2002: 33). Goytisolo’s politics are subversive, and are expressed through the play of genre. His journalism is engaged, and his novels are experimental. He does not glorify war and its battles or heroes, but rather his texts, “illustrate the need to move away from the epic representation of war, to avoid complicity with discourses which endow wars, and violence, with meaning. The narrative poetics can thus be read as a commitment to a politics of representation that resists co-option by hegemonic explanations of the event, particularly those of the media but also those of historiography” (Monegal, 2002: 29). Hybridity is inevitable in representations that bear witness to violence and question the act of representation itself.

As a product of the post-Holocaust intellectualism that denounces ethnic cleansing and supports human rights, Goytisolo attacks the attempts at purification and ethnic cleansing by the Serbs, and depicts it as a universal problem in which Spain has a particular guilt given its treatment of Jews and Muslims historically. Not only are the people condemned to death for an arbitrary reason, but this purification project is *a priori* condemning collective memory to death and extinction. He uses the example of the burning of the National Library to denounce the vengeful flames of purification (*Cuaderno*, 1993: 56). The medieval, fundamentalist national myth of the so-called Great Serbia is to blame for the *memoricidio* inflicted not only upon the Bosnians, but upon the entire world civilization. Goytisolo takes advantage of his authorial and public figure status to narrate the story of the siege of Sarajevo in short essays with many comparisons with the Spanish Civil War, ethnic, political, and economic differences, and denouncement of international institutions with the overarching goal of creating a universal collective memory. The comparisons with the Spanish Civil War are “highly emotive assumptions, especially for a Spanish reader. The comparison between the sieges of Sarajevo and Madrid—both cities could be said to have heroically resisted the onslaught of nationalist forces in the name of freedom—seems calculated to engage a home audience in distant events” (Ribeiro de Menezes, 2006: 223-24). For Goytisolo, this place is an “extraño hogar,” which could easily be either Castile or Andalucía (*Cuaderno*, 1993: 41). All historical anomalies are explained as an interruption of the nation in flow, and the war in Bosnia, then, is another interruption, that opens a discussion of what our societies have learned from these types hegemonic Histories. Goytisolo ultimately calls his audience to acknowledge the interruption and analyze it, and not allow for it to simply be overlooked in the grand narratives created from national myths.

The comparison continues through the denouncement of purification and ethnic cleansing that took place in Spain: “La *purificación y limpieza* – prejuicio y monomanía de la sociedad española de los siglos XVI y XVII – reaparecen [...] en el lenguaje nacionalista y ultraortodoxo *chetnik* para justificar hazañas” (*Cuaderno*, 1993: 117). Homogenizing and racist discourse containing the same elements lives on centuries later not too far from Spain, and has not been overcome in our collective memory. Europe has not progressed in terms of the ‘never again’ promise and the proliferation of universal human rights. While these discourses justify wrongdoings and atrocities, the activists and democratizing societies are fatigued. Twentieth century had, in fact, exhausted everyone.

*El sitio de los sitios* is set during the siege of Sarajevo in 1993, and what is particularly intriguing is that Goytisolo himself uses the word *cerco* to actually refer to the siege, even though his title plays with this possible meaning, as I have already mentioned. The main plotline concerns an unknown traveler, who arrives at a hotel in S., which the reader can assume stands for Sarajevo especially if we have read *Cuaderno*. The hotel is only known as H.I., and it is presumably the Holiday Inn where the world’s journalists gathered to report on the events of the war.

The protagonist is “de una sesentena de años, vestido con una zamarra verde” (*El sitio...*, 1995: 25). These are Goytisolo’s marks of identity during the Bosnian war, specifically age as well as the choice of clothing. From the beginning, it is not clear what he is doing in Sarajevo, but the next day he is killed by a mortar that hits his room. The commander of the International Forces (who is a Spanish man) comes to investigate, but when he removes the blanket from the corpse, he does not find a body. The guards have no explanation, and claim that the body could not have been moved without their knowledge further adding to the mystery. When the investigator goes to check the man’s passport, he finds that it has also disappeared, despite the clerk saying he put it in a drawer, and no one took it. Moreover, contrary to normal procedure, he did not note the details of any of this. The only clues are a series of poems signed J. G. (Goytisolo’s initials) and written in Spanish, and a novel. As we can see, the process becomes difficult to trace as the archive of his arrival and stay in Sarajevo is non-existent, leaving literature as the only tool that can be used in resolving this mystery. Being Spanish, the commander decides to investigate, but since he is missing clear archival clues, his investigation acquires a philological flavor. He narrates, “Por mi parte, voy a proceder a la lectura y clasificación de los textos mecanografiados y poemas confiando en que arrojen

alguna luz sobre la identidad del difunto o desaparecido y las razones de su viaje a esta República con riesgo evidente de su vida” (*El sitio...*, 1995: 25). He recognizes the value of representation in the investigative process that is part of an always-incomplete archive, which exists outside, and is only a trace of the event, not the event itself. The texts are the only indicators through which he might interpret the details about the subjectivity of the author who is likely traumatized and appears to be in search of more trauma since he has arrived in this Republic that presents an evident risk to his life.

Upon reading the poems, which he finds disgustingly pornographic, he concludes they promote sodomy. The book left behind, interestingly enough, turns out to be the novel we are reading and even describes the death of the author before it has happened. The text focuses on the incompleteness of the narrative and relies on the reader’s awareness of the violent event that interrupts the flow of human existence. The commentary here about the commander being a Spanish man places the institutional responsibility on Spain to understand what is happening and to resolve the problem. This is part of Goytisoló’s own critique, as he believes Spain should have a specific ethical responsibility to address the conflict in the Balkans, as Spain has itself dealt with similar problems in its own history of ethnic cleansing and civil war violence. The fact that the investigator considers the collection of poems pornographic points to an excuse for not intervening on time, as it is something in which we should not engage or contemplate.

The direct rejection of the poetry points to Goytisoló’s personal critique of a supposed Spanish inability to accept otherness, or an incomplete Spanishness. In fact, for the commander,

Un simple repaso de los poemas del enigmático ‘J.G.’ revela con claridad que se trata de un invertido. Los versos, sobre cuyo posible valor estético no me pronuncio, reproducen una serie de imágenes y actos que, con el disfraz de un lenguaje sibilino y artero, constituyen una descarada apología del vicio. (*El sitio...*, 1995: 43)

The supposed perversion of the poet is labeled as “un invertido,” or simply homosexual. There is no doubt in any of this since the commander decides clearly that a simple review of the poems indicates the backwardness of the author’s mind. The commander performs a rudimentary close reading of the poetry, and while he purposefully chooses to not comment on the aesthetic value of the verses, he is certain that the images, and above all acts represented by those images, are perverted even though they appear masked behind an

important language. The commander recognizes the power of representation, obvious in the fact that he passes judgment on the text itself, reminiscent of Francoist censorship, and even further in history, the Inquisition.

Finally, the commander's investigation results in no logical reason as to why the man was there, and how he arrived there in the first place. The narrative intermixes the descriptions of his investigations with the descriptions of the siege of Sarajevo itself. The siege however is displaced, and portrays episodes of ethnic cleansing of various groups, particularly the Jews, taking place in Paris, and not in Sarajevo. While the rest of Paris goes on normally, the only indications of violence is that the metro avoids the stops at which the violence is occurring (that are under siege). This further illustrates Goytisolo's critique about the rest of the Western world ignoring the siege of Sarajevo.

In the Paris episode, the reader is introduced to a character only known as the defecator, who, according to the narrator, could be "energúmeno o santo" with his prophetic voice in the subway station announcing the beginning of war. While the subway users observe him defecate, and yet pretend to be too dignified for that, he responds, "... sí, estoy cagando! miren bien toda esta mierda! es mía y bien mía! nadie puede impedirme cagar! es el único derecho que me queda!" (*El sitio...*, 1995: 38). His angry and pessimistic reaction to those ignoring him expresses an outrage for the suffering of others that should not be ignored. By defecating in public, and performing a private activity in public, the "prophet" privatizes the public space, and shows how such a threatening display undoes the Event (Žižek, 2014: 157). Symbolically, the defecator has a connection with the figure of the *caganer*, a Catalan figurine placed in nativity scenes depicted defecating (or *cagando*) in order to fertilize the land. Whether it is to fertilize the biggest event of Christianity or to protest the event of war, defecating is an act of extroversion by an *invertido*, or perhaps *introvertido*.

The second part of the book begins with the destruction of the National Library in Sarajevo, and with it, the extensive collection of Arab, Ottoman and Persian manuscripts. Following this event, the reader witnesses a conversation between a literary scholar and a historian, both of whom are devastated by the destruction of the library, as their identities as scholars have been placed in jeopardy by the annihilation of the archive. Following Žižek's thought, this event pushes them to reframe who they are as scholars. The excitement of one of the scholars is evident when the sixty-year-old man arrives at the hotel and registers as Ben Sidi Abú Al Fadaíl, a Muslim saint. The scholar has been writing the saint's biography, and cannot contain his excitement at the prospect of having found the actual subject of his work rather than just searching for the

trace left in an archive – an archive that no longer exists since the library has been destroyed. When the impact of the mortar causes the man heart failure and kills him in his room, the scholar finds a manuscript confirming the man's connection to the saint. His initial reaction is to completely cover up the death, but the body is seen by a Dutch diplomat, and the elaborate plot from the first part is concocted. They removed the manuscript, and buried the saint in the grounds of the destroyed library. The sodomy poems, of which the reader is already aware, are planted to make the investigators think that the dead man is Spanish. The manuscript he used turns out to be one that was found in a second-hand bookshop in Barcelona and came from a madman and a perverted sodomite, who had been in a mental hospital in Morocco. As the investigation goes on, the reader discovers that there might be some connection between the madman J. G. and the Muslim saint, but it is left open to interpretation. Goytisolo uses his own biographical information to complicate his characters, and more importantly, he inverts what the reader expects the “author's” identity to be. He removes the focus from the author, and places it on the narrative itself.

The novel dialogues with otherness; the Other who is the reader, the victim, the oppressor, and ultimately, the Other that lives within the Self. The polyphony within the text is not merely a postmodern narrative game; it is a political choice. The form is inseparable from the content, and the dissemination of texts and alternation of narrative voices as it can be read as a giving a voice to the voiceless or the vanquished, and moreover, as a challenge, and even a mockery of the notion of History (Piccioni, 2011: 8). The novel as witness challenges History and the notion of the author as the central figure on whom the responsibility is placed.

The Event is inherently traumatic as it erases subjectivity and gives rise to a new post-traumatic subject in that “our socio-political reality imposes multiple versions of external intrusions, traumas, which are just that – meaningless, brutal interruptions that destroy the symbolic texture of the subject's identity” (Žižek, 2014: 85). People have lived in the midst of violence for centuries, and even “from the very prehistory of humanity,” but today's world, in a disenchanted postreligious era, these events of violence are experienced more as meaningless intrusions of the real (*ibid*). A post-traumatic subject, then, is a victim who survives his own death since a new subject emerges when one survives his own death. This death is an erasure of the subject's symbolic identity as there is no continuity after the shock of the event – the subject lives death as a form of life (*ibid*). Goytisolo is an author who has throughout his career

positioned himself as a traumatized subject – a product of a traumatizing and traumatized nation.

While it is always important to beware of the pitfalls of conflating the text with the author's own biography, with Goytisolo that is inevitable, as he inserts himself blatantly and explicitly into his novels, not allowing the reader to disassociate him from the text. By doing this, he intends to break down the notion of the author who is made responsible for only his (especially his controversial) creations, and represent him as one who is part of a traumatized society that does not take responsibility for itself. In surrendering his status as an author by recognizing the plurality and incompleteness of the historical record, he turns the novel into his ultimate witness.

The testimonial function of narrative is particularly evident in *Cuaderno de Sarajevo*. The book functions as a narrative trap in its ability to grab the reader and take him/her through the event with the support of additional material such as photographs and including the facsimile of Goytisolo's handwritten comments in the margins. Because of the small print size and the appearance of unruly handwriting, the facsimile requires effort by the reader in order to decipher the message. Goytisolo leads his reader to believe the author expresses his most intimate comments in the margins. He creates what appear to be anti-footnotes that push against the notions of a homogenized, official History.

Finally, *El sitio de los sitios* is the witness to the Event caused by the war in Yugoslavia. Its author, Juan Goytisolo, driven by his own desire to challenge the established notions of "Spanishness," makes use of the war in Bosnia as a sort of turning point in order to reframe the way his Spanish-speaking audience understands mass violence, and ultimately, its own history. His *Cuaderno* can therefore be considered a type of reading guide for his novel, using the documentary approach to interpret the postmodern experimentation in *El sitio de los sitios*. On a collective level, the novel provides a point of access for reconciling a conflicted identity whose marks, in Goytisolo's view, needed to be reframed given that the 1990s were a period in which Spain was at the height of its "Europeanization." On an individual level, Goytisolo's author subjectivity is sacrificed for the sake of creating a text that remains the ultimate witness.

## REFERENCES

- GENETTE, Gerard and Marie Maclean (1991). "Introduction to the Paratext", *New Literary History*, vol. 22. Nº. 2, pp. 261-272.
- GOYTISOLO, Juan (1993). *Cuaderno de Sarajevo: Anotaciones de un viaje a la barbarie*, El País-Aguilar, Madrid.
- GOYTISOLO, Juan (1995). *El sitio de los sitios*, Alfaguara, Madrid.
- MONEGAL, Antonio (2002). "Aporias of the War Story," *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 3, No. 1, pp. 29-41.
- PICCIONI, María Laura (2011). "Los juegos del autor en *El sitio de los sitios* de Juan Goytisolo. Borramiento, presencia y compromiso político", *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, vol. 3, pp. 1-9, available at [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31882/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31882/Documento_completo.pdf?sequence=1), consulted on 25/01/2015
- RIBEIRO DE MENEZES, Alison (2006). "Juan Goytisolo's Cuaderno de Sarajevo: The Dilemmas of a Committed War Journalist", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol.12. No. 2-3, pp. 219-231.
- ŽIŽEK, Slavoj (2014). *Event: A Philosophical Journey through a Concept*, Melville House, London.



# CANADIAN NATIVE VOICES AND THE REPRESENTATION OF THE OTHER(S): THE CREE WRITER TOMSON HIGHWAY

VOZES ABORÍGENES CANADIANAS E A REPRESENTAÇÃO DO(S) OUTRO(S): O ESCRITOR CREE TOMSON HIGHWAY

Isabel Nena Patim<sup>1</sup>  
isabelp@ufp.edu.pt

The novel *Kiss of the Fur Queen* (1988), of the Cree playwright, novelist, pianist, songwriter Tomson Highway, is the story of two Cree brothers and their journeys, both physical and spiritual. Forced to speak English, their names changed, and their own Cree culture and language forbidden at the residential schools, they pursue music and dance. A thematic approach to the novel draws on the themes of the trickster, of the devastating effects of colonization on Indigenous people, and of the reconciliation and healing from their traumatic experiences at residential schools in Canada. Issues of identity emerge and the representations of the Other(s) consider the duality native/colonial. The brothers live their fragmented identities (Native identity versus dominant culture), in a reflection on the Cree men's struggle to understand their place within two worlds.

**Keywords:** Native voices. Cree. Tomson Highway. *Kiss of the Fur Queen*. Identity.

O romance *Kiss of the Fur Queen* (1988), do dramaturgo, romancista, pianista e compositor Cree Tomson Highway, narra a história de dois irmãos Cree e das suas viagens, tanto físicas como espirituais. Forçados a falar inglês, seus nomes alterados, e a sua própria cultura e língua Cree proibidas nas escolas residenciais, dedicam-se à música e à dança. Uma abordagem temática do

---

1 Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa. CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

romance debruça-se sobre os temas do impostor, sobre os efeitos devastadores da colonização nos povos aborígenes, e sobre a reconciliação e cura das suas experiências traumáticas nas escolas residenciais no Canadá. As questões de identidade emergem e as representações do(s) Outro(s) consideram a dualidade nativo/colonial. Os dois irmãos vivem as suas identidades fragmentadas (identidade nativa versus cultura dominante), num espelho da procura do povo Cree pelo entendimento do seu lugar em dois mundos.

**Palavras-chave:** Vozes Aborígenes. Cree. Tomson Highway. *Kiss of the Fur Queen*. Identidade.

## 1. INTRODUCTION

The novel *Kiss of the Fur Queen* (1988), of the Cree playwright, novelist, pianist, songwriter Tomson Highway, is the story of two Cree brothers and their journeys, both physical and spiritual. Forced to speak English, their names changed, and their own Cree culture and language forbidden at the residential schools, they pursue music and dance. A thematic approach to the novel draws on the themes of the trickster, of the devastating effects of colonization on Indigenous people, and of the reconciliation and healing from their traumatic experiences at residential schools in Canada. Issues of identity emerge and the representations of the Other(s) consider the duality native/colonial. The brothers live their fragmented identities (Native identity versus dominant culture), in a reflection on the Cree men's struggle to understand their place within two worlds.

The trickster, an element found throughout native storytelling and fiction, and an important figure in the Native world, appears as a character, Weesageechak, at important moments for both brothers. In Highway's play *The Rez sisters* (1988), the trickster Nanabush, is shaped as seagull, nighthawk, and bingo master. One of Highway's two best-known works, this play focuses on the dreams and fears of seven female characters, and its sequel, *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* (1989), features seven males. These voices in Highway's narratives embody Canadian Native identity and culture and pictures the popular figure in Aboriginal stories and culture.

While the novel *Fur Queen* follows the traumatic residential school experiences of the brothers Jermaine and Gabriel, *Rez Sisters* explores the adventures of seven Aboriginal women with aspirations of winning the bingo. Contrasting

with the humor of this play, *Dry Lips* is a disturbing drama. These works represent the identities and culture of Native Canadian men and women respectively (the male's aboriginal experience in *Fur Queen*; women's in *Rez*; men's in *Dry Lips*).

## 2. A CREE VOICE OF CANADIAN NATIVE LITERATURE IN ENGLISH

Inuk Rosemarie Kuptana, Canadian «by virtue of geography and history», suggests this definition for 'what is a Canadian':

A CANADIAN is... a person with origins in other parts of the global village. A Canadian is an English – or French – speaking person whose rights are enshrined in the Canadian Constitution Act, 1982. This Constitution finds its roots in Great Britain – roots that date back to the time when England was a world power, and Canada one of its many Commonwealth satellites. Today Inuit and other Aboriginal people are recognized in Section 35 of the Canadian Constitution Act, 1982. Our history with the more dominant society has not been an easy relationship and between us there is much unfinished business. (2006: 41)

Canadian critic Linda Hutcheon considers that the multicultural population and decentralized geography of Canada, as well as the ambivalence of Canada with the English and with the Americans, bring together the conditions for the postmodern text (Cheetham & Hutcheon, 1991). The Canadian obsession with limits and frontiers and with the dualities, as for example, federal/provincial, French/English, native/colonial,<sup>2</sup> are themes shaped in Canadian postmodern fiction, exploring fissures and challenging cultural dominants.<sup>3</sup> Hutcheon refers the ambiguity of postmodern texts as a function of the paradoxical use of conventions, illustrated, for example, in a divided identity. Acknowledging the complicity with the dominant structures, the postmodern text corrupts itself with what it questions in the spheres of art and society.

It is in the scope of Hutcheon's reference to the duality native/colonial that we aim at reading Tomson Highway's novel. *Kiss of the Fur Queen* tells us about educational, institutional and personal experiences, being the association of

2 To refer to internal colonization of the native and Québécois, see Thomas King.

3 Examples of postmodern texts referred to by Hutcheon include, for example, novels by authors such as Leonard Cohen, Sheila Watson, Dave Godfrey, Rudy Wiebe, Michael Ondaatje, Margaret Atwood, Andrey Thomas, Susan Swan, Timothy Findley, Robert Kroetsch, Hubert Aquin, Victor-Lévy Beaulieu, Lousky Bersianik, Nicole Brossard.

those themes with autobiographical aspects of the author easily recognized: the death of his brother, at the age of 36, with AIDS; the education that Highway received at the Roman Catholic Guy Hill Indian Residential School; the education of the writer in music, as well as that of his brother, René Highway, a dancer and choreographer.

Tomson Highway was born and raised in Manitoba. The 11th of twelve children, he was, at the age of six, taken from his family by the Canadian Government and placed in Guy Hill Residential School. Highway studied music and English Literature at the University of Manitoba. Ten years after graduating, and until 1992, he becomes the artistic director of the most prominent Aboriginal theatre companies, the Native Earth Performing Arts. His brother René is also involved in the company but died of AIDS in 1990. This personal event triggered Tomson's first novel *Kiss of the Fur Queen* (1998). Highway's early plays also concern aboriginal society and culture,<sup>4</sup> though his two best-known works are *The Rez Sisters* (1988) and *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* (1989). He is also the author of three children's books<sup>5</sup> and the critical essay *Comparing Mythologies* (2003). In 2005 he wrote the libretto for an opera in Cree and English, *Pimootewin: The Journey*, and most recently the musical *The (Post)Mistress* (2013). Highway is the first Aboriginal writer to be included as a member of the Order of Canada and was named in MacLean's Magazine as one of the 100 most important people in Canadian history. He received a National Aboriginal Achievement Award in 2001.

### 3. CANADIAN NATIVE LITERATURE IN ENGLISH AND CREE

As Groden, Creiswirth and Szeman state, "Native Literature remains imbricated in a history of colonial struggle to reassert the political, cultural, and intellectual integrity of aboriginal peoples and to secure the recognition of First Peoples communities as distinct nations within the geographical boundaries of Canada" (2012: 371). As a consequence, "Aboriginal writers examine these issues and participate in a process of cultural recovery and renewal by

---

4 *The Sage, the Dancer and the Fool* (1984), *A Ridiculous Spectacle in One Act* (1985), *New Song... New Dance* (1986), *Aria* (1987), *Annie and the Old One* (1988). (Boyd, 2008)

5 *Caribou Song* (2001), *Dragonfly Kites* (2002), *Fox on the Ice* (2003). (Idem)

exploring the influences of colonial policy in their lives and by challenging a history of colonial occupation through their narrative interventions” (Ibidem).<sup>6</sup>

Moses and Goldie assert the sociological value of Native Literature in a globalizing world: “I think we can assert that a lot of us who make up the body literate of First Nations societies are on the right path(s), are finding the ways our individual human voices can tell the old stories again as we see and hear and re-imagine and know them, (...) in the culture of the globalizers” (1991: xi). The suggestion is to acknowledge native traditions, so that the body of knowledge that each word carries is understood and enjoyed. Rejected native texts, as for example the play *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* by Highway, illustrate that situation, i.e. the difficult way when the themes of the native literature and the white audience are joined: “Perhaps that’s the answer; rather than appropriating the voice, educate yourselves so you are ready to read, ready to watch. That’s what the white audience should be doing” (Idem, xxii). The critics believe the Cree authors write mainly because of, and for, themselves, emphasizing thus the therapeutic role of the writing act for Canadian Natives in the healing process:

One of the words that always comes up in Native gatherings, and particularly among Native artists, is that it is part of our jobs as Native artists to help people heal. Whether we’re talking about Native people taught by residential schools or whether we’re talking about white people who’ve just been in a car accident, that’s what we see as our job: we’re looking for the meaning of life to explain the injustices of reality. (Idem, xviii)

Moses and Goldie’s anthology of Canadian Native Literature in English includes other Cree writers besides Highway: Buffy Sainte-Marie, Harold Cardinal, Beth Cuthland, Joan Crate, Louise Halfe, Marvin Francis, Paul Seesequasis and Connie Fife. Among others, the Cree language is the most spoken native language in Canada, with different regional variants. The Cree literary works are ‘given’ to the public-reader *viva voce*. As Wolfart mentions,

---

6 Groden et al. further explain the connection between literature and law as methodological approach in the field of Native Canadian theory and criticism: “The acknowledgment by the Supreme Court of Canada that aboriginal oral histories may be submitted as evidence offers an important theoretical and methodological approach to the study of Native literatures» (Ibidem). The authors conclude this «increasing focus in Narrative criticism on law, legislation, and literature has important implications for the development of the field of Native Canadian theory and criticism.”

“forms and figures of Cree Literature are as fragile as the medium in which they are expressed, the spoken word” (2002: 243).

The Cree philosophy is based in the concept that everything is connected: in the same way, in Cree orature, everything is linked – the present is an extension of the past. There is no gender in the Cree language, as it does not have a pronoun for gender, not distinguishing thus the male from the female. Legends of native people move themselves in a circle between a mythic time and the time of lived experience, continuing in this manner to be real, as Highway exemplifies in relation to the use of the Cree legend in his dramatic work: “This is the way the Cree look at life. A continuous cycle. A self-rejuvenating force. By comparison, Christian theology is a straight line. Birth, suffering, and then the apocalypse... Human existence isn't a strength for redemption to the trickster. It's fun, a joyous celebration” (apud. Ridington, 1994: 839). Highway's novel includes, in the end, a glossary of Cree terms with a translation into English language.

In the preface to the first edition of the anthology of Canadian Native Literature in English (1991), Goldie explains the preference for the term ‘orature’, distinct from the term ‘oral literature’ and ‘oral poetry’, as it does not signify the oral expression as inferior to the written expression (Moses and Goldie, 2005). In the third edition of this anthology, the editors define its essence:

the term ‘orature’ is used as a parallel to the term ‘literature’. ‘Orature’ indicates the body of knowledge usually referred to as ‘oral literature’. The latter term is problematic, including as it does the words ‘literature’, with its implications of reading and books, and ‘oral’, with implications of the spoken and heard. ‘Oral literature’ seems a debased version of a true written literature. The term ‘orature’ allows this body of knowledge its own validity. (Moses and Goldie, 2005: 1).

Canadian Native people tell and listen to their legends alluding them to a time of the mind, a mythic time in which the characters live the myth as reality in their lives. Nanabush is the cultural hero and the ‘trickster’ of the natives Cree and Ojibwa that is looked for for amusement and inspiration. The figure of the trickster is a paradoxical character, half human, half spiritual, daring, that embodies contradictions and personifies human ambiguity. It is the perfect integration of all things. The Cree playwright Highway made Nanabush the central figure in his two plays *The Rez Sisters* and *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*.

#### 4. THE RESIDENTIAL SCHOOLS

Drawing on the residential school system helps us to understand the lives of Gabriel and Jeremiah in the novel *Kiss of the Fur Queen* as they register the hard times that some individuals of the *First Nations* had in those Canadian institutions. The residential schools had as main objective to convert the natives to Christianity. In 1876 the Canadian Parliament approves the *Indian Act*, a federal document that grants power to the government to control the natives that lived in the reserves, including the control of their education.

A high number of this type of schools in the first half of the 20th century resulted from the compulsory nature of education, along with the conviction of some of the parents that it would be the best for their children. On the other hand, Christian Churches and the Canadian Government conceived them as an attempt to both educate and convert aboriginal youth and integrate them in Canadian society. Thomas Berger refers to the mission of assimilation of the residential schools that forced the natives to lose their culture and identity: “the purpose of the education provided to northern native people was to erase their collective memory – their history, language, religion and philosophy – and replace it with that of the white man” (1977: 91).

Theories on the issue of memory, and how it imposes itself in relation to the ‘trickster’ writing of the *First Nations*, may apply to the novel *Kiss of the Fur Queen* as, in the end, Jeremiah’s memory “opened the padlocked doors” (*Kiss*, 285), recovering thus illusive and labyrinthic memory. The narrative moves itself between the present and the past, trickster, merging the different moments. The events succeed themselves as in a circle and not in a linear form: there is no chronological concept of time.

Physical and psychological practices of abuse were often associated to assimilation, a contradiction acknowledged in an official report from 1996 on residential schools: “there was a dark contradiction, an inherent element of savagery in the mechanics of civilising the children (...) The basic premise of resocialization, of the great transformation from ‘savage’ to ‘civilized’, was violent. “To kill the Indian in the child””.<sup>7</sup> In 2008, the Canadian Prime Minister Stephen Harper acknowledges publicly the consequences and the negative impact of the politics of residential schools on the aboriginal culture,

---

7 *Looking Forward Looking Back, Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples*, Canada Communication Group Publishing, 1996: vol. 1, *Indian and Northern Affairs Canada*, Available in [http://www.aadnc-aandc.gc.ca/ch/rcap/sg/sg31\\_e.html#104](http://www.aadnc-aandc.gc.ca/ch/rcap/sg/sg31_e.html#104), Consulted on 09/04/2007.

patrimony and language. Pressure resulted in the Indian Residential Schools Settlement Agreement in 2007 and a formal public apology.<sup>8</sup>

Tomson Highway's novel *Kiss of the Fur Queen* tells us the story of two Cree brothers and their journeys, both physical and spiritual. Born in the fictional village of Eemanapiteepitat, in the north of Manitoba, Champion and Ooneemeetoo are the eleventh and the twelfth sons of Mariesis and Abraham Okimasis. Although they live according to their traditional values, this native family was quite influenced by the world of the white man, resulting from the forced interaction of the natives with the white missionaries.

Abraham's fascination with the world of the white men and the influence that the catholic dogma acted upon him made him believe that he should give these two sons the opportunity of being inserted in the dominant culture, deciding thus to send them to a residential school. This inclusion in the learning system followed the directives of the *Bureau of Indian Affairs* that determined that the native children should leave their families to be integrated in the catholic and protestant residential schools placed outside the reserves, as Abraham explains to his wife: "Sooni-eye-gimow's orders, Father Bouchard says. It is the law."<sup>9</sup> (*Kiss*, 40)

In the catholic residential school, Champion and Ooneemeetoo lose literally their identity as their names change to Jeremiah and Gabriel; they have their hair cut and they are forbidden to speak in their mother tongue, the Cree. Jeremiah, as if transforming his pain, lets himself go by the power of music. The fascination for music, as he silences, at the same time, his native language, are a clear expression of the politics of assimilation: in the school, his Cree "must not be heard or he would fail to win the prize: the boy who acquired the greatest number of tokens from other boys by catching them speaking Cree was awarded a toy at the month's end. Last month, the prize had been an Indian war bonnet" (*Kiss*, 63), but this month it would be a pair of cowboy guns.

---

8 See, for example: Hanson, T. (2008). P.M. cites 'sad chapter' in apology for residential schools. CBCnews.ca —Canadian Press, June 11, 2008. [online]. Available in <http://www.cbc.ca/canada/story/2008/06/11/aboriginal-apology.html>, Consulted on 12 June 2008; Dembeck, M. (2008). Native Canadians get apology on forced schools. Associated Press, June 11, 2008. [online]. Available in <http://www.msnbc.msn.com/id/25102122/>, Consulted on 12 June 2008; Brown, D. L. (2008). Canadian Government Apologizes for Abuse of Indigenous People. Washington Post, June 12, 2008, Page AO1. [online]. Available in <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/06/11/AR2008061100419.html>, Consulted on 12 June 2008.

9 "Sooni-eye-gimow" means, and according to the glossary of Cree terms presented in the end of the novel, Indian agent, i.e. *Department of Indian Affairs*.



They are severely whipped, punished and victims of sexual abuse. Gabriel's innocence when he is victim of the first abuse is associated to the belief that such behaviors were duties of the men of the church and for that he should give them his consent:

When Gabriel opened his eyes, ever so slightly, the face of the principal loomed inches from his own. The man was wheezing, his breath emitting, at regular intervals, spouts of hot hair that made Gabriel think of raw meat hung to age but forgotten. The priest's left arm held him gently by his right, his right arm buried under Gabriel's bedspread, under his blanket, under his sheet, under the pyjama bottoms. And the hand was jumping up, reaching for him, pulling him back down, jumping up, reaching for him, pulling him back down. He didn't dare open his eyes fully to fear the priest would get angry; he simply assumed, after a few seconds of confusion, that this was what happened at schools, merely another reason why he had been brought here, that this was the right of the holy men. (*Kiss*, 77-78)

The extreme discipline imposed in the residential school is confirmed by the narrator when he refers to the compulsory use of the uniforms by the children, preventing them from showing their individuality and thus hiding their identity. The moment when Jeremiah loses his hair, illustrates the fragmentation of human identity, i. e. his identity: "*Clip, clip, clip*. Champion could feel his hair falling, like snowflakes, but flakes of human skin. He was being skinned alive, in public; [...] the whole world staring, pointing, laughing." (*Kiss*, 53)

Later the two brothers change to an urban area in Winnipeg and it is there that, already adolescents, they find themselves between two realities, expressed as if in a 'double identity', by feeling themselves both Cree and white, because they were familiar with both cultures. Jeremiah is attracted by certain aspects of the culture of the white, almost denying his origins. This acculturation attempt is clear when he is confronted with a native girl who attends Herr Schwarzkopf lectures:

Hearing – and feeling – the new arrival sliding into the seat not far from him, Jeremiah was put on his guard: was it because this young – and undeniably Indian – girl confronted him with his own Indianness, which his weekly bus sightings of the drunks on North Main Street had driven him to deny so utterly that he went for weeks believing his own skin to be as white as parchment? He had worked so hard at transforming himself into a perfect little "transplanted European" – anything to survive. (*Kiss*, 123-24)

Awareness was then acquired of some of the risks, for a native, of living in that society. Gabriel, completely urbanized, wished to look like and live like the white. Also dedicated to the arts, he faces his own physical destruction, resulting from the life that he had in the city, when he finds out he has got AIDS. Gabriel is transformed in the city: in exchange for sexual acts, he received money he used in the name of art. Dancer and choreographer, indifferent, he “had no time for tortured moralizing, not even for a *mea culpa*” (*Kiss*, 282).

It is only in his bed in the hospital that Gabriel finds his *self*, faces and captures his past and his native identity: he asks Jeremiah “When I die, I want Mom to be allowed her Catholic mumbo-jumbo. But I do not want priests anywhere near my bed. Do you hear me?” (*Kiss*, 299). Years after having their identities robbed, the Okimasis brothers verbalize their identity, alienated for a long time in a society that seemed after all not to accept them. The vision of the Fur Queen that precedes Gabriel’s death seems thus to announce the victory of the native spiritual world granting him (them) peace and announcing that, to Gabriel, his search for his identity, had reached an end: “rising from his body, Gabriel Okimasis and the Fur Queen floated off into the swirling mist, as the little fox on the collar of the cape turned to Jeremiah. And winked.” (*Kiss*, 306).

## 5. THE TRICKSTER FIGURE

Nanabozo (Nanabozho or Nanabush), also known as the Trickster, is a mythological culture hero found in the cosmological traditions of the Algonquian tribes of Canada. It appears as a character in a number of late 20th-century literary works.<sup>10</sup> Nanabozo’s gender is undefined and changeable and it also appears as diverse personalities and forms, such as a raven or a coyote, which represent the various phases and conditions of the life cycle. Nanabush plays a dual role in mythology, both as benefactor to the native people and as an obscene fool, becoming a powerful creator or a ridiculous clown. While Nanabush is the only male in *The Rez Sisters*, it appears as female in *Dry Lips*. The single-play edition of *The Rez Sisters* includes this note on Nanabush:

The dream world of North American Indian mythology is inhabited by the most fantastic creatures, beings, and events. Foremost among these beings is the ‘Trickster,’ as pivotal and important a figure in the Native world as Christ

---

10 In Thomas King’s short story ‘The One About Coyote Going West’, for example, he is the main character, and it also appears as a coyote in King’s novel *Green Grass Running Water*.

is in the realm of Christian mythology. ‘Weesageechack’ in Cree, ‘Nanabush’ in Ojibway, ‘Raven’ in others, ‘Coyote’ in still others, this Trickster goes by many names and many guises. In fact, he can assume any guise he chooses. Essentially a comic, clownish sort of character, he teaches us about the nature and the meaning of existence on the planet Earth; he straddles the consciousness of man and that of God, the Great Spirit.

Some say that ‘Nanabush’ left this continent when the whiteman came. We believe he is still here among us – albeit a little the worse for wear and tear – having assumed other guises. Without him – and without the spiritual health of this figure – the core of Indian culture would be gone forever. (*The Rez*, xii)

Highway states this play was influenced by Michel Tremblay’s *Les Belles-soeurs* (because of the themes of complicity among women and on games-playing as way of reinforcing a community) and by the work of James Reaney (as it also enacts the interconnection of mythology and everyday life). Among Tomson Highway’s many accomplishments, his play *The Rez Sisters* (1986) brought Native voices to the national stage, encouraging the growth of a strong Native theatre community in Canada.

Seven women living on the fictional Wasychigan Hill Indian Reserve, all related by blood, adoption, or marriage, raise money to attend —the biggest bingo in the world and to bring one of the sisters, Marie-Adele Starblanket, to a doctor’s appointment in Toronto. In the preparation and on the journey, the women reveal their stories and their relationships with each other. A male Nanabush, who is recognized only by the dying Marie-Adele and the mentally disabled Zhaboonigan, appears as a seagull, a black bird, and as the bingo master.

Anne Nothof believes the plot “follows the pattern of the journey motif. Seven women on the Rez share anger, laughter, hardship and gossip when they decide to go to Toronto for the world’s biggest bingo game” (1995: 34). All the women have experienced colonial and patriarchal abuse, but winning the bingo becomes a means of overcoming their limitations, although it is the journey itself towards this common goal that gives them strength.

The male trickster is present throughout the play: he interacts with each woman, provoking, challenging, and encouraging. Nanabush becomes the bingo master off stage but changes into the nighthawk on stage. The effect of visible and invisible transformations lead us to Nanabush’s appearance as the Bingo Master as just an apparition, while his second, the visible transformation, destroys that illusion as it displays to the audience the continuity and the disjunction between the contemporary and the mythic. Nanabush exists in two costumes, in two times, in the mythic past and in the immediate present,

as Nothof states: “The work mixes crackling dialogue with a First Nations spiritualism to show the forces shaping these women’s lives: traditional and modern” (1995: 34).

Although written primarily in English, the Cree and Ojibway languages are both used in this play with significance in particular moments and in the play as a whole: as the Production Notes orient, both languages are used freely in the text “for the reasons that these two languages, belonging to the same linguistic family, are very similar and that the fictional reserve of Wasaychigan Hill has a mixture of both Cree and Ojibway residents” (*The Rez*, xi). Besides, we have to bear in mind that not all the audience can understand these languages and thus the effect of this may be glimpses of a focus on the soundscape of the performance. Highway employs humor to mediate conflict and to heal, although there are laughs in the play that may be found painful.<sup>11</sup>

A counterpart to *The Rez Sisters*, *Dry Lips* also takes place on the Wasaychigan Hill Indian Reserve. The play follows seven men who live on the reserve. More violent than *The Rez Sisters*, *Dry Lips* has provoked more critical controversy due to the denigration of Native women by the men. It looks at misogyny and alcoholism, family, and hope. Rape as a metaphor for colonial violence is a dramatically enacted reality in the play. In an Indian reserve, Rez, the men band together to protest an all-girl hockey team, as they see this intrusion of women as an assault on their identity. This tragi-comedy drama in two acts touches the issue of aboriginal identity and what it means. As Nothof states, pain and humor play an important role in this play and enable the inversion of tragedy as comedy, prevalent in Native writing, as if laughing enables survival: “*Dry Lips* is full of conflict – of Native spirituality with Christianity, of men with women, of one business plan with another. But the violence and anger are presented initially as farce. Painful experience becomes the subject of humour, the only way in which it can be surmounted or endured” (1995:34).

The hockey game brings chaos to the play, also shaded by the rape of Patsy Pegahmagahbow and the death of Simon Starblanket. When Zachary awakens

---

11 Some symbols and metaphors help to approach this play: birth and children (Marie-Adele’s cancer and fourteen children, Philomena’s lost child, and Emily’s pregnancy.), Pelajia’s hammer (its uses and issues of gender and power), Nanabush (he appears as a white bird and then a black bird and as the bingo master), Country music (Rose’s, member of the Rez Sisters biker gang), the number 7, and multiples of 7 (7 women, 14 in bingo), Philomena’s toilet (reserve housing, problems with water and plumbing, among others), Names of people and places (o Wasaychigan, the name of the fictional reserve, means window; Zhaboonigan means ‘needle’ or ‘going through things’), Rape as a symbol and as a lived reality (a cruel fact, rape may function as a metaphor for the intrusive, destructive impact of one society on another).

from his nightmare, harmony is finally restored, probably an allusion to the nightmare of the colonization of the First Nations in Canada and the need for its acknowledgment, so as to enable social harmony:

ZACHARY: *As he kneels over Simon's body, the full moon glowing even redder.*

Oh, lordy, lordy... Holy shit! What's happening? What's become of this place? What's happening to this place? What's happening to these people? My people. He didn't have to die. He didn't have to die. That's the goddamn most stupid...no reason...this kind of living has got to stop. It's got to stop!

*Talking and then shrieking at the sky.*

Aieeeeeee-Lord! God! God of the Indian! God of the Whiteman! God-Al-fucking-mighty! Whatever the fuck your name is. Why are you doing this to us? Why are you doing this to us? are you up there at all? (*Dry Lips*, 116)

Nanabush, the Trickster figure, interacts with the characters and the action of the play, and is performed as various manifestations of women, representative of despair and hope in the reserve: Gazelle Nataways, the sexual predator; Patsy Pegahmagahbow who embodies traditional past and hope for the future; or Black Lady Halked who incorporates the self-destructive habits of Rez. However, the characters in *Dry Lips* escape victimization: Simon Starblanket struggles for a lost tradition and spirituality and intends to visit, with his pregnant girlfriend, South Dakota, the place of Native suppression, to celebrate renaissance of Native culture; Spooky Lacroix, later addicted to alcohol, embraces Christianity as his salvation and uses religion to intimidate others; Big Joey who acts as a warrior in rebellion against colonizers, is irresponsible and denies his paternity of Dickie and blames the women for his powerlessness<sup>12</sup>; Dickie Bird Halked, who uses the crucifix as a weapon of sexual violence against Patsy, embodies the ills of the Rez society: born in a bar, he suffers the mentally debilitating effects of fetal alcohol syndrome, and he could not thus speak. He fears Lacroix's religious extremism and Big Joey's violent response to the women's hockey team, but he kills Patsy's baby before it is born, preventing thus hope for the future.

But the play ends with the birth of Lacroix's baby, ironically delivered by a Native midwife and medicine woman, and with the laughter of Hera and

---

<sup>12</sup> He claims to be a martyr to the cause due to his participation in the Native rebellion in South Dakota, but his violence is more often used against other Natives than against oppressive white systems.

Zachary's baby – these children suggest the possibility of a better future and a reconciliation of cultural and social difference. As Highway has pointed out in an interview:

I think that every society is constantly in a state of change, of transformation, of metamorphosis. I think it is very important that it continue to be so to prevent the stagnation of our imaginations, our spirits, our souls. . . . What I really find fascinating about the future of my life, the life of my people, the life of my fellow Canadians is the searching for this new voice, this new identity, this new tradition, this magical transformation that potentially is quite magnificent. It is the combination of the best of both worlds . . . combining them and coming up with something new. (Wilson, 1990: 354)

## REFERÊNCIAS

- BERGER, Thomas (1977), *Northern Frontier, Northern Homeland: The Report of the Mackenzie Valley Pipeline Inquiry*, Vol. I, Ottawa, Minister of Supply and Services.
- CHEETHAM, Mark & Linda Hutcheon (1991), *The Canadian Postmodern: Trends in Recent Canadian Art*, Toronto, Oxford University Press.
- GRODEN, M., Kreiswirth, M., Szeman, I. (ed.) (2012), "Native theory and critics – Canada", *Contemporary Literary and Cultural Theory: The Johns Hopkins Guide*, Maryland, John Hopkins University Press, pp. 366-372.
- HIGHWAY, Tomson (2005), *Kiss of the Fur Queen*, Toronto, Anchor Canada [1998].
- HIGHWAY, Tomson (1989), *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, Calgary, Fifth House Publishers.
- HIGHWAY, Tomson (1988), *The Rez sisters*, Calgary, Fifth House Publishers.
- KUPTANA, Rosemarie (2006), "A CANADIAN is...", in Irvin Studin (ed.) (2006), *What Is a Canadian? – Forty-three Thought-Provoking Response*, Toronto, McClelland & Stewart, pp. 41-46.
- MOSES, Daniel David & Terry Goldie (2005), "Traditional Orature – Southern First Nations", in Daniel David Moses & Terry Goldie (ed.) (2005), *An Anthology of Canadian Native Literature in English*, Don Mills, Ontario, Oxford University Press, pp. 1-4.
- MOSES, Daniel David & Terry Goldie (1991), "Preface to First Edition: Two Voices", in Daniel David Moses & Terry Goldie (ed.) (2005), *An Anthology of Canadian Native Literature in English*, Don Mills, Ontario, Oxford University Press, pp. xiii-xxii.
- NOTHOF, Anne (1995), "Cultural Collision and Magical Transformation: The Plays of Tomson Highway.", *Studies in Canadian Literature* 20.2, pp. 34-43.
- RIDINGTON, R. (1994), "Legends (Canada)", in E. Benson & L. Conolly, (ed.), *Encyclopedia of Post-colonial Literatures in English*, London, Routledge, Vol. 1, pp. 837-9.

- WILSON, A. (1990), "Interview", in L. Hutcheon and M. Richmond (ed.), *Other Solitudes: Canadian Multicultural Fictions*, Toronto, Oxford UP, 1990. 354.
- WOLFART, H. C. (2002), "Cree Literature", in W. H. New (ed.), *Encyclopedia of Literature in Canada*, Toronto, University Press of Toronto, pp. 243-7.





VIII

**CON-FIGURANDO O OUTRO NA BD E NO CINEMA**  
CON-FIGURING THE OTHER IN COMICS AND CINEMA



# OUTSIDERS TAKE CENTER STAGE: HOW G. WILLOW WILSON AND KAMALA KHAN ARE TRANSFORMING THE WORLD OF SUPERHEROES

ESTRANGEIROS NO CENTRO: COMO G. WILLOW WILSON E KAMALA KHAN ESTÃO A TRANSFORMAR O MUNDO DOS SUPER-HERÓIS

Ana Luísa Pires  
na.pires@ipleiria.pt

Paulo Lourenço<sup>1</sup>  
paulo.lourenco@ipleiria.pt

In the male-dominated and male-oriented world of superhero comic books, women and minorities have been underrepresented, and/or represented according to a male perspective, not only in terms of the characters themselves, but also of their writers. 2014, however, witnessed the appearance of a new female superhero character that challenged the patriarchal and Westernized patterns which have pervaded superhero comic books, by a writer who herself confounds the stereotypes associated to comic book writers. G. Willow Wilson, a New Jersey born white female writer who converted to Islam during the height of the War on Terror, has caused a stir in the universe of superhero comic books, by establishing Kamala Khan, a 16-year-old child of Pakistani immigrants who live in New Jersey, as a Muslim teenager superhero for the *Ms Marvel* comics series. In this article, we will try to discuss how questions of gender, political and national identities are portrayed in the *Ms Marvel* series by G. Willow Wilson and (artist) Adrian Alphona, and the ways in which this uncommon superhero character may assist in bringing transformation into the traditional patriarchal and conservative context of comic books.

**Keywords:** Comics. Gender. Identities. *Ms Marvel*.

---

1 CiTUR-Leiria, Polytechnic Institute of Leiria, Portugal

Mulheres e minorias têm sido sub-representadas e / ou representadas de acordo com a perspectiva masculina no mundo dominado e orientado pelos homens da banda desenhada de super-heróis, não apenas em termos de personagens, mas também quando se trata de argumentistas. 2014, no entanto, testemunhou o aparecimento de uma nova personagem super-heroína que desafia os padrões patriarcais e ocidentalizados que permeiam as histórias de super-heróis, escrita por uma argumentista que confunde os estereótipos associados aos argumentistas de banda desenhada. G. Willow Wilson, uma escritora branca nascida em Nova Jersey que se converteu à religião muçulmana durante o auge da Guerra ao Terror, causou um rebuliço no universo da banda desenhada de super-heróis ao estabelecer Kamala Khan, uma jovem de 16 anos, filha de emigrantes oriundos do Paquistão que vivem em Nova Jersey, como uma super-heroína adolescente muçulmana para a série *Ms Marvel*. Neste artigo, tentaremos discutir como as questões de género, identidades políticas e nacionais são retratadas na série *Ms Marvel* de G. Willow Wilson e Adrian Alphona (ilustrador), e de que forma essa personagem incomum de super-herói pode ajudar à transformação do contexto tradicional patriarcal e conservador da banda desenhada.

**Palavras-chave:** banda desenhada. Género. Identidade. *Ms Marvel*

## 1. INTRODUCTION

Cultural artefacts have a power to reflect and speed up changes in society. Popular fiction usually means “lighter” fiction, its goal is simply to entertain and not to challenge. Still, like any other artefact of popular culture, fiction can encompass deeper meanings and messages hiding within the upfront simplicity of its plots.

Even within popular culture, the craft of “narratives built by sequential pictures” (McCloud, 1993) - comic books in Anglophone countries, *bande dessinée* in France, or *manga* in Japan – has been relatively overlooked in terms of impact, message and seriousness; although this situation differs between countries (French *bande dessinée* is regarded as a serious art form), and in spite of a visible change over the last two decades, comic books never seem to have as much societal impact as music or literary fiction. The context of this article is the American industry of comic book production, and specifically the super-hero genre.

Super-heroes openly pander to adolescent power fantasies, and mostly involve action-based plots; initially, characters were underdeveloped, illustrations were somewhat “crude” until the 60s (by European standards). Even today, American comics are considered “entertainment”, but not “art”. However, super-heroes survived well into the 21st century, and seemed to be able to pick a strong wind on their sales thanks to new partnerships forged with cinema. This came as a surprise since super-heroes were considered anachronistic characters by the end of last century; the simplistic motivations, outdated idealism and outlandish costumes seemed to dictate the approaching end of the entire sub-genre. Besides, comics were subjected to a speculative bubble that burst in the late nineties, which led a lot of publishers and retailers to bankruptcy, including famed publishing house *Marvel Comics*. Still, super-heroes didn’t disappear, and have been somewhat at the forefront of a rebirth of the comic book industry in the US. Although they are still a lowbrow genre of a lowbrow medium, we believe examples like the new *Ms. Marvel* shows that they have the potential to impact society.

## 2. THE SUPER-HERO GENRE

The super-hero genre has specific tropes, like a secret identity, an origin story, mask and uniform; they may vary on several other aspects, like motivation. We cannot say that the super-hero is always someone who has super-powers – Batman is one of the most famous and beloved super-heroes and he has no powers. Let’s assume that the super-hero character is someone who usually has a gift, that he opts to put to use for the benefit of society, while hiding behind a mask, which play into adolescent power fantasies: and that seems to be the secret of the super-hero success as a genre. Super-heroes are basically a creation of the 1930s, during the American Depression; Superman was created in 1938, Batman in 1939, Captain America in 1942, and this is usually considered the beginning of the so called *golden age of superheroes*, when these characters symbolized the struggle to overcome the obstacles of those days. Traditionally, the super-hero is an idealized specimen, in physical and moral standards. Later in the sixties, Marvel changed this by introducing morally ambivalent and troubled super-heroes like Spider-Man; but still, this made them even more endearing to audiences.

### 3. WOMEN, COMICS AND SUPERHEROES

The relationship between women and comics, and particularly between women and superheroes, involves different perspectives or layers, and we shall superficially mention women as comic book professionals, as readers, and as characters.

As creators, women have historically been involved with cartoon and comic book production (Robbins 2013) but less so when we talk about the superhero genre, at least in the role of creators and editors. Throughout the decades, women illustrators and women writers were more the exception, rather than the rule. The situation began to change in the late nineties, with writers like Gail Simone, Ann Nocenti, and artists like Jill Thompson, Amanda Conner. Lack of a significant female presence in the creative side of business meant less feminine perspective in characters and product narrative, less care for female audiences, and a conservative, male-dominated industry, unwilling to lead societal changes. The situation is seen as quite different today, since women have become respected as professionals and creators. Not only that, also the editing side of production has seen an increase in women in top management positions.

Women are also comic book readers, although not a strong demographic for super-heroes. Superheroes' prominence in American comic book production has been historically symbiotic with a predominantly male audience, which might be easy to understand since these comics are targeted at that audience. This is a self-reinforcing situation: superheroes not created by women have historically been unable to become attractive for a female readership. It might be worth mentioning that recent data reported in *Publishers Weekly* (O'Leary 2015) states that female readership of American comics averages 46%; meanwhile, a Portuguese comic book store told us that the proportion of regular customers is 90% male when it comes to superheroes, but 50/50 when it comes to *manga* (Japanese comics). In any case they stated a visible increase in female readers, and female visitors to the store, over the last few years.

Finally, women also have a role as comic book characters. We should start with a basic distinction: characters (male or female) may fall into two main roles: protagonist (hero or villain) or supporting character. An analysis of women as supporting characters is well worth the effort, since their portrait shows many aspects of conservative American society. In superhero tales, women were many times represented as "the hero's girl", which sometimes means not much other than "damsel in distress" or "career girl". Some of these characters have evolved along time, gained more prominence, but in many occasions they

fulfil the role of hero's girl, and sometimes with a graphic overtly sexual representation. Women can also be cast as protagonists, assuming either the role of heroine or villainess. As a villain, the woman is highly sexualized, usually a temptress – Batman's Cat-woman, Poison-Ivy, Spider-Man's Black Cat – and sometimes they develop neurotic romantic crushes on the heroes. Women were "imbalanced"; and their graphic depiction intended to capture the reader's eye: it's not just the hero that gets tempted, the reader should be as well. Likewise, a female superhero often shows a highly sexualized graphic representation, and a certain "submission" of plot to this aspect. Historically, "supergirls" were drawn with generous figures and scantily clad – the Phantom Lady in the 40s as a good example. This means that the point of such characters was to appeal, once again, to male audiences, although through an objectification of women. The women's liberation movement in America caused the major publishers to try and go with the times, but they never lead, they always followed. The late sixties saw bigger concerns with the depiction of women, with minorities, and social issues. Minorities were clearly underrepresented or misrepresented in superhero comic books. So some movements tried to bring about black heroes, immigrant heroes, and more women heroines. The 1977 creation of the original Ms. Marvel was one such effort.

#### **4. OUR SUBJECT CHARACTER: MS. MARVEL**

The original Ms. Marvel was created in 1977 by Gerry Conway, and drawn by John Buscema. Conway assumes that Ms. Marvel was an attempt at writing a character that would resound with female readers, a strong woman, with powers from alien origin, but who struggled with identity issues (originally, Ms. Marvel's secret identity, Carol Danvers, did not know that she herself was Ms. Marvel). Conway says that "you might see a parallel between her quest for identity, and the modern woman's quest for raised consciousness, for self-liberation, for identity. In a way, that's intentional" (1977). But even Conway has to admit that Marvel had to give this job to a man, because the publishing house simply had no women writers on staff. Ms. Marvel had her problems, both as a character and as property, she never knew the expected success among readers. Also the character's history itself is full of strange events, including what seemed an episode of "date rape", followed by a falling in love with her rapist, something that shocked some audiences at the time and fuelled the "women in comics" debate.

Marvel comics cyclically “reboots” its character’s shared universe, which means some characters are themselves changed, some even get alternate versions of themselves. In 2013, the Ms.Marvel of the time – secretly Carol Danvers – met such a reboot. This meant in fact a split:

i) Carol Danvers, who is an air force officer, a woman with military background, and a good candidate for feminist icon, changed her superhero name, and her uniform, and became “Captain Marvel”; her feminist mission as a character was assumed, and given to a female writer, Kelly Sue de Connick, who embraced the challenge;

ii) and a new Ms. Marvel would be created; the new Ms. Marvel would be an adolescent girl, living in New Jersey, daughter of Pakistani immigrants, and as such, a muslim. Meet Kamala Khan.

## 5. ANALYSIS OF THE CHARACTER AND ISSUES OF “OTHERNESS”

The character of Kamala Khan represents a break from tradition in the male-dominated world of mainstream comics (a dominance which encompasses content, production and assumed audience) not only because she is a girl, but for her multiple layers of “otherness”: she is a Pakistani-American teenager with a Muslim background who lives in New Jersey, a fan of the Avengers and someone who writes fanfiction. All these characteristics that turn Kamala into a complex character are a clear sign of the publisher’s attention to questions of inclusion, which does not encompass issues of gender alone, but also looks at religion, race and ethnicity matters.

This particular focus on the representation of cultural diversity results from the efforts of the book’s creative team, which may be seen as groundbreaking in the male-dominated universe of comics, as it is led by two women who are also Muslim: writer G. Willow Wilson, an American convert to Islam, and editor Sana Amanat, herself Pakistani-American. The idea for Kamala originated in a conversation between Sana Amanat and Steve Wacker, another editor at Marvel, as they were commenting there were very few women in comics and even less cultural specificity. On several occasions, including a TEDxTeen talk named “Myths, mysfits & masks” (2014), Sana Amanat reveals how much the story of Kamala resonates with her own experience of growing up in the United States as a young girl whose religion, physical appearance, customs and



interests (like Kamala, Sana Amanat was also a fan of comics, in her case the X-Men) were regarded as eccentric.

Even though the book was developed with the clear purpose of filling a gap in terms of gender and cultural representation in comics, the huge commercial and critical success the book has garnered among readers and critics was welcomed with surprise by Sana Amanat. In the letters section of the book she reflects on the possible reasons for this success: “It seemed we had tapped into some global subconscious desire that had gone ignored for far too long. This book became a sort of victory for the misfits of the world, and they raised their flag proudly joining the ranks of the Kamala Korps as if it were long overdue”. However, given that comics are mostly a money-making business, some people may regard the creation of the Ms. Marvel brand as a clever marketing strategy devised by Marvel in order to attract new types of audience and sell more books by becoming more inclusive and politically correct. Aware of this eventual scepticism on the part of the public as to the real motivations behind the new Ms. Marvel, Sana Amanat has felt the need to address and clarify the question in the same section: “By now you should have realized this book isn’t a marketing ploy, nor does it come with any political agendas. It’s just a story about a young girl maneuvering her way to adulthood, who also happens to reflect the changing face of America”.

The central theme in the book, and the main reason for its popularity, also due to its novelty among comic readers, is Kamala’s struggle to reconcile being an American teenager with her family’s Pakistani Muslim values. The first scene of the book immediately introduces the readers to the theme, as we see Kamala sniff a BLT (bacon sandwich) in a café where she spends time with her friends, while calling it “delicious, delicious infidel meat”. From this introductory scene it also becomes clear that *Ms. Marvel* stands out from other comic books because of its focus on religion. This is so not only because the main character is Muslim, but because her connection to religion is an important part of her identity (both as Kamala and as Ms. Marvel). Writer G. Willow Wilson has stressed in several interviews that the character of Kamala should not to be seen as defined by Islam, even if it is an integral part of who she is and it influences her behaviour and decision-making. Because this approach to the question of religion is a particularly sensitive one (even more so in the case of Islam), the creative team did their best in order to avoid transforming Kamala into a poster-child for Islam, but deftly managed to introduce questions around Muslim religion as naturalized aspects of the characters.

The humour present in the first scene (and throughout the book) may be seen as an example of that narrative strategy. The fact that Kamala's family and friends show different attitudes towards Islam (her brother Aamir has become a fervorous Muslim, her Turkish friend Nakia has decided to wear the hijab) are revealing of the creative team's care to refuse a monolithic presentation of what it means to be Muslim, stressing instead the multiple faces of the religion.

In terms of art design, the characters in the book, especially Kamala's family, may look a little bit like stereotypes, but according to Barbara Holm, their cartoonish look makes them more unique and realistic: "they are drawn as individual people with diverse body types, as opposed to the same body drawn over and over again with different hairstyles" (2014). The naturalization of the religious aspects also comes through in Kamala's critical spirit, for while she resorts to religion in important moments in her life, she can also be very critical about it - for instance, she directly confronts Sheik Abdullah about the side entrance for women at the mosque. One of the situations she puts her religion to use in order to help her make a decision takes place right after she discovers her superpowers. Her first challenge as a superhero is that of deciding whether she should save her classmate Zoe Zimmer from drowning or not. Despite her anger at Zoe, who had just offended her by making racist remarks about her Muslim origins, Kamala recalls a passage from the Quran her father used to quote that motivates her to act like the superhero she has now become and so she saves the girl.

The way religion is integrated in her everyday life makes Ms. Marvel a one of a kind superhero, but as we had already mentioned, it is only one of the multiple layers of "otherness" that constitute Kamala's identity. Being an intelligent, strong and wilful young girl moving in patriarchal realms, particularly the universe of superheroes, also makes her character stand out as "other". In this particular question of gender, it should be noted that the powers the writer has chosen for Kamala -physical strength and the power to shape-shift- also constitute a break from tradition. In an interview to *Hero Complex*, writer G. Willow Wilson explains the choice of Kamala's superpowers as meant to break down gender stereotypes:

Her power set was actually the toughest thing, I think, to narrow down in the character creation process. I really did not want her to have the classically girly power sets - I didn't want her to sparkle. I didn't want her to be able to read people's minds. I think a lot of these sort of passive abilities are often given to female characters - becoming invisible, using force fields. I wanted her to have something

visually exciting, something kinetic... The idea of making her a shape-shifter nicely paralleled her personal journey (2014).

Having a teenager struggling with identity issues become a shape-shifter has a strong metaphorical power, but Kamala's superpowers represent much more than that. It may be argued that one of the main reasons the character of Kamala has been so enthusiastically received is the fact that it managed to skilfully respond to a demand for powerful female representations in mainstream comics (having been created by a team that was made up of women in its majority is perhaps not just a coincidence in this particular aspect). As Miriam Kent argues, "in terms of the negotiation of contemporary feminine identities, *Ms. Marvel* is a beacon for intersectionality and minority representation, with the potential to become a powerful feminist text" (2015, p.523). In the initial arc of the story, there are already some feminist undertones. As Kamala slowly learns how to adapt to her superpowers, besides all the novelty in terms of physical strength and shape-shifting ability that she has to deal with, she also realises from very early on that being so powerful can be threatening and confusing for men, as she learns from the patronizing attitude her friend Bruno displays towards her after he witnesses her new superpowers in action. Because he does not readily realise that the traditional role as protective older male he used to play does not make sense anymore, Kamala has to call his attention, stressing the fact that she does not require his protection anymore: "You protect me from stuff all the time. You have since we were kids. But now I'm the stronger one, and I'm gonna protect you, and that totally freaks you out". Though initially puzzled at this role reversal, Bruno accepts the fact that Kamala/*Ms. Marvel* is the strongest of the two, and even helps her with her adaptation to her superpowers. In another moment in the story, when she gets scolded by her mother for arriving late at her cousin's mehndi (pre-wedding party<sup>2</sup>), Kamala tells her she might not exactly conform to their vision of the model Muslim girl: "You and Baba want me to be a perfect little Muslim girl—straight A's, med school, no boys, no booze, then some hand-picked rich husband from Karachi and a billion babies".

Despite all the non-conformity to conventional female representations that the character of Kamala displays, most critics (and even at times the creative

---

<sup>2</sup> A very interesting aspect of the book is the inclusion by the writer of religious and cultured vocabulary, and even passages in Urdu, all with explanations and translations presented on the side, to give more authenticity to the character of Kamala.

team members) have chosen to stress the relatability of the character – “Kamala is your typical American teenage girl”, most wrote – instead of focusing on the specificity of Kamala’s complex identity. This emphasis on assimilation somehow contradicts the character’s own experience. At the beginning of the story Kamala reveals her will to fit in: “I can never be one of them, no matter how hard I try. I’ll always be poor Kamala with the weird food rules and the crazy family”. Because she has been led to believe by dominant Western attitudes/stereotypes that looking like a Pakistani girl does not equate with being “normal”, she initially transforms into the former Ms. Marvel, Carol Danvers, who is tall, blond and white. In the interview to *Hero Complex*, writer G. Willow Wilson explains the reason for this choice of look: “It makes sense that at first she would think ‘Well, if I’m going to be a superhero, this is how I should look. This is how I’ve been told a superhero must look” (2014). However, after some time shape-shifting into someone she’s not and whose uniform she does not feel comfortable wearing, Kamala realises she is indeed Ms. Marvel, even if she looks different, wears a different uniform and is a completely different person from the former Ms. Marvel: “Who am I? It seems like an easy question. And then I realize... Maybe what I’ve said to those cops wasn’t a joke. Maybe the name belongs to whoever has the courage to fight. And so I tell them. I tell them who I am”. Also when she is about to leave the house wearing her own Ms. Marvel costume (made from a burkini she had always refused to wear), she recalls her parents’ teachings as a motivation to act like a superhero: “Ammi and Abu taught me to always think about the greater good. To defend people who can’t defend themselves, even if it means putting yourself at risk”. Kamala understands that, in order to fit in, to become “normal”, she would have to compromise her own identity; and despite the initial state of confusion when she did not really know who she was, she does not wish to let go of what makes her Kamala (family, religion, friends, physical appearance), just to become someone that might look a little more conventional. For all these identity issues she is in many ways a lot like other teenage girls, obviously, and it makes perfect sense for many teenage girls and boys to identify with Kamala (even if they are not Pakistani-American or Muslim, being a teenager usually means feeling as an outsider regardless of your ethnicity, gender, religion or nationality). However, we feel there are many aspects about Kamala that are very specific and should not be overlooked. As Miriam Kent argues:

It should be possible for readers to have a positive experience of a text even though it may not resonate with their individual lives. However, reviewers’ insistence on

relatability as a key source of value for the book indicates otherwise. Such reviews also erase individual experiences of marginalized peoples, suggesting that any reader who has ever felt marginalized *should* be able to relate to the book when, in reality, every individual experiences difference differently (2015, p.525, italics in original).

It feels somewhat puzzling that the aspects that make the character of Kamala more feminist and intersectional were actually the ones that were ignored by most of the critics and at times even refused by the members of the creative team, who also prefer to stress the relatability of the character while rejecting any kind of hidden political agenda. Works of fiction tend to have a political sub-text, and comics are no exception. For us, this new *Ms. Marvel* represents a break from the traditional plots created for female characters in comics not only because she is different in so many ways, yet likeable and relatable, but because she does have her own agenda. Perhaps the biggest evidence of that is the fact that she has become a strong pop culture figure with the ability to influence the world outside the page: in January 2015, images of Kamala/Ms Marvel were plastered on top of anti-Islam advertisements running on San Francisco buses. Though exciting, this popularity phenomenon is also something still in the making and perhaps it is still too early to fully understand the potential of the character or how far she may reach, especially in terms of feminist and cultural representations.

## REFERENCES

- HENNON, B. (2014). Ms Marvel: G. Willow Wilson, Sana Amanat on Kamala's transformation, Available at <http://herocomplex.latimes.com/comics/ms-marvel-g-willow-wilson-sana-amanat-on-kamalas-transformation/#/0>, consulted on 10/09/2015.
- HOLM, B. (2014). Ms Marvel #1 Review, Available at [http://www.huffingtonpost.com/barbara-holm/ms-marvel-1-review\\_b\\_4816852.html](http://www.huffingtonpost.com/barbara-holm/ms-marvel-1-review_b_4816852.html), consulted on 10/09/2015
- KENT, .M. (2015). Unveiling Marvels: Ms. Marvel and the Reception of the New Muslim Superheroine. *Feminist Media Studies*, 15(2), 522-527.



# O OUTRO LADO DA VIDA: SER OUTRO E SER O MESMO SEGUNDO MONTY PYTHON

THE OTHER SIDE OF LIFE: BEING ANOTHER AND BEING THE SAME ACCORDING TO MONTY PYTHON

Paulo Alexandre e Castro<sup>1</sup>  
paecastro@gmail.com

Ser *Outro*, ser um estrangeiro a si mesmo é uma afirmação que se encontra recorrentemente na literatura. Este é um paradigma de análise para a sociedade actual, em que os desenraizamentos culturais e sociais se verificam e se acentuam com os fenómenos globais. Seria fácil invocar-se autores para se conceptualizar tal paradigma. Contudo, há uma perspectiva que nos pode levar mais longe: ser outro e ser o mesmo, ou seja, colocar a pergunta filosófica, como instalar no coração da alteridade a identidade? Ou vice-versa. Há, portanto, um outro lado da vida em que ser o mesmo sem ser outro, ou ser outro sem ser o mesmo, é ser o mesmo e ser outro. Haverá aqui de facto alguma confusão? Entremos em diálogo com os Monty Python para se perspectivar como o existencialismo pythonesiano responde a questões tão fundamentais como as elaboradas por Franz Kafka, Nietzsche ou Albert Camus. Se o sentido da existência é conferido através do *outro*, que lugar ocupa o indivíduo nessa sociedade multicultural e plural? Qual o lugar da identidade? Tome-se o filme *A vida de Brian* como ponto de partida para analisarmos esse outro lado da vida e as questões apresentadas.

**Palavras-chave:** Vida. Existencialismo. Monty Python. Alteridade

To be *Other*, to be a foreigner to oneself is a statement that is recurrently found in the literature. This is the paradigm for the analysis of today's society, where

---

1 IEF – Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. ORCID: 0000-0001-8256-1343

cultural and social uprooting takes place and is accentuated with global phenomena. It would be easy to call upon authors to conceptualize such a paradigm. However, there is a perspective that can take us further: to be other and to be the same, that is, to pose the philosophical question, how to install identity at the heart of otherness? Or vice versa. There is, therefore, another side of life in which to be the same without being other, or to be other without being the same, is to be the same and to be other. Is there really any confusion here? Let us enter into a dialogue with Monty Python to see how Pythonesian existentialism answers such fundamental questions as those elaborated by Franz Kafka, Nietzsche or Albert Camus. If the meaning of existence is conferred through the *Other*, what place does the individual occupy in this multicultural and plural society? What is the place of identity? Taking the movie *Life of Brian* as a starting point, that other side of life will be analysed and these questions presented.

**Keywords:** Life. Existentialism. Monty Python. Otherness.

## 1. EM MODO DE INTRODUÇÃO

Ser outro pode, em muitos casos, significar ser um estrangeiro a si mesmo. Do mesmo modo, algumas vezes pode ser-se outro sem se ser um estrangeiro a si próprio, sobretudo quando isso significa desempenhar um papel no tecido da sociedade como nos recordou Erwin Goffman (1993). Se lermos bem nas entrelinhas do seu texto, pode até ser o caso em que ser pessoa não signifique nada mais que ser afinal outro - a *persona* é sempre uma personagem de um teatro em que não se é autenticamente (se se quiser, de algum modo, chamar aqui ao diálogo a inautenticidade heideggeriana). No entanto, tais considerações não afastam de modo algum a constatação da relevância que a alteridade desempenha na própria construção subjectiva do mundo humano. Nesse sentido, a derradeira pergunta filosófica a fazer é como é possível instalar no coração da alteridade a identidade? Descobre-se nesta singular formulação interrogativa, para além de uma perscrutação do horizonte existencial-ontológico, a indagação pelo mundo da vida onde se desenrolam os desafios da intersubjetividade e inevitavelmente, os confronto(s) da(s) identidade(s).

Poder-se-á dizer, portanto, que há dentro da vida, da existência quotidiana, outros lados da vida, talvez menos visíveis, talvez menos acessíveis, e certamente bem menos dados à interrogação da identidade. Pode-se mesmo ousar afirmar que há um outro lado da vida em que ser o mesmo sem ser outro, ou



ser outro sem ser o mesmo, pode significar ser o mesmo e ser outro. Não se trata de um artifício da linguagem ou de retórica bacoca mas da procura do significado adequado para a compreensão do fenómeno da mesmidade e da alteridade no contexto da radical *ek*-sistência do indivíduo no mundo. Neste sentido, será chamado a este diálogo um filme dos *Monty Python*, a saber, o filme *A vida de Brian*, que por um lado, fornece uma ilustração do problema e por outro lado, ajudará a pensar ou a se repensar esse outro lado da vida.

Deve ser notado que muito do existencialismo pythonesiano é formulado não tanto para procurar dar uma resposta única ao sentido da vida mas para procurar dialogar com as questões e com as respostas, tão fundamentais quanto necessárias, elaboradas por Franz Kafka, Nietzsche ou Albert Camus. Neste seguimento, podem ser formuladas diversas possibilidades de interrogação: se o sentido da existência é conferido através do outro, que lugar ocupa o indivíduo nessa sociedade abstracta e plural? E que lugar é efectivamente reservado para a relação intersubjectiva?

Ainda antes de se avançar, duas breves advertências. A primeira, é que este ensaio procura ser um exercício efetivo do filosofar (pensar sobre e pensar com), pelo que se algum mal-entendido se verificar só pode ter derivado do existencialismo camusiano ou nietzschiano de 'Brian' ou da facticidade fenomenológica-trágica de existência dos Monty Python – leia-se, da sua aparição para lá do pensável dado pelo *nonsense*. A segunda advertência, diz respeito ao uso da expressão colocada em título "o outro lado da vida"; deve ser expressado que não se esconde qualquer tipo de revelação teológica ou sobrenatural nele nem se pretende pesquisar alguma espécie de orientação metafísica existente no pensamento dos Monty Python. Estando cientes que *a vida de Brian* dos Monty Python facilmente poderia ser catalogado como uma heresia, uma blasfémia, como o foi à época – de que são exemplos, a proibição na Irlanda, Noruega, nalgumas partes de Inglaterra e dos Estados Unidos –, não se pretende reacender uma discussão que seria tão despropositada quanto vaga. No entanto, é nosso dever ir para lá desse horizonte, até porque em nenhum momento do filme, está sugerida qualquer perspectiva estritamente ateuista, quer dizer, ser sugerida a não existência de Deus. Se quiséssemos ser fiéis à verdade (conforme as palavras de Terry Jones), o filme funciona como uma sátira, não ao que os crentes acreditam mas à 'forma' como alguns crentes o fazem; na verdade, e sem querermos antecipar o raciocínio da nossa argumentação, é assim que 'Brian' se confunde com o messias (trata-se no fundo de verificar aqui o mecanismo de personificação da crença).

## 2. MONTY PHYTON E A VIDA DE BRIAN: IDENTIDADE, MESMIDADE, ALTERIDADE.

Como referido, o filme *a vida de Brian* (no original inglês, *Life of Brian*) é um filme dos Monty Python (realizado por Terry Jones) em 1979. De forma muito resumida, o filme conta a história de Brian, um homem da Judeia que tem uma vida paralela à de Jesus Cristo. O filme inicia-se precisamente com a chegada dos reis magos, que seguem uma estrela e dão com Brian e a sua mãe numa humilde casa. Nesta cena e confusão inicial, coloca-se em causa desde logo a predestinação divina do escolhido que poderia não passar de um capricho, de um erro de coordenadas, porque afinal a manjedoura onde Jesus nascera estava apenas uma dezena de metros ao lado. Também é passível de ser analisada como uma ilustração da fragilidade das relações que se vivem no tecido social, pois a mãe de Brian, representada no filme como uma mulher calculista, oportunista e pouco inteligente que, contudo, não deixa de revelar a sua esperteza (astúcia) quando confrontada com as ofertas dos Reis Magos.

No plano seguinte, damos já com um Brian crescido, algo marginalizado, um jovem meio à deriva, vagabundeando (semelhante cenário deixa adivinhar os conturbados anos políticos e sociais de uma Inglaterra regida por Margaret Thatcher) que procura aliar-se a grupos contra o domínio romano, remetendo-nos, se assim se desejasse interpretar, para alguns dos movimentos atuais que contestam a globalização e o sistema económico a ele associado (se quiséssemos, mais que comparar, seria identificar o império romano como uma das primeiras formas de globalização de um sistema e de uma ideologia dominante).

A partir da segunda metade do filme, vemos Brian nessa sua militância contra a dominação romana, a deambular pela cidade, até que se dá um momento crucial no filme: Brian vê-se forçado a fugir das tropas romanas e toma o lugar de um pregador. No entanto, as suas palavras, as suas pregações meio enroladas e pouco claras (algumas repetidas de outros pregadores), acabam por ser levadas a sério, depois de uma confusão inicial e inquisitiva dos ouvintes (também aqui parece surgir uma metáfora dos tempos atuais em que se esperam ouvir palavras de salvação de alguns messias que ora surgem em formato televisivo ora em formato digital). Brian sente-se incompreendido (não é apenas a sua incapacidade de comunicação mas a interpretação que os ouvintes fazem das suas palavras) e é forçado a fugir, agora de uma multidão que se vai aglomerando. No meio dessa multidão alguém sugere que ele é o messias e passa a ser reclamada a partir daqui a sua aparição como o ‘escolhido’ (the chosen one). Nessa sua fuga, Brian deixa para trás uma sandália

que é considerada como um sinal (uma indicação, um sinal do caminhante e do caminho a seguir) para a multidão e acabam por segui-lo como se de um grande sábio se tratasse.

Brian sente-se angustiado porque ele nunca teve a intenção de dar essa impressão e apenas deseja ver-se livre de toda aquela gente. Negando repetidamente ser o messias, vê-se obrigado a ceder e a confirmar, perante a insistência da multidão pois cada gesto seu ou palavra sua é encarada como milagre. Brian acaba assim, inocentemente, por se meter em extraordinárias confusões ao ver que as suas palavras mal entendidas são tidas como profecias, tornando-se num predestinado e acabando por viver “cenas bíblicas” semelhantes às do Messias (que naturalmente surgem como sátiras), como por exemplo, nas cenas finais em que Brian acaba sendo crucificado a mando de um Pôncio Pilatos – com uma espécie de dislexia –, lançando-se os restantes crucificados num número musical que se tornaria popular, “Always Look On The Bright Side of Life”, como se atestassem, apesar de tudo, o valor da vida, o valor da comédia que é a vida.

Descobre-se nesta figura de Brian uma personagem existencialista, que facilmente se permeabiliza a uma leitura através de Albert Camus, de Kafka, de Nietzsche ou mesmo de Sartre. Brian existe, de certo modo, num mundo absurdo mas não poderá nunca ser um herói absurdo como Sisífo. Quando Brian faz a pregação e se vê forçado a fugir, acabando rendido perante a insistência da multidão, acaba por estar a agir no conceito muito mal compreendido de “má-fé” sartreano. Brian pode escolher seguir o seu caminho, isto é, agarrar a liberdade que o caracteriza enquanto indivíduo, mas não, ele nega a sua liberdade. Nega-a por que é, no fundo, um personagem como “Gregor Samsa” em *a Metamorfose* de Kafka, que depois de acordar e se ver transformado em inseto gigante, se sente profundamente horrorizado por ter perdido o comboio, isto é, é um personagem abstracto que se perde no absurdo que abraça.

Brian profere num dos poucos discursos com sentido – sobretudo com o intuito de dissuadir os potenciais discípulos –, uma espécie de pensamento filosófico múltiplo que encontra em Nietzsche e em Kierkegaard um eco profundo sobre a afirmação da vontade do indivíduo e sobre a perigosidade da multidão. Talvez não se trate de uma defesa acérrima do individualismo mas de uma defesa da mesmidade do indivíduo, quer dizer, de uma defesa do valor intrínseco que o indivíduo encerra na sua mesmidade. Claro que se pode ver aqui uma das poucas alusões bíblicas ao sermão do messias: «Ouçam...você estão completamente enganados. Não precisam de me seguir. Não precisam de seguir ninguém. Devem pensar por vocês mesmos. Você são todos indivíduos».

Estamos perante um Brian ingênuo, inocente, incauto, que é conduzido pela força dos acontecimentos a que todos os seres humanos parecem ser alheios. Brian assume, não o lugar do outro, mas o lugar de um outro, continuando a ser o mesmo naquilo que é de diferente. Ora, a confusão instala-se quando se sabe que a força da alteridade ou outridade reside na interdependência que se estabelece a partir da e com a existência do outro. Acontece que Brian é, se é que assim se pode dizer, a configuração de um *topos* de invalidação da identidade, que se esbate pela personificação daquilo que não é sendo. Tome-se em consideração tal possibilidade de análise, pois na verdade as questões em torno do outro e do mesmo apenas começam a ser afloradas.

Comece-se por atentar que a vida de Brian passa a girar em torno da identidade. Porém, trata-se não da sua identidade mas da identidade que lhe é atribuída, da identidade com que ele é visto pelos outros. Brian que se quer identificar a si próprio como pessoa, como indivíduo, com as suas características próprias, com as suas marcas pessoais (nome, sexo, filiação, etc.), acaba por não ser identicamente a si pois agora é Brian, o messias. Ou seja, Brian que devia reconhecer-se como sendo ele mesmo, cede a ser outro, cede a ser esquizofrenicamente outro. Aqui a identidade, aquela que habita na raiz da *identitas*, isto é, na qualidade do que é idêntico, assume o lugar de pregnância, o lugar de destaque tal como na álgebra, quando uma equação cujos dois membros são identicamente os mesmos tem identidade. Neste sentido, se a “identidade” se puder ler como propriedade do que é idêntico, isto é, como aparentemente igual a (alguma coisa ou ser), e, a “mesmidade” como a qualidade do que é o mesmo, gera-se, aparentemente – e sublinhe-se aparentemente –, uma indeterminação circular da qual é difícil sair, lembrando a descida ao *Maelström* de Edgar Allan Poe.

Ora, tal como no *Maelström*, há sempre uma possibilidade em aberto, há sempre uma possibilidade de vir à superfície depois da vertiginosa sucção, há sempre uma hipótese de análise, e daí que o “aparentemente” sublinhado, se constitua como o resguardo identitário dessa possibilidade. Deve notar-se – se é que poderia de alguma forma passar despercebido – que os conceitos de identidade e mesmidade, não são idênticos. Não há aqui qualquer redundância tal como não há na sua afirmação e é crucial dizê-lo para o entendimento do que aqui está a ser discutido, uma vez que a *identitas* funda-se sobre um fundo ontológico que não é apenas atestação de mesmidade.

Acontece que se analisarmos o caso da identidade, e relativamente a este caso específico da vida de Brian, temos de pressupor algo fundamental, por assim dizer: temos de pressupor dois entes que possam ser ditos idênticos – Brian

e o Messias. Sublinhe-se novamente, neste caso específico, a mesmidade, ao contrário do que o raciocínio imediato poderia sugerir, não supõe a existência de dois termos, pois é a qualidade do mesmo que é acentuada. Repare-se ainda no seguinte: a mesmidade elimina *per se* qualquer configuração de pluralidade. Significa isto que ser o mesmo é ser um ente em particular, é ser um ente determinado, em que se estabelece uma ‘comparação’ consigo mesmo; quer dizer, na mesmidade a confrontação é não só essencial como é determinante para se poder falar de um “consigo mesmo”. Dizendo de outro modo, e permita-se que se diga – de um modo completa e absolutamente perturbador –, quer do ponto de vista da linguagem corrente, quer do ponto de vista filosófico, a “mesmidade” surge como qualidade ou propriedade que um ente tem de ser ele próprio e não outro qualquer. Acontece que esta ideia, que é a que geralmente toda a grande parte das pessoas tem e que se associa à identidade, acaba por ser desafiada pela personagem Brian. Neste sentido, Brian, afigura-se como uma espécie de mesma pessoa mas às avessas: um híbrido da mesmidade.

Naturalmente no conjunto destas considerações, aloja-se uma possibilidade de decifração desta espécie de contra-senso enigmático que, como se depreende pelas palavras de Paul Ricouer – na identidade há alteridade –, poderá ajudar a compreender esta desafiante questão. Tendo em conta que na identidade tem de haver alteridade (pois o homem vive na contínua formação de si pelos outros), isso significa que a partir da identidade se reencontra o sentido da alteridade pois os entes idênticos são outros uns em relação aos outros, e portanto e logicamente, não os mesmos entes. Mas esta é apenas uma possibilidade pois a alteridade pressupõe um ‘outro’ que não o mesmo, quer dizer, não há alteridade para si próprio, pois se tal fosse possível, constituir-se-ia uma nova espécie de solipsismo se é que tal formulação faz algum sentido (ou então uma qualquer nova categoria de esquizofrenia).

Procure agora ver-se a questão do ponto de vista da diferença – faltava mais este conceito para auxiliar a exegese. Em relação à mesmidade, diga-se, não é que se não possa falar da instauração do *outro* mas da instauração de *outro modo de ser* o mesmo. É curioso verificar que a diferença só em relação à identidade se afirma, quer dizer, se instaura enquanto tal. Instaura realmente o outro ser e instaura-o na sua mesmidade. Paul Ricouer através da obra *Soi-même comme un autre*, definiu claramente esta problemática. No que diz respeito ao papel da alteridade e da sua conexão com a definição da *ipseidade* na hermenêutica do “si-mesmo”, afirma Ricouer: «em nenhuma das etapas, o si não esteve separado do seu outro. Esta dialética, a mais rica de todas, (...) não encontrará seu pleno desenvolvimento que nos estudos ético e moral. Nestes

estudos a autonomia do si aparecerá ligada à solicitude pelo próximo e à justiça” (Ricoeur, 1990, p. 30).

Significa isto que não há uma *ipseidade* em-si (o que permite evitar um abatimento solipsista) à qual se acrescentaria a alteridade num segundo plano. A *ipseidade* na sua liberdade e autonomia pressupõe a alteridade. Tal é possível por que o “si” não é o fundamento, a partir do qual o outro é constituído. O “si” constitui-se na dialéctica com a alteridade (diga-se, ao contrário de Levinas que concebe um *Eu* radicalmente separado do outro, o que significa que o encontro com o outro se institui como ruptura na ipseidade).

Assim, no percurso delineado por Ricoeur em *Si-mesmo como um outro*, esse Eu ou, melhor, o “si-mesmo” mantêm-se sempre em relação com a alteridade, de três formas distintas: no plano linguístico como interlocutor privilegiado, no plano prático como agente de relação e no plano narrativo e ético como leitor ou cuidado. Se quiséssemos uma asserção conclusiva dir-se-ia: Não há “si-mesmo” sem o outro. Pode-se mesmo afirmar, que não há exclusão entre o *eu* e o outro ou entre o “si-mesmo” e o outro, o que existe é uma dialéctica entre *ipseidade*-alteridade. Nessa dialéctica, e sem entrar nos pormenores éticos do pensamento ricoueriano, a responsabilidade do sujeito está presente sob a fórmula da responsabilidade pelo outro, isto é, ele é sempre responsável do outro.

### 3. CONCLUSÃO: DESAFIAR A (LÓGICA DA) OUTRA VIDA ATRAVÉS DOS MONTY PYTHON

Brian conforma, parece-nos, um paradoxo que é, segundo a perspectiva aqui construída, destruidor da filosofia ricoueriana do si mesmo como outro. Brian não é enquanto messias o si-mesmo, não pode ser (no plano ético não deve ser). A identidade de Brian entrevê-se no embaraço de ser outro, sem partir de si mesmo, o que por si, anula o que Ricoeur manifestou tão entusiasticamente. Dizendo de outra forma: Brian, enquanto messias, não pode ser o *Eu* que dialeticamente interage com o outro e necessita do outro. Contudo, Brian, por outro lado, enquanto si-mesmo, revela a paradoxal figura de não manifestar a dialéctica ipseidade-alteridade, o que significa afirmar que se não há “si-mesmo” sem o outro, Brian pode mesmo não ser, isto é, não existir, gerando assim uma perplexidade lógica.

Ora, é neste patamar que Brian se transmuta na interrogação moderna que indaga pela sociedade multicultural e plural. Brian pode muito bem ser um novo paradigma de ser outro-mesmo, esse que abdica da responsabilidade do

cuidado pelo outro. O si-mesmo que só parece assim existir encerrado na sua ipseidade – os Brians deste mundo –, conformam uma sociedade de indivíduos não existentes para outrem, pelo que estaríamos a gerar uma sociedade indiferente à existência humana, de tal modo que, a alienação solipsista redundaria na totalidade de outras vidas que nunca poderiam ser sentidas como nossas. O outro lado da vida é a existência vazia de sentido que Brian manifesta (mesmo no caso limite de a vida ser outra coisa que não a sua vida real).

Assim, por mais paradoxal que possa ser a afirmação, Brian é o messias moderno do pós-niilismo que se revê no outro em que se pode ser transformado todo o indivíduo. As modernas e já indispensáveis redes sociais são o paradigma da identidade que se forja numa mesmidade virtual em que os laços sociais se diluíram deixando ao acaso a redução da alteridade à virtualidade. Brian é a consagração do outro lado da vida onde habita a hipotética mesmidade dos sujeitos.

## REFERÊNCIAS

- ARNAÍZ, Graciano González R. (2006). Quando Nós Somos Todos. Pensando a Interculturalidade com Lévinas. In Cristina Beckert (Ed.) *Lévinas entre Nós* (pp. 77-99). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- BARATA, André (2006). Da Alteridade como Experiência à Experiência como Alteridade. In Cristina Beckert (ed.) *Lévinas entre Nós* (pp. 155-164). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- GOFFMAN, Erwin (1993). *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias* (trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio d'Água.
- HEIDEGGER, Martin (2000). *El ser y El Tiempo* (Trad. José Gaos), Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- LEVINAS, Emmanuel (2008). *Totalidade e Infinito* (Trad. José Pinto Ribeiro). Lisboa: Edições 70.
- RICOEUR, Paul (1990). *Sí mismo como Otro* (Trad. Agustín Neira Calvo). Madrid: Siglo XXI Editores.
- RICOEUR, Paul (1999). *Outramente* (Trad. Pergentino Stefano Pivatto). Pretópolis, Vozes.

ALEXANDRE DIAS **PINTO** / ANA  
BESSA **CARVALHO** / ANA LUÍSA  
**PIRES** / ANA LUÍSA **VILELA** /  
ANA MARGARIDA **FONSECA** /  
CAMILA **MARCHIORO** / ERMA  
**NEZIREVIC** / GLYN **HAMBROOK**  
/ HAYTHEM **BASTAWY** / ISABEL  
NENA **PATIM** / ISABEL PONCE  
DE **LEÃO** / LUCIA **BOLDRINI** /  
MICAELA **AGUIAR** / PATRÍCIA  
**FERNANDES** / PAULA ALEXANDRA  
**GUIMARÃES** / PAULO ALEXANDRE  
E **CASTRO** / PAULO **LOURENÇO** /  
REINALDO FRANCISCO **SILVA** / RUI  
GUILHERME **SILVA**