

REVISTA DE

ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenação: Marta Teixeira Anacleto | Rita Bueno Maia | 2023 | 13

REESCRITA E MEMÓRIA:
DIÁLOGOS, CRUZAMENTOS
E SOBREPOSIÇÕES



IMPRENSA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS

Publicação Anual

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

imprensa@uc.pt · http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariaimprensa.uc.pt>

DIRETOR

Carlos Reis

COORDENAÇÃO DO N.º 13

Marta Teixeira Anacleto, Rita Bueno Maia

COMISSÃO REDATORIAL

Marta Teixeira Anacleto; Ana Paula Arnaut; Maria do Rosário da Cunha Duarte; António Apolinário Lourenço; Maria Helena Santana; Maria João Simões; Ana Maria Machado.

COMISSÃO CIENTÍFICA

Hélio J. S. Alves (UL); Vanda Anastácio (UL); Burghard Baltrusch (U. Vigo); Abel Barros Baptista (UNL); João Dionísio (UL); Paulo Franchetti (Unicamp); Elena Losada (U. Barcelona); Frederico Lourenço (UC); Maria de Fátima Marinho (UP); J. Cândido Martins (U. Católica); Saulo Neiva (U. Blaise Pascal, Clermont Ferrand); António Sousa Ribeiro (UC); Maria Isabel Rocheta (UL); Carlos Mendes de Sousa (UM); Sérgio Guimarães de Sousa (UM); Ivan Teixeira (U. do Texas).

PROPRIEDADE

Centro de Literatura Portuguesa (CLP), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra, Portugal

clp@ci.uc.pt · www.uc.pt/clp

DESIGN GRÁFICO FBA.

IMPRESSÃO Papelmunde SGM

DEPÓSITO LEGAL 328978/11

ISSN 2182-1526

DOI DOI [HTTPS://DOI.ORG/10.14195/2183-847X_13](https://doi.org/10.14195/2183-847X_13)

Solicita e corresponderá a permuta com outras publicações

Se solicita y se acepta permuta de publicaciones

Aceptera volontiers l'échange d'autres publications

REL is willing to exchange its annual volume with other journals

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projeto UIDB/00759/2020.

Os artigos publicados na revista são submetidos a uma avaliação científica prévia (peer review).

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS
2023 | 13

Publicação Anual

Centro de Literatura Portuguesa

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Imprensa da Universidade de Coimbra

ÍNDICE

NOTA DE ABERTURA <i>Carlos Reis</i>	5
INTRODUÇÃO <i>Marta Teixeira Anacleto, Rita Bueno Maia</i>	9
SECÇÃO TEMÁTICA	
REESCRITA E MEMÓRIA: DIÁLOGOS, CRUZAMENTOS E SOBREPOSIÇÕES	
BEYOND STEINER'S <i>ANTIGONES</i> : MYTH REWRITING AS VISITATION OF THE IMMEMORIAL <i>Christophe Herzog</i>	23
ILLNESS AND METAPHOR: TRANSLATING PERSONAL EXPERIENCE BETWEEN THE AUTOBIOGRAPHICAL AND THE POLITICAL <i>Federico Rudari</i>	49
9/11 REVISITED: REMEDIATION AS A TOOL TO REWRITE THE CULTURAL MEMORY OF THE TERRORIST ATTACKS OF 2001 <i>Diana Gonçalves</i>	71
LITERATURE, MOBILITY, AND THE ARCHIVE. NOTES TOWARDS THE DEFINITION OF A POETICS OF TRANSLATEDNESS IN VALERIA LUISELLI'S ŒUVRE <i>Alexandra Lopes</i>	103
FILLING THE HOLLOW: RESIGNIFYING MEMORY AND IDENTITY THROUGH STORYTELLING IN HIROMI GOTO'S <i>CHORUS OF MUSHROOMS</i> <i>Valeria Silva de Oliveira</i>	129

GRENZEN, GEIST UND GESTUS: O CORPO COMO TRADUÇÃO/ TRADUTOR NA OBRA <i>TALISMAN</i> DE YOKO TAWADA <i>João Lopes</i>	155
POSTMÉMOIRE, RÉÉCRITURES ET TRADUCTIONS FICTIONNELLES DANS LES LITTÉRATURES POSTCOLONIALES CONTEMPORAINES <i>Felipe Cammaert</i>	185
POLÍTICAS DA ESCRITA E DA MEMÓRIA NA FICÇÃO DE LUANDINO VIEIRA <i>Terezinha Taborda Moreira</i>	215
“NÓS MATAMOS O CÃO-TINHOSO” E <i>MONÓLOGOS</i> <i>COM A HISTÓRIA</i> : ENTRE A LITERATURA E O CINEMA – REESCRITAS E MEMÓRIAS MOÇAMBICANAS <i>Renata Flaiban Zanete, Viviane Almeida, Lurdes Macedo</i>	239
A REESCRITA E A “AVENTURA” DO IMPÉRIO EM ORLANDO DA COSTA E REIS VENTURA <i>Isadora de Ataíde Fonseca</i>	271
<i>ALÉM</i> , O POEMA RUSSO DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO <i>Pedro Madeira, Ariadne Nunes</i>	297
SECÇÃO NÃO TEMÁTICA	
POESIA A ABATER NA DÉCADA DE 1950: OS CASOS DE “CANCIONEIRO GERAL”, EGITO GONÇALVES E BERNARDO SANTARENO <i>Álvaro Seiça</i>	325
RECENSÕES	363
SOBRE OS AUTORES	379

NOTA DE ABERTURA

O presente número da *Revista de Estudos Literários* subordina-se ao tema “Reescrita e memória: diálogos, cruzamentos e sobreposições” e é coordenado por Marta Teixeira Anacleto (Universidade de Coimbra) e Rita Bueno Maia (Universidade Católica Portuguesa). Chamo a atenção, desde já, para o seguinte: os trajetos académicos das duas coordenadoras, incluindo as publicações a que têm dado lugar e a respetiva docência, nas instituições em que ensinam, asseguram a qualidade, o critério de exigência e a pertinência do tema escolhido; é isso, de resto, que se espera desta revista (e que os leitores por certo reconhecerão), com as características que lhe são próprias e com o capital de saber que ela tem acumulado, desde a sua criação.

Em paralelo com o que fica dito, a problematização da memória e da reescrita, em conjugação com os estudos de tradução (que, nas últimas décadas, conheceram um impulso apreciável) e com a questão da história, obedece a uma lógica de abordagem de natureza interdisciplinar que cumpre realçar. Do ponto de vista epistemológico, esta é uma opção hoje consensualmente aceite como muito fecunda.

De certa forma, é isso que as coordenadoras sublinham ao longo da introdução que a seguir pode ler-se. Acresce a isto a consistência induzida pela dimensão teórica presente em vários dos contributos adiante insertos, não só pelo veio da teoria da tradução, mas também, em geral, pela relevância assumida pela noção de reescrita. É esse um dos eixos que permitem reafirmar a “oportunidade heurística” (palavras das coordenadoras) da temática que foi escolhida.

Considero muito significativo, tal como pode ser confirmado no texto introdutório, que tenham sido convocados, como ponto de

partida para este número e para o seu tema, duas publicações relativamente recentes, ambas de 2017. Uma delas foi coeditada por Bella Brodzki e Cristina Demaria (revista *Translation: a Transdisciplinary Journal*, vol. 6) e é dedicada à memória, em função da sua relação com a tradução, uma vez que ambas interagem nos processos que, cada uma por si, desenvolvem; a segunda, *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, é um livro de Edwin Gentzler em que os fenómenos de reescrita se configuram como objeto de atenção, por parte dos Estudos Literários, dos Estudos de Tradução e dos Estudos de Cultura.

A chamada que, em tempo próprio, foi formulada por Marta Teixeira Anacleto e Rita Bueno Maia, perspetivava, desde logo, o sentido de oportunidade e a atualidade que a proposta então enunciada encerrava e encerra. Nela, sublinhava-se a plasticidade e a abrangência das categorias da reescrita e da memória, ao mesmo tempo que eram pormenorizados aspetos específicos de um vasto e plural campo de análise; esse domínio de trabalho contempla, em palavras das coordenadoras, “reescrita e testemunho na era da publicação efémera e virtual, reescritas ideologicamente empenhadas de figuras do subalterno, direito à memória e direito ao esquecimento, transgressões e apropriações da memória, a escrita de memórias como autotradução, entre tantos outros”. A resposta a este desafio está dada pelos onze estudos que adiante se encontram e que são referidos no texto preambular, distinguindo-se neles trabalhos teóricos e estudos de caso, ou seja, aqueles que discutem “obras de literatura lidas enquanto fenómenos de reescrita que buscam construir, revisar, corrigir e questionar memória e pós-memória.”

Para além da secção temática, este número da *Revista de Estudos Literários* completa-se com as secções habituais, isto é, com um ensaio não-temático e com um conjunto de recensões críticas. Por fim, manifesto gratidão e apreço a Marta Teixeira Anacleto e a

Rita Bueno Maia pela competência com que desempenharam a tarefa que se propuseram levar a cabo; e agradeço igualmente às bolsseiras do Centro de Literatura Portuguesa o apoio logístico e editorial que deram a esta publicação.

Carlos Reis

<https://orcid.org/0000-0001-6492-3486>

INTRODUÇÃO

O presente número da *Revista de Estudos Literários* propõe-se refletir sobre as noções de reescrita e memória, tendo convidado assim à submissão de trabalhos que pensassem a interseção entre literatura, fenómenos de tradução e história. A ideia de tal repto surgiu-nos no seguimento de duas publicações recentes na área transdisciplinar dos estudos de tradução literária e/ou da literatura estudada através do prisma da tradução. A relevância desses dois estudos anteriores, que abaixo resenhamos, deixou também a descoberto uma lacuna, a saber, uma reflexão sobre os conceitos de memória e reescrita da perspetiva, agora, dos Estudos Literários. A chamada para artigos privilegiou, primeiramente, trabalhos teóricos sobre os diálogos, cruzamentos e sobreposições destes conceitos enquanto entendidos no enquadramento da Literatura. Assim, os trabalhos de pendor mais teórico da autoria de Christophe Herzog, Federico Rudari, Diana Gonçalves e Alexandra Lopes são apresentados na primeira parte deste número aos quais se seguem estudos de caso que discutem obras de literatura lidas enquanto gestos de reescrita que buscam construir, visitar, corrigir e questionar memória e pós-memória. Referimo-nos aos textos de Valeria Silva de Oliveira, de João Lopes, de Felipe Cammaert, de Terezinha Taborda Moreira, de Renata Flaiban Zanete, Viviane Almeida e Lurdes Macedo, de Isadora de Ataíde Fonseca e de Pedro Madeira e Ariadne Nunes.

Nesta breve introdução, partiremos dos dois trabalhos da área dos Estudos de Tradução que motivaram a proposta temática para este número 13 da *Revista de Estudos Literários*, de modo a pôr em evidência a contribuição que os onze artigos aqui publicados dão

para a reflexão sobre reescrita e memória em/através dos Estudos Literários.

A primeira publicação que inspirou este número temático consistiu no número 6 de *Translation: a transdisciplinary journal*, coeditado por Bella Brodzki e Cristina Demaria em 2017 e dedicado ao tópico “Memory”. Na nota de abertura, a editora principal do periódico – Siri Nergaard – declara que sempre considerara pertinente organizar um número dedicado à memória, justificando-se com o seguinte racioamento:

Memory and translation are so obviously connected, yet so little studied. Memory – as the retrieval, reconstruction, inscription, and learning of traces and their effects – plays a central role in any translation process, and translation, in its inherently transformative character, is intrinsic to every memory and memorializing act. (Nergaard, 2017: 9)

Racioamento semelhante poderia desenvolver-se, consideramos, entre memória e produção literária, levando a que a noção de escrita criativa implique sempre exercícios de reescrita. A corrente da teoria estruturalista dos estudos literários e literatura comparada teorizou entendimentos de literatura como palimpsesto (Genette, 1982), mosaico de intertextos (Kristeva, 1984) ou como mediada por modelos ou metatextos (Popovič, 1976). Esta corrente problematizou, assim, a ação de modelos que medeiam, guiam e provocam a literatura. Ditos modelos são construídos pela memória seletiva de leitores de obras originais, traduzidas, nacionais e estrangeiras, num contexto em que a leitura, a tradução, a escrita, em suma, as reescritas são também mediadas, guiadas e provocadas por tradições literárias igualmente seletivas. Conclui Anton Popovič o seu texto da seguinte forma: “Aspects of Metatext”: “Tradition is in fact a superconcept which covers all meta-textual operations, that is, relations to foreign literatures, to one’s own

literature and the ways of manipulating the original work by means of reserve [secondary] texts.” (Popović, 1976: 235)

O artigo de Christophe Herzog reflete justamente sobre a noção de tradição literária a partir de uma análise da noção e funcionamento do mito. Partindo da figura de Antígona revisitada por George Steiner, Herzog mostra como os mitos são polifônicos no sentido em que as diferentes reescritas acumulam interpretações e eventos, fazendo com que a leitura de todo o mito literário seja sempre mediada. Herzog vai mais longe e ilustra o funcionamento do mito com a analogia de Steiner da eucaristia. Tal como o sacramento, o mito baseia-se em repetição, performance, mimese e representação para conseguir o milagre da presentificação, do fazer-se corpo presente. Do lado dos estudos de caso, Pedro Madeira e Ariadne Nunes discutem como o poema *Além* de Mário de Sá Carneiro explora o *déjà vu* e as potencialidades dos textos reserva/secundários para conseguir apresentar um poema inacabado. Por outras palavras, Mário de Sá Carneiro terá, argumentam de modo convincente Madeira e Nunes, recorrido ao artifício da pseudotradução, apresentando o seu poema original como uma tradução do russo, de modo a autorar uma reescrita que, assim, será, retrospectivamente, polifónica e imperfeita e, prospetivamente, criadora de novos ecos e reescritas.

O segundo trabalho que provocou e informou a chamada de artigos que divulgámos para o presente número da REL foi igualmente publicado em 2017: trata-se do livro *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies* de Edwin Gentzler. Neste livro, o autor defende como objeto de um novo momento nos Estudos Literários, Estudos de Tradução e Estudos de Cultura, os fenómenos de reescrita. Estes só poderão ser teorizados (defende Gentzler) em reflexões históricas abrangentes que procurem ler e reconstruir o contexto da pré-tradução e os efeitos pós-tradução. Desta obra, importamos para o presente número da REL, quer o conceito de reescrita,

que, por sua vez, parte do trabalho seminal de André Lefevere (1992), quer a abordagem teórica e metodológica que privilegia a análise das formas como a literatura é manipulada através da reescrita e à luz de agendas ideológicas, estéticas, identitárias, revolucionárias.

Gentzler introduz o seu livro com exemplos bastante convincentes de reescritas que ao invés de procurarem uma versão fiel (no caso da tradução) ou uma descrição e apreciação rigorosa e justa (no caso da crítica) do texto literário de partida, procuraram realmente mudar o curso da história do país de chegada. Dentre esses exemplos, mencione-se o caso histórico de Mao Tse-Tung traduzindo Marx e Engels para chinês (Gentzler, 2017: 3). No entanto, esclareça-se que o conceito de reescrita – em Lefevere (1992), em Gentzler (2017) e na presente publicação – abrange mais fenômenos do que aqueles produtos que, na nossa sociedade, reconhecemos como traduções:

Mao Zedong read Karl Marx in translation. He adapted his political philosophy to the Chinese situation, changing the working-class proletariat to the peasant class, which became the key to empowering the peasants and, by extension, enabling them to overthrow the rulers of the country. There are many translation and rewriting elements in Mao's political texts, although scholars do not call them as such. (Gentzler, 2017: 198)

A citação poderá ser lida em três partes – cada uma limitada numa frase da passagem – que, na presente publicação, se traduzem em três linhas de reflexão. Gentzler começa por mencionar a tradução na sua aceção mais comum de reescrita noutra língua de um texto previamente escrito e publicado numa língua estrangeira, criando-se, mediante este processo, um texto de chegada com fortes relações de semelhança e elos de intertextualidade com o texto original. Já Theo Hermans (1996), primeiro, e Ferreira Duarte (2010), depois, delataram o pacto de leitura em que a receção da tradução assenta: a

tradução é transparente e fiel ao original ao ponto de o tradutor se fazer ausente. “Mao Tsé-Tung leu Karl Marx (...)”. Esta ilusão de uma leitura não mediada das palavras do autor original depende de uma convenção social que prossegue, em grande medida, a funcionar plenamente, porque não notada e, conseqüentemente, não desafiada. Na verdade, Gentzler diz que “Mao Tsé-Tung leu Karl Marx [apesar de] em tradução”, mas, tal como os artigos desta publicação amplamente mostram, nenhum texto literário (traduzido ou não-traduzido) oferece uma relação imediata com um autor. Além disso, ao ler os textos de Karl Marx em tradução, Mao Tsé-Tung leu algo bastante diferente dos leitores originais.

Nesta linha, é compreensível que no presente número dedicado à literatura vista à luz de reescrita e memória, surjam estudos de caso sobre obras literárias que procuram reescrever a história, de forma a resgatar a experiência invisível de minorias migrantes ou desempoderadas. Valéria Oliveira discute o romance *Chorus of Mushrooms* de Hiromi Goto como um gesto de registrar histórias e memórias que não têm lugar na narrativa univocal e monolíngue da história nacional. Interessante é também o facto de, na própria matéria diegética da obra de Goto, as personagens discutirem o perigo e riscos ora da assimilação da comunidade migrante nipo-canadiana na história canadiana ora da sua exotização por via dos preconceitos associados aos “Asian Canadians”. O romance, contado por três narradoras de três gerações distintas, decorre em torno das atitudes de cada uma das personagens – avó, mãe, filha – perante a sua identidade migrante. Isadora Ataíde Fonseca, no seu artigo, discute as obras *O signo da ira* de Orlando da Costa e *Fazenda Abandonada* de Reis Ventura como exercícios de reescrita da história do império que, ao narrativizarem tal evento traumático (o do império), do ponto de vista dos desempoderados, conseguem oferecer um uso público, prático, pragmático de um passado com os olhos postos no futuro. Por último, Renata Flaiban Zanete,

Viviane Almeida e Lurdes Macedo estudam os contos *Nós matámos o cão tihoso* e o filme *Monólogos com a história* como exemplos, mais uma vez, da potencialidade da ficção literária e cinematográfica de rever a história delatando silêncios e silenciados e injustiças e injustiçados. Referindo-se agora às injustiças no Moçambique pós-independência, as obras exploram figuras que incorporam as feridas (abertas) do passado: um cão decrépito, espetros, fantasmas e ruínas.

A segunda parte da citação de Gentzler prossegue esclarecendo a manipulação dos textos de Marx nas reescritas de Mao Tsé-Tung com o propósito de mudar a história – já não na sua aceção de historiografia, como uma reescrita do passado e sua tradução para o presente, mas como porvir. Esta citação mostra também que a separação entre momentos pré e pós-tradução é puramente heurística e teórica, isto é, sem qualquer contrapartida ontológica ou de natureza cronológica. Mao lendo Marx é uma consequência da tradução de Marx para chinês. No entanto, também a sua reescrita ideologicamente empenhada será o momento do começo de novos efeitos pós-tradutórios que, retrospectivamente, fazem da primeira tradução de Marx um momento pré-tradutório. Ideologias à parte, a reescrita, mais do que a escrita, mobiliza pessoas, agentes, ações, sentimentos.

No presente número, a reescrita como criadora, corretora e manipuladora de memórias aparece em determinados trabalhos como remédio para traumas, doenças, solidão e injustiça. Federico Rudari explora como Anne Boyer sente um impulso urgente para traduzir em palavras a sua experiência de paciente de cancro da mama. A partir da memória *The Undying* de Boyer, Rudari explora as potencialidades e os riscos associados à utilização de linguagem metafórica na reescrita da doença. Se, por um lado, a metáfora oferece as palavras para a reescrita de experiências que, porque não discutidas publicamente, não têm a elas associada terminologia clara, por outro, os novos semas que as metáforas trazem à imagem da doença podem ter sérios impactos

na sociedade. É quizá interessante relembrar neste ponto, que também a tradução foi, ao longo da história, descrita por meio de linguagem metafórica (Hermans, 1985), justamente porque se tratava e trata de uma experiência invisível, incômoda, desconhecida e poderosa. Por outro lado, reescritas acadêmicas (resenhadas por Bassnett, 2001) vieram também denunciar as consequências nefastas a nível social e memória identitária de entender a tradução como uma relação conjugal em que a tradução (palavra feminina) deve fidelidade a um original (lado masculino) ou uma relação de mestre e escravo, quando o cânone “universal” representa, de forma tão desigualitária, as línguas, as nacionalidades e as etnias do mundo fazendo com que a tradução literária seja mais frequente do Ocidente para fora, do Norte para o Sul, dos ex-colonizadores para os pós-colonizados.

Diana Gonçalves, no seu artigo, concentra-se no conceito de memória cultural para explorar dois casos de revisitação dos ataques terroristas do 11 de setembro pela ficção literária e televisiva. Este trabalho começa por mostrar como a memória cultural de eventos históricos é um corpo cambiante e reescrito por diferentes agentes e instituições (audiências, academia, comunicação social, etc.). Mostra também como as diferentes reescritas procuram remediar os eventos traumáticos deveras acontecidos, atuando como remediação e remédio. Remediação enquanto a tradução do acontecido para o verosímil, do real para a ficção e, concretamente, para os *media* da literatura e da televisão. Remédio, no sentido em que os ataques terroristas apresentados nas obras de ficção analisadas por Gonçalves estão unidos aos seus originais por semelhanças e fortes elos de intertextualidade, mas as versões são manipuladas para conceder aos seus recetores uma experiência de justiça e consolo.

O trabalho de Felipe Cammaert põe a descoberto o papel da ficção na construção e na reescrita crítica da pós-memória colonial, isto é, a memória que as novas gerações de escritores experienciaram

somente em segunda mão, pelas narrativas das vítimas das injustiças dos sistemas coloniais. Este trabalho enlaça na reflexão sobre os poderes regenerativos da reescrita, pois discute a pós-memória como reescrita de um passado traumático herdado. Trata-se de uma reescrita da história com os objetivos de “corrigir”, “reivindicar” e “suprir silêncios”. Enlaça, tal como o trabalho de Gonçalves, com a temporalidade específica da reescrita e da memória que representam eventos passados, no sentido em que repetem e presentificam uma seleção de fenómenos acontecidos e os reelaboram, manipulando-os. A memória humana, a memória social, a memória cultural e a pós-memória são seletivas e imaginativas. A reescrita também.

A última frase da citação de Gentzler chama a atenção para o facto de a reescrita e a tradução como conceitos operacionalizados para o estudo da literatura permitirem ler outros elos, outros intertextos, outras polifonias, outros diálogos, outras vozes que passam despercebidas noutras leituras (nas palavras de Gentzler: “although scholars do not call them as such [rewriting and translation]”). Esta terceira linha de reflexão provocada por Gentzler é explorada de forma entusiasmante e inovadora pela discussão teórica profunda de uma “poetics of translatedness”, por Alexandra Lopes. A autora começa por refletir sobre a qualidade do traduzido e as possibilidades do traduzível das próprias línguas que são a primeira instância de mediação da literatura. As línguas são contaminadas pela comunicação com outras e as diferentes variedades e variantes de uma língua assim como outros elementos corpóreos tais como a cor da pele informam e aprisionam-nos em lugares da sociedade e do mundo. Alexandra Lopes defende, depois, na esteira de Salman Rushdie, que a literatura é e foi ao longo da história fortemente marcada pela experiência daqueles que se encontram ou se sentem deslocados. A experiência de estar alhures acarreta necessariamente um reencontro com as línguas e a forma como elas nos obrigam a ver e a dizer o mundo e

a nós próprios de determinadas maneiras sempre imperfeitas e sempre potencialmente polémicas. Por fim, a autora propõe o conceito de *translatedness* para a interpretação literária, argumentando que tal prisma poderá permitir a leitura de novas dimensões textuais (por ora inaudíveis) que dizem respeito a noções de desencontros, estranhamentos, hibridéz e eco. Este projeto permitiria, no limite, ler a literatura como documento de diferentes trânsitos e experiências de mobilidade e identidades fluidas e, assim, contribuir para histórias menos (diríamos nós, provocativamente) monolíticas.

Dentre os estudos de caso, o artigo sobre a ficção de Luandino Vieira por Terezinha Taborda Moreira discute problemáticas afins às mencionadas por Alexandra Lopes, apesar de o conceito de mito e a reescrita dos mitos clássicos também o aproximar do de Christophe Herzog. Colocamo-lo, no entanto, nesta linha de reflexão pelas potencialidades que o conto “Memória narrativa ao sol de Kinaxixi” revela, na leitura de Moreira, na hora de refletir, por um lado, sobre a importância da língua como meio para a narrativa da memória e, por outro, a posição de poder que é condição *sine qua non* do ato de contar. Dinho, o narrador do conto, é investido pela musa com o dom e a tarefa de contar e, ao contar, Dinho – nome que não faz adivinhar grandeza – torna-se voz e, assim, audível, ou seja, poder. Para além disso, Dinho como narrador utiliza um discurso híbrido que vai contra as leis do discurso padrão e que, consequentemente, avançaríamos nós sustentadas por Bourdieu (2001), nos recorda que línguas e variedades de língua são rechaçadas do contar a memória e, por isso, também elas da sua própria memória. João Lopes, no seu artigo, discute o caso da escrita de Yoko Tawada (também mencionada por Alexandra Lopes), escritora nascida no Japão residente em Berlim e que escreve a sua obra em japonês e em alemão. João Lopes revisita diferentes passagens da obra *Talisman* em que Tawada reflete sobre a sua experiência corpórea de

aprender, experimentar e reescrever a língua alemã. A estranheza, a surpresa, o prazer, o esforço e a descoberta que a língua alemã provoca em Tawada permitem um questionamento dos limites da língua e uma reflexão sobre as formas como as línguas conduzem a nossa percepção e a nossa experiência do mundo e de nós próprios.

Em conclusão, atendendo ao jogo de conceitos “reescrita/memória” e ao modo como os dois estudos de que partimos os equacionam em formato dialético, bem como aos argumentos trabalhados nos diferentes artigos que compõem este número e que demonstram a viabilidade teórica e crítica da formulação de diálogos, cruzamentos e sobreposições implícitos a esse jogo conceptual, pensamos que o repto inicialmente formulado na chamada de artigos se cumpriu de forma rigorosa, criativa, instigante. Na realidade, tratando-se de um número marcadamente teórico, refletindo sobre o modo como a teoria literária contemporânea acolhe os conceitos de reescrita e memória no cruzamento subliminar que entretetece com a teoria da tradução, os estudos de caso apresentados, colocando igualmente em diálogo a literatura portuguesa com outras literaturas, reafirmam, julgamos, a oportunidade heurística da nossa escolha temática. Tanto mais que, do ponto de vista teórico e crítico, os trabalhos apresentados abrem o debate, incentivam a sua continuidade.

REFERÊNCIAS

- BASSNETT, Susan (2001). “Da literatura comparada aos estudos de tradução”. Tradução de João Ferreira Duarte, in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada, Novos Caminhos da Literatura Encantada* (pp. 289-313). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- BOURDIEU, Pierre (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. [Paris]: Fayard.
- BRODZKI, Bella e Cristina Demaria (eds.) (2017). *Memory*, special issue of *Translation, a Transdisciplinary Journal*, 6.

- FERREIRA DUARTE, João (2013). “Trusting Translation.” *Revista Anglo Saxónica*, III, 3: 17-38.
- HERMANS, Theo (1985). “Images of Translation. Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation”, in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (pp. 103-135). London: Croom Helm.
- (1996). “The Translator’s Voice in Translated Narrative.” *Target*, 8(1): 23-48.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- GENTZLER, Edwin (2017). *Translation and Rewriting in the Age of Post-translation Studies*. London: Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1984). *O texto do romance: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*. Tradução de Manuel Ruas. [Lisboa]: Livros Horizonte.
- LEFEVERE, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- NERGAARD, Siri (2017). “Presentation.” Bella Brodzki e Cristina Demaria (eds.), *Memory*, special issue of *Translation, a Transdisciplinary Journal*: 6:9-11.
- POPOVIČ, Anton (1976). “Aspects of Metatext”. *Canadian Review of Comparative Literature / Review Canadienne de Littérature Comparée*, 3(3): 225-235.

Marta Teixeira Anacleto

Universidade de Coimbra
 Centro de Literatura Portuguesa (CLP)
<https://orcid.org/0000-0002-7568-1942>

Rita Bueno Maia

Universidade Católica Portuguesa
 Centro de Estudos de Comunicação e Cultura
<https://orcid.org/0000-0002-9984-1381>

SECÇÃO TEMÁTICA
REESCRITA E MEMÓRIA: DIÁLOGOS,
CRUZAMENTOS E SOBREPOSIÇÕES

BEYOND STEINER'S *ANTIGONES*: MYTHREWRITING AS VISITATION OF THE IMMEMORIAL

PARA LÁ DAS *ANTÍGONAS* DE GEORGE STEINER:
A REESCRITA DO MITO COMO VISITAÇÃO DO IMEMORÁVEL

Christophe Herzog

CLE-Faculté des Lettres-Université de Lausanne,

Contemporary Humanism-LUMSA-Rome, CECC-UCP-Lisbon

c.herzog@lumsa.it

<https://orcid.org/0009-0000-8683-9605>

ABSTRACT

This article focuses on the interrelations between myth, mythical character and rewriting. Faced with myth as an epistemological challenge, hermeneutics often is torn between two reductionist temptations: either to ontologize its object or to dissolve it into a kind of original nothingness. We will here first and mainly focus on George Steiner's *Antigones*, considered as a milestone in literary mythography due to its anti-reductionist approach, characterized by attention to plurality and emphasis on the complexity inherent in myth. Secondly, and in a much more tentative manner, we will endeavor to propose a new conception of myth, supposedly capable of satisfying the so far identified primordial demands it faces us with. We end up proposing a conception of rewriting as visitation and of myth as a face (*visage*) in Lévinas' sense, thereby ourselves revisiting notions like memory and transcendence. As memory of the immemorial, myth rewriting thus reveals itself paradoxically as a future-oriented, meaning making and hope inspiring task.

Keywords: literary theory, translation, philosophy, myth reception, transcendence

RESUMO

Este artigo tem como enfoque as inter-relações entre mito, personagem mítico e reescrita. Encarando o mito como um desafio epistemológico, a hermenêutica

vê-se, muitas vezes, dividida entre duas tentações reducionistas: tornar o seu objeto ontológico ou dissolvê-lo numa espécie de original sem sentido. Iremos, primeiro, e sobretudo, concentrar-nos nas *Antígonas* de George Steiner, consideradas uma pedra angular na mitografia literária em resultado da sua abordagem anti-reducionista, que se pauta pela atenção à pluralidade e pela ênfase na complexidade inerente ao mito. Em segundo lugar, e com um propósito muito mais exploratório, visaremos propor uma nova conceção do mito, uma que seja capaz de satisfazer as principais exigências até agora identificadas quando o abordamos. Por fim, iremos propor um entendimento do conceito de reescrita enquanto visitação e do mito enquanto face (*visage*), na perspectiva de Lévinas, o que nos fará revisitare noções como memória e transcendência. Como memória do imemorable, a reescrita do mito irá, assim, e paradoxalmente, revelar-se como uma tarefa orientada para o futuro, produtora de sentido e, desejavelmente, inspiradora.

Palavras-chave: teoria literária, tradução, filosofia, receção do mito, transcendência

This article focuses on the interrelations between myth, mythical character and rewriting intended in a broad sense, i.e. as encompassing not only literary rewriting, translations, but also transpositions into other types of discourse.¹ Its aim is to convey an interpretation of this multifold process. Such an interpretation pretends to be responsible to the inherently productive ambivalence that has always characterized myth. Indeed, within the notion of myth, a fundamental dialogical force is always at work: between unity and diversity, unicity and multiplicity, the singular and the plural. Myth is therefore always an epistemological challenge for hermeneutics, which is torn between two reductionist temptations: either to ontologize its object or to

¹ Although we here limit ourselves to transpositions into philosophy, the approach can be extended to plenty of other types of discourse and media, such as the pictorial, the cinematographical, the psychoanalytical, etc.

dissolve it into a kind of original nothingness. We will here first and mainly focus on George Steiner's *Antigones* considered as a milestone in literary mythography because of its anti-reductionist approach, characterized by attention to plurality and emphasis on the complexity inherent in myth. Secondly, and in a much more tentative manner, we will endeavor to propose a new conception of myth, supposedly capable of satisfying the primordial demands it faces us with.

Against the first temptation, approaching myth through the angle of rewriting and memory appears as a necessary task to avoid an essentialist and universalist conception of it. The continually increasing amount of myth rewritings should not lead the critic to look for the "real, definite or original version" of a specific myth but rather to situate each version in the stream of meaning which it incorporates through parenthood while simultaneously pushing it forward through difference. Plurality is an undeniable fact in mythography and the challenge for the critic is to deal with it instead of putting it aside. This concern is at the core of Ute Heidmann's dialogical and differential method of comparison (Heidmann, 2015: 16): "Parler de (*τ*)écriture de *mythes* au lieu de parler de *mythe* tout court doit aussi traduire le fait que notre objet d'étude n'est pas le mythe 'en tant que tel', mais justement son écriture et ses réécritures." In order to do this, we require an approach that is sensitive to the enunciation inherent in each myth rewriting (Heidmann, 2017: 43): "Le fait de considérer le phénomène des mythes à partir de leur énonciation (qui est donc toujours déjà une ré-énonciation) permet de quitter le rapport hiérarchique dans lequel on place communément leurs représentations anciennes et modernes." Through a discursive approach and an acute attention to enunciation, an authentically comparative approach to myth can be attained and justice be made to plurality. Nevertheless, the danger of original nothingness is thus not

avoided. Therefore, notwithstanding the fact that I subscribe to the importance of conceiving each myth version as a rewriting, I deem important to situate the process of rewriting within what I would call an oral frame. Such a frame is unobservable and unobjectifiable in its totality; yet it leaves traces, hints and guesses of incarnation, to use T. S. Eliot's words.² Conceiving rewritings as traces of an oral call situates us in a dimension beyond the dichotomy *parole/écriture*. Indeed, once considered as resulting from a primordial dialogical call, myth transcends any of the binary oppositions we have been mentioning so far. As we will see this primordial call is a call for a presence that is not an original one; on the contrary, it is necessarily co-presence, since we will put forward the idea that it realizes itself through the event of visitation. Through the experience of visitation, dialogical relations between different literary entities emerge: between authors, interpreters, characters and receivers. All those are thereby made (co)present.

This paper therefore aims at a definition of myth that primarily takes into account the undeniable fact of rewriting while postulating a sort of identity in translation/rewriting or identity as translation/rewriting. We will consider myth through the pattern of re-enunciation: as a response to a summons coming from the past or even beyond. Myth can thus be envisaged as the result of an act of remembrance: as memory in action. Indeed, although their objects are situated in the past, memory differs from history. Whereas the latter assigns events to the past and can only make interpretative assumptions about the present and the future, the former relates past events to the present time. Although memory's objects belong

² I quote freely from verses 212 to 215 of *Dry Salvages* (Eliot, 2010: 140): "These are only hints and guesses, / Hints followed by guesses; and the rest/ Is prayer, observance, discipline, thought and action. / The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation."

to the past, its constitutive process happens in the present. It is a contemplation that acts on the present and can potentially inhabit it; it is a present action and event. While history also functions, through historiography, as a present activity, it nonetheless situates its objects in the past. Memory, on the other hand, calls distant, almost absent objects from the past to take part in the present. The former aims at objectivity, while the latter founds subjectivity.

GEORGE STEINER'S *ANTIGONES*: PLURALITY AND UNIVERSALITY

It is a striking fact that the title of George Steiner's three most important books from the end of the 20th century bear the plural: *Antigones*, *Real Presences* and *Grammars of Creation*. For him the concern with plurality, before its theorization in *After Babel*, in the field of translation, is rooted in his childhood and, particularly, when he experienced the most intimate relationship between singularity and infinity while observing a pictorial collection of coats of arms. As he recalls in the opening short autobiographical story of *Errata* entitled "Rain",

that armorial primer overwhelmed me with a sense of the numberless specificity, of the minutiae, of the manifold singularity of the substance and forms of the world. Each coat of arms differed from every other. Each had its symbolic organization, motto, history, locale, and date wholly proper, wholly integral to itself. It "heralded" a unique, ultimately intractable fact of being. (...) How was any human being to see, to master this plurality? (...) I grew possessed by an intuition of the particular, of diversities so numerous that no labor of classification and enumeration could exhaust them. (Steiner, 1997: 2-3)

Here, memory is associated to a sense of untamable plurality; childhood, to the discovery of the feeling of infinity. What

Steiner says about coats of arms is also true about myths and their uncountable literary rewritings and mediatic transpositions. And it makes sense to conceive *Antigones* as the result of two contrasting or conflictive tendencies within its author. First, of the consciousness of infinite diversity; second, of the desire to somehow master this overwhelming plurality or, at least, to render it sayable according to certain patterns.

In *Antigones*, George Steiner faces the challenge on the grounds of the connatural affinity with the inherent multiplicity of meaning he developed through his exhaustive study of translation in the 1970's, culminating with *After Babel*. Focusing on the figure of Antigone, he shows that translation when practiced as transfiguration cannot be distinguished from rewriting. In other words, translation is not a technique or a method to serve rewriting but a revelatory and almost sacramental practice through which rewriting completes itself in the achievement of a new incarnation. This is particularly striking in his pages on Hölderlin's translation of Sophocles, but also of his interpretation of Hegel's and Kierkegaard's *Antigones*, which he presents as translations or displacements of the mythical character both to the language of philosophy and –almost simultaneously in the late Hegel and in Kierkegaard– to the most intimate dimension of personal autobiography.

PHILOSOPHICAL ANTIGONES: HEGEL AND KIERKEGAARD

In the first chapter of *Antigones*, Steiner scarcely considers literary rewritings of the Antigone myth. Rather, he focuses on the presence of its heroine in the work of two main philosophers, Hegel and Kierkegaard, and one translator (who is also an immense poet): Hölderlin. Together with them, Goethe's *Iphigeny* is evoked as an indirect transposition of the Greek heroine. Nonetheless, Steiner demonstrates that Antigone does not appear as a philosophical

object neither in Hegel nor in Kierkegaard, nor as an imitation of Sophocles' character in Hölderlin. Theirs are not representations of a previous Antigone but rewritings or re-enunciations whose discursive strategies concur to make her present as rewritten. In other words, it is not Sophocles' heroine that is re-actualized in these precise cases, but Antigone the person who is made present as a self beyond herself, as a self continually exceeding herself.

In order to understand the kind of presence at stake here, the category of intertextuality is relevant but only to the extent that it reveals an immanent semantic relationship between different versions. Yet the existence of such a relationship might point to a transcending process. The temporal meaningful link between, say, Hölderlin and Sophocles does not correspond to a temporal segment limited to their extremities but to an infinite line. The line in question has no measurable beginning and no conceivable end. Therefore, the fact of rendering Antigone present through rewriting signifies her as an immemorial being: present yet coming from beyond the past and thrusting us towards the future. Rewriting *Antigone*, i.e., implies making memory of the immemorial. Responding to a call beyond measurable time, yet, thus doing, fostering time.

Such a response can even take place several times within an author's lifework. Only in Hegel, Steiner points to the presence of at least three Antigones. Indeed, after having distinguished three different periods in Hegel's theoretical and personal sensibility towards the character and the eponymic tragedy, Steiner writes:

Thus we find in Hegel's successive and, at decisive points, internally contrasting interpretations of the *Antigone* of Sophocles one of the high moments in the history of reading. Here 'response' to a classic text engages 'responsibility' ('answerability') of the most vivid moral and intellectual order. The Hegelian Antigone(s) stand towards Sophocles'

heroine in a relation of transforming echo. It is this relation, with its paradox of fidelity to the source and autonomous counter-statement, which constitutes the vitality of interpretation. On this rare level one can, without irony, compare the hermeneutic with the poetic act. (Steiner, 1984: 42)

In such a case, interpretation and creation, reading and writing, receiving and inventing are organically linked in the hermeneutic act. Although Hegel uses philosophical discourse, he nonetheless achieves the formalization of an Antigone that can “stand towards Sophocles’ heroine” on its own. And the reason for that is that through the character that Hegel shapes, a personal Antigone shines through. She stands as a person both as different and significantly related character to Sophocles’ one. Not in the sense that a character is a person, but rather in that it is a carrier of personhood intended as incarnation potential. Indeed, it is not our intention to fall in the character/person dichotomy but to transcend it through the notion of presence as a third term within and beyond the theoretical dichotomy.

A character is the result of mimesis and, as such, a merely linguistic set of words. Yet it inevitably entails potential personhood, which manifests itself in different degrees in different works, different representations of a given work and in its almost infinite potential receptions. The character’s never objected yet always potential personhood causes its plural diffractions in multiple interpretations. When one of those multiple diffractions is intercepted and objected in some way, a new incarnation takes place. This capacity of the character to generate new versions transcends –which does not mean that it escapes it, on the contrary: it passes through it– the mimetic and properly belongs to the ecstatic. In Kierkegaard’s case, Steiner shows how out of his personal crisis the Danish philosopher

has constructed a metaphysical argument of the widest range. In another brilliant piece of “Old Criticism”³, Steiner demonstrates that Kierkegaard, for instance, reinvents Antigone in order to let his inner self talk through her, to reach his inner secret. Thus, we can assume that he has managed to insert a highly subjective matter in a thoroughly objective context. Without any doubt it is through the contrived character of Antigone acting as an interface that personal subjectivity translates into objective personhood, i.e. that it becomes potentially knowable, shareable and can be experienced as such. As a being of meaning, as the support of new intentions, as renewed and reincarnated intentionality, Antigone as a ‘living dead’ survives her death as a character by persisting as a person, i.e. as an occasion for renewed relations, for different interpretations. Kierkegaard’s Antigone is a fiction, an invention which creates its own reference, and whose constitution rests on an inner differential dialogue with Sophocles, Hegel and with Kierkegaard himself. She stands out: her individual objective ecstaticity, her singularity, derives from dialogical mimesis whose achievement might be that of the real presence. She is also a highly relational figure at the centre of familiar, dramatic and literary relationships. A polyphonic figure through which we can hear the voices of different authors, interpreters and characters.

HÖLDERLIN AND THE QUESTION OF TRANSLATION

The last three chapters of part I of *Antigones* deal with Hölderlin’s translation of Sophocles’ *Antigone*. Yet one may wonder if we are to talk about a translation or if Hölderlin’s *Antigonä* is not a play of its own, a rewriting. First of all, because Hölderlin turned back

³ The expression is an echo of the subtitle of Steiner’s first book: *Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in the Old Criticism* (New Haven & London: Yale University Press), 2nd ed., 1996 (1st ed. 1959).

to his translated texts of *Oedipus der Tyrann* and *Antigonä* at each change of stylistic orientation, reworking on them according to the adopted new paradigm. The results are palimpsests in which distinct equilibria between faithfulness to the original and semantic innovation coexist. Steiner briefly sums up the three stages in Hölderlin's poetics of translation: in the first one, that of 'classic idealism', Hölderlin seeks to convey the Greek original 'faithfully but also freely', in an intent to transmit the sense of the original without subverting the conventions of the German language; the second stage is characterized by an intransigent literalism, an almost absolute word-for-word equivalence, which violates most of the norms of the destination language; the third stage is a most metaphysical, both theo- and teleological stage in which translation becomes collaboration in the revelation of the original in its actual presentness, which includes the original yet in a new context, revealing in turn implicit supplementary semantic possibilities. The original is thus made "really present" in its full potentiality. As Steiner formulates it, through this kind of prophetic task, Hölderlin "will be truer to Sophocles than Sophocles himself has been." (Steiner, 1984: 80)

In the case of *Antigone*, the result of these juxtaposed layers of translation poetics produce a character of strong pregnancy and immediacy:

Antigone's persona and her deed can make manifest, in final form, the *mysterium tremendum* of the agonistic unison between God and man, between the 'organic' in the natural world and the 'aorgic' in the individual (...) This manifestation is enacted in the polemic collision and coercive fusion between language and meaning which we call translation. It is from a 'translation of Sophocles' *Antigone*, from a transmutation of the Greek original into its 'wholeness', that is to

emerge, in a well-known phrase of Salvatore Quasimodo, whose context is also one of entombment and resurrection, 'the image of the world'. (Steiner, 1984: 82)

The Antigone of *Antigonä* enacts this transfiguration of language. Hölderlin works at the point where language and being meet: her presence comes to the fore—stands out as in ecstasy—as an excess of meaning. Through her configuration in Hölderlin's poetics we can apprehend the question of life in a character, since she "embodies 'das Unförmliche', the 'formless', with all its implications of primal infinity, of undifferentiated generative energies" (Steiner, 1984: 82): being so full of presence, she dies of a "surfeit of transcendence": being "granted 'too large a portion' of the divine presence [she] 'becomes more of a portion of this presence' than can be contained" (Steiner, 1984: 83). Form implodes under the pressure of content: "In almost every instance, Hölderlin concretizes, gives a heightened physical tenor to the more neutral, abstract Greek verb. His Antigone, [is] a vehement bodily presence." (Steiner, 1984: 87) What Steiner intuitively underlines is that this physical presence is a linguistic construct: "Hölderlin is seeking to break open the classic surface in Sophocles' art, the 'poetic' aura and indistinction of his adjective. He is gambling, as it were, on the archaic resource of a more immediate bodily condition of human utterance." (Steiner, 1984: 83) Thus, Hölderlin's character constantly exceeds Sophocles' in gained immediacy: through details of translation (possessive articles, lexical choices, changes of register from a higher to a more familiar and regional one) she is rendered a most vivid, actual, near and real presence. She is made utterly present. Her resistance to Creon's law is also the expression of a powerful desire to break free from the written word whose finality is to characterize her by assigning her a role not only within a socio-political context, but

also within a literary intertextual tradition. Through translation and rewriting she breaks free from her enslavement in the written past, be it that of the Law, of the language (the German tongue that needs to be enforced in order to be renewed, in Hölderlin's opinion) or of her precedent literary, critical and philosophical versions. We may then say that along with the ethical substance (in Hegel), she embodies the dramatic freedom of characters to the highest degree and up to its most extreme consequences. A freedom that is response-ability to an immemorial oral call.

Hegel and Kierkegaard might have chosen some other tragic play to test their philosophic principles, yet some autobiographical pulsion (implicitly in Hegel, textually more explicit in Kierkegaard) led them to concern themselves with Antigone almost as if she were a person. Thus doing they have expressed latent possibilities of Sophocles' text and creature. Nonetheless, the generic context of philosophic discourse mitigates the 'real presence' of Antigone: being caught in a theoretical discourse, she cannot be fully dramatized. Her existence is strongly dependent on the "I" of the author. On the other hand, Hölderlin's version shows extreme awareness of the fact that "the dialectical openness of relation between text and enacted sense is peculiarly heightened in drama" (Steiner, 1984: 104). What is more, through his peculiar poetics of translation, Hölderlin achieves a further dramatization that concedes his character the mystery of autonomous life. Antigone, once more, stands out as the epigone of Hölderlin's poetics of translation: she enacts and transfigures it as an epiphenomenon. As a result, the "consequences of Hölderlin's hermeneutic metamorphosis of Sophocles are, necessarily, reciprocal. We read, we experience Sophocles differently after Hölderlin." (Steiner, 1984: 105) In other words, once we have read we cannot come back to the Antigone of Sophocles without projecting on her features of Hölderlin's. When a character-person

becomes a real presence, chronological time and its logic suffer the irruption of *kairos*: time converts into duration. Our understanding of the identity of Antigone the person cannot make abstraction of *Antigonä*. As a differential interpretation she constitutes an essential part and contribution to our ontologizing and personalizing of Antigone. Rewriting, translation and philosophical interpretation can therefore be intended as modalities of the real presence of the literary/mythical character:

It may well be that there is in the oral elaboration and mnemonic transmission of myths a postulate of 'real presence', a suspension of temporality in favour of an always-renewed immediacy such as we find in the language and gestures of the sacraments. Whatever his origins in one place and time, the Saviour is epiphanically present 'here and now'. (Steiner, 1984: 113)

In one of his first uses of the concept of real presence, before the eponymic conference of 1985 and his famous book of 1989, Steiner already points to the oral and memorial dimensions that characterize the semantic process of myth rewriting. As the Eucharist, with which he makes a most polemical and suggestive analogy, myth rewriting is not intended as a representation of an original scene but rather in a sacramental sense: as an event which makes present the act that it reenacts. Therefore, myth ceaselessly reproduces itself, always differently, in search of ever renewed immediacy.

MYTH AND SURVIVANCE: THE FLOW OF SIGNIFICANCE AND THE QUESTION OF THE ORIGIN

Chapter II of *Antigones* is an extensive meditation on the closing allusion to the eternal return or "fundamental constancy of homecoming, the backbone of theme and variation in western

sensibility. The Antigone myth reaches unwavering across more than two millennia. Why should this be?” (Steiner, 1984: 106) The chapter focuses more on the central and uninterrupted role of myth in general, and of the Antigone myth in particular, in the humanities. In this chapter, Steiner is eager to relate myth to language rather than to character. Dwelling as we said on the relationship between myth and language, Steiner underlines the centrality to western sensibility of the myth of Antigone and of the analytic and descriptive study of myth in general to modern psychology, anthropology, literary theory and religious exegesis. Myth has become a “conceptual common denominator in our present readings of collective psychology and social structure, (...) it animates our understanding of narrative and symbolic codes” (Steiner, 1984: 110). Yet we still do not know how myths originate, are elaborated, transmitted, selected: why Antigone and not another? “It could be that any sensible definition of ‘myth’ entails the fact of survivance. (...) How are we to make intelligible the fact that our psychological and cultural condition is, at signal points, one of uninterrupted reference to a handful of antique stories?” (Steiner, 1984: 110) And in our special case: how are we to understand that this reiterated reference is almost exclusively personal, namely that our reference to myth (to a plot or a story) is always a personally mediated reference: the myth of Oedipus, of Antigone, of Hamlet? Is there a correlation between the endurance of these mythical figures and the survivance of the myth? Does the myth survive and persist through the person or viceversa? Is the irruption of the person, of the character as a person, not also the revelation of the immemorial? Chapter III of *Antigones* relates the enduring quality of the Antigone myth to the story of its interpretative comprehensions. Interpretation is a gift of life –according to Steiner– that can realize itself through different practices. Among these, the most important ones are: reading, translation, commentary (exegesis) and

(re)writing. Through all these, myths are reenacted, recontextualized, and therefore give way to new meanings which we attribute to them. Plurality is therefore the mode of survivance of myths.

The question that arises now is the following: is there a focal unity in diversity or is it a process of dispersive dissemination? If there is a focal unity, it is in the person of Antigone that we will find it enacted. Indeed, Antigone has an unquenchable thirst for unity in diversity: beyond man and woman, the young and the aged, the human and the divine, the private and the public, life and death. She incarnates a singularity who in her innermost cherishes a claim to encompass all binary oppositions. Yet, as all of us, she is tragically embodied as an individual. Steiner is aware of all these aspects already present in existing criticism yet what he adds to the interpretative story of Antigone is a most particular and personal insight. His vision of Antigone emerges in the context of his Christianizing turn of the 1980's, whose questions overlap with his main topics of the 1970's, namely Heidegger and translation.

According to Steiner, Antigone represents and embodies the original unity of myth and grammar. By making this assumption, he follows Heidegger, according to whom in myths, and especially in Greek myths in their original Greek version, one can get a glimpse of language as the 'house of Being'. In other words, myths present us situations in which language means being and truly speaks it. Steiner's point is particularly convincing when he comments the first line of the play putting special emphasis on the grammatic use of the dual mode⁴ by Antigone, as she addresses her

⁴ The dual is "a grammatical marker, in common colloquial use, (...) for the ending of such verbs, nouns, and adjectives used only where *two* subjects are acting, are being designed, or are being qualified. We are unable to reproduce this particular linguistic instrument." (Steiner, 1984: 210)

sister Ismene. Indeed, in the Sophoclean text, the above-mentioned conflict between individuality and community bonds finds “an exact syntactic form. When Antigone invokes the afflictions which Zeus is unleashing and will unleash upon ‘us both’, she uses the dual.” (Steiner, 1984: 210) Yet this linguistic tool is no longer available to us. It is nonetheless of immense relevance to the understanding of the text. It suggests fusion in duality, a quality with which the play begins but that is instantly broken up by Ismene’s initial refusal to help bury Polyneices, after which Antigone does not resort again to the dual form. It symptomatically expresses her utopic pulsion: what she demands is the “welding, the seamless meshing, of individuals –Antigone-Ismene, Antigone-Ismene-Polyneices– into an organic oneness.” (Steiner, 1984: 212) Antigone’s person is characterized by an untamable personal drive beyond individualization:

Striving to draw Ismene’s ‘shared’ head into her own being, Antigone comes as close as ‘modern’ speech is able to a consciousness, to a rearticulation, of those osmotic tides which can, at moments, negate individuality, dissolve the first person singular, and let human beings ‘floe into one another’. (...) But Antigone (...) must endure after Ismene’s refusal to be ‘one with her’, to enact the grammar of the dual. She, in whom palpable, if indefinable, impulses towards human interfusion are so intense, is, by virtue of Ismene’s monitory realism (...) made the most solitary, individual, anarchically egotistical of agents. (Steiner, 1984: 213)

Thus, she incarnates a force operating within literature conceived as a flow of significance or as a stream of personhood. In her, personhood and relatability, individuality and universality, unicity and multiplicity, coalesce, which make of her the mythical hero(in) *par excellence*. Being such a synthesis always in process and hence inevitably unstable, she is also continually ungraspable,

nobjectifiable, and unattainable. Her paradoxical ontology acts as a summons to new encounters, powered by a kind of nostalgia for the origin or for the “original version”:

The question is this: to what extent is one's personal experience of Sophocles' *Antigone* a product of the palimpsest of commentaries and judgements which now overlie the 'original', to which, indeed, we owe what personal access we have to this 'original'? Is there any way of going upstream to the source? (Steiner, 1984: 294)

Yet there is no return to the original. Our understanding of Sophocles' *Antigone* cannot be immediate. Nevertheless, it is fairly reasonable to affirm that, through any of the almost infinite versions in which she has materialized herself or “her-selves”, we can have an immediate experience of Antigone as a person. Be it only for the fact that there would be absolutely no point in rewriting *Antigones* if this were not the case. Through the palimpsest a living presence irrupts. When this happens, this presence is necessarily individualized yet she bears within her the radical personal claim to brother- and sisterhood that our culture inevitably associates with the Antigone myth. In this sense, Antigone tragically embodies the relational condition of person. As a character and as a myth; as a person and as a play. If there is such a thing as symbolic reality, she is its epitome. Although she comes from the past, she cannot be retrieved from it but can only be made present again and again. There is no original Antigone but an always longed for iconic real presence of herself.

REWRITING AS VISITATION: THE MYTH AS FACE AND THIRD-PERSON

As we have attempted to show, *Antigones* commits itself with the rage for plurality and multiplicity that is inherent in myth in general and in the myth of Antigone within Western culture in particular. What it

does not convey is a tentative theory of myth. Steiner indeed rejects the idea and practice of theory within the field of literary studies. In *Errata*, in the same book in which he narrated his discovery of plurality and his nascent feeling of infinity, he also affirms that as a critic and reader he can only aspire to write “narratives of intuition”. This is the reason why in *Antigones*, e.g., he never applies schemes on a certain rewriting but tries to respond to each single text. Now that we have tentatively and partially outlined what his plural responses to the myth of Antigone can tell us about the act of myth rewriting in relation to memory and presence, let us attempt to make assumptions on the concept of myth that is herewith implied. At this stage, the question to answer becomes: can we define such a thing as myth even considering that it is always subject to rewriting?

I propose to consider myth as a concretion of “heness”, by which I mean a third person in the sense of Lévinas’ *illéité*. Lévinas coins this concept in concomitance with the elaboration of his phenomenology of the face. It seems intended to compensate a lack in Buber’s alternative between the two primary words: the I-Thou relationship and the I-it mode of experience. In Buber’s model the third person is only present as an “it” in the I-it primary word. Through the image of the face and the concept of *illéité*, Lévinas designates a living third person which oscillates between the Thou of the I-Thou relationship and the it of the I-it experience. The relationship of such a “person” towards us is dual, since we can both be tempted to objectify it as well as feel that we are personally addressed by it.⁵

⁵ I therefore retain that Lévinas’ philosophy of the face as infinite “heness” does not contradict Buber’s main thesis, but rather complements it. Moreover, it is based on it. The visitation of the face happens as an I-Thou relationship which discloses the implicit presence of an infinite “He” within this relation. This infinite “He” is clearly identified as God by Lévinas and therefore corresponds to the absolute “Thou” of Buber.

According to this interpretation, the mythical character is an embodiment of the third person as that which both potentially encloses and continually escapes the fundamental I-Thou relationship described by Buber. He or she (Antigone, e.g.) are names, i.e. symbolic mediations of infinite “heness” or otherness. Each version, each (re)writing of a myth aims at staging and showing the actual and authentic mythical character’s face. Yet, as it happens with Lévinas’ notion of *visage*, the presence experienced as such inevitably inspires a feeling of potential absence or of evanescent transcendence. The urgent undergoing demand is that of the need for the myth’s “real presence”, since former versions are felt as fictive, literate and somehow distant from reality. In other words, an oral urge determines myth rewriting. To use Buber’s terms, the myth –through the mythical person– ceaselessly affirms its desire to escape the I-it reduction, reification or unrealisation. And it can do so because “heness” always implies otherness and therefore, resistance to reduction:

L’illéité de cet Il, n’est pas le cela de la chose qui est à notre disposition et à qui Buber et Gabriel Marcel ont eu raison de préférer le Toi pour décrire la rencontre humaine. Le mouvement de la rencontre ne s’ajoute pas au visage immobile. Il est dans ce visage même. Le visage est, par lui-même, visitation et transcendence. Mais le visage, tout ouvert, peut, à la fois, être en lui-même, parce qu’il est dans la trace de l’illéité. L’illéité est l’origine de l’altérité de l’être à laquelle l’en soi de l’objectivité participe en le trahissant. (Lévinas, 1972: 69)

Any myth is determined by the desire (the oral call) to exist as an I-Thou fundamental word (*Grundwort*), i.e. as a relationship, hence the pulsion to rewriting and reenactment; yet, such a process is also

inherently tragic, since it inevitably entails the possibility for myth to end up (as a written trace) as the object of an I-It world.

To understand the coexistence and integrate the second and third person (as a he or a she, not as an it) potentialities of myth within one semantic process, we need to consider its pragmatic dimension. Through it, we become aware of the presence of a first person, the receiver, addressed by the imperative call within myth, which thereby reaches its embodied limit. In Roland Barthes' suggestive wording: "le mythe est une parole définie par son intention (...) beaucoup plus que par sa lettre (...). Le mythe a un caractère impératif, interpellatoire: parti d'un concept historique, surgi directement de la contingence (...), c'est *moi* qu'il vient chercher." (Barthes, 1993: 694) What happens is an event that can thus properly be termed a visitation.

The myth visits us: its reception is a visitation and therefore an event of meaning. Yet at the same time, it continually eludes us. It happens as a present fact, which is not a reproduction of the past but a response to its felt questioning. Its re-enunciation is not a memorial, i.e. a celebration of the past, but the irruption of the immemorial within our present. Within his project about the deconstruction of Christianity, Jean-Luc Nancy dedicates a short book to the notion of Visitation in Christian painting. From it he infers that all art experience can become a visitation and therefore an experience of the immemorial:

Jamais l'art ne commémore. (...) Si l'art, en général, a un rapport avec la mémoire, c'est avec l'étrange mémoire de ce qui ne s'est jamais déposé dans un souvenir (...) et qui cependant ne nous quitte pas: (...) « la splendeur du vrai » (...). Aucune anamnèse ne remonte à lui, mais chaque geste de l'art est tendu vers son irruption (...). L'immemorial est par excellence ce qui précède la naissance: l'absent

de tout souvenir vers qui remonte sans fin une mémoire infinie, hypermémoire ou plutôt *immémoire*. En deçà ou au-delà du mémorial, c'est-à-dire au-delà et en deçà du soi et du subjectivable: l'outremonde (la mort, en ce sens), non pas hors du monde mais présent ici même. (Nancy, 2001: 9-10)

Each incarnation of a mythical character thus could be seen as the evocation or irruption of someone who is beyond memory. A most convincing philosophical approach to this process as we have interpreted it is a phenomenological one, such as Emmanuel Lévinas has developed through the concept of face (*visage*):

Le visage est précisément l'unique ouverture où la signifiante du transcendant [sic.] n'annule pas la transcendance pour la faire entrer dans un ordre immanent, mais où, au contraire la trans-cendance [sic.] se refuse à l'immanence précisément en tant que transcendance toujours *révolue* du transcendant. La relation entre signifié et signification est, dans la trace, non pas corrélation, mais l'irrectitude même. La relation prétendument médiate et indirecte de signe à signifié, est de l'ordre de la corrélation et, par conséquent, encore rectitude et ainsi dévoilement qui neutralise la trans-cendance. La relation entre signifié et signification est, dans la trace (...). La signifiante de la trace nous met en une relation « latérale » (...) et qui répond à un passé irréversible. Aucune mémoire ne saurait suivre ce passé à la trace. C'est un passé immémorial et (...) l'éternité dont la signifiante rejette obstinément vers le passé. (Lévinas, 1972: 64)

Lévinas' concept of *visage* is a symbol for the presence of the Other. Yet this presence is not a presumption but a phenomenon whose happening he terms a visitation: "le *phénomène* qu'est l'apparition d'Autrui est aussi *visage*; ou encore ainsi (...):

l'épiphanie du visage est *visitation*." (Lévinas, 1972: 47)⁶ Such a conception bears relevant consequences on the temporality implied in the act of rewriting. Once considered as visitation, rewriting not only irrupts into the present as a trace of an irreversible past, but also orients us towards the future as the ever-unachieved recovering of the immemorial; once perceived as fundamentally –against all odds– future-oriented, it gives a sense of time out of which hope can arise: thus, the poetics of myth rewriting belongs to the “grammars of creation” (Steiner, 2001) that custody the hope inherent in future tenses by translating and realizing them into ever-new enouncements. Visitation is the occasion for transcendence: its circumstances are immanent but it signifies an event of transcendence. Or rather: it is an event in which transcendence is made present and leaves a trace.

We can then view the act of rewriting in its two modalities –creation and reception– as a visitation. Each actual piece of rewriting, i.e. each version of *Antigone* for example, is a trace of visitation: “La trace est la présence de ce qui, à proprement parler, n’a jamais été là, de ce qui est toujours passé.” (Lévinas, 1972: 68) As such, it proffers a summons for a presence and therefore calls for infinite rewriting, translation and interpretation thereby suggesting and hermeneutically implying the possibility of eternity. Indeed, Jean-Luc Marion, situates the face among what he defines as saturated phenomena, i.e. those in which intuition always exceeds signification: “Le visage d’autrui m’impose de croire en ma propre éternité, comme un besoin de la raison ou, ce qui revient au même, comme la condition de son herméneutique infinie.” (Marion, 2001:

⁶ Significantly, the same passage is quoted by Nancy (2001: 52) as the conclusion of *Visitation (de la peinture chrétienne)*.

159) By myth and the mythical character, by the irruption of his or her face and the trace that it leaves, we are inevitably solicited (etymologically 'moved, excited or disturbed in our entirety') and summoned to enter into a temporality that hints at eternity, without asserting or presupposing it.

Such a phenomenological approach deserves being further developed⁷ since it cannot be associated to the metaphysics of presence. Notwithstanding, it still entails the possibility that what lurks behind the immemorial might be the presence of God always both unconsciously desired and constantly deferred by the diverse manifestations of myth. Conceiving myth as an oral summons to be answered could provide us with hints of incarnation and situate us on God's path. Such an idea is the thesis of Steiner's *Real Presences*, for whom "any coherent account of the capacity of human speech to communicate meaning and feeling is, in the final analysis, underwritten by the assumption of God's presence." (Steiner, 1989: 3) It is also involved by Lévinas' approach, to whom "ce n'est pas à partir d'une idée économique de Dieu que l'on pourrait décrire le sens; c'est l'analyse du sens qui doit livrer la notion de Dieu que le sens recèle." (Lévinas, 1972: 41) Finally, the idea is assumed as a founding principle of a Thomist or Christian poetics by Thomas-Olivier Venard: "Découvrir, au fondement de toute démarche herméneutique, une question en attente de réponse, cela *pourrait* donc être, au bout de bien des discours et à travers eux, retrouver Dieu à l'origine du langage." (2009: 37) The transcendence and resulting presence associated to myth is a third-person one; on the other hand, religion puts us before the presence of a living Thou, usually referred to as God. The mythical third person as face cannot

⁷ In a much more rigorous and exhaustive manner than what I have broadly sketched here.

be defined as a Self: encompassing the Infinite of the absolute Other it escapes ontology and therefore can eventually allude to God. Yet not to a God who addresses us as a Thou. Thus, concluding momentarily on the complementarity of Buber and Lévinas' approaches, we have verified that the latter is more suited to understand myth as an aesthetic experience intrinsically characterized by ceaseless rewriting, whereas the former expresses more appropriately what happens within a religious relationship.

Coming back to literary ground: starting from Steiner's *Antigones* we have here proposed a conception of rewriting and memory as fundamentally oral and dialogical processes; as paradoxically future-enabling activities and therefore as fundamentally creative processes: against all odds, rewriting and memory have revealed themselves as future oriented, present creating as much as past beholding activities. In this happening of presence, we have interpreted the irruption of myth as a face and as a Thou in Buber's term; yet we have also observed that once visitation is over, it remains as a trace and therefore threatens to become an It. This threat in turn becomes a summon for a new creation (or shall we call it a generation?). What such a conception implies in the case of the Antigone myth, e.g. is that her person always differs from her plural characters; those defer her ultimate coming. She is not an essence, but not merely a *différance*: rather transcendence as a process which sometimes materializes and thereby intersects immanence. As an always unfulfilled completion, each myth grants us the experience of the face which is for us an occasion to be a person –as opposed to a self– and a real presence through relation. Let us then be visited, in order to be and to persist in hope.

REFERENCES

- BUBER, Martin (2021). *Ich und Du*. Ditzingen: Reclam.
- ELIOT, Thomas Stearns (2010). *The Wasteland. Four Quartets* (bilingual edition). Milan: Feltrinelli.
- HEIDMANN, Ute (2015). "Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes". *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, 17, "Le mythe: mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraire des mythes": 15-34.
- (2017). "Pour un comparatisme différentiel", in Anne Tomiche (ed.). *Le comparatisme comme approche critique*, 3: 31-58. Paris: Classiques Garnier.
- LÉVINAS, Emmanuel (1972). *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier: Fata Morgana.
- MARION, Jean-Luc (2001). *De surcroît*. Paris: PUF.
- NANCY, Jean-Luc (2001). *Visitation (de la peinture chrétienne)*. Paris: Galilée.
- STEINER, George (1984). *Antigones*. Oxford: Oxford University Press.
- (1989). *Real Presences*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1997). *Errata*. New Haven and London: Yale University Press.
- (2001). *Grammars of Creation*. New Haven and London: Yale University Press.
- VENARD, Thomas-Olivier (2009). *Pagina Sacra*. Paris: Ad Solem-Cerf.

ILLNESS AND METAPHOR: TRANSLATING PERSONAL EXPERIENCE BETWEEN THE AUTOBIOGRAPHICAL AND THE POLITICAL

DOENÇA E METÁFORA: TRADUZIR A EXPERIÊNCIA PESSOAL ENTRE O AUTOBIOGRÁFICO E O POLÍTICO

Federico Rudari

Faculty of Human Sciences – Universidade Católica Portuguesa

CECC – Research Centre for Communication and Culture

rudari.federico@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6223-5292>

ABSTRACT

In 2019 Anne Boyer publishes *The Undying*, a memoir of her experience as breast cancer patient. Her depiction of illness is dense with metaphors: the images employed span from the domain of biology to the textual one. This contribution intends to discuss metaphors in relation to autobiographical writing of illness in two complementary directions. On the one hand, metaphors are forms of re-writing, translating subjective and emotional narratives into cultural objects. In this framework, language functions as a tool for translation in the intricacy of possible meanings, able to bridge private experience and public sharing. On the other hand, the gap that subsists between metaphorical representation of individual experiences and collective space of discussion can lead to harmful consequences in socio-political terms. This is the position defended by Susan Sontag, who covers in two essays three diseases (tuberculosis, cancer, and HIV/AIDS) over two centuries and the harmful impact metaphorical discourse has brought to both patients and civil society. This paper aims to question the interconnectedness of autobiographical memory, metaphors and illness as well as the implications of this both subjective and social phenomenon. Theoretical discussion is followed by a close analysis of the aforementioned texts by Boyer and Sontag.

Keywords: metaphor, illness, memoir, public discourse, rewriting

RESUMO

Em 2019, Anne Boyer publica *The Undying*, um livro de memórias da sua experiência como paciente com cancro da mama. A sua representação da doença é densa em metáforas: as imagens empregadas abrangem desde a biologia até ao domínio do textual. Este artigo pretende discutir as metáforas em relação à escrita autobiográfica da doença em duas direções complementares. Por um lado, as metáforas são formas de reescrita, traduzindo narrativas emocionais e subjetivas em objetos culturais. Nesse quadro, a linguagem funciona como uma ferramenta de tradução na complexidade dos significados possíveis, capaz de unir a experiência privada e a partilha pública. Por outro lado, a lacuna que subsiste entre a experiência individual e o espaço coletivo de discussão pode levar a consequências prejudiciais em termos sociopolíticos. Essa é a posição defendida por Susan Sontag, que aborda em dois ensaios três doenças (tuberculose, cancro e HIV/SIDA) ao longo de dois séculos assim como os impactos nocivos que o discurso metafórico trouxe tanto para os pacientes como para a sociedade civil. Este artigo aborda tanto a interdependência entre memória autobiográfica, metáforas e doença como as implicações dum fenómeno subjetivo e social. A discussão teórica é seguida por uma análise detalhada dos textos supracitados de Boyer e Sontag.

Palavras-chave: metáfora, doença, memória, discurso público, reescrita

INTRODUCTION

Metaphorical images are often employed in personal narratives to translate subjective experiences into literary representation. To some extent, whether written or spoken, language itself functions according to metaphorical correspondences, whose meaning is shared by their users. Following a social contract, each word or group of words relates to an experiential act that finds its corresponding meaning in the outer world. In the particular frame of literary production, the association of different semantic categories through metaphors is an effective tool in the attempt to vividly express significant events, enigmatic psychical experiences, particularly joyous or hurtful

feelings, unprecedented phenomena, and many more. Metaphors by nature allow the illustration of the unknown through the known. As Aristotle writes in his *Poetics*, a metaphor “consists in giving the thing a name that belongs to something else” (Aristotle *apud* Sontag, 1989: 93). Among many experiential categories, illnesses are, for their unpredictability and disrupting impact, often narrated employing metaphors, both in their subjective first-person experience and collective portrayal today (*apud* Hanne and Hawken: 2007).

How are metaphorical images employed to tackle the experience of illness in personal and public narratives? And, in translating both a physical and emotional experience into words, what is the contribution of metaphors to today’s complex discussion of illness in the medical, socio-political, and cultural space? To answer these two leading research questions, this paper aims to address the generalised use of metaphors in the personal and public depiction of illness and its impact in cultural and political terms, since it has become the primary way to discuss diseases in the narratives of patients, relatives, health professionals, and mass media (*ibidem*: 94). Later, the research follows a close reading of two works that, despite finding a point of contact in being deeply critical of today’s health policies, differ in positioning themselves regarding the use of metaphors in the description of the experience of illness.

While on the one hand Anne Boyer widely uses metaphorical images in *The Undying*, writing for instance that her breast cancer had the agency of a thinking subject endowed with a proper ideology and vocabulary to express itself, Susan Sontag on the other hand highlights in the two essays *Illness as Metaphor* and *AIDS and Its Metaphors* the harmful impact addressing illness through metaphors has on the public sphere. Among other examples, she claims “the effect of the military imagery on thinking about sickness and health is far from inconsequential. It overmobilizes, it overdescribes, and it

powerfully contributes to the excommunicating and stigmatizing of the ill” (Sontag, 1989: 182).

Following the two works, the purpose of this paper is to understand the political, personal, and literary relation between illness and metaphors, its possibilities and dangers. The proposed argument aims to acknowledge the inevitable resorting to metaphors in the description of human life, and in particular of those conceptually and emotionally complex psychophysical experiences to which illness belongs (*apud* Hanne and Hawken, 2007: 94), and their undeniable creative value. However, the introduction and recourse to metaphors in public, political, and medical discourse have often led to ambiguity (whether intentional or not) and erroneous understanding of the medical and social condition of patients. This paper confronts these two contexts where metaphors can be found, with their common points and discrepancies.

I. WRITING ABOUT ONESELF: BELIEFS, METAPHORS, ILLNESS

Producing art about oneself or, rather, shaping artistic narratives out of personal experience is a long-conducted practice. Here, subjects translate their physical world into the designated medium of artistic production, moulding their self-image out of personal experience. These narratives not only include a mediated version of reality but also of self-perception and self-representation. According to Edmund Feldman, the discrepancy between these two depends on and is intelligible according to the combination of three factors that bring together individual imaginary with cultural codes and models, “(a) the physiological differences between thinking and seeing; (b) the capacity of the individual to distort, edit, or rearrange visual perceptions of himself; and (c) the power of the dominant culture to instill visual and other norms – norms that every person tries somehow to live up to” (1976: 10). In sum, the production of one’s

own image presupposes the impact of cultural models and the filter of intentional and physiological acts on the interpretation and depiction of the physical self.

The sphere of the personal finds its representation in the possibility of negotiating between daily objects, that directly pertain to personal experiences through perception, and cultural ones, that allow to aesthetically translate and disseminate those experiences to a broader audience. The production and consequent consumption of artworks inspired by autobiographical events are supported by the possibility of understanding individual singularities through elements that, belonging to a collective sense, anyone can relate to. Arguably, familiarity with media of expression and images of representation is the cornerstone for meaning-making.

Giving particular attention to textual and literary production that draws inspiration from actual experiences, American feminist theorist and memoirist Nancy Miller claims that sense-making “[i]s about identifying with another experience, while recognizing that a space of difference between identities will always exist” (Green et al., 1992-93: 58). However, she argues, this does not mean that everybody is referring to the same shared elements creating similar stories. On the contrary, recurrent codes and particular discourses exist, and they can be ascribed to the production of autobiographical art as a field (or, in the case of literature, a whole genre), allowing, through recurrence, its understanding. The question is, along with anecdotes, style of prose, and storytelling, what tools are often employed and considered suitable and effective to deliver intimate stories. Metaphors are one of them.

In social psychology the perception of the self is understood as a “set of beliefs” (*apud* Moser, 2007: 151), and since there is no uniform way to directly conceptualise the self, as a complexity of psychic, physical, and emotional components (whether inwardly

or outwardly perceivable), different tools can contribute to its perception, decipherment, and depiction. Language is one of the predominant symbolic contexts within which inner perception, self-description, and socialisation are possible, along with the physical and sensorial dimensions, among others. Language functions as an instrument for translation in the intricacy of possible meanings according to which, Karin Moser claims, “[t]he difference between a working self-concept and the full self-knowledge also means that different and even inconsistent beliefs about the self can coexist”, and “[t]he organization of self-knowledge into different self-schemata is thought to be quite loose (...) and to differ in complexity” (*ibidem*: 153). In other words, the self may be complex and ungraspable as a whole, but the formation of concepts and definition of images can support its expression and decipherment.

In this context, metaphors are central linguistic tools employed for representation, action, and sense-making, while they also play an essential role in intersubjective negotiation and knowledge transfer. On a basic level, a metaphor is an analogy, and it functions as a “projection of one schema (the source domain of the metaphor) onto another schema (the target domain of the metaphor)” (*ibidem*: 155). However, metaphors, even if employed in self-expression or self-definition, reach far beyond the limited sphere of the personal. Whether explicitly or implicitly, they involve and refer to cultural concepts, social rules, and shared references. As French philosopher Sarah Kofman argues, metaphors “must be understood (...) not as a rhetorical figure but as ‘a substantive image (...) in place of the idea’” (1993: 8), and they support both expression and reception likewise. Moreover, even when articulating similar phenomena, the possibilities provided by metaphors are numerous and diverse, guaranteeing a multiplicity of perspectives as wide as individual expression. The range of representative possibilities

of rewriting personal experiences into language offered by metaphors covers any aspect of human action. As Kofman claims in her philosophical study on metaphors, “[t]he deliberate use of metaphors affirms life” (*ibidem*: 19). Metaphors are employed in the creation of images that, adopting elements pertaining to the sphere of the known, support the familiarisation and comprehension of the unknown. It is in particular the case of rare experiences characterised by intense joy or deep struggle. They work, in the combination of direct bodily knowledge and cultural beliefs, as insights into thoughts, feelings, and actions.

Among many other fields, metaphors are recurrently used to portray the singular experience of illness. As psychology professor Raymond W. Gibbs Jr. claims, metaphorically describing and visualising illness substantially contributes to reveal and shape patients’ experience of disease and healing. In fact, he continues, “[m]etaphor is by no means a distraction from understanding some of the complex human realities of illness, but provides unique insights, both psychologically and biologically, into what people experience when ill and on the road to better health” (Gibbs, 2020: 2). However, translating the experience of illness into words through metaphors exceeds the private sphere, as a praxis that can be observed in political discourse and in the language of mass media communication, shaping the popular shared conception of sickness. An illustration of this can be seen in the hero-patient fighting for survival metaphor, but also the frequent incorporation of lexicon associated with mental illness outside of clinical contexts (referring to depression, bipolar disorder, and anxiety, as examples). As a consequence of this phenomenon, a long-term impact on the behaviour of individual “to both prevention and treatment of illness and on the mindset with which they consult (or fail to consult) medical professionals” (Hanne and Hawken, 2007: 98) is recorded. Language appears to not only affect ideas

and emotions but also ways of acting and responding to different circumstances.

Thinking and expressing oneself through metaphors might offer a path to open up to the outer world. Narratives on illness affirm the recognition that such experience is human, offering the possibility to translate it into words and thus communicate it with the outer world, as means of reconnection and consolation (*apud* Casal, 2023). In her study on the role of metaphors in the representation of the body, anthropologist and philosopher Susan DiGiacomo argues that metaphors are essential to translate any sort of human experience, cultural phenomena, and social structures in terms of collective language (*apud* 1992). Metaphors enable multiple possibilities of imagination, description, and action, but also a diversified symbolic repertoire in communicating a particular personal experience and, in this specific case, giving shape to the physical and emotional complexity of illness. Last, through figurative description metaphors allow the comprehension of one's understanding and experience of the disease among individuals, and for this reason they are used by patients to express themselves to their loved ones, but also by medical staff to be better understood in more accessible terms. In fact, Gibbs writes, "people create metaphorical understandings to make sense, in an adaptive manner, of their ongoing life via embodied simulation processes" (2020: 5), where embodied simulation is the possibility of imputing meaning to language by mentally simulating the evoked physical experience.

In the following sections, the use of metaphors in narratives about disease is examined through the analysis of two works by female authors, Anne Boyer and Susan Sontag, which, despite sharing a critical approach towards the political discourse on illness and the reality of healthcare in the United States of their time, are opposed in their view and use of metaphorical images of illness. While in Boyer's

book metaphors abound in the depiction of her personal experience as a breast cancer patient, the danger of metaphors in public discourse is key in Sontag's refusal to associate them with illness.

II. SNAKES AND A NEW LEXICON IN ANNE BOYER'S

THE UNDYING

American essayist and poet Anne Boyer published in 2019 *The Undying: Pain, Vulnerability, Mortality, Medicine, Art, Time, Dreams, Data, Exhaustion, Cancer, and Care*, for which she was awarded with the Pulitzer Prize for General Nonfiction the following year. *The Undying* alternates and overlaps two complementary dimensions of illness, and in particular breast cancer: the personal and the socio-political.

The description Boyer does of her experience as a cancer patient is vivid in images and metaphorical depictions. Disease is often described by the author in the form of a process rather than an event, and she concludes the last chapter by disclosing her writing intentions with a powerful metaphorical image for the change brought about by illness. In this respect, Boyer writes "I decide the question posed by this book is, *Are you going to be the snake or are you going to be the snake's cast-off skin?*" (2019: 215). The snake's image and function in history and mythology recurs throughout the book, from Medusa to Cleopatra and the Asclepius's temple,¹ and it is employed by Boyer

¹ Snakes are often found in ancient mythologies as symbols of danger and harm, but also healing, transformation, and evolution. The references given by Anne Boyer as examples trace back to both imageries. Particularly interesting is the figure of Asclepius, the Greek god of medicine, who was symbolised by a snake. According to the myth, after spotting a snake crawling out of a ship landing on the Tiber Island, the Roman senate ordered the construction of a temple dedicated to Asclepius hoping it would be propitiatory to control the plague that was hitting the city. Once erected, the plague ended in 289 BC. However, both the story of Medusa and Cleopatra are characterised by a tension between empowerment and death

in particular to portray her body going through change during the complicated and painful months of illness. “To see a snake is to also think of the way a snake slithers out of its skin, the way it has to rub its skin against something hard so that the skin begins to loosen and also the way the snake must generate sufficient new skin so that the old might be left behind” (*ibidem*), she explains. The metaphor results extremely powerful not only for the vivid depiction presented, but also because Boyer expresses her experience starting from the assumption that the image she chose can be immediately grasped and shared by all readers, and in particular by those who are going or went through analogous experiences. In fact, “I am confident”, she adds, “that every person who has ever lived knows exactly what I mean when I describe feeling like a snake on the path in the dappled sunshine that turns out, on close inspection, only to be a snake’s discarded skin” (*ibidem*). The visual universality of the image of the snake moulting underpins the power of the leading metaphors chosen by Boyer in her writing on cancer.

Multiple forms of metaphorical images follow one another in the book, and Anne Boyer aims to expand autobiographical writing into a collective imagery. For this reason, writer, editor, and educator Marie Scarles maintains that Boyer does not aim to be a memoirist. Her work “does not tell a story”, *The Undying* “privileges metaphor in conveying its message, and it aspires to literature, not testimony” (Scarles, 2019). For instance, a strong image evoked by Boyer overlaps the disease affecting her body with the external social and political environment that impacted her experience of

embodied by the lethal power of snakes. While the Gorgon used it to turn to stone whoever looked at her, Cleopatra let a poisonous snake bite her once Antony’s troops were defeated, fearing the humiliation of being brought to Rome as a prisoner during the celebration of Octavian’s triumph.

illness, including the mainstream narratives about cancer. Both cancer and its discourse contributed to her sickness and healing as they were physically affecting her body. In this regard, she writes, “[i]t is as if I am both sick with and treated by the twentieth century, its weapons and pesticides, its epic generalizations and its expensive festivals of death. Then, sick beyond sick from that century, I am made sick, again, from information—a sickness that is our century’s own” (Boyer, 2019: 115).

Another recurrent metaphorical domain in *The Undying* is the association of the biological and the textual. Anne Boyer explicitly links her experience of cancer with the urgency of translating it into words. Words play multiple functions in the imaginary of Boyer. They are employed to describe her experience through an often deeply poetic narrative, as if illness guards inside itself the possibility of rewriting. The author describes the agonies of being sick going hand in hand with the endeavour of finding the words to talk about breast cancer, while her disease resists common forms of expression. She explains, “[t]hese agonies are not only about the disease itself, but about what is written about it, or not written about it, or whether or not to write about it, or how. Breast cancer is a disease that presents itself as a disordering question of form” (Boyer, 2019: 10). Boyer’s illness cannot but generate new words and meanings, attempting to be louder of mainstream lexicon and narrative through its own voice. The author refers to the urgency of writing about her experience as “breast cancer’s extraordinary production of language”, bearing in mind that “[i]n our time, the challenge is not to speak into the silence, but to learn to form a resistance to the often obliterating noise” (*ibidem*: 11). Subsequently, she continues addressing her readers going through the same treatments she faced, “[y]our hair will fall out onto every surface you come near: it will fall into new alphabets and new words. Read these words to discover the etiology

of your illness: If you are lucky you will read another word that means ‘illness has turned you into an armament’” (*ibidem*: 45). Boyer claims the importance of private stories rewriting the existing public discourse on cancer.

Boyer uses this image to counteract the potential isolation associated with cancer, as its impact extends beyond her clinical case to encompass its historical, cultural, and public value and ideology. There are disparate and singular experiences of cancer, but they are also shaped by the capitalised, unequal, and misogynistic history of cancer within the profit-driven aetiology of the American healthcare system. The author’s use of metaphors becomes essential in establishing a new shared language for a more democratic narrative on cancer and pain. She aims to challenge the influence of public discourse, particularly its “sensationalist connotations of the metaphor” (Hanne and Hawken, 2007: 93), on illness and its experience, a discourse that often generates mystery and distorts scientific facts. Anne Boyer’s personal history serves as the foundation for a robust forceful critique of the prevailing economic and political narrative about being ill, woman, and ill and woman today. Her own cancer serves as a metaphor for the social crisis and inadequate public policies she experienced first-hand. Here, breast cancer is examined with human agency (“Disease is never neutral. Treatment never not ideological” (*ibidem*: 103)), historically and geographically situated and endowed with its own privatised and capitalist morality. Illness is an entire “ideological regime” (*ibidem*: 224).

Hence, metaphors for Boyer serve a double function. On the one hand, they allow the author to express the whole spectrum of meanings cancer meant for her, a destructive but also creative illness, a beast, a new language, and an entire ideology. On the other hand, metaphors help readers, through vivid images and familiarity, to attribute new value to recognising and sharing each other’s pain.

In *The Undying*, Anne Boyer includes Susan Sontag among female writers who discussed cancer before her, often referring to Sontag's work. American philosopher and writer, Sontag tackled illness in many of her essays. However, she explicitly refused to link herself with her illness and long criticised the risk of metaphorical images in the discussion of disease and healing. The next section directly addresses Sontag's *Illness as Metaphor*, first published in 1978, and *AIDS and Its Metaphors*, originally from 1989, and the debate around the benefits and dangers of depicting illness metaphorically.

III. AGAINST METAPHOR

Looking back at her work, Susan Sontag refers to her essays as an attempt "to calm the imagination, not to incite it. Not to confer meaning, which is the traditional purpose of literary endeavor, but to deprive something of meaning: to apply that quixotic, highly polemical strategy, 'against interpretation,' to the real world this time" (1989: 102). Metaphors kill, she believes, and it is crucial to look at illness "as if it were just a disease (...). Not a curse, not a punishment, not an embarrassment. Without 'meaning.'" (*ibidem*).

As a recovered cancer patient herself but committed to never making her writing personal (as Anne Boyer points out "Sontag does not write 'I' and 'cancer' in the same sentence" (2019: 7)), Susan Sontag argues the urgency of avoiding the use of metaphors in the portrayal of illness (both in private and, most importantly, public discourse). According to her, moral contagion can be as dangerous as physical one, and for this reason illness should be collectively de-mythicised.

In her two essays *Illness as Metaphor* and *AIDS and Its Metaphors* Sontag covers the nineteenth and twentieth centuries and their three most significant, medically, mediatically, and symbolically, diseases (tuberculosis, cancer, and HIV/AIDS). Traditionally, disease

metaphors were used to vehemently address the ill (*apud* Sontag, 1989: 72). Health and hygiene were considered social matters that required collective endeavour, when tuberculosis first and cancer later completely changed this perspective. New critical standards were proposed by these two diseases, and illness started to be tackled as a danger for society, a physical manifestation of dissatisfaction (the industrial city is looked at as a tumoral organism to natural perfection, for instance), a condition of imbalance, a serious threat to public order.

Sontag goes through different sources (from literature to media coverage) to understand how narratives about illness has been shaped in the past two centuries. Multiple metaphors were employed to tackle tuberculosis. Understood as a disease of the soul, tuberculosis was a sign of poverty and degradation, both material and moral. However, having a tubercular look was also a synonym for romantic sadness, and it became popular among the aristocrats to interpret tuberculosis as a disease of love, a matter of ardour consuming the body.² On the other hand, cancer was (and often still is) described as a pathology of space, something proliferating and spreading all over the body of the ill. While it was first conceived as a “rare and still scandalous subject for poetry (...) unimaginable to aestheticize” (*ibidem*: 20), it quickly became a symbol for resignation (both in Tolstoy and Freud), the natural order’s surrender to external attack and contamination. As Sontag continues, “controlling metaphors in descriptions of cancer are, in fact, drawn not from economics but from the language of

² Susan Sontag gives various examples that effectively explain this romantic myth. In 1957 Eugene O’Neill’s theatre play *Long Day’s Journey into Night* (1957), Edmund, the young sensitive artist of the family, is sick with tuberculosis. In *The Magic Mountain*, published in 1924 by Thomas Mann, the burgher Hans Castorp is spiritually and emotionally refined by tuberculosis. Lastly, many letters written by Franz Kafka include reflections on the possible inner meaning of the disease.

warfare: every physician and every attentive patient is familiar with, if perhaps inured to, this military terminology” (*ibidem*: 64). Among the terms used for both the illness and the ill, invasion, colonisation, survivor, and defence can be often found. Both diseases were linked to moral and psychological judgement, occasions for redemption as psychic voyages through recovery. As Sontag highlights, “TB is described in images that sum up the negative behavior of nineteenth-century homo economicus: consumption; wasting; squandering of vitality (...). Cancer is described in images that sum up the negative behavior of twentieth-century homo economicus: abnormal growth; repression of energy, that is, refusal to consume or spend” (*ibidem* 63). In both cases, illness is associated with some sort of deviance, whether of the individual as an outsider, or society as a whole losing its core values. The individual, physical body is understood as an extension of the social body, whose reality, ideology, history, and even artistic taste cannot but shape the physical experience. The relentless exchange between the two categories blurs the line between the natural and the social, the bodily and the political: one is the other and vice versa.

In these narratives grounded on metaphorical images, Sontag suggests, illness becomes expression of the individual character, their psychology, emotional sphere, and even fantasy. Great importance is given to will and intention, and some form of responsibility is attributed when receiving a diagnosis and credit for the subsequent healing (or not). She explains, “there is a peculiarly modern predilection for psychological explanations of disease, as of everything else”, an attitude that ends up providing “control over the experiences and events (like grave illnesses) over which people have in fact little or no control” (*ibidem*: 55). The paradox of the relationship between metaphors and illness needs to be understood, according to Ulrike Kistner, within the archaeology of knowledge in the medical and

scientific context. Myth has long been part of medicine, she explains, and this tendency emerges “as a result of precarious causal relations due to the fact that the etiology of the diseases concerned was not understood” (Kistner, 1998: 20). Although we are experiencing a progressive demythologisation of illness and medicine in the Western world, many diseases are still heavily charged by cultural meaning, as well as their experience is culturally and socially constructed. As cultural and metaphorical images constantly affect subjects on the perception of their disease, what they are going through and ultimately how to feel about it, these images are rarely neutral and reflective of the systems of power they are embedded within, often affected by misogynist and racialised narratives.

Moreover, whether a nightmare, an attack, a punishment, or a mystery, the primacy of spirit over matter establishes the relationship between cure and will. Abandoning metaphors is according to Sontag the only way to shift the attention from an individual narrative of illness to a conscious social, political, and medical action towards finding solutions, rather than just a matter of (harmful) description. As she writes in *AIDS and Its Metaphors*, “[m]aking AIDS everyone’s problem and therefore a subject on which everyone needs to be educated, charge the antiliberal AIDS mythologists, subverts our understanding of the difference between ‘us’ and ‘them’; indeed, exculpates or at least makes irrelevant moral judgments about ‘them.’” (Sontag, 1989: 152-153). In many of her writings, Susan Sontag firmly advocates for a departure from narratives on illness based on metaphors towards a collective effort to discuss diseases in mere terms of science and policymaking.

The position maintained by Susan Sontag does not question the importance of individuals metaphorically translating their experience, but she sheds light on the risks of including these images in political discussion and media coverage. Even though many lessons have been

learnt since Sontag published her essays (in particular referring to cancer, as a consequence of contemporary medical advances), there is still much to do in the direction of favouring scientific discourse on illness.

Metaphors are still very much part of the medical discourse, as a vehicle for better understanding and transferring knowledge from one domain to another, both within scientists and as facilitators towards broader audiences. However, metaphors are also powerful rhetorical tools in support of political agendas and specific educational purposes. As a constituent element of language and linguistic expression, metaphors impact the way we think about our world, including medical science and illness in this case. As proper technological instruments (Reynolds, 2022), metaphors lead to a proper change in the nature of the illness to which they refer.

As Hanne and Hawken write, “[w]hile Sontag’s absolutist demand that we abstain altogether from metaphor in reference to sickness was unrealistic, it seems likely that repeated use of certain metaphors not only reflects, but may substantially shape, attitudes to sickness—our own and that of others” (2007: 94).

CONCLUSION

The discussion around the relation between metaphors and illness is convoluted and insidious. While we can see the strong presence of metaphors in public discussion, often distracting politicians and civil society from the real matter in terms of health and patients’ support,³ as Susan Sontag argues, it is also fundamental to empower individual

³ A recent example of this phenomenon is the widespread denomination of COVID-19 cases intensifying in terms of ‘waves’, as if they were unexpected and out of control. This terminology aims to linguistically justify weak and inadequate measures taken by governments and international political bodies to face the pandemic.

subjects shaping their own narrative of disease. As Anne Boyer claims, the process of writing about her cancer has been difficult and impossible to fully achieve, but metaphors were central in it. “I am sorry that I was not able to write down everything”, she writes, “[t]he great orbs of the unsaid continue to float through the air” (Boyer, 2019: 224).

In this regard, anthropologist Susan DiGiacomo addresses the tension that the use of metaphorical images entails when speaking of disease. In fact, she maintains,

the afflicted are twice victimized, either by a dearth or by an excess of meaning that denatures and even denies their experience (...). No one ever experiences cancer as the uncontrolled proliferation of abnormal cells. Indeed, we can experience anything at all only through and by means of culturally constructed and socially reproduced structures of metaphors and meaning. (DiGiacomo, 1992: 117)

Metaphors open a set of new meanings that can help and harm at once, but medicine, as well as any other human practice, relies on the meaning and logic of the world that human beings construct. Metaphors are one of the central tools we use to shape and decode reality, and they have an impact on research, bodies, biology, and policies, among others. An example DiGiacomo brings is depression as a clinical condition, whose understanding recalls images similar to the homonymous geological phenomenon (*apud* Scheper-Hughes and Lock in DiGiacomo, 1992: 125-126). As George Lakoff and Mark Johnson notoriously write (1980), we live by metaphors.⁴

⁴ In the famous book *Metaphors We Live By*, Lakoff and Johnson claim that metaphors are essential tools for people to make sense of abstract categories of experience (including emotions, time, and artistic concepts among many others) using physical and social elements of everyday life.

At the same time, narratives grounded in metaphorical images have caused serious damage to the general perception of illness. In this regard, Sontag claims that “[w]e are not being invaded. The body is not a battlefield. The ill are neither unavoidable casualties nor the enemy. We—medicine, society—are not authorized to fight back by any means whatever.... About that metaphor, the military one, I would say, if I may paraphrase Lucretius: Give it back to the war-makers” (1989: 183).

Perhaps, rather than trying to find a univocal position in praise of or against metaphors, it is important to reclaim the distance that should exist between the public and the private sphere. If metaphors can be useful for people to describe their experiences and express the struggle of facing the unknown, they should be encouraged and valued as a tool for sense-making in a condition of suffering. However, we should avoid metaphors to become the dominant instrument to publicly address illness: clear and accurate science-based discourse is beneficial for patients, their dear ones, and all citizens. Metaphors have often been used to perpetuate the myth of individualism, internal force, and will. They can also entail disparagement, when “investing the disease with meanings that call for violent, repressive (...) responses” (DiGiacomo, 1992: 124-125). As the translation into narratives can be both individual and collective, metaphors are beneficial only in relation to their contextual grounding.

If “the interest of the metaphor is precisely that it refers to a disease so overlaid with mystification, so charged with the fantasy of inescapable fatality” (Sontag, 1989: 87), what we collectively need first is to understand the physical and social consequences of illness, as well as the ways in which it can be translated into words.

REFERENCES

- BOYER, Anne (2019). *The Undying: Pain, Vulnerability, Mortality, Medicine, Art, Time, Dreams, Data, Exhaustion, Cancer, and Care*. New York: Farrar, Straus and Giroux. eBook.
- CASAL, Teresa (2023). "The Teller and the Listener". [online] available in *Chronicle of Healthcare and Narrative Medicine* (Summer) [accessed 12 October 2023].
- DIGIACOMO, Susan M. (1992). "Metaphor as Illness: Postmodern Dilemmas in the Representation of Body, Mind and Disorder". *Medical Anthropology*, 14 (April): 109-137.
- FELDMAN, Edmund B. (1976). "Art and the Image of the Self". *Art Education*, 29.5 (September): 10-12.
- GIBBS, Raymond W., Jr. (2020). "How metaphors shape the particularities of illness and healing experience". *Transcultural Psychiatry*, 0.0 (November): 1-11.
- GREEN, Kathleen, Laura Roskos and Nancy K. Miller (1992-93). "Packaging the Personal: An Interview with Nancy K. Miller". *Discourse*, 15.2, Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity (Winter): 51-63.
- HANNE, Michael and Susan J. Hawken (2007). "Metaphors for illness in contemporary media". *Medical Humanities*, 33: 93-99.
- KISTNER, Ulrike (1998). "Illness as Metaphor? The Role of Linguistic Categories in the History of Medicine". *Studies in 20th Century Literature*, 22.1: 11-30.
- KOFMAN, Sarah (1993). *Nietzsche and Metaphor*. Translated by Duncan Large. London: The Athlone Press.
- LAKOFF, George and Johnson Mark (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- MOSER, Karin S. (2007). "Metaphors as Symbolic Environment of the Self: How Self-Knowledge is Expressed Verbally". *Current Research in Social Psychology*, 12.11 (July): 151-178.

- REYNOLDS, Andrew S. (2002). "Metaphors and Science", in Andrew S. Reynolds (Eds.), *Understanding Metaphors in the Life Sciences* (pp. 1-13). Cambridge: Cambridge University Press.
- SCARLES, Marie (2019). A Review of: Anne Boyer's *The Undying*, [online] available at <https://www.thebeliever.net/logger/a-review-of-anne-boyers-the-undying/> [accessed 8 March 2023].
- SONTAG, Susan (1989). *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. New York: Anchor Book [1978 and 1989].

9/11 REVISITED: REMEDIATION AS A TOOL TO REWRITE THE CULTURAL MEMORY OF THE TERRORIST ATTACKS OF 2001

11 DE SETEMBRO REVISITADO: REMEDIAÇÃO COMO FERRAMENTA
PARA REESCREVER A MEMÓRIA CULTURAL DOS ATAQUES
TERRORISTAS DE 2001

Diana Gonçalves

Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa

Centro de Estudos de Comunicação e Cultura

diana.goncalves@ucp.pt

<http://orcid.org/0000-0003-4699-8438>

ABSTRACT

Over the last two decades, 9/11 established itself as an object of interest for academia, news outlets, and the arts, generating a multitude of cultural artifacts that allow us, collectively, to revisit the event, reread it in different circumstances, and, ultimately, rewrite it. Employing rewriting as a metaphor for a continuous process of representation and revision, this article explores the remediation of the terrorist attacks of 2001 and how representations of the event across time and different media help consolidate its place in cultural memory. With this purpose in mind, it analyzes John Updike's *Terrorist* (2006) and TV series *Designated Survivor* (2016) and discusses them as after-effects of 9/11.

Keywords: rewriting, cultural memory, remediation, terrorism

RESUMO

Ao longo das últimas duas décadas, o 11 de setembro tem-se afirmado como objeto de interesse para a academia, para os meios de comunicação e para as artes, gerando uma série de artefactos culturais que nos permitem, coletivamente, revisi-

tar o evento, voltar a lê-lo em circunstâncias diferentes e, finalmente, reescrevê-lo. Utilizando a reescrita como metáfora para um processo contínuo de representação e revisão, este artigo explora o fenômeno da remediação dos ataques terroristas de 2001 e a forma como representações do evento ao longo do tempo e em diferentes meios ajudam a consolidar o seu lugar na memória cultural. Com este objetivo em mente, o artigo analisa a obra *Terrorist* (2006) de John Updike e a série de televisão *Designated Survivor* (2016) e discute-as enquanto efeitos pós-11 de setembro.

Palavras-chave: reescrita, memória cultural, remediação, terrorismo

The attacks of September 11, 2001, deeply impacted recent American history and inaugurated an era marked by terrorism as a key global issue. Unsurprisingly, over the last two decades, 9/11 established itself as an object of interest for academia (in several different fields that range from Cultural to Literary or Media Studies, Political Science, Sociology, and Anthropology, just to name a few), news outlets (television, newspapers, radio, and Internet) and the arts (literature, film, photography, painting, and sculpture, among others). Representations circulating since 2001 have both fortified the role of 9/11 as a “site of memory” (Nora, 1989), and allowed the Western world in particular to constantly revisit this “watershed moment” (Dudziak, 2003), reread it in different circumstances and through different lenses, and, ultimately, rewrite it.

In this article, rewriting functions in a twofold manner: on the one hand, it can be perceived as the repetition, over and over again, of the act of writing (re-writing) – in this particular case, the use and reuse of narratives and images associated with 9/11; on the other hand, rewriting can also be understood as the act of writing something again to change it – to be more precise, to revise terrorism narratives. The purpose of this article is, thus, to employ rewriting as a metaphor for the process of representation and revision that resulted from 9/11.

Above all, I propose to explore how representations of this catalytic event¹ across time and different media have consolidated its place in cultural memory.

The process of formation of the meaning of the event and inscription in cultural memory started with the very name used to refer to it: September 11 or 9/11.² The “date and nothing more” (Borradori, 2003: 85) helped sell the event’s status as iconic and a staple in collective memory (Leavy, 2007: 2). However, this status is not fixed but constantly negotiated and rebuilt whenever the event is mentioned and represented. To understand the effects of this continuous recalling and representation, I intend to, first, discuss the concept of cultural memory and its close relationship with the process of remediation, i.e., the constant re-presentation of events; and second, analyze John Updike’s novel *Terrorist* (2006) and David Guggenheim’s TV series *Designated Survivor* (2016) as after-effects of 9/11, illustrative of how terrorism has been rewritten over the years.

Terrorist and *Designated Survivor* were chosen for three main reasons: first, the important role terrorism plays in the narratives. Updike’s novel ends with a failed attack on the Lincoln Tunnel in New

¹ For a broader discussion of 9/11 as an event, please see Jacques Derrida’s interview to Giovanna Borradori (Borradori, 2003) and Jean Baudrillard’s *The Spirit of Terrorism* (2003).

² Even though “Patriot Day” and “National Day of Service and Remembrance” have been adopted as the official designations (Public Law 107-89; Public Law 111-13), the “name-date” (Redfield, 2009: 1) has become instead the shorthand for the attacks of September 11, 2001. Derrida justifies this choice, namely in the early post-9/11 period, with the collective “powerlessness to name in an appropriate fashion, to characterize, to think the thing in question, to get beyond the mere deictic of the date” (Borradori, 2003: 87). Over time, it has stuck in people’s minds, separate from other September 11 from different years or geographical locations. Two distinguishing factors are the North American date format and its coincidental overlap with the American emergency phone number 911.

York; in contrast, Guggenheim's show opens with a consummated terrorist attack on the US Capitol. Second, their strong focus on the figure of the terrorist as an "Other". Finally, third, temporal distance between the two works of fiction. The ten-year gap between the two works helps demonstrate the transition identified by Paul Petrovic from a first to a second wave of post-9/11 texts. The first was centered on the traumatic event and "individuals' ruminations on the psychic damage wrought from the attack" (Petrovic, 2015: xvi); the second expands on those themes while focusing on working through trauma, exploring the repercussions of the war on terror, and offering "many disparate perspectives, from national exceptionalism to surveillance, from Muslim stereotypes to cultural bridge-making" (2005: xvi-xvii).

THE AFTERLIFE OF DISASTER: REMEDIATION AS A TOOL TO CREATE AND PRESERVE MEMORY

When an event like 9/11 takes place, two different phenomena are triggered at the same time: one at the individual level, and the other at the collective level. As far as the former is concerned, when someone goes through something, big or small, life-changing or ordinary, directly or indirectly, memories are necessarily created. These memories, which may take the shape of images, sounds, smells, ideas, and feelings, are stored in the person's brain and can either be preserved as an internal process or externalized through verbalization and material objects.

When it comes to the collective level, the shared experience of an event produces a specific type of memory that, even though connected to individuals, results from a collective movement. In this case, the preservation of memories cannot be limited to individual archiving acts; rather, it requires collective forms of registering and recollection. In essence, the story of the event, its memory (what it is and what it means), is constructed, stabilized, and reproduced

through different written, visual, and audio media. This process of collective remembrance ensures that, on the one hand, an important common event is not forgotten and, on the other, that it helps shape a group's culture and identity (who they are, how they perceive themselves and are perceived by others).

One could say that a society that does not remember is a society without knowledge of its past, of itself, and of others. In Paul Connerton's words: "We experience our present world in a context which is causally connected with past events and objects, and hence with reference to events and objects which we are not experiencing when we are experiencing the present" (2003: 2). This implies that remembering the past is a requirement for living the present and, I would add, preparing the future. That said, it does not negate the importance of forgetting parts of the past, as remembering operates in parallel to forgetting. Not only are there limits to how much we can remember, biologically and technologically, but some memories are also either irrelevant or too violent or traumatic to revisit. This means that some things deserve to be kept alive, while others are better left in the past. Aleida Assmann distinguishes, in relation to this, between active and passive memory: the first is related to a process of preserving the past as present; the second is related to preserving the past as past (2008: 98).

In this article, I will focus specifically on collective memory, even though individual memory will not be rejected or neglected. Considering that the bulk of what one remembers tends to match what is recorded and reproduced the most, it is reasonable that we talk about the influence of collective memory over individual memory; still, individual memory feeds collective memory as well through "individual forms of participation such as reading, writing, learning, scrutinizing, criticizing, and appreciating" (Assmann, 2010: 44). Furthermore, what appears on the media or is reflected in

the arts, literature, or cinema, is not produced in a sterile vacuum, uncontaminated by its surroundings. It is inescapably affected by the personal experiences and perspectives of their producers. In this regard, collective and individual memories are intrinsically connected, and both play a part in why and how certain experiences are remembered (some more than others; some to the detriment of others). Bearing in mind this relationship, it is relevant to concentrate on collective memory to understand how fiction might contribute to the construction, expansion, or readjustment of the narratives sparked by 9/11.

The notion of collective memory was first introduced by Maurice Halbwachs (1925), who defended that individual memory is shaped by social structures and relations. However, Halbwachs left out the cultural dimension, which was later developed by Cultural Memory Studies scholars interested in investigating the production and conservation of memory and discussing cultural memory as a sort of living, mediated memory “supported by public awareness and validation by cultural institutions and the public media” (Assmann, 2010: 44).

Cultural memory, as a form of collective, shared memory that transmits and shapes cultural identity (J. Assmann, 2008: 110), is also, according to Astrid Erll, a term that not only brings together culture and socio-cultural contexts but also emphasizes that relationship (2008a: 4). Erll talks about memory as a transmedial phenomenon, that is, a phenomenon “not tied to one specific medium” and “represented across the spectrum of available media” (2008b: 392). This links with Ann Rigney’s understanding of memory as a process or practice of remembrance that implies “repeated acts of recall” to ensure a memory’s cultural significance (2016: 68). Rigney claims: “The key to memory is not in storage (the fact of information being archived) but in the capacity of a particular story to stimulate its

own reproduction in a new form: to procreate” (68). In this context, Rigney is talking about the “active” dimension of memory and how mediation – sharing and circulating over and over again – warrants a memory’s continual presence in society.

Memory, in this sense, is not static but dynamic; it is not closed off but permeable; it is made and remade. This is true when it comes to individual memory, which, over time, becomes prone to alterations, distortions, and reinterpretations;³ but it is also true in regard to collective memory, which, as already stated, resorts to certain “carriers” (J. Assmann, 2008) or “vehicles” (Zelizer, 2004) of memory to transport memories across time and space. This act of remembering looks for echoes in the past but is primarily anchored in the present: “it is always in and of the present” (Huysen, 2003: 3). Memories are, as a result, recalled and retrieved, activated and made current, because of the needs of the present:

Re-membering is an act of assembling available data that takes place in the present. Versions of the past change with every recall, in accordance with the changed present situation. Individual and collective memories are never a mirror image of the past, but rather an expressive indication of the needs and interests of the person or group doing the remembering in the present. (Erl, 2011: 8)

³ For example, even though a person might remember experiences in full, sometimes they recall but small glimpses; they might remember something that they experienced personally or information they gathered from someone else; other times, the way they remember might change due to the contamination of present ideas and emotions. Endel Tulving’s (1972) distinction between semantic and episodic memory is useful to understand the different ways in which memory systems process and store information. Semantic memory provides a general framework of knowledge to make sense of the world, while episodic memory allows the recollection of specific events and experiences that make up personal histories.

The preservation and circulation of memory—or memories—is facilitated by multiple different media(tors), among them, news articles, illustrations, paintings, photos, sculptures, diaries, novels, theater plays, songs, movies, or TV series. They create a platform for memories to be “transferred from one situation to another and transmitted from one generation to another” (J. Assmann, 2008: 110-111), thus allowing an event to live beyond its time. Borrowing the concept from Media scholars Jay David Bolter and Richard Grusin (1999), Astrid Erll calls this process of recurrent recollection and recycling of information, “remediation”. When using the term, Erll refers to:

the fact that memorable events are usually represented again and again, over decades and centuries, in different media (...). What is known about a war, a revolution, or any other event which has been turned into a site of memory, therefore, seems to refer not so much to what one might cautiously call the ‘actual events’, but instead to a canon of existent medial constructions, to the narratives and images circulating in a media culture. (2008b: 392)

Erll brings attention to two aspects: 1. that a substantial part of what we know about an event reaches us indirectly via cultural artifacts, which eventually replace our “real memories”;⁴ 2. that the

⁴ This is especially relevant when those who experienced the event first-hand pass away and the number of people who have no personal memory of the event (because they were too young or not yet born) grows significantly. Marianne Hirsch proposes the term postmemory to refer to “the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right” (2012: 5). This reliance on secondary forms of remembrance is also explored by Alison

multiplication of stories and pictures of a specific event is inherently connected to its cultural impact and significance. Events, one can argue, matter only if – and as long as – they are remembered. They are “memorable” because of the stories and pictures they generate, which, in turn, are repeated in different media. Repetition, or remediation, ensures that a certain event is kept alive and relevant, that is, that its memory persists. When remediation stops, the event tends to fall into oblivion.

9/11 is an example of an event that has produced many remediations. Given its status as one of the most photographed and filmed disasters of all time, this does not come as a surprise. The large number of pictures fueled a strong impetus to talk and hear about it, to show and to see it. From news pieces and articles to academic monographs and edited books, novels, poems, documentaries, and movies, many were – or have been – the formats used to remember and represent the event. As a result, there are certain images one expects to see when 9/11 is mentioned,⁵ as well as certain words⁶ or themes⁷ one necessarily associates with it.

These recurrent visual and linguistic tropes have played a pivotal role in shaping how 9/11 is remembered. They bring attention to the fact that media and memory not only work together but they transform each other. José van Dijck proposes the concept of mediated memories to talk about the role of memory and media

Landsberg, who developed the notion of prosthetic memories. These memories “circulate publicly, and although they are not organically based, they are nevertheless experienced with a person’s body as a result of an engagement with a wide range of cultural technologies” (Landsberg, 2004: 25-26).

⁵ E.g., the Twin Towers burning, people falling from the towers, the ashes left by the collapsing towers, or the ruins.

⁶ E.g., disaster, attack, war, infamy, bin Laden, and Al-Qaeda.

⁷ E.g., terrorism, evil, trauma, loss, heroism, and patriotism.

beyond mere reservoirs, carriers, or vehicles: “Mediated memories are the activities and objects we produce and appropriate by means of media technologies, for creating and re-creating a sense of past, and future of ourselves in relation to others” (2007: 21). Van Dijck is referring, above all, to private memory objects and how they can impact collective remembrance. In a similar vein, Marita Sturken, describes objects, images, and representations as “technologies of memory, not vessels of memory in which memory passively resides so much as objects through which memories are shared, produced, and given meaning” (1997: 9). Sturken focuses, however, in the entanglements between cultural memory and history.

What can be extracted from both van Dijck and Sturken is that media and remediations do not passively transport memories across time and space. They are not innocuous. Rather, they are tools for memory construction and transformation: “From this angle, everything we see, say and write about the catastrophe of 2001 (or any other catastrophe as a matter of fact) is but some kind of rewriting, of retelling, of reconstruction of the reality, in other words, some kind of remediation” (Gonçalves, 2016: 63). Mediation and remediation, in these circumstances, can be viewed as a form of re-membling: of putting something back together (recollecting facts, data, and episodes), and, given the time-lapse, putting things together in a different way (recollecting them differently).

The remediation and reinterpretation of 9/11 will then be addressed in the coming pages. I propose to explore two fictional works, the novel *Terrorist* and the TV series *Designated Survivor*, to reflect on terrorism after 9/11 and how it has, simultaneously, been repeated and changed over time. In the following sections, I will first discuss the novel as a tool to make sense of the attacks and to write the story from the perspective of the Other; after that, I will examine

the TV series to understand how time has permitted opening up alternatives for the type of terrorism 9/11 inaugurated.

MAKING SENSE OF 9/11: WRITING THE PERPETRATOR

Terrorist, by John Updike, was first published in 2006 and became a best-seller, despite receiving mixed reviews. The book tells the story of Ahmad Ashmawy Mulloy, an 18-year-old Arab American born to an Egyptian father and an Irish American mother, who is persuaded into taking part in a plan to blow up the Lincoln Tunnel in Manhattan and recreating the impact of 9/11.

Updike, one could reason, goes against the grain and, instead of focusing on the traumatic aftermath of 9/11 and the desolation left by the event (in the likes of Don DeLillo or Jonathan Safran Foer), decides to write about a would-be terrorist, or as Kristiaan Versluys puts it, the “ultimate Other” (2009: 16). The decision to build a story from the perspective of the perpetrator is nothing new;⁸ yet, doing it so soon after an event of the magnitude of 9/11, and specifically in the context of a terrorist attack, turned out to be a very difficult challenge and generated great controversy.

9/11 marked a shift in the way Americans, and the Western hemisphere, viewed Muslims and Islam. When Al-Qaeda claimed responsibility for the attacks, Islamophobic and Orientalist (Said, 1979)⁹ ideas started to (re)emerge almost instantaneously. As Ulla Kriebner explains: “Ever since 9/11, people perceived as *Muslim*

⁸ An example would be Dostoyevsky’s *Crime and Punishment*, first published in *The Russian Messenger* in 1866.

⁹ In his book *Orientalism*, first published in 1978, Said talked about the representation, and misrepresentation, of the Orient, arguing that “Orientalism is more particularly valuable as a sign of European-Atlantic power over the Orient than it is a veridic discourse about the Orient” (1979: 6).

or *Arab* run an even higher risk of being associated with terrorism” (2011: 216). This phenomenon of prejudice, hatred, and fear against an Other, specifically the Muslim or Arab, perceived not only as different but as an opposite, was instigated by the “good versus evil” narrative created by the Bush administration and replicated by the media. The “good” (America) stood for liberty and civilized behavior, whereas the “evil” (terrorist) was equated with savagery and barbarism. As a result, a very clear binary division between an “us” and a “them” was created – with “us” meaning against “them”, and vice-versa.

Versluys argues that Updike’s novel constitutes an attempt “to deal with the question of alterity in the context of global terrorism” and “seeks fully to illuminate the viewpoint of the Other” (2009: 16). Still, the effort to put oneself in someone else’s shoes is one of the most contentious aspects of the novel. Some have argued that Updike was unable to detach himself from his vision of the world (Simpson, 2008: 218, 219) and that his background prevented him from being able to fully understand the other side (Randall, 2011: 143) – or the side of the Other –, thus leading to a less than stellar story (Gray, 2011: 34). Others have nevertheless defended that Updike has not “been given sufficient credit” (Herman, 2015: 699) and commended him for being the only one, among the novelists tackling 9/11 in the first few years after the attacks, “that attempts a sustained presentation of the perspective of a terrorist” (Colgan, 2009: 126).

Aware of his positioning and lack of knowledge regarding the Other he wanted to write about (McGrath, 2006), Updike found a loophole of sorts: in his venture to go to the roots of terrorism and look at it from a different viewpoint, he creates a character amid an identity crisis who occupies a liminal state, a “third space” (Bhabha, 1994). Born and raised in New Prospect, New Jersey, Ahmad feels a disconnect with the American materialistic and hedonistic culture, personified by the easy-going, shameless, lustful high schoolers

around him. In turn, the absence of his Muslim father pushes him to get to know that faith better and gives him a purpose when he feels adrift. From the very first line of the novel, Ahmad struggles with his place within American society and sees it as trying to shake his sense of moral rectitude and take him away from the right path: “*Devils*, Ahmad thinks. *These devils seek to take away my God*” (Updike, 2006: 3). The teenager demonstrates a clear preference for one part of his hyphenated identity and chooses to be called Ahmad Ashmawy instead of Mulloy. Still, the use of his European-American surname for official matters does grant him some benefits, including “mak[ing] him a bit less suspicious for the Bureau of Homeland Security” (Kriiebernegg, 2011: 221).

Even though Ahmad favors his Arab background, he is also unable to fully integrate into that community. Ahmad started visiting a Mosque when he was 11 to connect to his absent father. In Shaikh Rashid, he finds, on the one hand, a kindred spirit (someone who harbors the same kind of aversion to the American way of life) and, on the other, the potential father figure he is missing (a spiritual and moral guiding compass). However, this self-converted boy is never completely accepted by Shaikh Rashid, who views Ahmad as a product of his broken family and misguided upbringing: “To him, Ahmad is American. No amount of zeal and Qur’an studies can change his mother’s race or his father’s absence. The lack of fathers, the failure of paternity to keep men loyal to their homes, is one of the marks of this decadent and rootless society” (Updike, 2006: 145). This assessment is further justified by Ahmad’s decision not to explore his Middle Eastern roots beyond religion. As mentioned in the novel: “his exploration of his Islamic identity ends at the mosque” (99). This results in Ahmad occupying a space that is neither “here” nor “there”, and therefore feeling like he does not truly belong anywhere.

It seems that Ahmad's radicalization in this coming-of-age novel derives from a deep-seated wish to fit in, to have a purpose, and to, finally, understand his true identity. He is recruited by an Islamic fundamentalist group to take a truck full of explosives to the Lincoln Tunnel in New York, "Satan's heart" (Updike, 2006: 293). The goal of the carefully designed plan is to detonate the explosives where the tunnel is more structurally vulnerable and magnify the fallout.

Ahmad is eventually incapable of executing the plan and avoids catastrophe at the very last second. The outcome is, in part, determined by the target itself: the tunnel. On the one hand, the "narrow one-directional space" (Savin-Baden, 2020: 52) reinforces the idea of Ahmad's fixed path and the inevitability of disaster; on the other hand, its "multiple entrances and exits" (52) promote a transformative "re-view of the world and one's place within it" (52). The scene in the tunnel works as a "rite of passage" (Van Gennepe, 1960) on two different levels: it is meant to symbolize spiritual purification and sacrifice, but it becomes a moment of personal change and social and religious repositioning.

The change of heart is also motivated by the fact that Jack Levy, his meddling high school counselor, manages to get in the truck with him. Levy talks to Ahmad and, without forcing his opinions on him, plants a seed of doubt in the young man's mind. First, by offering a place for Ahmad to belong to when he declares "Hey, come on, we're all Americans here. That's the idea, didn't they tell you that at Central High? Irish-Americans, African-Americans, Jewish-Americans; there are even Arab-Americans" (Updike, 2006: 301).¹⁰

¹⁰ According to Birgit Däwes, Updike fails to promote pluralism or multiculturalism (2011: 264). Instead, Däwes contends that "*Terrorist* is, in the end, a text that fuels dichotomies and confirms stereotypical notions of the Other" (265). A similar idea is put forward by Richard Gray, who talks about Updike's failure "to find an appropriate speech for his Arab-American

Contrary to his beliefs, Ahmad is not alone in his hybridity. Second, by both confusing and giving clarity. Levy's nonchalant behavior – even going to the point of telling Ahmad to “do it” while he is going to “just relax” (306) – is mind-boggling to Ahmad: “*He wants to die, Ahmad thinks. He taunts me to do the dead for him*” (306). However, it is Levy's attitude that propels Ahmad to reflect on the fifty-sixth sura and how “God does not want to destroy: it was He who made the world” (306). This aha moment forces Ahmad to reconsider his view of the world and the others around him. His change is evident in the way he starts looking at the children in the car in front of him. His realization humanizes them and creates a simple connection that precludes Ahmad from carrying out his plan: “he lifts the fingers of his right hand from the steering wheel and waves them (...). Recognized at last, the children smile, and Ahmad cannot but smile back” (307).

The fact that the attack does not occur highlights the struggle novelists experienced initially when it came to openly dealing with the issue of terrorism. But it can foster yet another interpretation. The ending offers the possibility of rewriting the 9/11 narrative by replacing certainty with contingency, hence, opening the possibility of (re)imagining the event as never having taken place. *Terrorist*, despite not being a novel directly about 9/11, uses it as an evident backdrop by means of the plot, the space where the events unfold, as well as time: a terrorist attack that consists of destroying a tunnel in Manhattan around the time “an anniversary [is] coming up, in September” (Updike, 2006: 201). In this sense, as argued by David Simpson, “9/11 subsists in *Terrorist* as the prototype of a second

protagonist: what is meant to sound different but authentic too often comes across as artificial, even stereotypical” (2011: 80).

event which in the end does not happen” (2008: 216). This reasoning places *Terrorist* as a double remediation of 9/11: as a re-presentation of the event in a different time and medium (as a re-writing of the event); and as a remedy¹¹ for what happened and a way to correct, reform, and, finally, rewrite history.

REWRITING THE TERRORIST, RETHINKING HISTORY

Designated Survivor is a much more recent example of a fictional story dealing with the issue of terrorism. Having aired from 2016 to 2019 (first on ABC and later on Netflix), the TV series created by David Guggenheim differs from *Terrorist* in its very premise. The show starts precisely with a terrorist attack on American soil and the American government, the largest since 9/11. Unlike *Terrorist*, the catastrophe is not avoided but serves as a story driver. The attack on the Capitol, an alleged target of the 9/11 perpetrators, takes place during the State of the Union, a moment that traditionally congregates almost the entire US government under the same roof. In such circumstances, a cabinet member in the presidential line of succession is taken to a secure and undisclosed location to guarantee the continuity of the government in the unlikely case something happens. That person is named “designated survivor”.¹²

After the successful terrorist attack, the main character, Tom Kirkman, takes the place of the late President, despite his clear lack of political preparation. With most of the government wiped

¹¹ Remediation, according to Bolter and Grusin, “derives ultimately from the Latin *remederi* – ‘to heal, to restore to health’” (1999: 59).

¹² The practice of selecting a designated survivor or designated successor whenever the US government is gathered in one place started in the 1960s, when the fear of a nuclear attack was very present. After the fading of the threat, the practice was conserved and is still in place today, even though some people might not know about it or give it too much thought.

out by the explosion of the Capitol, the Secretary of Housing and Urban Development unexpectedly appears as the next in the line of succession. Kirkman, whose idealistic contributions had always been undervalued by President Robert Richmond's administration, had, in fact, been fired on the day of the Capitol bombing. His nomination as a designated survivor was not out of respect but an actual punishment and a sort of demotion.

The first episode of the first season starts with Tom Kirkman and his wife in an office building room talking to their daughter on the phone while watching the State of the Union address on TV. Suddenly, the live coverage is interrupted and a Secret Service agent rushes into the room. Realizing that something is happening, Kirkman goes to the window and sees the Capitol in flames. This initial scene is of paramount importance, as it establishes the tone of the show. The connection to 9/11 is obvious: an attack turned "media event" (Dayan and Katz, 1994) that both interrupts and deeply changes regular life. There are, nonetheless, two big differences in relation to 9/11 and its coverage: first, unlike what happened in 2001, especially with the attacks on the Twin Towers, the screen Kirkman is watching turns black once the explosion takes place. The spectator is cut off from the event. Second, the show decides to focus primarily on the backstage of political processes. As viewers, we are spared the more gruesome images of the catastrophe. Because we have seen them before in real life, we are led to see this new event, indirectly, through someone else's perspective. We experience the Capitol bombing and its aftermath through Kirkman, who moves from a passive role, a mere observant, to become the decision-maker, the President of the United States of America.

The fact that Kirkman is a political outsider – an expendable lower-cabinet member – but not entirely an ordinary citizen – he holds a position in the US government – puts him in an in-between position.

Similar to Ahmad in *Terrorist*, Kirkman occupies an intermediate space that makes it harder to truly belong: for those in the political sphere, his capacity to act as US President is questioned. Kirkman is viewed as a scholar without much practical political experience. In contrast, for civil society, his legitimacy is contested because he takes office as an unelected President. He is seen as a kind of usurper or, at least, an opportunist. For some, he is not enough of a politician; for others, he is too much like them.

The beginning of Kirkman's presidency is characterized by the effort to rebuild a whole government despite political and popular wariness and find an appropriate response to the devastating event. Many parallels can, indeed, be established between Kirkman's and Bush's actions: defining the event, finding the perpetrators, supporting the survivors, and reconstructing what was destroyed. For example, concerning the latter, the second season, which picks up one year after the attack, showcases the record-breaking reconstruction of the Capitol and the importance of rebuilding such a symbolic structure. Here, due to the political, historical, and cultural role of the building, reconstruction does not imply the replacement of the building by something different (e.g., the substitution of the Twin Towers with the One World Trade Center, 9/11 memorial and museum); rather, the building is rebuilt in the image of what used to be there, replacing it with sameness. While standing in the Capitol's rotunda, Kirkman and Secret Service agent Ritter talk about the importance of the reconstruction:

Tom Kirkman: They broke ground here in 1793. The British burned it down in 1814, but we rebuilt it. Patrick Lloyd [the person responsible for the Capitol bombing in the show] blew it to pieces. We rebuilt it again. It's just masonry and paint. Why do you think it means so much?
 Mike Ritter: Because it's a symbol, sir.

Tom Kirkman: A symbol that nearly bankrupted us. You honestly think that this glorified office building's worth \$7 billion?

Mike Ritter: No, sir. I think it's worth a whole lot more.

Tom Kirkman: Damn right. (2x01, 1:23)

The need to grasp the effects of the terrorist attack dominates its aftermath. This is evident in Kirkman's first address to the nation as US President, in which he tries to both explain the event and use it as a motor for further action: "My fellow Americans, tonight our way of life came under attack. This act of cowardice was meant to cripple our nation. But as before, America will show the world that we will not bow down to fear, that we will fight back, that we will persevere" (1x02, 1:53). His words resonate with those of George W. Bush on September 11, 2001:

Today, our fellow citizens, our way of life, our very freedom came under attack in a series of deliberate and deadly terrorist acts. (...) These acts of mass murder were intended to frighten our nation into chaos and retreat. But they have failed; our country is strong. (...) Today, our nation saw evil, the very worst of human nature. And we responded with the best of America. (Bush, 2001b)

Both speeches follow a similar structure. First, they position the perpetrators as opponents to America's ideals and values, i.e., its way of life; second, they label the attacks as acts designed to weaken America; and third, they reinforce America's capacity to bounce back. We can, hence, argue that Bush's statement serves as a blueprint for Kirkman's.

But the similarities between the real and the fictional terrorist attacks, the real and the fictional Commander-in-Chief, do not end here. In another scene from *Designated Survivor*, we are taken back

to 9/11 when George W. Bush visited the World Trade Center site and directed some words to those tirelessly working there:

I want you all to know that America today -- that America today is on bended knee in prayer for the people whose lives were lost here, for the workers who work here, for the families who mourn. This nation stands with the good people of New York City, and New Jersey and Connecticut, as we mourn the loss of thousands of our citizens. (...) I can hear you. The rest of the world hears you. (...) And the people who knocked these buildings down will hear all of us soon. (...) The nation sends its love and compassion to everybody who is here. Thank you for your hard work. Thank you for making the nation proud. And may God bless America. (Bush, 2001a)

This speech from September 14, 2001, came to be known as “bullhorn speech” after the object used by Bush to project his voice. In the TV series, Kirkman adopts an identical strategy, even though his solidary act is, to a large extent, re-placed or re-packaged by the media as a publicity stunt. Kirkman goes to the rubble of the Capitol and borrows a megaphone to address the people there:

I’ve come down here because I wanted to thank each and every one of you for the work that you’re doing here and let you know that America mourns. This... This was an act of madness. This was an act of terror. Yesterday, we saw the worst in humanity. Today, I see its best. I know you’re all tired, scared. I know you want answers, someone to blame, someone to fight against. I need you to know that I want that, too. (...) Those who we’ve lost are leaders, family members and loved ones. I swear to you, they will not have died in vain. This place where we stand right here, right now... will forever be hallowed ground, and we must always respect the incredible sacrifice that was made here. (1x02, 28:45)

While paying tribute to the victims, both Bush and Kirkman similarly praise all the workers trying to find survivors and showcase a strong resolve to take down the terrorists.

Another layer can, additionally, be read into Kirkman's speech. The chosen rhetoric resembles uncannily another historical speech: the Gettysburg Address by Abraham Lincoln, delivered in 1863 during the American Civil War. In the same place where the battle was fought and a cemetery was erected, Lincoln tried to make sense of the war that divided fellow Americans. He compelled his listeners to honor those who perished by finishing their fight and giving a purpose to their death. The employment of Lincoln's famous speech as a model is meaningful, in that it introduces Kirkman's speech as a double remediation of sorts: a simultaneous nod to 9/11 and the Civil War. Above all, the remediation process endows Kirkman's speech and the Capitol bombing with cultural significance, lending them a certain iconicity. On the one hand, Kirkman and his words are placed side by side with other prominent presidential responses from the past; on the other, a purposeful link with pivotal moments in American history is established. By recovering both the Civil War and 9/11 – periods of great change for America – and using them as inspiration, the authors of the show reinforce the exceptionality of the Capitol bombing and inscribe it as a turning point as well.

Another interesting element when it comes to Kirkman's speech in the middle of the Capitol ruins has to do with the fact that it can be read as presaging the outcome of the search for the perpetrators. As mentioned before, one of Kirkman's first actions as the new President of the United States was to take on the task of finding the culprits, restoring order, and building up confidence and a new sense of security. However, Kirkman ends up discovering that, contrary to 9/11, the Capitol bombing was a domestic attack orchestrated by a group called True Believers. The goal of the attackers was to relieve

America from corrupt and weak politicians and make it strong again – make it “great again”, to use here Donald Trump’s famous election slogan. This plot twist is reminiscent of the circumstances leading to the American Civil War, an insurrection from within that resulted in the victimization of fellow citizens, but it also transports the viewer to the 1995 Oklahoma City bombing, a domestic terrorist attack on an American federal building.

It is noteworthy that the group True Believers was not part of the initial list of suspects. Immediately after the attack, different theories suggested Mideastern terrorist cells as plausible authors of the attack, the “usual suspects” (1x02, 00:58) as one of the characters defines them, more specifically Al-Sakar an “offshoot of Al-Qaeda” (1x02, 21:05). As a result, an upsurge of Islamophobia takes place, with the news reporting attacks on the Muslim community:

Police imposing a curfew on predominantly Muslim neighborhoods and ordering residents to obey it or face arrest. These are citizens who have not been charged with any crimes, who are simply targeted because of their religious beliefs. The American Civil Liberties Union denounced the actions by Dearborn police as a violation of the citizens’ basic civil rights. But in the wake of the attack on the Capitol, some are saying this is just the type of policing this country needs. (1x02, 10:08)

Moving away from the “usual suspects” and presenting the attack as an inside job constitutes a shift from how terrorism has been viewed since 9/11 and, to a degree, a rewriting of the terrorist. As the story unfolds, it becomes clear that one of the survivors, Congressman Peter MacLeish, was affiliated with True Believers and related to the attack. Radicalization, in this case, is not derived from a religious belief but from political convictions. The significant political and social division in America fosters the creation of a new Other who

is not characterized by racial, ethnic, or religious differences but by having an opposing understanding of what is best for the country.

Despite the changes to the figure of the terrorist, the show does fall into the trap of stereotyping and reducing the Muslim or the Arab to a “variation of a familiar character” (Khadem, 2015: 67), similar to what Updike was accused of doing. A case in point is episode eight from season two, which revolves around Kirkman’s secret trip to Afghanistan to meet Mullah Fayad and Mullah Bahri. When Kirkman learns that one of the warlords is planning an attack on America, he must decide who to believe in: “if we get this wrong, we could be responsible for our nation’s next 9/11” (2x08, 7:14). The choice between Fayad and Bahri is rushed by a coordinated attack resulting in American casualties. Bahri, who appeared to be the more reasonable out of the two, turns out to be the real enemy and gives Kirkman the opportunity to vindicate, even if on a small scale, the terrorist attacks of 2001. Their conversation quickly moves from the attacks on Afghan soil to the attacks on America and Afghanistan’s responsibility for harboring terrorists:

Tom Kirkman: You killed Americans! And for that you will pay. You will never see your precious sunlight again.

Mullah Bahri: You come to our country... desecrate it... and you expect to be welcomed like heroes? You are invaders. And invaders deserve death.

Tom Kirkman: This is the part you always get wrong. You provided sanctuary and assistance to the people who attacked *my* country: September 11, 2001. Take him into custody. (2x08, 34:59)

By the third season, the essence of terrorism changes again and moves further away from the hyper-explored post-9/11 idea of the Middle Eastern terrorist. This season recaptures the domestic

threat storyline but diverges from the previous two by introducing a different kind of menace, a racially motivated deadly viral outbreak. Inspired by Project Coast, a 1980s program in South Africa (Rice, 2020), the series explores yet another type of “inside job”: an attack that starts from the inside of one’s body. The bioweapon targets people with dark-skin pigmentation and provokes flu-like symptoms that eventually cause sterilization. Given that the effects of the virus are felt by a specific group of people, an “us” versus “them” philosophy is reinstated, evocative of the racial segregation period in the US and the apartheid in South Africa.

Despite the subplot’s potential, it appears somewhat out of the blue and is not properly developed into a cohesive and coherent storyline about biological warfare and the type of terror it ignites. On the one hand, not much is said about the origins of the virus, created as a political strategy to counter the growing strength of minority votes and increase the number of white voters. On the other, the threat is dealt with before it becomes public knowledge. The show, therefore, fails to develop the idea of an undesired Other and explore its dramatic effect. Instead, the story gets lost in the middle of the primary plot related to the presidential electoral race.¹³ Notwithstanding, the subplot does add a different layer to the narrative of terrorism by offering genetic manipulation as a possible weapon in the present and the future. This new element cements the role of *Designated Survivor* as both a premediation and remediation of 9/11: it anticipates scenarios that guide future action

¹³ The bioterrorism subplot was not warmly welcomed by many viewers and reviewers, even if it gained renewed interest once the COVID-19 pandemic hit. Ed Power (2019), for example, in an article about the show, criticized the out-of-character bioterrorism subplot, labeling it “bizarre”.

(Grusin, 2010: 47) while also recapturing the sense of fear and insecurity that characterized the first decade of the 21st century.

CONCLUDING REMARKS: TIME HEALS ALL?

Considering the arguments presented in this article, it can be said that the time that separates *Terrorist* from *Designated Survivor* is of paramount importance. Temporal distance has allowed the TV series to move away from the image and idea of the Muslim (the *Other*) as a terrorist, frequently employed in the immediate aftermath of 9/11 and used as a blueprint for many fictional stories. Whereas *Terrorist* clings to the type of danger and terrorist profile produced by 9/11, to a certain extent, *Designated Survivor* expands that idea of terrorism. The show presents a multitude of threatening agents, both from within and outside the US, but focuses primarily on domestic terrorism, on an internal enemy (an *Us*) connected with the American government. It also showcases a wide variety of threats that range from bombs to bioterrorism. This generates a diffused sense of fear: anything and anyone can pose a risk. *Designated Survivor* is thus representative of the shift Deborah Pless identifies in the portrayal of terrorism, which has moved from “simplistic, external-threat narratives (...) to more nuanced, darker stories that feature internalized threats to national security” (2015: 119). What Pless alerts to is that the paranoia subsists, even if it takes up a different shape: “While we were originally told to be afraid of those who are different from us (xenophobia), now we are told to be afraid that those who are different from us have infected those who are like us, rendering no one safe and creating a fear not just of outsiders but also of our neighbors and friends (sociophobia)” (124).¹⁴

¹⁴ This erasure of difference between an “us” and a “them” is also reinforced in the series by Kirkman’s speech during his election campaign. He mentions the American motto *E Pluribus*

Another important difference facilitated by temporal distance is the concretization of the threat. In the immediate aftermath of 9/11, fiction was focused on trauma and reflecting the general sense of shock, disbelief, and anger (Araújo, 2015: 1), with New York City as the epicenter (19). As time moved on, the initial reluctance to address terrorism head-on and the subsequent fixation on post-9/11 revenge shifted as well. Later fictional works tend to comment on US politics and its effects on individuals and society, as well as to treat terrorism as part of global life. Terrorism becomes more manageable and less disruptive. In *Designated Survivor*, for example, all menaces are dealt with quickly and resolved completely and, as such, do not add to the trauma.

Post-9/11 fiction, as this article discussed, (re)inscribes the terrorist attacks of 2001 in “cultural imagination, ensuring [them] a place in collective memory” (Gonçalves, 2016: 63). The repetition of the story, or stories, of 9/11 – even if in different contexts and with different contours – ensures the event’s longevity and breadth and plays an important role in the ongoing reformulation of identity, both at the individual and collective levels. *Terrorist* and *Designated Survivor* are examples of such processes and add to the ever-growing and ever-changing cultural memory of 9/11. Even though they do not address 9/11 directly, they recover recognizable collective symbols and narratives that act as important cultural templates: for example, the figure of the terrorist, the destruction of national landmarks, as well as the “good versus bad” or “us versus them” narratives. However, remediations such as *Terrorist* and *Designated Survivor* do not merely replicate symbols and narratives; they offer the

Unum and stresses: “Black, white, Latino, Asian, we are all immigrants, or descendants of immigrants, and we are America!” (3x09, 34:01). These words resonate with those by Jack Levy in *Terrorist*.

opportunity to rethink, change, amplify, and revise them according to new circumstances, concerns, and audiences. In essence, they contribute to keep 9/11 relevant and memorable, to keep it present.

REFERENCES

- ARAÚJO, Susana (2015). *Transatlantic Fictions of 9/11 and the War on Terror: Images of Insecurity, Narratives of Captivity*. London and New York: Bloomsbury.
- ASSMANN, Aleida (2008). "Canon and Archive", in Astrid Erll and Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 97-108). Berlin: De Gruyter.
- (2010). "Re-Framing Memory. Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past", in Karin Tilmans, Frank van Vree and Jay Winter (eds.), *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe* (pp. 35-50). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ASSMANN, Jan (2008). "Communicative and Cultural Memory", in Astrid Erll and Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109-118). Berlin: De Gruyter.
- BAUDRILLARD, Jean (2003). *The Spirit of Terrorism*. Trans. Chris Turner. London and New York: Verso.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- BOLTER, Jay David and Richard Grusin (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- BORRADORI, Giovanna (2003). "Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides. A Dialogue with Jacques Derrida", in Giovanna Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* (pp. 85-136). Chicago: The University of Chicago Press.

- BUSH, George W. (2001a). “President Bush Salutes Heroes in New York”. Archived White House website, available at <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010914-9.html>, accessed May 27, 2023.
- (2001b). “Statement by the President in His Address to the Nation”. Archived White House website, available at <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010911-16.html>, accessed May 27, 2023.
- COLGAN, John-Paul (2009). “‘This Godless Democracy’: Terrorism, Multiculturalism, and American Self-Criticism in John Updike”, in Derek Rubin and Jaap Verheul (eds.), *American Multiculturalism After 9/11* (pp. 119-231). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- CONNERTON, Paul (2003). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press [1989].
- DÄWES, Birgit (2011). *Ground Zero Fiction: History, Memory, and Representation in the American 9/11 Novel*. Heidelberg: Winter.
- DAYAN, Daniel and Elihu Katz (1994). *Media Events: The Live Broadcasting of History*. Cambridge: Harvard University Press.
- DUDZIAK, Mary L. (ed.) (2003). *September 11 in History: A Watershed Moment?*. Durham: Duke University Press.
- ERLL, Astrid (2008a). “Cultural Memory Studies: An Introduction”, in Astrid Erll and Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 1-15). Berlin: De Gruyter.
- (2008b). “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory”, in Astrid Erll and Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 389-398). Berlin: De Gruyter.
- (2011). *Memory in Culture*. Trans. Sara B. Young. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.

- GONÇALVES, Diana (2016). *9/11: Culture, Catastrophe and the Critique of Singularity*. Berlin: De Gruyter.
- GRAY, Richard (2011). *After the Fall: American Literature Since 9/11*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- GRUSIN, Richard (2010). *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. New York: Palgrave Macmillan.
- (2010). *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. New York: Palgrave Macmillan.
- GUGGENHEIM, David (2016). *Designated Survivor*. USA: ABC and Netflix.
- HALBWACHS, Maurice (1925). *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Paris: Alcan.
- HERMAN, Peter C. (2015). “Terrorism and the Critique of American Culture: John Updike’s *Terrorist*”. *Modern Philology* 112.4: 691-712.
- HIRSCH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- HUYSEN, Andreas (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- KHADEM, Amir (2015). “Paucity of Imagination: Stereotypes, Public Debates, and the Limits of Ideology in Amy Waldman’s *The Submission*”, in Paul Petrovic (ed.), *Representing 9/11: Trauma, Ideology, and Nationalism in Literature, Film, and Television* (pp. 67-78). Lanham: Rowman & Littlefield.
- KRIEBERNEGG, Ulla (2011). ““Hey, Come On, We’re All Americans Here’: The Representation of Muslim-American Identity in John Updike’s *Terrorist*”, in Zoran Paunovi (ed.), *Belgrade English Language and Literature Studies*, vol. 3 (pp. 215-228). Belgrade: The University of Belgrade.
- LANDSBERG, Alison (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.

- LEAVY, Patricia (2007). *Iconic Events: Media, Politics, and Power in Retelling History*. Lanham and Plymouth: Lexington Books.
- MCGRATH, Charles (2006). "Updike Explores Mind of a Terrorist". *The New York Times*, available at <https://www.nytimes.com/2006/05/31/arts/31iht-updike.html> [accessed May 29, 2023].
- NORA, Pierre (1989). "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". Trans. Marc Roudebush. *Representations*, 26: 7-24.
- PETROVIC, Paul (2015). "Introduction: Emergent Trends in Post-9/11 Literature and Criticism", in Paul Petrovic (ed.), *Representing 9/11: Trauma, Ideology, and Nationalism in Literature, Film, and Television* (pp. ix-xvii). Lanham: Rowman & Littlefield.
- PLESS, Deborah (2015). "From 24 to *Homeland*. The Shift in America's Perception of Terrorism", in Paul Petrovic (ed.), *Representing 9/11: Trauma, Ideology, and Nationalism in Literature, Film, and Television* (pp. 119-128). Lanham: Rowman & Littlefield.
- POWER, Ed (2019). "Designated Survivor, season 3 review: this Kiefer Sutherland thriller has grown into House of Cards meets The Walking Dead". *The Telegraph*, available at <https://staging-pub.telegraph.co.uk/on-demand/0/designated-survivor-season-3-review-kiefer-sutherland-thriller/> [accessed May 28, 2023].
- RANDALL, Martin (2011). *9/11 and the Literature of Terror*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- REDFIELD, Marc (2009). *The Rhetoric of Terror: Reflections on 9/11 and the War on Terror*. New York: Fordham University Press.
- RICE, Lynette (2020). "Why the virus story line on Netflix's *Designated Survivor* was too heavy for ABC". *Entertainment Weekly*, available at <https://ew.com/tv/designated-survivor-virus-tom-kirkman/> [accessed May 28, 2023].
- RIGNEY, Ann (2016). "Cultural Memory Studies: Mediation, Narrative, and the Aesthetic", in Anna Lisa Tota and Trever Hagen (eds.), *Routledge*

- International Handbook of Memory Studies* (pp. 65-76). London and New York: Routledge.
- SAID, Edward W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books [1978].
- SAVIN-BADEN, Maggi (2020). "Learning Ecologies. Liminal States and Student Transformation", in Ronald Barnett and Norman Jackson (eds.), *Ecologies for Learning and Practice: Emerging Ideas, Sightings, and Possibilities* (pp. 46-60). London and New York: Routledge.
- SIMPSON, David (2008). "Telling It Like It Isn't", in Ann Keniston and Jeanne Follansbee Quinn (eds.), *Literature After 9/11* (pp. 209-223). New York and London: Routledge.
- STURKEN, Marita (1997). *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- TULVING, Endel (1972). "Episodic and Semantic Memory", in Endel Tulving and Wayne Donaldson (eds.), *Organization of Memory* (pp. 381-403). New York and London: Academic Press.
- UPDIKE, John (2006). *Terrorist*. New York: Alfred A. Knopf.
- VAN DIJCK, José (2007). *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.
- VAN GENNER, Arnold (1960). *Rites of Passage*. Trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Chicago: The University of Chicago Press.
- VERSLUYS, Kristiaan (2009). *Out of the Blue: September 11 and the Novel*. New York: Columbia University Press.
- ZELIZER, Barbie (2004). "The Voice of the Visual in Memory", in Kendall R. Phillips (ed.), *Framing Public Memory* (pp. 157-186). Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

LITERATURE, MOBILITY, AND THE ARCHIVE. NOTES TOWARDS THE DEFINITION OF A POETICS OF TRANSLATEDNESS IN VALERIA LUISELLI'S ŒUVRE

LITERATURA, MOBILIDADE E ARQUIVO. NOTAS PARA A DEFINIÇÃO DE UMA POÉTICA DA EXISTÊNCIA-EM-TRADUÇÃO NA OBRA DE VALERIA LUISELLI

Alexandra Lopes

Universidade Católica Portuguesa

Centro de Estudos de Comunicação e Cultura

mlopes@ucp.pt

<https://orcid.org/0000-0003-2712-1665>

ABSTRACT

In 2019 Mexican-born Valeria Luiselli penned *Lost Children Archive*, which inaugurates her writing in English, and tells the interwoven stories of a blended family, as they take a road trip across America, and of the hardships of children travelling on foot to the US border. The narrative is a poetic representation of lives in transit, and mobility informs it semantically and structurally: it is organized in four parts, each divided into small sections and includes manifold documents. In the narrative, the notion and the experience of the archive are of great importance, emerging out of multiple displacements. This being-in-transit conjures up a literal – it discusses the movement of people –, and figurative – it embraces multiple entanglements, renouncing completeness – translatedness. While *Lost Children Archive* is a tour the force, and adds a layer of complexity to her writing, Luiselli's oeuvre, both in Spanish and in English, has always been characterized by an interpenetration of languages, texts, places, and people – a close-knit interweaving of trajectories and memories. This results in an understanding of literature as assemblage, a ground in which to tentatively document existence. As such, it lends itself to an examination of the ways translation shapes the literary in a post-colonial, global(ized) world.

Keywords: translatedness, archive, mobility, literature

RESUMO

Em 2019, a escritora mexicana Valeria Luiselli publicou *Lost Children Archive*, obra que inaugurou a sua produção em inglês e conta as histórias cruzadas de uma família recomposta, que atravessa de carro os Estados Unidos da América, e das crianças que se deslocam a pé da América Central para os EUA. A obra é uma representação poética de vidas em trânsito, com a mobilidade a dar forma à narrativa, tanto semântica como estruturalmente: o texto está organizado em quatro partes, cada uma dividida em pequenas secções, e incorpora documentos diversos. Este estar-em-trânsito evoca uma existência-em-tradução [*translatedness*] que é literal – discute o movimento de pessoas – e figurativa – inclui múltiplos cruzamentos e renuncia à completude. Embora *Lost Children Archive* seja um *tour de force* e acrescente uma camada de complexidade à sua escrita, a obra de Luiselli, em espanhol e em inglês, caracteriza-se pela interpenetração de línguas, textos, lugares e pessoas, numa imbricada confluência de trajetórias e memórias. Isto resulta num entendimento de literatura como um aglomerado de experiências, memórias, histórias e objetos – um lugar capaz de documentar tentativamente a existência humana. Como tal, presta-se a uma investigação sobre os modos como a tradução configura o literário num mundo global(izado) e pós-colonial.

Palavras-chave: existência-em-tradução [*translatedness*], arquivo, mobilidade, literatura

OF INTUITIONS AND EXPERIMENTATION

The invocation of ‘theory’ in the humanities, in historical and social studies, in the evaluation of literature and the arts, seems to me mendacious. The humanities are susceptible neither to crucial experiments nor to verification (except on a material, documentary level). Our responses to them are narratives of intuition. Steiner, 1997: 5

I will begin my reflection with two quotations I have been experimenting with for some time now – these excerpts somehow result from an intuition of what literature may do in the global contemporary, an intuition I have been trying to translate into a conceptual framework for the literary. Beginning with two quotations anticipates a three-fold gesture that inhabits this article: (a) it is a personal quirk of mine – like Walter Benjamin, I would like to write a book composed entirely of quotations; (b) it is an act of defiance in the face of the overpowering institution of “originality” as “origin”; and, most importantly, (c) it signals the multivocality of what is to come – I suggest that the act of (mis)quoting points to the collective, collaborative nature of knowledge. One writes, indeed, one speaks, *in the wake of* others and *for* others – it is this double movement of looking back and forward that I am interested in, and it is also in this constant flux that “translatedness”, the concept I will be discussing in the following pages, happens.

In Siri Hustvedt’s 2019 novel *What I Loved*, Matt, the narrator’s eleven-year-old son, expounds on the importance of positionality after attending a baseball game in the following manner:

I mean that because we were sitting where we were sitting tonight, we saw a game that was a little different from those guys with the beer next to us. It was the same game, but I could’ve noticed something those guys didn’t. And then I thought, if I was sitting over there, I’d see something else. And not just the game. I mean they saw me and I saw them, but I didn’t see myself and they didn’t see themselves. (...) And then I put that together with people thinking their zillions of thoughts – right now they’re out there thinking and thinking – I get this floaty feeling.” He paused. “On the way home in the car when we were all quiet, I thought about how everybody’s thoughts keep changing. The thoughts that people were having during the game turned into new thoughts when

we were in the car. That was then, but this is now, but then that now is gone, and there's a new now. Right now, I'm saying right now, but it's over before I've finished saying it. (Hustvedt, 2003: 129)

In the dialogue above, Matt underlines two aspects I will be returning to in my reflection: on the one hand, the materiality of the body and its constraints, which determines the ever-shifting “I” position and what can be seen from the standpoint of a particular body placed in time; and, on the other, the fleetingness of time, with the “now” always sliding imperceptibly into a “then”.

In a different context, although not in a dissimilar fashion, Karim Amir, the narrator of Hanif Kureishi's 1990 *The Buddha of Suburbia* reflects on positionality and its intricacies, as he opens his first-person narrative implicitly acknowledging that “identities are robustly plural” (Sen 2006: 19), and unequivocally touting that he results from a “new breed as it were” – a combination of geographies and legacies:

My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost. I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories. But I don't care – Englishman I am (though not proud of it), from the South London suburbs and going somewhere. Perhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bored. (Kureishi, 1990: 3)

While discussing, to some extent, the same phenomenon – what could be perhaps broadly described as the inescapability of deixis to human experience –, the two quotations point in different, but to me, complementary, directions. On the one hand, Hustvedt's excerpt emphasizes both the material constraints of the body –

human beings have bodies, and this physicality affects what they may see at a given point in time – and the inter-relatedness of the human condition: whereas the former highlights the essential situatedness of experience, the latter wagers on the possibility, and necessity, of translating that same experience. As the narrator’s eleven-year-old Matt suggests, “I” and “you”, as well as “now” and “then”, are “[w]ords that wobble” (Hustvedt, 2006: 1), i.e., that depend on positionality – on who and when and where one exists. This positionality, however, is complicated by the realization that it is not fixed or stable or permanent, rather it changes, is contingent, unstable and relational: in conversation, the “I” becomes “you” or “he/she” and vice-versa, since in time the “now” very soon fades into “then”. In turn, Kureishi’s opening lines to *The Buddha of Suburbia* reflect upon the ways our present-day circumstances force the internalization of experience as translatedness: now “here” and “there” have ceased to be words that shift and wobble (Hustvedt, 2006: 1) according to subject positionality; “here” and “there” have become not disjunctive but complementary, powerful components of everyday experience to an ever increasing number of people, and conflate at the core of a complex self-perception. Put differently, this is what Rushdie has termed “the elsewhere-ness of existence” – the permanent condition (and awareness) of being translated.

Therefore, the two quotations express a keen awareness of deixis in the world we live in, i.e., of the mobility of experience and perception, which subsequently construes and shapes the literary gesture in unexpected ways, displacing self, language, and literature from strict national communities, and repositioning them in ever new constellations of experience that underscore the realization that translatedness inhabits their very nature.

This brief analysis of the two quotations may, thus, promote a tentative definition of the concept of “translatedness”:

translatedness, noun, 1. the experience of being translated, of being in transit, homelessness; 2. living in translation; 3. the awareness of being translated; 4. writing in the style of translation itself.

TRANSLATEDNESS AS (LITERARY) EXPERIENCE

I feel more than ever that I am a writer without a definitive language, without origin, without definition. Whether it's an advantage or a disadvantage I wouldn't know.

Lahiri, 2016: 129-131

Jhumpa Lahiri's self-characterization and her indecision as to whether her "undefinedness", or, as she puts it, her "dual identity" is advantageous to her craft are key to the argument that translatedness may be at the root of what the literary is nowadays, since much of contemporary literature seems to be, to a great extent, as Reihardt Meyer-Kalkus notes, "an example of an odd placelessness and the dissociation between nativity and nationality (...) [that] characterizes the lives of many writers in today's world" (Greenblatt, 2010: 120). While the experience of "colonization, exile, emigration, wandering, contamination, and unintended consequences, along with the fierce compulsions of greed, longing, and restlessness" (*ibidem*: 2) shape our present-day world, cultural and linguistic mobility is not a new phenomenon. Languages move, translate, evolve, infiltrate and contaminate one another – contrary to popular belief, languages have never been pure, but are rather inhabited by movement, a process which involves manifold experiences of creating and carrying meaning and forms across, ranging from quotation to appropriation, via allusion, iteration, parody and *métissage*. To heterodoxically quote Yoko Tawada, languages are "similar to a web. The structure of a web gets denser when new

traits are incorporated. In this way, a new pattern is formed. There are more and more knots, tight and loose spots, irregularities, uncompleted corners, edges, holes, or superimposed layers” – for Tawada, this is “the multilingual web” (Tawada, 2003: 148), and I would argue that these knots, spots, irregularities, corners, edges, holes and layers are composed of diverse acts of visible and invisible, conscious and unconscious translation, understood in a broad sense. As Ariel Dorfman puts it, languages have always been:

maddeningly migrant, borrowing from here and there and everywhere, plundering and bringing home the most beautiful, the strangest, the most exciting objects, learning, taking words out on loan and returning them in a different wonderfully twisted and often funny guise, pawning those words, punning them, stealing them, renting them out, eating them, making love to them and spawning splendidly unrecognizable children. (Dorfman, 2003: 36)

Tawada’s concept of language as a web and Dorfman’s breathless description of how a given language travels and transforms attest to an understanding of language that embraces change, movement, translation, while eschewing notions of stability, purity, and the concomitant obsession with origins.

This translatedness, inherent to language, is further complicated in the realm of literature. Back in 1975, George Steiner rightly asserted that “the existence of art and literature, the reality of felt history in a community, depend on a never-ending, though often unconscious, act of internal translation. It is no overstatement to say that we possess civilization because we have learnt to translate out of time” (Steiner, 1992: 31) – this “never-ending, though often unconscious, act of internal translation” has evolved into what might be termed an externalization of long-standing practices, visibly shaping languages,

identities, geographies and literatures, and it materializes diversely in intertextuality, i.e., in the echoes and (ab)uses of languages and texts and motifs and resources, translation proper, appropriation of forms and poetics, etc.

Today, the inherent translatedness has been rendered more visible due to a myriad of phenomena [decolonization, globalization, faster communication and travel technology, the internet, etc.] which have led to the emergence of a different breed of writers who could not boast to be “immobile, one-place, one-language, one-culture writers” (Rushdie, 2012: 98). Instead, literature is, to a great extent, shaped by the experience of those who have ended up in a place that was not the place where they began (Rushdie, 2012: 53), and have become torn up from “all the traditional roots of the self” (*ibidem*): place, community, culture, and language.

The contemporary experience of “translatedness” in literature, i.e., the awareness of existing(-and-writing)-in-translation, arguably results from three aspects, which will be briefly discussed here. One common trait to all three, however, is the emergence, and inescapability, of plural worldviews. Set against various ideologies, and bigotries, of the Same, the present-day world appears as a compound of plural languages, multiple experiences and differences, and countless cultures – which often share the same territory, the same literature.

The three aspects under scrutiny here are:

1. LANGUAGE AS THE LANGUAGE OF THE OTHER

The first aspect to be taken into account is the idea, and the experience, of language. Present-day circumstances, which include mass migration, displacement and globalization, have potentially rendered obsolete or, at least, questionable, those traditional pillars upon which the interpretation of the literary event rested for over

two centuries in the Western world: the concepts of “originality”, “mother tongue” and “nationality” – all three somehow including an age-old preoccupation with origin and singularity. These concepts have been further questioned and destabilized by a contemporary understanding of language that insists that, while one speaks a language, one is also spoken by the language; and that the language one speaks is not, in any significant manner, one’s own. Here, Jacques Derrida’s discussion of monolingualism comes to mind:

I am monolingual. My monolingualism dwells, and I call it my dwelling; it feels like one to me, and I remain in it and inhabit it. It inhabits me. (...) Yet it will never be mine, this language, the only one I am thus destined to speak, as long as speech is possible for me in life and in death; you see, never will this language be mine. And, truth to tell, it never was. (Derrida, 1998: 1-2)

Both the impossibility of understanding language as one’s own and/or the existence in one person of more than one language question Romantic conceptions of the (in)famous maxim “one man, one nation, one language”, and, to a considerable extent, notions of “originality” and “singularity”, for experience has become ostensibly plural and unstable. Among the authors who could be quoted in this context, J.M. Coetzee’s reflection is a case in point:

I agree that one’s *Weltanschauung* is formed by the language that one speaks and writes most easily and, to a degree, thinks in. But it is not formed so deeply that one can never stand far enough outside that language to inspect it critically – particularly if one speaks or even just understands another language. That is why I say that it is possible to have a first language yet nonetheless not feel at home in it... (Coetzee and Auster, 2013: 72)

The linguistic homelessness in contemporary experience Coetzee refers to resonates with many other writers, including all the authors quoted here. The intricate relation to language is furthermore compounded by the complexity of the many entanglements of language and culture in one space, which tend to upset traditional categories and concepts, mixing traditions, voices and temporalities, which leads Mary Louise Pratt to speak of “contagion” and “infiltration”:

The multilingual person is not someone who translates constantly from one language or cultural system into another, though translation is something multilingual subjects are able to do if needed. To be multilingual is above all to live in more than one language, to be one for whom translation is unnecessary. The image for multilingualism is not translation, perhaps, but *desdoblamiento* (‘doubling’), a multiplying of the self. (Pratt, 2002: 35)

Unexpectedly, Pratt seems to resort to a narrow notion of “translation” at the end of her article “The Traffic in Meaning: Translation, Contagion, Infiltration”, because arguably “living in more than one language” always entails various degrees of “translatedness”, if not translation in a more literal (and visible) sense, and the inescapable experience of being translated requires constant effort, always commanding (self-)awareness as it is construed socially and symbolically in unmistakable terms – we can see an instance of this in *Lost Children Archive*: “I get asked about my accent and place of birth, and I say no, I was not born in this country, and when I say where I was born, I don’t even get a nod in return” (Luiselli, 2019: 129). Languages, accents, skin colour, gender – all comprise narratives that are “translated” into social and political frames and gestures.

Unlike translation, which is often reduced to a product – the translated text –, and as such is taken to be a mere mechanical act of repetition, of reproduction, the concept of translatedness, as understood here, assembles multiple practices and experiences, which pertain to language and literature, but also to the social and the political. It results both from the situatedness of experience and the possibility of making sense of it, as well as communicating this experience to others. We translate, and are translated, all the time – this was one of the most important [even if consistently forgotten] claims Friedrich Schleiermacher made in 1813 at the very beginning of his much-quoted essay “On the different methods of translating”: “Indeed, are we not often required to translate another’s speech for ourselves, even if he is our equal in all respects, but possesses a different frame of mind or feeling?” (Schleiermacher, 1992: 142). Since much of contemporary literature, at least in the Western hemisphere, seems to be intent on examining this aspect of human existence, reflection on the literary has to follow suit, and probe the ways in which literature is permeated and shaped by deixis and translatedness – I would argue that literary criticism might benefit from paying closer attention to the knots, spots, irregularities, corners, edges, holes and layers mentioned above. Using translatedness as a point of entry to interpretation may well uncover textual potentialities that would otherwise remain dormant. Examining these imperfect articulations will, I suggest, potentially lay bare an archive of movements, transits, echoes between languages and experiences. Contemporary literature plays an important role not only in documenting present-day challenges but also in displaying – perhaps even before consciousness – new modes of (re)conceiving the literary event (see Attridge, 2004), which has to rethink its ties to language as it is experienced contemporarily. Many are the writers currently reflecting on translation and how it

impacts their work [see Rushdie, 2010 (¹1981); Lahiri, 2016, 2022, among others] and/or actively promoting a displacement of the so-called “original” [see, for instance, Coetzee’s publication of *The Pole* initially in Spanish]. As Rebecca L. Walkowitz puts in the introduction to *Born Translated*, literary histories should also have to take translations into account, and, in doing so, challenge “dominant models of literary sequencing, in which circulation always trails production” and “recalculate the meanings of author and translation, original and derivation, native and foreign” (Walkowitz, 2017: 31).

All these instances point to the multiple entanglements of languages, texts and experiences. “I, he, we, they, she: pronouns shifted place constantly in our confused syntax, while we negotiated the terms of our relocation” – while Luiselli’s narrator in *Lost Children’s Archive* is referring to her family in this passage, the claim may well apply to a sense of having to translate oneself into ever different circumstances and contexts. Edward Said’s account of his own experience seems to sum up this experience of being translated in clear, though not uncontroversial ways, as the claim that everyone lives in a given language seems reductive in today’s translingual environments:

More interesting for me as author was the sense I had of trying always to translate experiences that I had not only in a remote environment but also in a different language. Everyone lives life in a given language; everyone’s experiences therefore are had, absorbed, and recalled in that language. (...)

Along with language, it is geography – especially in the displaced form of departures, arrivals, farewells, exile, nostalgia, homesickness, belonging, and travel itself – that is at the core of my memories of those early years. (Said, 2000 [¹1999]: xv-xvi)

Having briefly examined language, Said's excerpt leads this reflection on to the consideration of geography.

2. SPACE AND (UN)BELONGING

Yet the overriding sensation I had was of always being out of place. Said, 2000 [1999]: 3

The second consideration is the experience of space which has undergone a process of destabilization, with geographers insisting on "space as open, multiple and relational, unfinished and always becoming" (Massey, 2005: 59) – this conception implies a recognition that space itself is not a fixed and stable category, but is rather inhabited by an intrinsic translatedness of people, stories, languages, which further complicates notions of "singularity" and "authenticity" as markers of absolute originality: "The specifically spatial within time-space is produced by that – sometimes happenstance, sometimes not – arrangement-in-relation-to-each-other that is the result of there being a multiplicity of trajectories. In spatial configurations, otherwise unconnected narratives may be brought into contact, or previously connected ones may be wrenched apart" (*ibidem*, 111). Thus, space too is relational, transformed as it is by the people, voices, languages and stories that traverse it, and, in turn, also shaping the identities of those living or crossing it.

Thus, being-in-transit always already presupposes an etymological translatedness, which becomes invested with meanings, "infected" with different values, infiltrated with diverse worldviews. In *Sidewalks*, Luiselli argues that "an anatomist and a cartographer do the same thing: trace vaguely arbitrary frontiers in a body whose nature it is to resist determined borders, definitions and precise limits" (Luiselli, 2013: 22) – the analogy is striking, inasmuch as bodies and

territories are circumscribed, i.e., read as immutable singular units [originals?], by anatomists and cartographers who, following this view, would fix them according to a particular frame of reference. Thus, defined and “contained”, bodies and spaces give shape to “the stories we tell ourselves, not just those we explicitly tell other people, about the world(s) in which we live” (Baker, 2006: 19). Anatomy and cartography tend to re-present bodies and spaces in general ways. Bodies and spaces, however, are particular and resist normalization. As Rich has suggested in an essay entitled “Notes toward a politics of location”:

Perhaps we need a moratorium on saying “the body”. For it’s also possible to abstract “the” body. When I write “the body,” I see nothing in particular. To write “my body” plunges me into lived experience, particularity: I see scars, disfigurements, discolorations, damages, losses, as well as what pleases me. (...) To say “my body” reduces the temptation to grandiose assertions. (Rich, 2001: 67)

On the other hand, geographers like Doreen Massey have insisted that space results from “those complex mixtures of pre-planned spatiality and happenstance positionings-in-relation-to-each-other” (Massey, 2005: 116).

In this context, Valeria Luiselli’s writing can be interpreted as tentative, and plural, gestures at mapping out worlds (and bodies) which exist and resist external traditional maps because “[a] map, like a toy, is an analogy of a portion of the world made to the measure of the eye and hand. It is a fixed superimposition on a world in perpetual motion, made to the scale of the imagination: 1 cm = 1 km” (Luiselli, 2013: 26). In this sense, maps lie, or at least are just a plaything, circumscribing and not doing justice to the multiplicity of the world. This may be an additional reason

why migrant children travel without maps: “They travel, alone, on trains and on foot. They travel without their fathers, without their mothers, without suitcases, without passports. Always without maps” (Luiselli, 2019: 47) – for all their vulnerability, migrant children may thus embody the purest form of relation to space, and this renders their particular situation all the more tragic, as their relation of “without-ness” is, once they cross a border they need to disregard, immediately translated into a confinement “within”. This constriction of possibilities, the delimitation of borders, results in and is the result of maps. Literature, on the other hand, aims to complicate the map of the experiential. Writing, therefore, has a different impulse from cartography and anatomy: it aims to document and, by the same token, discuss, the world(s) we live in. As the narrator of *Lost Children Archive* formulates it: “We haven’t understood how space and time exist now, how we really experience them. And until we find a way to document them, we will not understand them” (Luiselli, 2019: 103). Rather than classify, literature aims to explore the territories of the human and to do justice to its complexities and opacities. No wonder, then, that the couple in the novel are documentarists or documentarians: “We’d say that I was a documentarist and he was a documentarian, which meant that I was more like a chemist and he was more like a librarian” (*ibidem*: 99). Whereas the narrator is after stories, her husband collects sounds. Both share, however, a compulsion to listen and assemble; stories in her case, sounds in his: “documenting just means to collect the present for posterity” (*ibidem*: 103).

Both the ability to listen and the relationality of space and identity and/or (un)belonging are thematised in many of Luiselli’s narratives for, as one of her characters in *The Story of My Teeth* puts it: “places and things are made up of stories” (Luiselli, 2015: 101). This may well be why her stories constitute a composite landscape, which very

often includes photographs, maps, handwritten materials, archival lists of music and books, and a wealth of intertextual conversations with a myriad of texts and authors. Thus inscribed with individual experience, places gain a scrapbook quality, as they are (over)written, and exist, in one's memory and imagination.

On the other hand, the author's fascination with the twin role of memory and imagination may explain why cemeteries figure so prominently in her fiction. Graveyards are, in Luiselli's fiction, the ultimate intertextual places – places where past and present conflate in the intricate entanglements of remembrance and fabulation. The narrator of *Faces in the Crowd* explicitly tells readers: "I liked cemeteries, parks, the roof terraces of buildings, but most of all cemeteries. In a way, I was living in a perpetual state of communion with the dead. (...) I had read Quevedo and internalized, like a prayer, perhaps too literally, the idea of living in conversation with the dead" (Luiselli, 2011: 10). *Sidewalks*, on the other hand, begins at a cemetery, and again the central idea revolves around the possibility of encountering and conversing with people who have preceded us – very often writers, painters and other artists: "Searching for a grave is, to some extent, like arranging to meet a stranger in a café, the lobby of a hotel or a public square, in that both activities engender the same way of being there and looking: at a given distance, every person could be the one waiting for us; every grave, the one we are searching for" (Luiselli, 2013: 9).

Cemeteries translate, and combine, different times and experiences, and thus become places where diverse forms of translatedness occur: "the more I listen to the stories he tells about this country's past, the more it seems like he's talking about the present" (Luiselli, 2019: 133) – while her husband is telling their children of Geronimo and the Indian Removal Act, the narrator is drawn by the similarity between what has happened then [1830] and

what is happening now, remarking on how “the word ‘removal’ is still used today as a euphemism for ‘deportation’” (*ibidem*). “Now” and “then”, “here” and “there” become entangled and are complicated in the interrelated stories of communities and individuals.

Spaces, such as cemeteries and cities, become repositories of memories, inscribed as they are with layers of meaning produced across time, but they are also steppingstones to the possibility of imagining a future. As such, spaces represent an analogous experience to literature, as they are both dialogical loci of (self-)recognition and (self-)questioning. This becomes unequivocal in a passage in *Sidewalks*, as both reading and visiting a city seem to be indebted to the experiences, memories and imaginings of the self in time.

Going back to a book is like returning to the cities we believe to be our own, but which, in reality, we’ve forgotten and been forgotten by. In a city – in a book – we vainly revisit passages, looking for nostalgias that no longer belong to us. Impossible to return to a place and find it as you left it – impossible to discover in a book exactly what you first read between the lines. We find, at best, fragments of objects among the debris, incomprehensible marginal notes that we have to decipher to make our own again. (Luiselli, 2013: 85)

3. THE RESONANCE BOX: LITERATURE AND THE ARCHIVE, OR LITERATURE AS ARCHIVE

I know, as we drive through the long, lonely roads of this country – a landscape that I am seeing for the first time – that what I see is not quite what I see. What I see is what others have already documented... Luiselli, 2019: 102

Although diverse, Luiselli’s fictional work has a common trait: narratives are broken into parts, small sections often (though not

always) bearing titles, usually composing a story that resists a seamless narration, true to what the narrator of *Lost Children Archive* propounds: “Beginnings, middles, and ends are only a matter of hindsight. If we are forced to produce a story in retrospect, our narrative wraps itself selectively around the elements that seem relevant, bypassing all the others” (*ibidem*: 62). This is further compounded by the above-mentioned inclusion of a luxuriant wealth of quotations, allusions, photographs, lists, references to books, photographers, painters and musicians. This scrapbook-like narrative mode is well in line with the stories and characters Luiselli is interested in, as they are all committed to creating different types of repositories of memories, stories, experiences, etc. Literature, then, becomes an immense archive of memories of literary and artistic spheres. Luiselli is, as the epigraph to this section unmistakably shows, writing in the wake of others, with cemeteries re-presenting, as briefly discussed above, a monument to what came before.

Understood as such, the literary becomes a site – *the* site, par excellence – where memory lives on, a site that tends, not unlike cemeteries in Luiselli’s work, to overturn [translate] chronology – in a way, Chronos is defeated by Janus,¹ as the narrative tends to amalgamate time, or rather to evince how the fabric of imagination and the work of memory work dialectically. Following this conception of the literary, literature is a *lieu of mémoire* – an imaginative record of human examination of existence. From *Faces in the Crowd* to *Lost Children Archive*, including *The Story of My Teeth* and *Sidewalks*, this is what every narrator does: he or she carries a story on the shoulders of

¹ This is true even of *The Story of My Teeth*, which includes a book (Book VII), called The Chronologic, which has been authored by Christina MacSweeney, the translator. Arguably, the very inclusion of a chronology points to the defeat of Chronos in the narrative, as this reveals a need for order on the part of the (English-speaking) reader.

stories, poems, photographs, music created by others and incorporated in the character's narration. Stories of stories of stories. In this sense, Luiselli's narratives are always meta-textual, as they perform what literature does by reflecting on the impact of literary texts.

The imbrication of literature and personal history is explicitly discussed by the female narrator of *Lost Children Archive* who says at some point: "I don't keep a journal. My journals are the things I underline in books. I would never lend a book to anyone after having read it" (Luiselli, 2019: 58). Identity gets translated into, is co-construed as a continuum of filters, voices, stories, ways of worldmaking. Again, the experience of the archive is of particular importance here. By means of documenting practices, the characters aim to make sense out of our experience of the coordinates of human existence:

Something changed in the world. Not too long ago, it changed, and we know it. We don't know how to explain it yet, but I think we all can feel it, somewhere deep in our gut or in our brain circuits. We feel time differently. No one has quite been able to capture what is happening or say why. Perhaps it's just an absence of future, because the present has become too overwhelming, so the future has become unimaginable. And without future, time feels like only an accumulation. (...) We haven't understood how space and time exist now, how we really experience them. And until we find a way to document them, we will not understand them. (*ibidem*: 103)

To document becomes both a necessity and an experiment in comprehension of who we are and how we have come to be what we are. Therefore, all narrators are assemblers of stories and/or of material things as containers of memory and disruptors of time. As we have seen, the adult characters in *Lost Children Archives* are professionally engaged in documenting sounds and stories – and

they have come up with different names for what they do, given their different approaches to documentation. Regardless of their differences in method, though, what they both do is an archeology of stories and/or sounds, in order both to preserve them and to render audible presences that would otherwise remain silenced.

These recordings intersect the voices from the past, recording the absent presence of vanquished historical figures, and those of children at the Mexican-American border, where they are being held in detention centers. The following quotation illustrates well the importance of this point.

I think I finally begin to understand. I think his [her husband's] plan is to record the sounds that now, in the present, travel through some of the same spaces where Geronimo and other Apaches, in the past, once moved, walked, spoke, sang. He's somehow trying to capture their past presence in the world, and making it audible, despite their current absence, by sampling any echoes that still reverberate of them. When a bird sings or wind blows through the branches of cedars in the cemetery where Geronimo was buried, that bird and those branches illuminate an area of a map, a soundscape, in which Geronimo once was. The inventory of echoes was not a collection of sounds that have been lost – such a thing would in fact be impossible – but rather one of sounds that were present in the time of recording and that, when we listen to them, remind us of the ones that are lost. (*ibidem*: 141)

This reflection is, of course, reminiscent of Michel Foucault's discussion of the archive as the analysis of a "privileged region: at once close to us, and different from our present existence, it is the border of time that surrounds our presence, which overhangs it, and which indicates it in its otherness; it is that which, outside ourselves, delimits us" (Foucault, 1989: 147). However, the archive does not,

on Luiselli's terms, refer just to the past; it also commits to document the marginalized stories of the present. For Luiselli's characters, documenting is, therefore, a Janus-like activity, because collecting discursive practices, nature and city sounds, past and present stories shape the characters' worldview and what they actually see, as the epigraph to this section shows, rooting the "heres" in a sequence of "thens", but also imaginatively projecting a future – a future where the personal configurations may not be the same anymore. In *Lost Children Archive*, the archive points both to a co-presence of the present time and the past and to a future absence. Hence the narrator's answer to her ten-year-old son: "Documenting just means to collect the present for posterity" (*ibidem*: 103). Documenting, thus, brings to the fore anxieties about the nature and the experience of time. Arguably, documenting is another form of translatedness, as it attempts to come to terms with human experience and its finitude and translate it by accumulating evidence of silenced practices, languages and/or moments – it is again the question of raging against the fleetingness of the now by *re-membering* – in the senses of "recalling" and "reassembling" – lived experience:

Perhaps I should say that documenting is when you add thing plus light, light minus thing, photograph after photograph; or when you add sound, plus silence, minus sound, minus silence. What you have in the end, are all the moments that didn't form part of the actual experience. A sequence of interruptions, holes, missing parts, cut out from the moment in which the experience took place. Because experience, plus a document of the experience, is experience minus one. The strange thing is this: if, in the future one day, you add all those documents together again, what you have, all over again, is the experience. Or at least a version of the experience that replaces the lived experience, even if what you originally documented were the moments cut from it. (*ibidem*: 102)

TOWARDS A CONCLUSION?, OR LITERATURE AS RELINGO

*Without a homeland and without a true mother tongue, I
wander the world, even at my desk.*

Lahiri, 2016: 133

“I will find a book to (...) open and read. I need to think about my sound project, and reading others’ words, inhabiting their minds for a while, has always been an entry point to my own thoughts” (Luiselli, 2019: 57). When interpreting a text – translated or not –, the reader, as Luiselli’s first-person narrator, will have to come to terms with many possibilities of difference, as the literary work is often the site of multiple unbelongings: language – that “travail de déplacement qu’il [l’écrivain] exerce sur la langue” (Barthes, 1978: 17) –, “boundary-crossing” fictionalizing (Iser, 1990: 939), representation and translatedness, all point to the condition of a certain rootlessness inherent to language and fiction – reading fiction can perhaps be seen as an act of adjustment, relocation. That language can already be seen as an act of translation is clear from a number of examples in Luiselli’s work – I will quote just one: “Language breaches our direct relationship with the world and words are an attempt to cross the unbridgeable gap” (Luiselli, 2013: 62).

This, of course, follows from a conception of language, and consequently, of literature, as movement – a movement I have suggested we call “translatedness”. This translatedness results from the very possibility of translation and, in an important sense, it gambles on the possibility of knowledge, and self-knowledge, being construed only in relation to others – the existence of an “I” always predicates the presence of a “you”. It is this relation to others that speech, and indeed writing, enacts and that is highlighted when one takes the view that speaking is, in and of itself, already an act of translation.

Siri Hustvedt's *What I Loved* and Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia* showcase both the elusiveness of language and its embodiment in the experience of the self, as well as the relational nature of bodies and language. Again, deixis points to a perpetual negotiation of both position and meaning, and this negotiation is inherently a form of translatedness, both in the literal sense of "moving across space", and in the metaphorical sense of being able to recognize oneself only by means of the other.

In this vein, what I have been testing here is the possibility of understanding "translatedness" as a mode of both producing and reading the "literary event". In this light, concepts of "originality", "national literature", and "mother tongue" have been entirely reformulated, as instability is a feature of the literary, for literature is both an echo chamber and an experimental laboratory where language and texts resonate and are subject to appropriation.

Luiselli's narratives are a case in point, as they are inhabited by many voices, and are usually accompanied by countless acknowledgements, thereby revealing what Michael Ondaatje calls "the hidden presence of others in us" (2017: 27). Literature, thus, becomes a kind of *relingo* – "an emptiness, an absence", "a sort of depository for possibilities, a place that can be seized by the imagination and inhabited by our phantom-follies" (Luiselli, 2013: 74), a place of multiple translatednesses.

REFERENCES

- ATTRIDGE, Derek (2004). *The Singularity of Literature*. London and New York: Routledge.
- BAKER, Mona (2006). *Translation and Conflict. A narrative account*. London and New York: Routledge.
- BARTHES, Roland (1978). *Leçon*. Paris: Éditions du Seuil.

- COETZEE, J.M. and Auster, Paul (2013). *Here and Now. Letters: 2008-2011*. London: Faber and Faber.
- DERRIDA, Jacques (1998). *The Monolingualism of the Other or, The Prosthesis of Origin*. Trans. Patrick Mensa. Stanford: Stanford University Press.
- DORFMAN, Ariel (2003). "The Wandering Bigamists of Language", in Isabelle de Courtivron (Ed.). *Lives in Translation. Bilingual Writers on Identity and Creativity* (pp. 29-37). New York and Hampshire, Palgrave MacMillan.
- FOUCAULT, Michel (1989). *Archaeology of Knowledge*. Trans. A.M. Sheridan Smith. London and New York: Routledge.
- GREENBLATT, Stephen *et al.* (2010). *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- HUSTVEDT, Siri (2002). *A Plea for Eros*. New York: Picador.
- (2003). *What I Loved*. London: Sceptre.
- ISER, Wolfgang (1990). "Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions". *New Literary History*. 21/4: 939-955.
- KUREISHI, Hanif (1990). *The Buddha of Suburbia*. London: Faber and Faber.
- LAHIRI, Jhumpa (2016). *In other words*. Trans. Ann Goldstein. New York and Toronto: Alfred A. Knopf.
- LUISELLI, Valeria (2011). *Faces in the Crowd*. Trans. Christina MacSweeney, London: Granta.
- (2013). *Sidewalks*. Trans. Christina MacSweeney. London: Granta.
- (2015). *The Story of My Teeth*. Trans. Christina MacSweeney, London: Granta.
- (2019). *Lost Children Archive*. London: 4th Estate.
- MASSEY, Doreen (2005). *For space*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington D.C.: Sage.
- PRATT, Mary Louise (2002). "The Traffic in Meaning: Translation, Contagion, Infiltration". *Profession*, pp. 25-36.
- RICH, Adrienne (2001). *Arts of Possible. Essays and Conversations*. New York and London: W.W. Norton & Company.

- RUSHDIE, Salman (2012). *Joseph Anton. A Memoir*. London: Vintage.
- SAID, Edward (2000). *Out of Place. A Memoir*. London: Granta Books.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1992). "On the different methods of translating". Trans. André Lefevere, in *Translation/History/Culture. A Sourcebook* (pp. 141-166). London and New York: Routledge.
- SEN, Amartya (2006). *Identity and Violence. The Illusion of Destiny*. London, New York, Toronto: Penguin Books.
- STEINER, George (1992). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- (1997). *Errata. An Examined Life*. London: Phoenix.
- TAWADA, Yoko (2003). "Writing in the Web of Words". Trans. Monika Totten, in Isabelle de Courtivron (Ed.). *Lives in Translation. Bilingual Writers on Identity and Creativity* (pp. 147-156). New York and Hampshire, Palgrave MacMillan.
- WALKOWITZ, Rebecca L. (2015). *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press.

FILLING THE HOLLOW: RESIGNIFYING MEMORY AND IDENTITY THROUGH STORYTELLING IN HIROMI GOTO'S *CHORUS OF MUSHROOMS*

PREENCHENDO O VAZIO: RESSIGNIFICANDO A MEMÓRIA E A IDENTIDADE ATRAVÉS DA NARRAÇÃO DE HISTÓRIAS EM *CORO DE COGUMELOS* DE HIROMI GOTO

Valeria Silva de Oliveira

Centro de Instrução Almirante Graça Aranha (Marinha do Brasil)

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras

voliveirj@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4828-6768>

ABSTRACT

Chorus of Mushrooms tells the story of a Japanese family that immigrates to the small town of Nanton, Canada. It depicts the challenges of three women from different generations who are engaged in the continuous process (re)construction of their respective identities and memories. This essay analyzes the narrative strategies employed by Hiromi Goto, which contribute to a better understanding of how female voices enact creative forms of (re)constructing memories and identities. The analyses reveal not only how the identities of these women are (re)constructed, but also how stories and memories are resignified in the process. First, a brief account of the sociocultural and historical background of the author and the novel is provided. Then, some narrative strategies are highlighted in the light of Suzan Lanser's (1982) categories, mainly because of the importance of understanding how memory culture unfolds in the novel via these strategies. Finally, issues of memory and identity are identified and examined in light of Astrid Erll (2011) and Doreen Massey (2014). The present study reveals the importance of women's narrative voices not only in the process of (re)signifying memories, but also in reinventing a present and future where the dynamic nature of their voices is acknowledged.

Keywords: memory, identity, *Chorus of Mushrooms*, female narrative voices

RESUMO

Chorus of Mushrooms narra a história de uma família japonesa que imigra para a pequena cidade de Nanton, Canadá. A obra retrata os desafios de três mulheres de diferentes gerações que estão engajadas no processo contínuo de (re)construção de suas respectivas identidades e memórias. Este ensaio analisa as estratégias narrativas empregadas por Hiromi Goto, buscando uma melhor compreensão de como as vozes femininas encenam formas criativas de (re)construção de memórias e identidades. As análises revelam não apenas como as identidades dessas mulheres são (re)construídas, mas também como as histórias e memórias são ressignificadas no processo. Primeiramente, são brevemente apresentados aspectos socioculturais e históricos do autor e do romance. Em seguida, algumas estratégias narrativas são analisadas a partir das categorias de Suzan Lanser (1982), principalmente pela importância de compreender como a cultura da memória se desdobra no romance por meio dessas estratégias. Finalmente, questões de memória e identidade são identificadas e examinadas à luz de Astrid Erll (2011) e Doreen Massey (2014). O presente estudo revela a importância das vozes narrativas das mulheres não só no processo de (re)significação de memórias, mas também na reinvenção de um presente e futuro onde a natureza dinâmica das suas vozes é reconhecida.

Palavras-chave: memória, identidade. *Chorus of Mushrooms*, vozes narrativas de mulheres

INTRODUCTION

Hiromi Goto's *Chorus of Mushrooms* is one of those classic novels, which is always worth revisiting, especially because, as suggested by Rkanimalkingdown (2020), "there is so much intricately wrapped within these pages". This novel, which was first published in 1994, tells the story of a Japanese family that immigrated to the small city of Nanton, in Canada. It depicts the challenges of three women of different generations – a grandmother, a mother and a granddaughter – and also a father, engaged in the ongoing process of surviving

and (re)constructing new identities in a foreign environment. Most importantly, storytelling seems to be the core strategy, or rather, the backbone of the narrative, so much so that even the characters plead for it throughout the novel: “I wanted to hear bedtime stories, hear lies and truth dissembled. I wanted to fill the hollow with sound and pain. Roar like the prairie wind. Roar, like Obachan” (Goto, 1994: 29). The aforementioned quotation refers to the character’s strong desire to “fill the hollow” with stories. As suggested by an online dictionary¹, “hollow” means “having a hole or an empty space inside”. As for the character’s request, as will be shown, the referred emptiness might be the result of an accumulation of untold stories and erased or inexistent memories.

It is important to mention that issues related to neglected and erased memories which can be observed in the previous passage quoted from a fictional narrative, have actually been the object of scrutiny by many postcolonial critics from different areas of studies such as anthropologists, historians, geographers, among others. Most importantly, many of those Humanities scholars suggest that literature is a valuable form of art especially because its fictionalized nature serves as an important means to explore or reveal untold stories, i.e. the stories erased or omitted by the master narrative. Thus, literature created by the ones who are often objectified by hegemonic discourse might be worth scrutiny. Indeed, as suggested by Elide Bastos (2009), the sociologist Octavio Ianni believes that

(...) art [is] a privileged form of knowledge. (...) artistic fable can unravel the dilemmas and absurdity that reality seeks to hide. In this

¹ <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-portuguese/hollow> (Last accessed: 10 Jan. 2023)

way, dictatorships, the nightmare of Latin American peoples, could be seen “from within” by novelists, who portray its abnormal and grotesque [nature], while showing the fear, insecurity, and panic that surrounds people.² (Bastos, 2009: 387)

Likewise, Edouard Glissant (1999) suggests that because the collective consciousness is actually fed on a day-to-day basis by hegemonic discourse, it ends up deprived from its original memory. Therefore, “the problem faced by collective consciousness makes a creative approach necessary (...)” (Glissant, 1999: 61). According to Glissant (1999: 64), the writer would have the duty to “dig deep” into this consciousness and find creative means to express this memory which, regardless of being obsessively present, has often been wiped out by the master narratives. This being said, it might be worth scrutinizing the creative means used by Hiromi Goto in *Chorus of Mushrooms*, which contribute to the fight against the erasure of collective memories, i.e. to “nonhistory” (Glissant, 1999: 62), while telling a story – or stories – of an immigrant family from different points of view.

Discussing all the strategies used in the aforementioned novel would be beyond the scope of the present essay. Hence, only some narrative strategies will be briefly examined in order to provide a sample of how the narrative act works in the novel as a means not only to fill the “hollow”, but also to construct the female characters’ and narrators’ identities. Thus, this essay aims to analyze not

² Translation is mine. Original: (...) a arte [é] uma forma privilegiada de conhecimento. (...) a fabulação artística pode desvendar os dilemas e o absurdo que a realidade procura esconder. Desse modo, as ditaduras, pesadelo dos povos latino-americanos, puderam ser vistas “desde dentro” pelos romancistas, os quais retratam seu insólito e grotesco, ao mesmo tempo que mostram o medo, a insegurança, o pânico que envolve o povo. (Bastos, 2009: 387)

only how the identities of these three generations of women are constructed in the novel, but also how the story – or stories – is/are creatively told. First of all, it is important to understand the novel's context of production and the author's background. Secondly, narrative strategies – or acts – will be discussed in the light of Suzan Lanser's categories (1982). After all, as suggested by Astrid Erll, "cultural memory rests on narrative processes. (...) narrative structures play a significant role in every memory culture. We find them in the life stories and anecdotes that are listened to oral historians; and in the patterns of oral tradition (...)" (Erll, 2011: 147). Lanser's categories are based on a poetics of point of view which entails status, contact and stance (Lanser, 1982: 149). This essay shows the status of narrative voice aiming to understand the dynamic roles played by the characters' voices in the process of resignifying memory and identity through storytelling. Finally, it will be observed issues of memory and identity in *Chorus of Mushrooms* in view of Astrid Erll (2011), Vijay Agnew (2013) and Doreen Massey's (2014) and Linda McDowell's (1999) theoretical approaches to space, place and gender.

LOOKING BACK TO MOVE FORWARD: A BRIEF ACCOUNT OF THE AUTHOR'S AND THE NOVEL'S SOCIOCULTURAL AND HISTORICAL BACKGROUNDS

The second half of the 20th century was characterized by remarkable global and local events and new ways of thinking and making politics in many places all over the world. In Canada, for example, although the first wave of Japanese immigrants started to arrive between the end of 19th century and the beginning of 20th century,³ it was only in

³ <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/japanese-canadians> (Last accessed: 10/01/2023)

1971 that the federal government declared that a multicultural policy should be adopted.⁴ Canada's recognition of diversity in its territory in the early seventies led to the Canadian Multiculturalism Act, which was passed in 1988, and it has been considered a Consolidated Act ever since.⁵ The importance of this law lies in the fact that it officially reinforces the need for preservation and enhancement of multiculturalism in Canada. As a result, a very specific literary work of art started to stand out. Indeed, voices historically erased and/or subjugated started to find means to be heard more widely and effectively. Consequently, it also became a fertile environment for the beginning of the study of new types of narratives which were created by writers who survived forced displacements and migration and were engaged in revealing stories that have always been omitted by the hegemonic discourse. Most importantly, as suggested by Slapkauskaitė (2010: 214), "(...) minority literatures offer a discursive space for cultures to encounter and change one another as well as a space to challenge the limitations of our understanding of difference and its ideological implications". Thus, many immigrants such as Hiromi Goto found a positive and receptive environment for a very specific kind of writing from the seventies onward.

Hiromi Goto was born in Japan in 1966 and immigrated to Canada with her family in 1969. Therefore, she is part of the second generation of immigrants that arrived after 1967. Goto and her family, including her eighty-year-old grandmother, first settled in the west coast of British Columbia where they lived for eight years. Afterwards, they moved to Nanton, Alberta, where

⁴ <https://pier21.ca/research/immigration-history/canadian-multiculturalism-policy-1971> (Last accessed: 10/01/2023)

⁵ <http://laws-lois.justice.gc.ca/eng/acts/C-18.7/> (Last accessed: 10/01/2023)

her father farmed mushrooms. In 1989, Goto earned her B.A. in English from the University of Calgary where she studied creative writing. In 1994, she published her first novel *Chorus of Mushrooms* which led to significant prizes and awards (Starace, 2010: 4), such as the “Commonwealth Writers’ Prize Best First Book: Canada and Caribbean Region and was the co-winner of the Canada-Japan Book Award”.⁶

It is possible to observe that her own life experience, which was marked by transcultural and geographical displacements, might have served as an important source of inspiration in the process of writing the novel *Chorus of Mushrooms*. Indeed, “this novel explores the shifts and collisions of culture through the lives of three generations of women in a Japanese family living in a small prairie town”.⁷ Thus, as a debut of the then young Japanese Canadian, the novel not only contributes to cast light on the possible effects of multiculturalism in the private lives of Japanese immigrants, but also provides unique perspectives through the voices of female characters. These female voices play a crucial role in the narrative mainly because, historically, they tend to be erased and/or unheard.

Since her debut novel, Goto has published other seven books such as her second adult novel *The Kappa Child* (2001), a collection of short stories, three novels for children and youth, a book of poetry and more recently, in 2021, her first graphic novel *Shadow Life*.⁸

⁶ <https://www.vpl.ca/person/hiromi-goto> (Last accessed: 28/09/2023) & <https://www.hiromigoto.com/about/> (Last accessed: 12/01/2023).

⁷ <https://www.hiromigoto.com/young-adult/chorus-of-mushrooms/> (Last accessed: 13/01/2023)

⁸ <https://www.hiromigoto.com/about/> (Last accessed: 13/01/2023)

CHORUS OF MUSHROOM'S NARRATIVE ACTS: UNDERSTANDING HOW IDENTITIES AND MEMORIES ARE INTERWOVEN AND (RE)CONSTRUCTED CREATIVELY

To start with, it is important to explain how memory can be understood in the light of literary studies in order to show how this concept can contribute to a better understanding of Goto's novel. As suggested by Astrid Erll, "as an all-encompassing sociocultural phenomenon, memory plays an important role in various areas of social practice. (...) remembering and forgetting are major themes in contemporary literature and art" (Erll, 2011: 1). By the same token, the practices of remembering and forgetting play a crucial role in Goto's novel for it is precisely through the creative and, at the same time, systematic representation of these cognitive processes that the complex identity of each character is dynamically and transculturally translated. It might be even possible to consider each character a metaphor for the diverse and dynamic nature of memories. Thus, whereas the grandmother Naoe would stand for the role of remembering, Keiko would represent the effects of forgetting or of attempting to forget. Last but not least, Murasaki/Muriel,⁹ Naoe's granddaughter and Keiko's daughter, would stand for a literary conduit, connecting time, places and spaces, filling the hollow and resignifying not only her own existence, but also her family members'.

The novel is composed by two main narrative frameworks. As suggested by Beautell (2003: 18), "the outer framework, marked in italics, is set in Calgary where the granddaughter, Murasaki, tells stories to her lover. Those stories constitute the inner framework

⁹ In the narrative, Naoe, the grandmother, calls Muriel, the granddaughter, with the Japanese name Murasaki. In this article, Muriel will always be referred to as Murasaki as an attempt to show the reader how memory and identity are resignified in the narrative.

(...) set in Nanton, Alberta (...).” The inner framework’s stories are mostly told by the grandmother Naoe and by the granddaughter Murasaki and there is also the presence of a third-person narrator. Although much of it is narrated by first-person narrator(s), the story is told from very different points of view. Thus, the narrative voice is a complex element in the novel that ends up, as suggested previously, revealing and interweaving remembered and forgotten memories.

Naoe is the grandmother, or *Obachan*, who used to be part of a wealthy family back in Japan and saw her father lose everything they had on account of a misused *hanko* (family seal). It is not clear how she ends up in Canada. However, Naoe makes sure to explain that as an eighty-five-year-old grandma she lives in a very oppressive house. She secretly receives packages with Japanese goods from her brother Shige, who lives in Japan and turns out to be a reliable food supplier. She refuses to speak in English but nobody speaks to her in Japanese, as she complains “I mutter and mutter and no one to listen. I speak my words in Japanese and my daughter will not hear them. The words that come from our ears, our mouths, they collide in the space between us.” (Goto, 1994: 4). At first, Naoe portrays herself as a very lonely old lady and an outcast in her own home except for the moments shared with her granddaughter Murasaki who, although could not speak in Japanese, seems to enjoy the “exotic” moments with the grandma.

The story is also told by Murasaki, the granddaughter raised in Canada but very interested in the tales that Naoe loves to share. Despite the good relationship with the grandmother, she seems to be unable to have any kind of conversation with her mother and the too quiet father. Murasaki also seems to be displaced in a house where the only person she could empathize with is her grandmother who speaks only Japanese. Thus, her whole view of events is narrated

from a perspective marked by thorough dislocation and disruption which, in turn, is translated in the attempt of resignifying memories voiced from a very specific locus of enunciation.

The other first-person narrator, whose voice appears in italics signaling memories voiced from a different time and space, is also assumed to be Murasaki (Beautell, 2003: 18). This voice first appears on the very first pages in which the scene set is an intimate conversation between the narrator and an unnamed lover, who suddenly makes a very specific request: “Will you tell me a story? (...) Will you tell me a story about your *Obachan*?” (Goto, 1994: 1). The unnamed lover’s request sets the narrative in motion and triggers a search for home via the process of digging memories. Indeed, as suggested by Vijay Agnew,

Memories establish a connection between our individual past and our collective past (our origins, heritage, and history). The past is always with us, and it defines our present; it resonates in our voices, hovers over our silences, and explains how we came to be ourselves and to inhabit what we call ‘our homes’. (Agnew, 2013: 3)

The different first-narrators’ voices are, in the beginning, clearly marked by the names which give the title to each section and to the passages in italics. However, at some point in the novel the narrator’s voice in italics suddenly also starts to narrate her relationship with the lover and this narrative is marked by the absence of italics (Goto, 1994: 183). The lover of the outer framework shows dissatisfaction with the sudden fictionalization of his identity, and he complains: “‘Hey’, you say, ‘you’re mixing up the story with what’s really happening right now in our lives. I don’t like that. I want to be able to separate the stories from our real lives. What we’re living right now.’” (Goto, 1994: 186). The complexity of the narrative

act increases. Indeed, as suggested by Beautell (2003: 18), there is a point in the narrative in which the outer and the inner narratives “collapse into each other and the characters of Murasaki and Naoe also become confused in the midst of memories and myths (...).” This “collapsing” also happens within the inner narratives as the narrator of Murasaki’s relationship with her lover – which is not the voice of the outer framework, in italics – blends with other voices: “‘I’d like to speak with your Obachan sometime,’ he said drowsily. / ‘You are ...’ But he was asleep.” (Goto, 1994: 83). Therefore, the identity of this narrator also starts to get blurred:

“It occurred to me. That I’ve known you since you arrived at the airport, but you’ve never taken an English class at Y or anything. And you’re so fluent, I don’t even notice an accent when we’re talking together.” He looked incredulously at me.

“But when I speak with you, I only speak in Japanese. *Jibun de wakaranai no? Itsumo Nihongo de hanashiteiru noni.*”

Oh. (Goto, 1994: 187)

How could Murasaki understand Japanese if she had never been taught this language before? Thus, it seems that Murasaki’s and Naoe’s identities indeed mingled at some point in the novel.

Most importantly, as said, the story is not only narrated by first-person narrators, but also by a heterodiegetic narrator (i.e. third-person narrator). The main difference between these two types of narrators is that the heterodiegetic voice is characterized by his/her non-involvement in the narrative whereas the autodiegetic voice, i.e. first-person voice, is characterized by narrators who are also protagonist in the story. Another important difference is “limitations on privilege”. As Lanser explains:

(...) the narrator who is part of the story world is conventionally subject to the limitations of human knowledge. These limitations restrict a given individual to the “contents” of only one mind – his or her own. (...) the traditional third-person narrator, on the other hand, conventionally has the authority to be omniscient, which means s/he may have access to every character’s mind. (Lanser, 1982: 161)

Thus, the third-person narrator might be considered privileged as she/he plays an omniscient role and is able to see beyond the first-person narrator’s grasp of the world.

It is a third-person narrator the one in charge of describing Naoe’s deepest thoughts and feelings at a very important point of the narrative. Naoe, dissatisfied with the somehow oppressive environment of her daughter’s house, decides to leave this home and experience the world that has been denied to her. As she walks through the snow, she catches sight of a building that has always been in the vicinity, but was unknown to her. Unable to hold her curiosity, she walks towards it and steps inside. Suddenly, she realizes that it is a place where mushrooms are cultivated. The mushrooms create a cozy atmosphere, leading her to fill the hollows of her memories and reconnect herself to her fragmented and complex identity. Indeed, it is in this very place of possibility of (re)connection, or rather (re)invention/ (re)signification, that she is able to have a first experience with her “whole self” living in the world:

The hallway was huge, like the wet cavern of a whale. (...) It was much warmer than the house she had lived in, and she unbuttoned her heavy coat (...). The blanket wet of humidity enclosing her tiny figure. (...) The fungal silence as thick as the moisture around her. And she lay down, spread her arms, her legs wide and peat water soaking, lay down, in puddles warm and glowing. Closed her eyes, feeling the seeping the

sinking into. Slipped deeper, and deeper, her eyes closed, her hands floating on the water. Floating towards herself. (Goto, 1994: 83-86)

By holding the attribute of omniscience and by not being involved in the story, the third-person narrator has the power of providing a more detailed and accurate account of what is in Naoe's mind during an important moment of breakthrough in her life. As can be noticed, as far as narrative strategy is concerned, Goto (1994) skillfully manages to play along the "Heterodiegesis _____ Autodiegesis" (Lanser, 1982: 159) and "Human limitation _____ Omniscience" (Lanser, 1982: 161) spectrums¹⁰ throughout the novel by working with different kinds of narrators simultaneously. These narrative strategies contribute to provide a thorough account of events as the story(ies) about the experience of being the other in foreign lands is/are told from different points of view. Most importantly, as Slapkauskaitė explains, "what we are given is a polyphony of voices and stories, where cultural paradigms are disrupted and historical truths subverted to ironize cultural prejudices and traditional storytelling patterns (...)" (Slapkauskaitė, 2010: 216).

Another aspect of the status of the narrative voice which Lanser (1982) advocates that should be incorporated to the aforementioned framework of point of view¹¹ in prose fiction is the narrator's social identity. In her view, "identity includes such aspects of social

¹⁰ These spectrums are Lanser's representations of the axes of status of the narrative voice and can be found in the Chapter Four of *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Lanser: 1982).

¹¹ Lanser (1982) suggests that the axes of status of the narrative voice presented in Chapter Four of *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, which contributed to the present analysis on the narrators' point of view, provide a "basic framework for the narrator's relationship to a particular storytelling act" i.e. "the claims that the particular voice makes regarding its authorization to tell a tale" (Lanser, 1982: 165).

status as profession, gender, nationality, marital situation, sexual preference, education, race and socioeconomic class” (Lanser, 1982: 166). However, the readers are not always fully aware or informed of all these layers of identity. Most of it is inferred from the narrative. In *Chorus of Mushrooms*, the narrator who first appears in the story, marked by the italic font, does not introduce herself formally at any time.¹² Thus, she could actually be either Murasaki or any granddaughter telling a tale. The importance of the narrator’s social identity lies not only in our presumptions of narrative authority and reliability, but also in the process of creation of her/his voice or image.

It is also important to highlight that the *locus* of enunciation represented in the narrative is marked by the entanglement of female voices which are projected not only from different generations (i.e., time), but also from different spaces and places. Having said that, place and space theories might contribute to enlighten our understanding of how specific geographies of home might also have played a part in the process of translating and rebuilding the characters’ memories and identities. According to Massey, place and space should be thought of as very dynamic concepts. Thus,

¹² Although narrators are not really obliged to introduce him/herself, this might be a strategy used by some narrators in fictional narratives as a means of not only sharing the narrator’s voice status with the readers, but also, in a way, guiding readers into understanding from which standpoint the story is being shared/hollows are being filled. For example, in the novel *Black Mamba Boy*, by Nadifa Mohamed, the author and the voice of narrator somehow overlaps as Nadifa Mohamed introduces herself as a griot of her father, she says in an introductory chapter: “*I am my father’s griot, this is a hymn to him*” (Mohamed, 2010, Edição Kindle). By doing this she shares with the reader her intention to sew the patches of her father’s memories. For further information about the narrator’s strategies in *Black Mamba Boy*, see <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/5987>.

(...) the directions of social recomposition can be quite different from one area to the next. ‘National’ changes can take highly variegated forms across the country. The decline of the old is not always happening in the same place as the rise of the new. And what that means is that different problems are being faced, different battles fought out, in different places. (Massey, 2014: 80)

Stereotyped narratives that tend to homogenize, subjugate and erase memories are unable to account for the layers of social diversity and its ongoing inescapable changes. These changes, which Doreen Massey (2014: 80) also calls “recomposition”, should be understood as a dynamic process. Most importantly, Massey also says that there is a need to recognize “(...) a process of social change which may often be difficult and painful” and that it varies locally. In *Chorus of Mushrooms* Naoe, Murasaki, Keiko and even Murasaki’s father fight their own battles from their very specific places or locations in the narrative and, likewise, all of them go through to a process of “recomposition” to the extent that none of them are the same by the end of the novel.

McDowell affirms that “places may no longer be ‘authentic’ and ‘rooted in tradition’ (...) they are instead defined by social-spatial relations that intersect there and give a place its distinctive character” (McDowell, 1999: 4). Although, geographic dislocations might lead to cultural displacements, memory is always there in the characters’ voices resignifying past and present and building new possibilities of being/existing through reinvention and questioning of the boundaries of culture and identity. The prospect of new possibilities can be observed in Murasaki’s reflections in the following passage, in which she shows the dynamics of memory erasure and reinvention and how the now called “Jap oranges” are included in the Christmas’

menu, despite Keiko's, Murasaki's mom, deliberate attempts to erase traditional food from the day-to-day menu:

Mom never bought eggplants when she went shopping. (...) She didn't buy *hakusai* or *shoga* or *shiitake* or *daikon* or *satoimo* or *moyashi* or *nira*. There was a vegetable blind spot in her chosen menu and Obachan must have felt it sorely I only noticed what I was missing after I began to question. (...). But there was one thing Mom could forgive and that was a box of Jap oranges for Christmas. Funny how they're called Jap oranges. (...) Funny how words and meaning twist beyond the dimensions of logic. (Goto, 1994: 91)

The complex nature of the social interactions and memories represented in the novel are marked by a dynamic intersection of gender, identity, age and place. By way of illustration, Murasaki, the granddaughter, and Obachan, the grandmother, find their own means to question and resignify their respective memories and identities. Besides, the geography of gender relations is consistently built and rebuilt in the novel through the relationship between the three different generations of women related by blood. Most importantly, although these three women are represented, only two of them are actually willing to share their own view of events: Naoe and Murasaki. In order to understand how a sense of identity is constructed in the three women as characters – and in the case of Murasaki and Naoe, also as narrators –, it is important to scrutinize how their relationship evolves throughout the novel.

Murasaki is not the only one who realizes how language and what we do with it can speak volumes about culture and identity. Whereas in the previous passage Murasaki reflects on how cultural displacement resulted in turning “oranges” into “Jap oranges”, for instance, Obachan is willing to fight the discomfort of dislocation

by deciding not to use English, although she is totally capable of doing it. While attempting to fight the erasure of her own cultural memories by not speaking in English, Naoe, the grandmother, depicts herself misunderstood most of the time and ostracized in her own “home”.

Talk loudly and e-n-u-c-i-a-t-e. I might be stupid as well as deaf. How can they think a body can live in this country for twenty years and not learn the language? But let them think this. (...) Solly, Obachan no speeku Eeenglishu. (...) Keiko glances at me these days. I’ve heard the talk. “I think we should start looking for a h-o-m-e.” As if I can’t spell. Eighty-five years old and cast from my home. (...) No time now to learn new dust in a new home. Let me just sit here. Let me sit here in the hall by the door. (...)

I mutter and mutter and no one to listen. (Goto, 1994: 4)

Keiko refuses to speak in Japanese with her mother. Therefore, Naoe feels as if there is a space between her and her own daughter, who seems to make no effort to interact with her own mother. This abyss or “empty space” (Goto, 1994: 4) between Naoe and Keiko happens due to differences not only in age and but also in how they conceptualize and understand the space and place in which they are located. Indeed, these two characters seem to have very strong and different beliefs about everything. At first, Obachan appears in the novel standing for the preservation of Japanese culture and tradition regardless of living in foreign lands. She resists being brainwashed by a foreign culture by insisting on speaking the language she was educated, sharing the tales she was told when she was a child and eating Japanese food. She strongly criticizes Keiko who is constantly described as a robot in a dusting mode and a betrayer of Japanese culture:

My daughter who has forsaken identity. Forsaken! So biblical, but it suits her, my little convert. Converted from rice and *daikon* to wieners and beans. Endless evenings of tedious roast chicken and honey smoked ham and overdone rump roast. My daughter, you were raised on fish cakes and pickled plums. This Western food has changed you and you've grown more opaque (...). (Goto, 1994: 13)

Naoe sees her own daughter as someone who wants to erase her Japanese background whereas Murasaki, the granddaughter, is seen as the only one in the house who really cares. Murasaki's birth name is Muriel and she was not taught Japanese. Despite Keiko's efforts to force Murasaki's adaptation or mingling with local Canadian culture, the granddaughter is really interested in Naoe and in the stories she is willing to share. Besides, she secretly steals Japanese food, which not only satisfies her grandma's need for something edible but also her imagination. Indeed, by activating all the senses – taste, sight, smell and touch – the stolen food is actually a trigger, a one-way ticket to a location which Naoe identifies with and to a certain extent feels like “home”. However, Naoe's understanding of home has nothing to do with the traditional concept of it, i.e., it is not static, fixed or any stereotyped woman's place. Indeed, it has no boundaries, so much so that she manages to defy the imaginary barriers that society imposes on her aged and female body.

Murasaki gets along very well with her grandma, as she herself states “we ate, we drank, on Obachan's bed of feasts (...) I snuggled my head in Obachan's bony lap and closed my eyes to listen. I couldn't understand the words she spoke, but this is what I heard. ***Mukashi, mukashi, omukashi...***” (Goto, 1994: 18). Together these two women created a common place beyond differences filled with Japanese food, memories and stories. While her grandmother would offer her an opportunity to access the family's buried memories

and stories in creative ways, her mother would choose the silence, denying her other possible ways of (re)inventing herself, her own memories and identities. Indeed, Murasaki could not understand her mother's attitude towards life and she complains: "My Mom didn't tell tales at all. And the only make-believe she knew was thinking that she was as white as her neighbor." (Goto, 1994: 29)

There is an empty space between Keiko and her daughter, a hollow which is built and maintained during years and years of neglected and untold stories, erased memories, and, because of it, Murasaki strongly criticizes her mother Keiko throughout the novel. She seems to disagree with Keiko's strong effort to cover up what is believed to be "Oriental tracks" (Goto, 1994: 62) as an attempt to be part of the community they live in. Thus, it is possible to observe that Keiko seems to stick to a very stereotyped and limited view of place: one in which no diversity is welcome. Therefore, she tries to create a controlled environment in which no differences or contradictions are allowed. Because of that, Keiko sacrifices not only herself but also her own relationships.

Evidence of the differences in mother-daughter relationships can be observed in a scene in which Murasaki narrates the moment she is chosen to be Alice in a school play. According to Beautell (2003: 10), "the episode is portrayed as especially traumatic for the narrator because of the mother's uncritical collaboration":

"Well, Alice is a story about a English girl, you know. An English girl with lovely blonde hair. And strictly for the play, you understand, Muriel will have to have blonde hair or no one will know what part she is playing. You simply cannot have an Alice with black hair."

"Of course," Mom nodded, to my growing horror. "It's the nature of theatre and costume, is it not? (...)

I was horrified, Mom and Mrs. Spear chatting away and dye my beautiful black hair blonde? (...) I would look ridiculous and stand out like a freak. (Goto, 1994: 177)

However, in an amazing turn of events, all characters, and, by extension, the autodiegetic narrators, gain an opportunity to engage in the process of “recomposition”. The trigger is Naoe’s departure. She decides to leave on the premise that there are things she has not experienced yet and staying where she is would only lead to a predictable life stuck in a “chair of incubation” (Goto, 1994: 76), culminating with her own death. She says: “There are so many things I want to do and I’m ready to begin them now. (...) I need to live outside the habit of my words. I go.” (Goto, 1994: 76) Then, she starts an endless journey not only on the road, but also towards a freer and deeper self. As can be observed, Naoe openly resists to any possibility of being confined to the domestic sphere. By resisting to any kind of spatial control she also resists to any attempt of social control on her identity and memories. So, against all the odds, she manages to get a ride on the road and start an affair with the truck driver.

Most importantly, Naoe finally seems to be free to rewrite her present and future, build new memories, live her life on her own terms and to become whoever she wants to be. Thus, her new lifestyle disrupts with any attempt of control over her body and mind as it goes completely against “(...) the masculine desire to fix the woman in a stable and stabilizing identity” (Massey, 2014: 238). In the end, the untamed and wise old lady decides to tame bulls once in a while, as a mysterious bull rider under a purple mask. As suggested by Slapkauskaitė (2010: 217), “this Japanese Canadian female rodeo star (...) subverts the cultural stereotypes attached to Asian Canadians, women and elderly people”. Indeed, stereotyped views

of how women are supposed to behave, especially when reaching a certain age, are put forth in the narrative. Obachan shows herself as a very strong woman who defies the *status quo*, but she knows that it has consequences, as she says: “When you do something different, not everyone will like you, I’ve noticed. Ahhh, I say, nothing an old woman can’t manage.” (Goto, 1994: 216)

Naoe’s translocal and dislocated identity challenges the traditional idea of home as a fixed location. Moreover, the storytelling which unfolds through the voices of the female characters blurs the frontiers of unrealistic and/or stereotyped places and spaces. As suggested by bell hooks in *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*,

Then home is no longer just one place. It is locations. Home is that place which enables and promotes varied and everchanging perspectives, a place where one discovers new ways of seeing reality, frontiers of difference. One confronts and accepts dispersal and fragmentation as part of the construction of a new world order that reveals more fully where we are, who we can become, an order that does not demand forgetting. (Hooks, 1999: 148)

Naoe’s assumed fragmented identity does not mean forgetting, but resignification. Most importantly, this process of resignification takes place in the narrative mainly through the strategic (re)combination of various narrative acts which, in turn, play a special role in the process of rewriting, recomposing and reinventing memories, lives and stories, as shown in the present study.

While Naoe carries on with a life with no constraints or boundaries, Murasaki witnesses the apparently insensitive Keiko suffering from a deep depression with the grandmother’s departure. Keiko is a character trapped in a zone of inbetweenness, where memories and stories keep on clashing irreconcilably. On the one

hand, she wishes to erase her Japanese cultural ancestry to fit in the Canadian community, but on the other hand her memories of her ancestry keep on being urgently recalled by the presence, and later the absence, of her mother Naoe. It seems that with Naoe's departure the opportunity of recomposition turns into a very painful process (Massey, 2014). She ends up stuck in a bed, unable to speak, eat and follow the day-to-day routines.

In a significant turn of events, Keiko gains another chance of rewriting her memories as her sudden and unexpected breakdown leads to a unique family partnership. As Murasaki started to support her mother to improve her health, she notices that it is precisely the "Oriental tracks" the remedy needed to help Keiko's recovery not only from depression, but also from a long time of self-oppression and memory suppression. While taking care of her mother, Murasaki finds out that Keiko had always been on a survival mode and acted based on her own beliefs on what should be the right thing to do living in a new country. Apparently, Keiko thought that, by sacrificing/erasing the whole family members' memories and stories, they would be better able to fit in Canada. While taking care of her mother, Murasaki also discovers that even her father has been affected by Keiko's mindset and attitudes. Indeed, he turns out to be a very quiet person with secret habits himself such as furtively buying Japanese food or reading in Japanese. The disclosure of family members' secretive behaviors, the new family partnership and the family's views on Naoe's departure are described from Murasaki's point of view, whereas Naoe herself continues sharing her own view of her new life experiences, creating memories, reinventing herself, filling the hollow.

FINAL CONSIDERATIONS

All in all, the characters' identities, and, therefore, the first-person narrators' identities, Murasaki's and Naoe's, are not static. Rather, they are very complex and dynamic as they engage in an ongoing process of recomposition and resignification which unfolds in creative ways in *Chorus of Mushrooms*. This process takes place not only through the strategic moves of female voices and storytelling, but also through the continuous (re)construction of memories and identities that constitute the social relations in the narrative. As Massey argues, the past is vital to identity and "there is no (...) essential past. The identity (...) is always and continuously being produced" (Massey, 2014: 171), or rather rewritten. In the novel, the female characters stage different possibilities of resignifying their cultural identities and memories by filling the hollow in creative ways. Most importantly, those very specific memories of the respective female characters are (re)constructed precisely through their interconnectedness and dynamic social relations that takes place in the narrative. As suggested by Massey, the geography of social relations has to do with "(...) a sense of place, an understanding of 'its character', which can only be constructed by linking that place to places beyond." (Massey, 2014: 156) Murasaki, Keiko and Naoe are all women from different generations sharing past and present experiences. Their voices and memories which are constantly rewritten and resignified in creative ways mainly through the strategy of storytelling offer the possibility of hope for a better future in which the diversities that lie in the characters' female voices and memories are not erased, but heard and acknowledged.¹³

¹³ I would like to thank the anonymous reviewers who suggested important improvements to the article.

REFERENCES

- AGNEW, Vijay (2013). "Introduction", in Vijay Agnew (Ed.). *Diaspora, memory, and identity: a search for home* (pp. 3-17). Canada: University Toronto Press [2005].
- BASTOS, Elide Rugai (2009). "Octavio Ianni: Diversidade e Desigualdade", in André Botelho e Lilia Moritz Schwarcz (Eds.). *Um Enigma chamado Brasil – 29 intérpretes e um país* (pp. 380-390). São Paulo: Companhia das Letras.
- BEAUTELL, Eva Darias (2003). "Hiromi Goto's Chorus of Mushrooms: Cultural Difference, Visibility and the Canadian Tradition." *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*. 16: 6-50, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/1273>. Last accessed: 18 Feb. 2023.
- ERLL, Astrid (2011). *Memory in culture*. Trad. Sara b. Young. England: Palgrave Macmillan.
- GLISSANT, Édouard (1999). "History – Histories – stories", in *Caribbean Discourse: selected essays* (pp. 61-69). Caraf Books. Charlottesville: University Press of Virginia.
- GOTO, Hiromi (1994). *Chorus of Mushrooms*. Canada: NeWest Press.
- HOOBS, Bell (1990). "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness", in *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics* (pp. 145-153). Boston: South End Press.
- LANSER, Susan Sniader (1982). *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.
- MASSEY, Doreen (2014). *Space, Place, and Gender*. Seventh Printing. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MCDOWELL, Linda (1999). *Gender, Identity & Place*. Cambridge: Polity Press.
- MOHAMED, N. (2010). *Black Mamba Boy*. London: Harper Collins Publishers, Edição Kindle.
- RKANIMALKINGDOWM (2020). *Chorus of Mushrooms* by Hiromi Goto: Book Review. <https://thescientificdetective.wordpress.com/2020/05/04/>

chorus-of-mushrooms-by-hiromi-goto-book-review/. Last accessed: 10 Jan. 2023.

SLAPKAUSKAITE, Ruta (2010). “Story of Identity, Identity of Story: Hiromi Goto’s Chorus of Mushrooms”, in *Embracing Otherness: Canadian Minority Discourses in Transcultural Perspectives* (pp. 211-223). Eugenia Sojka and Tomasz Sikora (Eds.). Torun: Wydawnictwo Adam Marszalek.

STARACE, Irene (2010). “Chorus of Mushrooms (Coro de Setas) de Hiromi Goto: Migración, identidad e historias.” *Revista de Estudios Filológicos*, 19. ISSN 1577-6921. <http://www.tonosdigital.es/ojstest/index.php/tonos/article/view/418>. Last accessed: 10 Jan. 2023.

GRENZEN, GEIST UND GESTUS: O CORPO COMO TRADUÇÃO / TRADUTOR NA OBRA *TALISMAN* DE YOKO TAWADA

GRENZEN, GEIST UND GESTUS: THE BODY AS
TRANSLATION/TRANSLATOR IN YOKO TAWADA'S *TALISMAN*

João Lopes

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC)

joao.lopes0099@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-4036-3842>

RESUMO

No contexto da literatura intercultural de língua alemã na contemporaneidade, a obra da japonesa Yoko Tawada ocupa um lugar de destaque. Desde finais dos anos 80, a sua obra tem crescido continuamente tanto na língua japonesa como na alemã: é uma obra bilingue que se move entre as culturas do ocidente e do extremo oriente. A qualidade múltipla da obra de Tawada, no entanto, é irreduzível à sua matéria-prima – a língua – refletindo-se também na variedade de géneros de que é feita. O volume *Talisman* de Yoko Tawada, publicado em 1996 e ainda sem tradução em Portugal, é constituído por 16 ensaios literários. Atentaremos em dois temas com especial relevância nessa obra: o tema da tradução, e o do significado e representação do corpo nesse processo. No *corpus* de ferramentas analíticas, incluem-se os conceitos de *significante flutuante* e *resíduo*, elaborados pelo filósofo José Gil na sua obra *Metamorfoses do Corpo* (1980). Adicionalmente, este artigo poderá cumprir a função de ponto de partida (e de diálogo com) a obra de uma escritora contemporânea de relevo cuja obra, em grande parte, carece ainda de tradução em Portugal.

Palavras-chave: tradução, corpo, espaço liminal, significante flutuante, língua-
espaço

ABSTRACT

In the context of contemporary German-language intercultural literature, the work of Japanese author Yoko Tawada occupies a prominent place. Since the late 1980s, her work has grown steadily in both Japanese and German: it is a bilingual work that moves between the cultures of the West and the Far East. The manifold quality of Tawada's work, however, is irreducible to its raw material – language – reflected also in the variety of genres of which it is made. Yoko Tawada's *Talisman*, published in 1996 and still untranslated in Portugal, consists of 16 literary essays. We will focus on two themes of particular relevance in this work: the theme of translation, and that of the meaning and representation of the body in that process. The *corpus* of analytical tools includes the concepts of *floating signifier* and *residue*, developed by philosopher José Gil in his work *Metamorphoses of the Body* (1980). Additionally, this article may serve as a starting point to (and a dialogue with) the work of a prominent contemporary writer whose work is still largely untranslated in Portugal.

Keywords: translation, body, anthropology, foreigner, liminal space, floating signifier, language-space

1. INTRODUÇÃO

1.1. EXPOSIÇÃO DA QUESTÃO

O volume de ensaios literários *Talisman* (1996), da autora Yoko Tawada, é composto de 16 ensaios de temática diversa, constituindo uma rede de textos em que língua, cultura, narrativa, leitura, música, viagem e tradução se sobrepõem uns aos outros, por vezes até no mesmo texto.

A obra multifacetada de Tawada deixa-se, à partida, reconhecer e organizar em três círculos temáticos essenciais: (1) a des-construção das formas linguísticas ossificadas e das formas de comportamento ensaiadas nas relações interpessoais, bem como de padrões habituais de perceção dos objetos no espaço quotidiano (em que há uma trans-

formação nas relações, em que sujeito e objeto se confundem); (2) o questionamento crítico das formas estereotípicas de compreensão da cultura, do indivíduo e do feminino – tanto no pensamento ocidental como no oriental – desde a perspectiva distanciada de um estrangeiro; e (3) o jogo experimental com a linguagem e com a escrita, que inaugura novas leituras e transporta o próprio leitor até terras estranhas. É uma obra em constante interação com ambas as culturas que a permeiam: é patente o diálogo que mantém com as tradições e memórias literárias referentes a cada um dos respetivos passados culturais que a enformam, no qual sobressai a constante poética de reescrita que enceta. É uma escrita de olhar antropológico que implica, necessariamente, um olhar para um Outro radicalmente diferente; esse olhar, no processo de assimilação, necessita de uma tradução e de uma reescrita compreensivas (no sentido ambíguo e simultâneo de *compreensão* e de *abrangência*). São, em suma, textos que dialogam com culturas, tradições e instituições disparmente diferentes, e que medeiam (que servem de *medium* a) esse diálogo.

Será por isso importante considerar dois aspetos:

- (1) na obra de Tawada, os temas da tradução e do significado do corpo (bem como da sua representação) necessitam de uma abordagem ampla e não-literal. Não se tratando aqui de noções de tradução e de corpo como coisas isoladas, mas antes como conceitos profundamente interligados e interdependentes, de que tipo de tradução se pode falar em Tawada, e que tipo de papel desempenha o corpo nesse processo?
- (2) a obra de Tawada implica a consideração de uma noção antropológica da sua escrita: a antropologia e a escrita como uma única forma simultânea de tradução e reescrita, ou a tradução como transposição constante de um horizonte cultural, como facto(r) antropológico base do contacto entre culturas.

Veremos como, em *Talisman*, a tradução enquanto memória e reescrita se relaciona diretamente com a materialidade do texto/corpo, e como a escrita, enquanto (processo de) memória e tradução, é armazenada no corpo, que a traduz em si e, por meio dela, *incorpora* a experiência material (e entenda-se aqui a língua e a voz como possuindo uma dimensão *espacial* da criação de presença) de um ser ou ente, animado ou inanimado. Na exploração deste tema, – o corpo como (meio de) tradução; o corpo como tradução e *medium* tradutor –, contemplar-se-á, assim, a relação entre os corpos humano, objetivo e arquitetônico.

A partir de Gil e dos seus conceitos de *significante flutuante* e de *resíduo*, aplicados a diferentes tipos de corpo/materialidade e de tradução, tentar-se-á uma compreensão daquilo a que, no seu encaicho, poderíamos chamar a “tradução xamânica entre códigos”: o corpo como materialidade *incorporadora* (tradução) e *permutador(a)* de códigos (tradutor). Não sendo o corpo e a tradução temas novos na leitura crítica de Tawada (v. 1.3.), aquilo que este artigo aportará será sobretudo uma leitura da rede de certos elementos e práticas culturais presentes nos textos – como a magia, o talismã ou o xamanismo – relacionando-os com o referido processo de tradução sob a lente dos conceitos de Gil. Estes serão, respetivamente, os objetos de estudo e as ferramentas analíticas centrais na análise de três ensaios em particular: *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* [“Da língua materna à mãe da língua”], *Erzähler ohne Seelen* [“Narrador sem alma”] e *Der Klang der Geister* [“O som dos espíritos”]¹.

¹ Daqui em diante, o autor referir-se-á a estes textos, respetivamente, como *Muttersprache*, *Erzähler* e *Klang*.

Simultaneamente, espero que esta possa ser uma porta de entrada para, pelo menos, alguns excertos da obra de Tawada, ainda praticamente sem tradução em Portugal.

1.2. ANÁLISE-PERCURSO EM QUATRO MOVIMENTOS

A análise estruturar-se-á da seguinte forma:

Numa primeira instância (2.1), serão apresentados três passos, sugeridos por José Gil, para uma melhor compreensão do corpo e serão introduzidos os conceitos de “significante flutuante” e de “resíduo”. Explicitar-se-á o elo fundamental entre metáfora e a ideia de símbolo; as duas vias de acesso à tradução, sugeridas por Paul Ricoeur, e a fronteira existente em (e inerente a) cada uma delas; e o corpo como limite, palco e passagem de uma substituição-permutação de códigos.

No movimento seguinte (2.2.), observar-se-á primeiro (2.2.1.) a estreita relação entre corpo e língua e a influência da linguagem na percepção do(s) corpo(s) – aqui entendido(s) como materialidade(s) –, bem como algumas diferenças ontológicas e de percepção sujeito-objeto em diferentes regimes de significado/códigos culturais, nomeadamente os que diferem as línguas alemã e japonesa. Seguidamente (2.2.2), abordar-se-á o processo “mágico” de transformação do mundo na aprendizagem duma língua estrangeira, com foco na língua como lugar-processo de criação de sentido e no processo de *incorporação* dos objetos. Seguindo para a abordagem do trabalho de tradução na obra de Tawada, observaremos a irredutibilidade do sinal/signo a um símbolo linguístico (podendo consistir em corpos materiais) e a horizontalidade/horizontalização da relação sujeito-objeto neste paradigma particular de linguagem e tradução.

Seguidamente (2.3), adicionar-se-á, às ideias já formuladas acerca da linguagem e do seu poder de metamorfose ligados à materialidade

do corpo (humano e linguístico), a influência sobre espaços arquitetônicos, e introduzir-se-á a voz como elemento unificador da tríade linguagem-corpo-arquitetura: uma “voz narradora”, através da qual se dá uma espécie de tradução, não entre linguagens, mas entre linguagem e corpo(s).

Depois (2.4.), observaremos como, na escrita enquanto processo e questionação da concepção sujeito-objeto, a voz (enquanto fala, escrita ou tradução) é o meio da criação da presença, inaugurando e instituindo o corpo humano como tal – isto é, a voz enquanto dimensão *espacial* da língua. Introduzir-se-á igualmente o conceito de “Espírito” ou “Alma” como elo basilar entre voz, língua e corpo (e a tradução – multilateral – entre cada um destes elementos), e a língua enquanto ativação do corpo (e a tradução que ela pressupõe enquanto extração da narrativa já nele existente). No ponto seguinte (2.4.1.), atentaremos nalgumas reflexões de Tawada sobre conceitos de alma e herança espiritual, e na sobreposição entre música e linguagem, entrelaçadas com o espírito, enquanto meios de tradução. Veremos depois dois episódios, descritos por Tawada, em que as ideias de espaço liminar e de materialização do significante flutuante constituem duas instâncias de um certo processo de tradução. Através da concepção do corpo como “operador simbólico” ou “permutador de códigos” aplicada a alguns excertos, concluir-se-á a exposição (2.4.2.) com o trabalho do xamã (transferência de significado entre códigos) e uma das ocasiões propícias a esse trabalho (a doença); o estado de transe ou êxtase e a rutura progressiva do corpo não-codificado; e uma sugestão de interpretação de um excerto final baseada nos “sistemas dos povos primitivos”² como descritos por Gil.

² Este termo é utilizado pelo próprio Gil. Da minha parte, contudo, não concordo com ele devido às suas conotações, não só pejorativas, mas também (e sobretudo) desatualizadas, desinformadas e inexatas. A aplicação deste termo a um país, sociedade, religião ou afins

1.3. BREVES COORDENADAS GERAIS DO PONTO DE SITUAÇÃO DA CRÍTICA

A pesquisa acerca do conceito e processo de tradução na obra de Yoko Tawada, bem como o elo conceptual entre tradução, corporalidade e fronteira, obteve nas últimas décadas uma atenção especial. Miho Matsunaga (2002) escreveu um artigo relevante acerca da tradução na obra de Tawada; Jian Liu (2019) dedicou-se à questão da materialidade dos signos (inclusive num dos ensaios de *Talisman*); Hiroko Masumoto (2020) abordou a questão da tradução nas suas primeiras obras; Magali Benvenuti (2013) tratou do significado do corpo como um elemento entrelaçado e entretecido com a linguagem, e, mais tarde, Gizem Arslan (2019) com a materialidade do signo escrito.

2. GRENZEN, GEIST UND GESTUS – FRONTEIRA, ESPÍRITO E GESTO

2.1. TRÊS PASSOS PARA UM DESNUDAMENTO DO CORPO

Na sua obra *Metamorfoses do Corpo*, José Gil afirma que qualquer discurso sobre o corpo encontra uma resistência que surge da própria natureza da linguagem: “como para a morte ou para o tempo, a linguagem esquiva-se à intenção de definir” (Gil 1980: 8). Do seu ponto de vista, o corpo, entendido diferentemente em diferentes contextos e domínios epistemológicos ou culturais, tornou-se

implica sempre a depreciação do que é assim designado, em contraste com o chamado mundo ocidental. É um conceito moldado pela colonização e herdeiro/perpetuador de uma perspectiva eurocêntrica. Preferiria, pessoalmente, utilizar um termo mais neutro, como “culturas ou teorias indígenas” (como surge no 3º passo, secção 2.1.). No entanto, não tendo também a certeza se as muitas conotações específicas desse termo se aplicam às comunidades aqui mencionadas, preferi, para evitar possíveis desvios importantes e talvez prejudiciais do pensamento de Gil, continuar a utilizar este termo ao longo do presente artigo e acrescentar este comentário sobre a minha rejeição pessoal do termo.

um elemento secundário nos discursos sobre o corpo, e sugere três passos para um seu melhor entendimento: (1) compreender a forma como as ideias sobre o corpo implicam transformações impostas ao corpo através do estabelecimento de certos tipos de poder – ou seja, interpretações cuja imposição produz uma violência sobre corpo; (2) libertar o corpo destas noções e iniciar uma análise a partir da base, concebendo-o como um *lugar* com uma potência de significado que não pode ser definida devida à ausência de um regime interpretativo através do qual possa ser percebido; e (3) considerar como outros sistemas interpretativos, nomeadamente os códigos de significado das “culturas primitivas”, se constituem a si próprios como dispositivos anti-poder (ou seja, em que medida se desviam dos violentos sistemas institucionalizados de interpretação) através dos quais é possível uma melhor compreensão do corpo.

1.º Passo: Segundo Gil, o uso metafórico deste termo – corpo – está em todo o lado e esta mansuetude da linguagem, institucionalizada e cristalizada, esta conceptualização excessiva é equivalente a uma verdadeira violência imposta sobre o corpo. Sob esta, o corpo perde qualquer concretude possível e, demasiadamente considerado como um conceito, perde-se ele próprio em sinais/signos e em instituições (a escrita, a ciência, a guerra, etc.).

2.º Passo: Gil introduz a ideia do “significante flutuante” ou “significante zero”. Este significante difere dos outros num aspeto central: constitui-se a si próprio como flutuante, sem um lugar fixo. O seu significado não é exclusivo, mas potencial; é encontrado *entre* coisas concretas, mas torna-se outra coisa – perde o seu significado – assim que se fixa num corpo concreto: assim que, *ganhando corpo, se concretiza*. Esta qualidade fundamental do significante flutuante é adicional-

mente acompanhada pelo que Gil chama de “resíduo”: este resíduo é uma marca, um resto do que significa (ou o rasto de um resto), é uma ambiguidade essencial que contém dentro de si uma energia simbólica não fixa e sem centro. Ora, se este resíduo não simboliza nada, nem um corpo, nem uma força, nem um espírito, apresenta-se (então e no entanto) como o fim da transitoriedade da própria função simbólica. Primeiro é necessário ter este facto em conta: este “resíduo” representa um limite da função simbólica além do qual os sinais deixariam de significar ou designar qualquer coisa; como sinais/signos, eles próprios obedecem a um regime ambíguo, não designando nada de preciso ou enquadrável, ainda que manifestem ou anunciem aquilo que se evade à função semântica – “forças em movimento.” (Gil, 1980: 10-14; 23) Ainda assim, cumprem um papel crucial no pensamento simbólico, pois permitem-lhe fazer as classificações, as incisões e as fendas necessárias para o seu funcionamento. Note-se também que este espaço liminal de significado simbólico necessita de um suporte material.

Ora, estreitamente ligada à ideia do símbolo – e, portanto, à transitoriedade essencial destas “forças em movimento” no centro do pensamento simbólico – está a metáfora. Na metáfora, os significantes são trocados e comutam-se, e o significado, embora permaneça igual, desloca-se (é deslocado) à medida que surge um novo sentido. A possibilidade de substituição de um significante por outro apenas se articula na existência de um operador capaz de encadear e exercer esta substituição, embora este espaço de “intersecção sémica” deva necessariamente ser delineado o suficiente para admitir apenas certas substituições e suficientemente vago para que a diferença semântica possa ser representada no mesmo: “esta zona onde se gera o sentido convoca um domínio que ultrapassa o campo semântico: é o corpo, enquanto infralíngua, que o fornecerá.” (Gil, 1980: 32) Mas como se

explica a diferença na identificação? “Pelo corpo e (...) pela percepção”, responde Gil:

O corpo mantém a distância entre os códigos que interferem na metáfora. Mas pode também *traduzi-los* uns nos outros – graças precisamente a essa possibilidade de ficar no espaço de intersecção sémica. (Gil, 1980: 33, itálicos meus)

De acordo com Gil, isto também explicaria a própria possibilidade de metáfora: esta baseia-se na intersecção de sequências gestuais diferenciadas, o que significaria que “o nosso corpo define assim o espaço original da metáfora.”

Antes de seguirmos para o terceiro passo, deixemo-lo suspenso e tentemos, com a ajuda de Ricoeur, melhor esclarecer como o acima exposto se relaciona com a questão da tradução, e que tipo de tradução deve ser considerada. No ensaio *O paradigma da tradução*, Ricoeur escreve:

Há duas vias de acesso ao problema gerado pelo acto de traduzir: considerar o termo “tradução” no sentido restrito de transferência de uma mensagem verbal de uma língua para outra, ou considerá-lo no sentido lato, como sinónimo da interpretação de qualquer unidade significante no seio da mesma comunidade linguística. (Ricoeur, 2005: 23)

A fim de lidar com as diferenças entre estes dois tipos de tradução, concentremo-nos numa característica comum: ambos envolvem uma transferência, a passagem de um limiar ou limite. A diferença essencial subjacente à identificação de cada um destes tipos de tradução reduz-se então à seguinte questão: qual é a fronteira que é atravessada, e o que é que ela separa? No primeiro caso, a fronteira separa uma e a mesma mensagem entre duas línguas incompatíveis, ou seja, consiste em diferenças suficientemente grandes para trans-

formar *as línguas* em dois mundos diferentes de interpretação; neste caso, a fronteira seria (en)formada por estas diferenças. No segundo caso, o que está separado pelo limite também diz respeito a diferentes universos-código de interpretação, com a diferença de que estes não se reduzem à linguagem falada, mas a *todo o potencial de significação* – indic(i)ado pelo significante flutuante e o seu resíduo – capaz de produzir uma experiência “nua”, desnudada, da realidade: a significação é irreduzível às diferenças linguísticas, antes abarcando tudo aquilo que está fora do espectro linguístico (como “energia” ou “magia”, entendidas num sentido antropológico) e que constitui a experiência da realidade, não só imediata, mas também supratemporalmente. Poder-se-ia então compreender a fronteira, símbolo da iminência, do diálogo, do cruzamento e da sobreposição, como sendo constituída por esta diferença entre regimes de significado, mas poder-se-ia igualmente acrescentar que esta diferença *assume um corpo*: num símbolo, num talismã, num boneco, num próprio corpo humano, inserido num contexto comunitário particular (Gil, 1980: 20).

3.º *Passo*: À luz de tudo isto, reexaminemos o argumento de Gil. Segundo ele, o funcionamento normal das “sociedades primitivas” envolve práticas que visam descodificar uma energia estagnada pela usura dos próprios códigos, especialmente em casos de perturbação por “energias descontroladas”, que operam fora das articulações normais dos códigos, tais como a loucura ou a doença (este último caso será relevante para a nossa análise). A figura do xamã, assim,

[e]ncontra-se lá para voltar a tecer as articulações simbólicas, recodificando o corpo, permitindo a *tradução* dum código noutro. O que ele faz – o que implica um processo de descodificação-recodificação – contribui para restaurar a vida do corpo voltando a dar força aos símbolos. (Gil, 1980: 17; *itálicos meus*)

A “comunidade primitiva” deixa este espaço aberto no qual o significante flutuante pode circular, e, tanto no campo da comunicação dos sinais como no da sua percepção e tradução, é uma função específica do corpo que torna possível transmitir e compreender os códigos (Gil, 1980: 17; 25). A função da linguagem seria apenas articular e racionalizar estas comunicações; contudo, muitas delas continuam a não ser equilibradas ou verbalizadas, dir-se-ia mesmo não passíveis de verbalização. A função “do artista, (...) do xamane”, seria precisamente a de veicular e transmitir estas “intenções subtis da sociedade” através de atitudes, cânticos, tatuagens, máscaras: “nas teorias indígenas, a linguagem e a fala reenviam sempre ao corpo, aos seus órgãos e à sua fisiologia” (Gil, 1980: 43-44), e é o xamã que assegura que o indivíduo e/ou o grupo passam de um código e de um estado para outro – “como os mitos que utiliza, *traduz* um sistema simbólico num outro” (Gil, 1980: 14; *itálicos meus*). De acordo com o universo mágico das “sociedades primitivas”, o homem é o centro de todos os sistemas simbólicos, e é no seu corpo que as passagens e transições se exercem e dão: “é ele que recebe o poder de uma *coisa*, de um *lugar*, de um *morto*. Certas marcas deixadas pelo significante flutuante são testemunhas de tudo isso.” (Gil, 1980: 19; *itálicos meus*) O corpo torna-se o limite, torna-se tanto o palco como a própria passagem da tradução: “o poder de permutar os códigos”, de enviar e receber sinais, “para os inscrever sobre si mesmo, para os traduzir uns nos outros.” (Gil, 1980: 25).

Este tipo de conceção da linguagem, do corpo, e do corpo como “corpo-gramática” e “corpo-fronteira”, que existe em algumas comunidades, é, assim, uma conceção profundamente diferente das que fecham o corpo e o perdem sob a autoridade de regimes gestuais. Liberta-o e faz dele um corpo não-codificado.

2.2. A MAGIA DA LÍNGUA

2.2.1. RELAÇÕES DE METAMORFOSE: QUEM É O SUJEITO, QUEM O OBJETO?

No ensaio que abre *Talisman (Muttersprache)*, sugere-se que o corpo – entendido não só como corpo humano mas também como materialidade em geral (tais como objetos) – é transformado pelo poder da linguagem, isto é: o corpo experimenta reações e mudanças sob o peso da força dos regimes de significado. No primeiro parágrafo, a narradora escreve que:

In meinem ersten Jahr in Deutschland schlief ich täglich über neun Stunden, um mich von den vielen Eindrücken zu erholen, jeder normale Büroalltag war für mich eine Kette rätselhafter Szenen (Tawada, 1996: 9).

[No meu primeiro ano na Alemanha, dormia mais de nove horas por dia para recuperar das várias impressões. Cada rotineiro dia no escritório era para mim uma cadeia de cenas enigmáticas³.]

A estranheza da vida quotidiana – a força alienante dos elementos que a compõem e que não correspondem aos códigos culturais em que o corpo da narradora está inserido (e dos quais é composto) – exige uma recuperação corporal: o corpo tem que recuperar das impressões estranhas/estrangeiras a que está exposto. No mesmo sentido, os corpos de objetos conhecidos e reconhecidos de acordo com certos códigos culturais são transformados, na percepção espacial e emocional do corpo da narradora, quando são expostos à lente de outro código. Embora, como refere, “ein deutscher Bleistift unterscheidet sich kaum von einem japanischen” [um lápis alemão quase se não distinga de um

³ As traduções apresentadas ao longo do trabalho são da responsabilidade do autor.

lápiz japonês], “er hieß aber nicht mehr »Enpitsu«, sondern »Bleistift« [já não se chamava “Enpitsu”, mas “lápiz”], e a simples força da mudança da linguagem “machte mir den Eindruck, als hätte ich jetzt mit einem neuen Gegenstand zu tun” [dava-me a impressão de que estaria agora a lidar com um outro objeto]. No parágrafo seguinte, a própria narradora admite que “die Beziehung zwischen mir und meinem Bleistift eine sprachliche war.” [a relação entre mim e o meu lápis era uma relação linguística] (Tawada, 1996: 9).

Segundo ela, a língua japonesa não permite o mesmo tipo de relação de poder com aquilo que designa, nomeadamente objetos, e por isso não os vê ou compreende como suscetíveis de personificação e instrumentalização; tão-pouco permite uma reação emocional quando esta instrumentalização falha, sob a própria responsabilidade do objeto:

In der japanischen Sprache kann man einen Bleistift nicht auf diese Weise personifizieren. (...) In Japan habe ich noch nie gehört, dass ein Mensch über seinen Bleistift schimpfte, als wäre er eine Person (Tawada, 1996: 10).

[Na língua japonesa, não se pode personificar um lápis desta forma. (...) No Japão, nunca ouvi falar de nenhuma ... pessoa que, com insultos, se queixasse... do seu lápis como se fosse uma pessoa.]

Benvenuti (2013: 41) sugere que existe nos textos da autora uma forte relação com uma crença ancestral da sua cultura japonesa, segundo a qual são antes as palavras que exercem poder sobre as coisas e as pessoas. Igualmente, Cécile Satkai escreve que

[l]es croyances anciennes du Japon rapportent l’existence des esprits des mots, les *kotodama*, qui disposaient d’un pouvoir magique sur les êtres et les choses. Incontestablement, l’oeuvre de Tawada y renvoie. (Satkai, 2010: 439)

Face a esta aparente contradição, existe uma diferença essencial (de essência) entre as duas formas de relação de poder que as línguas alemã e japonesa estabelecem com as coisas. Para compreender essa diferença essencial entre estes dois regimes linguísticos, é necessário considerar a distância que essa diferença constitui entre um código cultural e o outro. Enquanto em alemão – uma “língua racional e lógica”, que mantém um núcleo de concretude mesmo nos seus termos mais abstratos – a relação entre o sujeito e o objeto é reduzida à sua capacidade funcional e à sua eficácia no cumprimento da sua função, em japonês, essa relação (de poder) não se baseia numa ontologia materialista mas, pelo contrário, numa ontologia animista.

A marca desta diferença pode ser identificada no texto, quando a narradora, confrontada com o episódio estranho (estrangeiro, dir-se-ia) em que uma colega de trabalho está perturbada com a disfuncionalidade do seu lápis, projeta sobre o incidente a sua própria realidade cultural japonesa (atravessando, por meio da língua, horizontes culturais, e traduzindo, nela e por ela, não só as palavras mas a própria forma – sem dúvida cultural e culturalmente circunscrita – de experienciar linguística e performaticamente a realidade) e interpreta o evento através desta lente, falando de um “deutschen Animismus“ [animismo alemão] e descrevendo o poder da língua alemã sobre os objetos dizendo que „sie über den Bleistift rede[te], während der Bleistift stumm war“ [ela falava sobre o lápis, ao passo que o lápis permanecia mudo] (Tawada, 1996: 10). Num universo linguístico racional e materialista, como (de acordo com este raciocínio) a língua alemã, a afirmação de que um lápis não pode falar é apenas uma redundância; num universo linguístico animista, em que a língua é também um portador de energia e magia – e de acordo com cuja tradição de código a tradução poderia ser entendida como irreduzível à linguística e aplicável também ao espaço, ao ritual, ou a talismãs – notar a afasia de um objeto como o lápis significa com-

preender melhor “o outro lado” da relação linguística entre sujeito e objeto, sem o qual a compreensão desta relação seria parcial e, portanto, incompleta. Assim, a linguagem não está apenas ao serviço do orador, mas ganha um “poder mágico” sobre as coisas e sobre o próprio orador, na medida em que estes “espíritos das palavras” são incontrolláveis para os humanos. Com base nisso, mas esfumando(-se) a ingenuidade (intencional, quase performática) do seu olhar antropológico, a narradora também não demora muito a perceber: „Leider handelt es sich hier nicht um einen Animismus“ [Infelizmente, não se trata aqui de um animismo] (Tawada 1996: 11) – trata-se mais da afirmação de uma relação de poder entre sujeito e objeto do que de uma compreensão mágica e animista do ambiente material.

2.2.2. VIVER NUMA LÍNGUA: A LÍNGUA COMO PALCO VIVO

Embora isto possa ser assim, a experiência que a narradora tem do mundo através de uma língua estrangeira (que é suficientemente forte e acentuada para que considere a assimilação de outra língua, e a sua influência no mundo externo, como uma experiência de “viver noutra língua” – *in eine andere Sprache leben*) é, ainda assim, uma experiência profundamente ligada a uma conceção espiritual e animista do mundo: „Der Bleistift [...] kam mir plötzlich merkwürdig lebendig vor.“ [O lápis (...) pareceu-me de repente estranhamente vivo] (Tawada 1996: 10). O processo de aprender a ver o mundo através de outra língua, de viver noutra língua, é um processo mágico de transformação: quando a narradora tenta perceber objetos com um género (o que é estranho à percepção do mundo em língua japonesa), esse “feitiço” traz-lhe, aos poucos, um novo olhar sobre as coisas.

Esta influência mágica e *naïf* da linguagem é particularmente *incorporada* em, e através de, outro objeto – uma máquina de escrever – que, segundo a percepção da narradora, lhe ofertava uma língua. Espaço e linguagem fundem-se, criando uma espécie de linguagem

espacial que a narradora é capaz de ler. Devido ao género feminino deste objeto na língua alemã, é também capaz de *incorporar*, para a narradora, o papel de uma mãe – não uma língua materna [*Muttersprache*], mas uma “mãe da língua” [*Sprachmutter*] – por quem a narradora é adotada. O objeto assume, assim, não só uma personalidade materna, mas também uma *incorporação*: a narradora é adotada pelo objeto porque, *nesta língua*, pode assumir ou incorporar este papel na relação sujeito-objeto que a língua traduz da e na realidade.

Assumir estes papéis numa língua permite à narradora experimentar uma nova infância, e a língua, como se fosse uma espécie de palco em que diferentes papéis são desempenhados, ganha vida, corpo e personalidade:

dadurch gewinnt jedes Wort sein eigenes Leben, das sich von seiner Bedeutung innerhalb eines Satzes unabhängig macht (...) Ich wusste nicht genau was oder *wer* sie waren (Tawada 1996: 13; itálicos originais). [por meio deste processo, cada palavra ganha vida própria, tornando-se independente do seu sentido no interior de uma frase (...) Eu não sabia ao certo o que ou *quem* elas (as palavras) eram.]

e cria a possibilidade da *incorporação* de conceitos abstratos: as palavras tornam-se os corpos em que os sentimentos se materializam:

Sein wunderbarer Name *verkörperte* meine Sehnsucht nach einer fremden Sprache. (Tawada 1996: 14; itálicos meus).

[O seu nome maravilhoso *incorporava* a minha ânsia por uma língua estrangeira.]

Todos estes fatores até agora observados – a estreita relação entre pensamento, linguagem, jogo/representação, materialidade, estranheza/“estrangeiriza” e metamorfose – culminam no último parágrafo do ensaio:

In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet, so dass man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. Dort klammern sich die Gedanken so fest an die Worte, dass weder die ersteren noch die letzteren frei fliegen können. In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert. (Tawada 1996: 15) [Na língua materna, as palavras estão pegadas às pessoas, de modo que raramente se pode sentir prazer lúdico na língua. Nela, os pensamentos agarram-se tão firmemente às palavras que nenhum deles pode voar livremente. Numa língua estrangeira, no entanto, existe qualquer coisa como um removedor de agrafos: remove tudo o que se agrafa e agarra às coisas.]

Pode-se, portanto, assumir que existe um trabalho particular de tradução na obra de Tawada, e poder-se-ia dizer que, na sua escrita, os sinais não só dizem respeito às coisas, mas *são* eles próprios coisas. Mais ainda, não há redução do sinal a um símbolo necessariamente linguístico: os sinais podem consistir em corpos materiais eles próprios, que permitem que um corpo ou um espaço seja lido (traduzido da realidade à leitura fenomenológica de quem a experiencia). Além disso, este corpo ou espaço que é traduzido (ou que é ele próprio o processo de tradução e/ou a tradução) assume um papel mais íntimo e afetivo na relação que estabelece com o sujeito que o interpreta – uma relação que já não é hierárquica, em que o sujeito está acima do objeto, mas horizontal, em que o sujeito e o objeto se fundem um no outro.

2.3. VOZ E TRADUÇÃO: VOZ NARRADORA OU VOZ TRADUTORA?

Pode igualmente observar-se esta estreita relação entre palavra, mente e corpo no ensaio *Erzähler*, que se segue a *Muttersprache*.

No parágrafo inicial, a linguagem e o seu poder transformador, intimamente ligados à materialidade do corpo (humano e linguístico), associam-se também a espaços arquitetónicos:

Eines der deutschen Wörter, die mir in der letzten Zeit zunehmend gefallen haben, ist das Wort »Zelle«. Mit Hilfe dieses Wortes kann ich mir viele kleine lebende Räume in meinem Körper vorstellen. In jedem Raum befindet sich eine erzählende Stimme. Diese Zellen sind deshalb vergleichbar mit Telefonzelle, Mönchszellen oder Gefängniszellen. (Tawada 1996: 16).

[Uma das palavras alemãs que me tem agradado cada vez mais nos últimos tempos é a palavra “célula”/”cela”. Com a ajuda desta palavra, consigo imaginar várias pequenas divisões vivas no meu corpo. Em cada divisão, há uma voz narradora. Estas celas são, por isso, comparáveis a cabines telefónicas, cubículos de monges ou celas de prisão.]

Através da linguagem ou de uma única palavra – em alemão, *Zelle*; em português, célula ou cela – o corpo humano da narradora torna-se o espaço onde os corpos humano e arquitetónico se intersectam. Na imaginação da narradora, “divisões” surgem no corpo humano, comparáveis a cabines telefónicas, celas de monges ou celas de prisão. O que liga estes três elementos – linguagem, corpo e arquitetura – é a voz, nomeadamente “uma voz narradora”, e esta voz, como se verá, é o elemento através do qual se realiza uma espécie de tradução. Neste ponto, é novamente necessário considerar o que se entende por tradução. O que aqui se propõe é, não necessariamente uma tradução entre linguagens, mas uma tradução entre linguagem e corpo(s): como traduzir num corpo – humano, objetivo, arquitetónico-paisagístico – uma língua (e vice-versa)?

2.4. LÍNGUA-ESPAÇO: ESPÍRITO E TRANSPOSIÇÃO DE UMBRAIS

Além desta constatação – a de que a língua influencia o corpo e vice-versa – alguns parágrafos mais tarde, a narradora, entendendo a escrita como processo, questiona aberta e diretamente a conceção sujeito-objeto comum aos sistemas lógicos cartesianos de pensamento:

Die Behauptung, dass einer, der schreibt, nicht richtig lebt, kann nur von solchen Personen stammen, die den Menschen und sein Leben als Subjekt und Objekt verstehen. Sie würden vielleicht sagen, ein Mensch müsse vor allem sein Leben leben. Ich würde sagen, ich lebe, und mein Leben lebt auch. Auch meine Schrift lebt. (Tawada, 1996: 18)

[A afirmação de que quem escreve não vive realmente só pode vir daqueles que entendem uma pessoa e a sua vida como sujeito e objeto. Diriam talvez que uma pessoa deveria viver a sua vida antes de mais nada. Eu diria que eu vivo e que a minha vida vive também. A minha escrita também está viva.]

Para a narradora, a separação entre o sujeito, a vida do sujeito (objeto) e a escrita, que neste caso é a *ação* que ocorre entre (ou durante) o sujeito e o objeto, não é plausível. Segundo Gil, “o Oriente conservou o corpo como meio de ação *direta* da produção da presença, enquanto que o Ocidente (...) perdeu a presença para si mesmo dos corpos individuais e do corpo comunitário.” (1980: 73, *italicos originais*). A voz (quer se manifeste fisicamente na forma de fala, escrita ou tradução) é o meio pelo qual a própria presença se justifica: torna-se a base sobre a qual se apoia a criação da presença; a linguagem existe em correlação com o espaço e, trazendo movimento, som e distância, torna-a presente. “O que é um corpo? É uma respiração que fala” (Gil, 1980: 77), e este facto – que um eu que fala se ouve a si próprio a dizer “eu” – contém dentro de si a qualidade da voz que inaugura e institui o corpo humano como tal. Esta criação de uma presença subjetiva, em que a voz se torna uma dimensão *espacial* da língua, tem também a ver com a transposição de um umbral: “Sprachen reisen, aber sie können auch selber als Orte von Aktionen, als Reise-Räume angesehen werden.” [As línguas viajam, mas elas próprias também podem ser consideradas como lugares de ações, como espaços de viagem.] (Benvenuti, 2013: 53)

Observemos os dois parágrafos que se seguem àquele anteriormente citado:

Es hat nichts mit Askese zu tun, wenn jemand in einer Zelle sitzt und schreibt. Es hat vielmehr mit der Aktivierung der Fleischzellen zu tun, die im Körper ihre eigenen Telefonzellen, Mönchszellen und Gefängniszellen bilden. Zahlreiche Erzählungen werden in solchen geschlossenen Räumen erzählt. Während ich schreibe, versuche ich, die Erzählungen aus dem Körper herauszuhören. Wenn ich ihnen zuhöre, merke ich, wie fremd mir meine Zellen sind. (...) Es kommt deshalb öfter vor, dass eine Erzählung, die ich aus meinem Körper höre, mir zeitlich oder geografisch weit entfernt vorkommt.

Der menschliche Körper hat auch viele Kabinen, in denen Übersetzungsarbeiten gemacht werden. Ich vermute, dass es dort um die Übersetzung ohne Original geht. Es gibt aber Personen, die davon ausgehen, dass jedem Menschen bei der Geburt ein Originaltext gegeben wird. Den Ort, an dem dieser Text aufbewahrt wird, bezeichnen sie als Seele. (Tawada, 1996: 18-19)

[Quando alguém se senta numa cela a escrever, não tem nada que ver com ascetismo; tem antes a ver com a ativação das células de carne que formam no corpo as suas próprias cabines telefónicas, cubículos de monge e celas de prisão. Inúmeras histórias são contadas em espaços cerrados como esses. Enquanto escrevo, procuro ouvir as histórias a partir do corpo. Quando as ouço, apercebo-me de como as minhas células me são estranhas. (...) É por isso que, as mais das vezes, me acontece que uma história que eu ouça vinda do meu corpo me pareça temporal ou geograficamente distante.

O corpo humano tem também vários cubículos onde são feitos trabalhos de tradução. Suponho que aí se trate de uma tradução sem um original. Há contudo pessoas que assumem que a cada um é dado um texto

original à nascença. Ao sítio onde este texto é mantido e conservado, chamam-no alma.]

A língua não se limita a *ativar* algo no corpo: o esforço de tradução é extrair dele a narrativa que *já está* no corpo. Esta ideia – a da voz como componente espacial e como pura possibilidade de ação e movimento – é importante para a conceção de tradução aqui discutida. A subjetividade essencial que participa num jogo de tradução, ao qual a voz/língua inevitavelmente conduz, diz necessariamente respeito à subjetividade do tradutor e enfatiza o espaço criativo entre línguas – ou, poder-se-ia acrescentar, entre vozes ou corpos. E, para Tawada, a estreita ligação entre voz, língua, corpo e tradução (aquela que liga cada um destes elementos) conflui num elemento basilar: Espírito ou Alma.

2.4.1. ESPAÇO DA AMBIGUIDADE: HARMÓNICAS E TRADUÇÃO

A partir deste ponto, a narradora tece algumas reflexões sobre conceitos de alma e herança espiritual. Aqui, é importante considerar (1) a voz/língua de duas “figuras” de natureza diversa (uma abstrata, a outra material) responsáveis por transportar e transmitir essa herança-narrativa: os mortos e os bonecos; e (2) o episódio de doença em Agra, relatado em *Klang*.

Considerando a estreita relação entre viagem e narrativa (conceção que adota de Walter Benjamin), a narradora observa que os mortos são, não só os maiores viajantes, os que viajam mais longe, mas também os melhores narradores, guardiões de histórias de um passado de outra forma inacessível, constituídas pela sua natureza simultaneamente indizível e inaudível (Tawada, 1996: 22-23). Mais tarde, no primeiro parágrafo da última secção do texto, esta ideia é complementada e é-lhe sugerida uma resposta:

Es ist schwer, die Sprache der Puppen zu verstehen. Sie sind für unsere Ohren meistens stumm. Auch die Sprache der Toten ist eigentlich nicht zu verstehen. Sie ist meistens nicht einmal hörbar. Nur in einem Zustand, in dem man nicht auf Verstehen fixiert ist, kann man sie hören. (Tawada, 1996: 25)

[É difícil compreender a linguagem dos bonecos. A maioria das vezes, são mudos aos nossos ouvidos. Na realidade, também a língua dos mortos é impossível de compreender. Em geral, nem sequer é audível. Apenas num estado em que se não está fixado na compreensão se é capaz de ouvi-la.]

Para compreender esta ambiguidade, é útil atentar no ensaio *Klang*. Neste, a música e a linguagem cruzam-se e sobrepõem-se, e intimamente relacionado com ambas está o conceito de espírito. A narradora faz um relato do seu primeiro encontro com aquilo a que chama “tons harmónicos” na oração de um monge tibetano:

Die Öbertone, die ich im tibetanischen Mönchgesang gehört hatte (...) erzeugen ein intensives Gefühl, das weder positiv noch negativ ist. In ihrem Klang verlieren die Begriffe des Glücks und des Unglücks ihre Bedeutungen. Ein Gefühl, das unauflösbar gemischt und widersprüchlich ist, ein Gefühl, das den vermenschlichten Kategorien wie etwa Liebe oder Hass entflieht. (Tawada, 1996: 112)

[Os tons harmónicos que ouvi nos cânticos de monges tibetanos (...) provocam um sentimento intenso que não é nem positivo nem negativo. No seu som, os conceitos de felicidade e infelicidade perdem os seus significados. Um sentimento indissolúvelmente misto e contraditório, um sentimento que escapa a categorias humanizadas como o amor ou o ódio.]

Esta experiência relaciona-se intimamente com outra, descrita em *Erzähler* – um episódio com um outro monge num templo tibetano, durante uma viagem a Katmandu, no Nepal:

Ein Tempel stand vor meinen Augen, aus dem ein Gebet zu hören war. Es waren, als ich genau hinhörte, mehrere Stimmen. Ich schaute in den Tempel hinein und sah einen einzigen Mönch, der dort saß und betete. Aus seinem Körper kamen mehrere Stimmen. (...) Er bewegte Stimmen aus sich heraus, um jenen Erzählern Klangkörper anzubieten, die keine eigenen besitzen. Die Toten z.B., die keinen eigenen Resonanzkörper haben, konnten sich in der Stimme des Mönchs hörbar machen. (Tawada, 1996: 26)

[Diante dos meus olhos, erguia-se um templo do interior do qual se ouvia uma oração. Havia, quando escutava atentamente, várias vozes. Olhei para dentro do templo e vi um único monge que ali estava sentado e rezava. Do seu corpo, vinham várias vozes. (...) Movia vozes de si para fora, para oferecer corpos de som àqueles narradores que os não tinham por si próprios. Os mortos, por exemplo, que não têm corpos de ressonância próprios, podiam fazer-se ouvir na voz do monge.]

Este espaço ambíguo que a narradora descreve, em que sentimentos que não são nem positivos nem negativos se misturam, constitui-se, gostaria aqui de argumentar, como o mesmo espaço liminar do significante flutuante descrito por Gil. Para que a potência de significado do significante flutuante possa ser percebida e pensada, é necessária uma materialização que faça dele um corpo: um corpo humano – como o de um monge – ou objetivo – amuletos, talismãs ou bonecos. Na voz do boneco surge a voz dos mortos: são uma e a mesma, estreitamente entrelaçadas e profundamente ambíguas. Mas é necessário que esta distribuição de significado desde um nível abstrato a um nível material siga uma lógica: “que os dispositivos encarregados de ‘repartir’ (...) a energia possam, por exemplo, ser atribuídos a um *lugar*”, e “este lugar que ela ocupa apenas se torna referenciável para melhor se ocultar. (...) De cada vez que se atribui um lugar ao significante flutuante – ou ao seu

resíduo – este lugar esbate-se, perde os seus pontos de referência, torna-se invisível.” (Gil, 1980: 23-24)

2.4.2. ÜBER-SETZUNG⁴ ZWISCHEN GEIST UND GESTUS:

O XAMÃ E A TROCA

Como anteriormente referido (3º passo, secção 2.1.), o trabalho do xamã é transferir o significado de um código para outro, e há certas ocasiões propícias a que esta transferência ocorra. Uma delas é a doença:

A sessão xamanística fornece a ocasião de uma coincidência entre os significantes e os significados: a doença (...) faz surgir demasiados significados sem objeto, demasiados signos aos quais é impossível atribuir coisas; a sessão fornece a estes signos um ponto de aplicação (...). (Gil, 1980: 15-16)

Nestas sessões, então,

o xamane fornece ao seu doente uma *linguagem*, em que se podem de imediato exprimir os estados informulados e de outro modo informuláveis. E é a passagem a esta expressão verbal (...) que provoca o desbloqueamento do processo fisiológico. (Lévi-Strauss *apud* Gil, 1980: 16; *itálicos* originais).

Ou seja, o canto da fala afeta indiretamente os músculos e órgãos de uma pessoa previamente “condicionada”, e o “operador simbólico” que permite a reorganização dos significantes da doença em linguagem com sentido é o corpo: o corpo torna possível o significado,

⁴ Conceito tomado de Liu (2019: 75).

porque ele é o “permutador de códigos” (Gil, 1980: 17). Esta rutura progressiva do corpo não-codificado só pode ser experimentada precisamente “no estado de transe ou de êxtase” – e em cada transe reexperiencia-se “a origem do sentido como a origem da normalidade”, que produz um novo corpo, re-codificado, que por sua vez espalha (e espelha?) o significado e restaura a ordem dos códigos simbólicos.

No final de *Klang*, a narradora partilha uma memória:

Damals auf dem Weg nach Europa hielt ich mich einen Monat in Indien auf. Ich war verunsichert und manchmal auch einsam oder beängstigt. Wenn man von dem alten Zusammenhang abgerissen wird, fließ zu viel frische Luft in den Kopf hinein. So lachte ich viel in Indien, als wollte ich den überflüssigen Sauerstoff auf diese Weise ausspucken. Ich wurde in Agra krank und lag halb bewusstlos eine Woche lang im Bett. Als ich dann wieder zu Kräften kam und zum ersten Mal das Hotelzimmer verließ, lachte ich besonders viel, weil der Mond mir zu rund vorkam. (Tawada, 1996: 119-120)

[Naquela altura, a caminho da Europa, detive-me na Índia durante um mês. Sentia-me inquieta e por vezes solitária ou assustada. Quando se é arrancado do antigo ambiente, enche-se-nos demasiado a cabeça de ar fresco. Por isso muito me ri na Índia, como se dessa forma quisesse cuspir o excesso de oxigénio. Em Agra, fiquei doente e passei uma semana inteira na cama, meio inconsciente. Depois, quando por fim recuperei as forças e saí pela primeira vez do quarto de hotel, ri-me com especial intensidade, porque a lua me parecia demasiado redonda.]

Aqui, gostaria de propor uma interpretação do excerto baseada nos “sistemas dos povos primitivos” tal como entendidos por Gil. Na vida quotidiana destes povos, vive-se “uma existência em que o homem investe, harmoniosamente, o máximo das energias disponíveis; aí, o corpo exprime-se nos símbolos, nas práticas, nos códigos”

e, de facto, “a presença constante e sobredeterminada dos símbolos faz com que cada gesto, cada comportamento, determine a vida concreta do corpo.” (Gil, 1980: 52). Se os códigos são o objeto/objetivo de um intenso investimento afetivo, a viagem fora de um código significa “a transposição da fronteira da cultura, e o ‘corpo puro’, incofificado, (...) deve regressar à natureza para desempenhar o papel de permutador de códigos.” (Gil, 1980: 18)

Pode observar-se (ou pelo menos traçar-se um paralelo com) este tipo de transferência de um código para outro no ensaio de Tawada. Na viagem, material e geográfica, que fazia do seu país para um país europeu, e da outra, mais abstrata ou nem tanto, da sua cultura para uma outra (“cultura ocidental”, se quiserem), a narradora (o seu corpo) adoece na fronteira entre um(a) e outro(a). (Esta fronteira é meramente abstrata e não corresponde necessariamente a uma localização exata entre uma geografia/cultura e outra – em todo o caso, como se *delimita* uma cultura?). No meio da travessia de um código para outro, o seu corpo sucumbe à fragilidade causada pela pressão da troca (a pressão desse espaço ambíguo da troca em que vive o [rasto do] resto): para além dos sentimentos de insegurança, solidão ou medo, a narradora ri-se, indiciando certa impotência por não saber interpretar e reagir ao seu ambiente; e ri-se ainda mais quando, depois de atravessar a fronteira entre os códigos, a sua realidade (com os códigos trocados) muda também – a realidade despoja-se de antigas propriedades e ganha outras novas. Também neste caso, a relação da narradora com a natureza (a saber, a lua) é diferente: a lua *parece-lhe* demasiado redonda.

Sempre que se fala de “comunicação” com a natureza, “sempre que o xamane pretende compreender a linguagem dos animais” (Gil, 1980: 42), estamos perante um tipo de comunicação que é diferente da linguagem articulada e de qualquer outro código explícito. A tradução é também inevitavelmente diferente. O meio utilizado é

o corpo, mas “o corpo que abarca e atravessa todos os corpos individuais: é um corpo que contém em si a herança dos mortos e a marca social dos ritos.” (Gil, 1980: 43)

3. CONCLUSÃO

Neste artigo, foi considerado importante perguntar que tipos de tradução existem na obra de Tawada, e que papel o corpo e as representações que a autora faz dele desempenham nesses processos alternativos de tradução. Explicou-se o que pode ser entendido como um corpo na obra de Tawada (se esse corpo é uma pessoa, uma língua, uma palavra, um objeto, um espaço ou uma geografia), e delineou-se como as formas de entender o corpo em *Talisman* desafiam certos sistemas de significado e pensamento. A ideia durkheimiana de que o corpo simboliza a fronteira que separa os diferentes indivíduos de uma sociedade comporta semelhanças com os textos de Tawada: também neles o corpo é entendido como um limite, e (ou mas), além disso, como um “meio” – com a diferença fundamental de que, embora separe um indivíduo do outro, faz simultaneamente parte de um corpo social comunitário maior, no qual o corpo individual e os seus gestos são tradutores comuns de emoções e de uma herança ancestral partilhadas.

A viagem e a transposição de uma fronteira ocorrem com particular frequência em Tawada, e tanto mais quanto mais vastas as possibilidades de interpretação: não só as pessoas viajam, mas também línguas, experiências e silêncios; de língua para língua, de corpo para corpo e de tempos para tempos, a tradução é entendida como uma metáfora de viagem (e vice-versa) – uma viagem transgeográfica e transtemporal. E o corpo, profundamente imbuído desta e nesta viagem (através de um espaço, uma língua e um património cultural), cumpre, não o papel de coisa/matéria, mas o de potência/significado.

REFERÊNCIAS

- ARSLAN, Gizem (2019). “Making senses: Translation and the materiality of written signs in Yoko Tawada”. *Translation Studies*, Vol. 12, 3: 338-356.
- BENVENUTI, Magali (2013). *Körpersprache und Sprachkörper in Yoko Tawadas Welt am Beispiel einiger ausgewählter Werke: Eine Schriftstellerin am Schnittpunkt verschiedener Künste?*. HAL Open Science: Ffdumas-00949840f.
- GIL, José (1980). *Metamorfoses do Corpo*. Tradução de Maria Cristina Menezes. Lisboa: A Regra do Jogo Edições.
- LIU, Jian (2019). *Eine Poetik der Fremdheit: Zur Verarbeitung von China-Motiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur im 21. Jahrhundert*. Freiburg im Breisgau: Universitätsverlag.
- MASUMOTO, Hiroko (2020). “The Concept of Translation in Yoko Tawada’s early work”. *Interface – Journal of European Languages and Literatures*, Vol. 12: 5-28.
- MATSUNAGA, Miho (2002): “‘Schreiben als Übersetzung’. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada“. *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, Vol. 12, 3: 532-546.
- RICOEUR, Paul (2005). *Sobre a Tradução*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia.
- SATKAI, Cécile (2010). “Le mystère de l’écriture”. Banoun/Koiran (ed.), *L’oreiller occidental-oriental de Yoko Tawada*, *Etudes Germaniques* 3, Klincksieck, Paris: 433-444.
- TAWADA, Yoko (1996). *Talisman: literarische Essays*. Tübingen: Konkursbuch-Verlag.

POSTMÉMOIRE, RÉÉCRITURES ET TRADUCTIONS FICTIONNELLES DANS LES LITTÉRATURES POSTCOLONIALES CONTEMPORAINES

PÓS-MEMÓRIA, REESCRITAS E TRADUÇÕES FICIONAIS
NAS LITERATURAS PÓS-COLONIAIS CONTEMPORÂNEAS

POSTMEMORY, REWRITING AND FICTIONAL TRANSLATIONS
IN POSTCOLONIAL CONTEMPORARY LITERATURES

Felipe Cammaert

Universidade de Aveiro

Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC)

cammaertfelipe@ua.pt

<https://orcid.org/0000-0001-6918-7473>

RÉSUMÉ

Les œuvres littéraires qui abordent la mémoire du colonialisme mettent en scène la réappropriation d'un passé traumatique, tout en proposant un nouveau récit fortement ancré dans l'univers de la fiction. En analysant un choix d'œuvres de la postmémoire européenne, nous commenterons ici les diverses figurations de ces réécritures fictionnelles à propos de l'histoire coloniale, afin de souligner leur dimension prospective, fondée sur un acte de rupture qui, à son tour, dévoile l'idée d'une traduction des héritages mémoriels.

Mots-clés : postcolonialisme, littérature européenne, mémoire, réécriture, trauma

RESUMO

As obras literárias que se interessam pela memória do colonialismo encenam a reapropriação de um passado traumático, ao mesmo tempo que propõem uma narrativa fortemente ancorada no universo da ficção. Pela análise de uma escolha de obras da pós-memória europeia, comentaremos as diversas figurações destas

reescritas ficcionais sobre a história colonial, no intuito de ressaltar a dimensão prospectiva que as define, baseada num ato de ruptura que, pela sua vez, desvenda a ideia de uma tradução das heranças memoriais.

Palavras-chave: pós-colonialismo, literatura europeia, memória, reescrita, trauma

ABSTRACT

The literary works about colonial memory depict the reappropriation of a traumatic past while proposing a new narrative strongly anchored within fiction. By analysing a selection of works belonging to European postmemory, we will comment the main patterns of these fictional rewritings dealing with colonial history in order to underline their prospective dimension which, in turn, unveils a rupture approach that reveals the idea of a translation regarding colonial legacies.

Keywords: postcolonialism, European literature, memory, rewriting, trauma

«É que eu não estou ávido de te conhecer as histórias de África, cheio de pena de já não estares aqui para as contar. Estou ávido de te conhecer as histórias precisamente porque já não estás aqui para as contar.» Paulo Faria

Dans *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Catherine Coquio reprend à son compte le questionnement de Hannah Arendt à propos de la politique, et s'interroge si la mémoire a-t-elle encore un sens. De manière ouvertement provocatrice, Coquio dresse le constat d'un « mal de vérité » associé aux multiples démarches mémorielles récentes, ainsi qu'à ses foisonnantes ramifications dans les différentes expressions du savoir. L'état des lieux de la question par lequel s'ouvre le livre est sans concessions :

Le mal de vérité transforme la mémoire en un vouloir savoir et un vouloir comprendre qui relèvent d'une forme d'utopie. En contrepartie, il a engendré une culture qui régule et ritualise nos sociétés et nos paysages. L'une est à l'autre ce qu'une dystopie est à une utopie. (...) Mais le mot « mémoire » n'est-il pas un leurre ? Dans ses sept lettres murmurantes, il semble réunir clôture et ouverture, profondeur et plénitude, et combler l'abîme entre ceux qui ont vécu le passé et les autres. Entre sphère publique et sujets privés, il s'inscrit au fronton d'un gigantesque temple-forum où bien des choses contraires sont censées œuvrer au bien collectif : le souvenir et la métabolisation, l'héritage et la réparation, la dette et l'espoir. Sous ce mot unique s'agitent le chaos des chagrins individuels, celui des luttes pour la reconnaissance, une idéologie d'État instituée à l'échelle européenne (le « devoir de mémoire ») et un marché culturel prospère. (Coquio, 2015 : 22)

Confrontée à ce qu'elle définit comme la « maladie de la mémoire » des temps présents, Coquio se propose non pas tant de dénoncer les abus à l'égard de celle-ci, mais plutôt de redonner un sens à la notion de mémoire – tout en critiquant la « pathologie mémorielle » (Coquio, 2015 : 54) qu'elle ne cesse de dénoncer – par une approche incisive qui laisse entrevoir un effort décidé d'intégration conceptuelle.

Lorsqu'elle aborde la question de « l'après-témoignage », Coquio reprend l'expression du « passage de témoin » pour expliquer la transmission de la mémoire et du témoignage à travers les générations. À ce propos, elle s'arrête sur la notion de postmémoire, qu'elle qualifie de « mémoire de mémoire ou mémoire au carré » par rapport aux expériences vécues par les témoins directs, et en vertu de laquelle les récits des héritiers déplacent « un temps *réel* dans un espace *imaginaire* » (Coquio, 2015: 29. Italiques de l'auteur). Selon Coquio, la postmémoire s'occupe de la transmission intergénérationnelle des traumatismes, mais elle correspond également à la représentation d'une

profonde quête de connaissance de la part des héritiers par le biais d'un investissement de nature créative qui, de son côté, entraîne une réactualisation du passé.

Dans ce contexte, les représentations littéraires de la postmémoire constituent l'un des scénarios privilégiés pour la matérialisation de cette transmission entre générations. Plus concrètement, ces œuvres fictionnelles instaurent une mémoire héritée, dans laquelle la part d'imagination semble fondamentale dans la concrétisation de l'après-témoignage. Outre la relation manifeste entre littérature et mémoire, une approche de type intergénérationnel comme celle de la postmémoire ouvre une voie féconde capable de mieux traiter, à défaut d'éradiquer, cette maladie moderne de la mémoire dénoncée par Coquio. Nous commenterons à présent quelques exemples d'écritures postmémorielles, dans le but de présenter un panorama étendu des manifestations littéraires qui s'attachent à représenter, dans l'univers de la fiction, ces transmissions intergénérationnelles du colonialisme européen sous une optique postcoloniale. À la suite du renouveau des débats sur les héritages coloniaux en Europe (et dont l'exemple le plus significatif, aujourd'hui, est probablement la polémique sur la restitution, de la part des pays européens, des œuvres d'art et des objets culturels en provenance des anciennes colonies), les textes littéraires de divers pays européens se sont, eux aussi, intéressés à cette question¹. Notre choix de textes comprend notamment

¹ Ces réflexions s'appuient notamment sur nos recherches menées, entre 2018 et 2021, dans le cadre du projet européen *MEMOIRS – Enfants d'Empires et Postmémoires Européennes* (CES-Université de Coimbra / ERC), sous la direction de Margarida Calafate Ribeiro, et en particulier sur nos publications au sujet des représentations de la postmémoire en littérature (voir, entre autres, Cammaert, 2020; Cammaert, 2022, Cammaert, 2023). Voici le texte de présentation du projet : «MEMOIRS a pour objectif d'analyser les mémoires héritées par les enfants et les petits-enfants de la génération qui a vécu les processus de décolonisation de territoires dominés par le Portugal, la France et la Belgique sur le continent africain –

trois pays (le Portugal, la France et la Belgique) dans lesquels la question des héritages contemporains des temps coloniaux est davantage présente dans les thématiques littéraires. Bien que chacun de ces trois pays possède un passé colonial propre qui a fortement marqué le cours de l'Histoire des XIX^e et XX^e siècles, et au-delà des particularités propres à chaque contexte, il est toutefois possible d'analyser sous un même prisme – à savoir, une perspective européenne – les héritages contemporains de ce passé colonial à la lumière des représentations littéraires touchant à cette problématique.

À partir d'exemples concrets, issus de textes d'écrivains portugais, et français, notre objectif est de montrer que la démarche postmémorielle repose sur un acte de réécriture critique d'un héritage traumatique, lequel possède en même temps une dimension prospective vouée à traduire, par le biais de la fiction, un passé douloureux pour les générations futures. À présent, nous commenterons des textes d'auteurs tels que les Portugais Isabela Figueiredo et Paulo Faria, le Français Éric Vuillard et le Franco-Algérien Kamel Daoud. Ces quatre écrivains partagent le fait d'appartenir à une génération ayant vécu la fin des empires coloniaux pendant la deuxième moitié du XX^e siècle. Isabela Figueiredo est une écrivaine et enseignante, née à Lourenço Marques (aujourd'hui Maputo), en 1963. En 1975, suite à l'indépendance du Mozambique, Figueiredo est contrainte de déménager au Portugal sans ses parents, où elle habite jusqu'à présent. *Caderno de Memórias*

Congo, Algérie, Angola, Mozambique, Guinée-Bissau, Cap Vert et São Tomé-et-Principe. L'héritage colonial européen sera réinterrogé à partir d'entretiens et de l'analyse comparée des représentations des seconde et troisième générations, influencées par la postmémoire des guerres de décolonisation et de la fin des empires. Le projet a pour objectif central de comprendre la diversité post-impériale européenne – une société multiculturelle marquée par les vestiges d'empires, oubliés seulement en apparence». (Mémoires, 2022)

Coloniais (2015), l'œuvre qui lui a valu une grande notoriété au Portugal et à l'étranger, dresse un éloquent portrait du colonialisme portugais tardif en Afrique dans lequel thème de l'enfance, confronté au brutal contexte colonial incarné dans la figure du père, constitue le centre de son écriture. Pour sa part, Paulo Faria est un écrivain et traducteur littéraire, né en 1967 à Lisbonne. Ses deux premiers romans, *Estranha Guerra de Uso Comum* (2016) et *Gente Acenando para Alguém que Foge* (2020), reviennent sur le passé de son père au Mozambique en tant que lieutenant-médecin des Forces Armées Portugaises. L'œuvre de Faria, ostensiblement autobiographique, repose sur la tentative de réincarner, dans la fiction, l'expérience de la guerre par le biais d'une reconstitution de la figure paternelle à partir des souvenirs d'enfance du narrateur, ainsi que des souvenirs des anciens camarades militaires du père. Kamel Daoud, quant à lui, est un journaliste et écrivain franco-algérien, né en 1970 dans la province de Mesra, en Algérie. En 2013, Daoud publie dans son pays natal son premier roman, *Meursault, contre-enquête*, qui paraît en France en 2015 et obtient le Prix Goncourt du premier roman. Ce récit se veut ouvertement une réécriture à rebours de *L'Étranger*, d'Albert Camus, dans laquelle la perspective de la victime est privilégiée, afin de présenter une nouvelle version de ce passé et dans le but de questionner les héritages coloniaux européens de nos jours en Afrique du Nord. Finalement, Éric Vuillard est un écrivain et réalisateur français, né à Lyon en 1968. Dans *Congo* (2012), Vuillard propose une réécriture romanesque de l'histoire coloniale belge en Afrique depuis ses débuts, ayant comme figure centrale le roi Léopold II, dans laquelle il dénonce ouvertement les horreurs associées au passé colonial belge dans ce territoire. Vuillard, qui ne possède d'ailleurs aucun lien familial direct avec cette réalité, déconstruit dans *Congo* le récit historique prédominant grâce à un solide travail de documentation historique et à une liberté fiction-

nelle qui lui permet de concevoir l'univers intime des figures historiques dont se nourrit son texte.

Nous analyserons, dans un premier temps, la manière dont s'opère la transmission de ces mémoires coloniales dans les œuvres littéraires ici référées, afin de dresser un portrait de la postmémoire dans le contexte postcolonial européen de nos jours. Il convient de noter d'emblée que, dans notre choix d'auteurs, la question du lien biographique des écrivains vis-à-vis de ce passé ne constitue pas une condition *sine qua non* pour la configuration d'une écriture postmémorielle. En effet, et dans le sillage de la notion de « post-mémoire affiliative » (Hirsch, 2012: 36), la pratique postmémorielle peut également être élargie à un contexte culturel, dans lequel la réappropriation du passé traumatique s'explique par des mécanismes d'identification collectifs (Cammaert, 2022: 85) en vertu d'un exercice de fictionalisation davantage accru². Ainsi, les cas d'Éric Vuillard et de Kamel Daoud (mais également celui d'Isabela Figueiredo à plusieurs égards) constituent un bon exemple de la manière dont l'écrivain reprend à son compte la mémoire collective de la colonisation dans le but de proposer une réécriture intime de l'Histoire. En deuxième lieu, nous considérerons les écritures de la postmémoire coloniale comme étant le résultat d'un acte conscient de traduction d'une réalité passée, et dont la reformulation fictionnelle renferme une dimension prospective qui ferait de la mémoire traumatique un témoignage tourné vers le futur.

² Au sujet de la postmémoire dans le contexte postcolonial, nous avons étudié ailleurs la manière dont la « transmission diagonale » de ces mémoires traumatiques aboutirait à une postmémoire culturelle où la fiction ferait l'impasse du lien biographique qui définit la configuration postmémorielle classique. Voir Cammaert, 2022 : 84-94.

1. TRANSMISSIONS ET RÉINCARNATIONS INTERGÉNÉRATIONNELLES

Initialement surgie dans le contexte post-Shoah, la notion de postmémoire entend expliquer la manière dont, confrontées à un passé traumatique, les générations suivantes s'approprient les souvenirs des témoins directs au sujet de ces événements. Nous sommes donc dans une situation de transmission familiale des traumas due au bouleversement brutal des filiations comme conséquence de cet événement majeur du XX^e siècle. La définition canonique de la postmémoire, formulée par Marianne Hirsch dans *The Generation of Postmemory*, insiste d'emblée sur l'investissement créatif des héritiers vis-à-vis du passé traumatique auquel ils sont confrontés :

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before, experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (Hirsch, 2012: 5)

Descendante de victimes de la Shoah elle-même, Marianne Hirsch s'intéresse particulièrement aux représentations artistiques de ces nouvelles générations qui, par des mécanismes de médiation affective de type familial et individuel, réincarnent le passé (le terme exact en Anglais est « *re-embodiment* ») en se réappropriant ces expériences traumatiques dans le but de (re)vivre une expérience collective. Selon Hirsch, la postmémoire se fonde davantage sur une structure de transmission de nature générationnelle plutôt que sur un positionnement purement identitaire (Hirsch, 2012: 35). De ce fait, l'auteure ajoute que, en raison

de l'élément créateur associé à cette démarche particulière, la postmémoire va au-delà du simple acte de remémoration puisque selon elle « ...the “post” in “postmemory” signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath. It is not a concession simply to linear temporality or sequential logic » (Hirsch, 2012: 5).

Faisant désormais partie intégrante des *memory studies*, la théorie et la pratique de la postmémoire ont bénéficié d'un élargissement vers des réalités historiques autres que celles de la Shoah, comme les dictatures latino-américaines, les régimes autoritaires de certains pays ex-communistes de l'Europe de l'Est, mais également celui du contexte postcolonial Européen³. Pour ce dernier cas, qui nous intéresse tout particulièrement ici, la décolonisation des anciens territoires africains sous domination européenne, survenue dans la deuxième moitié du XX^e siècle, constitue un terrain fécond de réflexion au sujet des persistances d'une mémoire traumatique de nos jours. À ce propos, les travaux de Margarida Calafate Ribeiro, de Roberto Vecchi et de António Sousa Ribeiro figurent parmi les premiers à avoir abordé cet événement capital de l'histoire européenne sous la perspective postmémorielle. Pour ces auteurs, la postmémoire présente l'intérêt de questionner non seulement la mémoire de la période coloniale en Europe, mais avant tout l'impact des traumatismes coloniaux encore présents au XXI^e siècle. Dans un texte clé établissant la relation entre la postmémoire et la période des guerres coloniales du Portugal, Calafate Ribeiro et Sousa Ribeiro affirment :

Clearly, there is still no consensual narrative regarding both the Colonial War and its enduring impact in Portuguese society (...). In its outermost manifestations, however, postmemory generates a new

³ Voir, entre autres, Sarlo, 2005; Mitroiu, 2018; Basile et González, 2020; Ribeiro, 2021.

memory which re-signifies the losses and voids of the past – if only by asking for an explanation – creating different possibilities in the ethics of representation of the war. We are thus witnessing the building up of a multifaceted and multidirectional discourse network which, while nourishing itself from the knowledge of the past and the questioning of the past, is firmly grounded in a dimension of contemporaneity. (Ribeiro et Ribeiro, 2018: 13)

Ainsi, l'approche de la postmémoire peut dévoiler des nouvelles perspectives lorsqu'il s'agit d'interroger – comme c'est le cas du contexte portugais que les auteurs abordent dans cette étude – ces survivances de la mémoire en tant que problématique toujours actuelle.

Plus récemment, cette perspective de la postmémoire coloniale a été élargie à l'espace européen, et en particulier à des pays partageant non seulement un passé colonial, mais affichant également un présent post-colonial comparable à plusieurs égards. La réalité européenne est, en effet, marquée par ce que l'on appelle « la fracture coloniale » (Bancel *et al.*, 2005), autrement dit l'incapacité des sociétés contemporaines à assumer leur héritage colonial. À ce propos, Calafate Ribeiro affirme que cette fracture coloniale constitue un trait distinctif de la société européenne contemporaine, précisément en raison de ce transfert intergénérationnel de la mémoire traumatique :

(...) o ato colonial não termina com quem o executou, ele passa para as gerações seguintes sob a forma das figuras do ex-colonizador e do ex-colonizado que complexamente reencenam uma fantasmagoria que se identifica com o habitante mais íntimo do inconsciente europeu – o seu fantasma colonial, que, ora sob a forma de «transferências de memória» colonial, ora sob a forma de «erupções de memória», entre outras, se manifesta e assim interroga a essência das sociedades multiculturais europeias. (Ribeiro, 2016: 37)

La littérature contemporaine européenne n'est pas non plus étrangère à cette interrogation identitaire au sujet des héritages coloniaux de nos jours. Pour les écrivains ici considérés, la démarche postmémorielle se présente en premier lieu comme le moyen de mener une (en)quête portant sur les origines – mais surtout sur les conséquences – de l'échec avéré des processus de décolonisation dans leurs sociétés respectives. L'approche littéraire de la postmémoire reflète, en outre, le désir de dresser un constat critique vis-à-vis des atrocités de la période coloniale, lesquelles ont débouché sur une mémoire traumatique associée à ce fantasme colonial dont parle Calafate Ribeiro. Aussi, l'écriture de la postmémoire coloniale suppose une nouvelle forme d'écriture de cet héritage complexe que constitue la mémoire des colonisations européennes.

2. DE LA QUÊTE INTIME À LA RÉÉCRITURE DE L'HISTOIRE COLONIALE

Dans la formulation de Marianne Hirsch, la postmémoire consisterait en un acte conscient de réécriture critique d'un passé, mené par le biais d'un engagement de type imaginaire de la part des héritiers d'une mémoire traumatique. Dans le contexte postcolonial, le recours à la fiction peut ainsi dévoiler plusieurs figurations dans le but de concrétiser ce retour sur le passé sous l'optique postmémorielle. D'une part, la littérature peut se réapproprier cette expérience au sein d'une quête entreprise par l'écrivain pour revenir sur un passé familial douloureux. D'autre part, elle peut aussi renfermer une tentative d'apporter un nouveau discours critique qui, d'une certaine manière, puisse faire justice aux victimes de la colonisation. Dans ces deux cas, l'imagination propre à la fiction semble déterminante dans l'instauration d'un nouvel ordre. C'est dans l'invention fictionnelle qu'en définitive résiderait ce positionnement critique dont parlent

les théoriciens de la postmémoire pour les représentations artistiques qui lui sont associées.

Le cas de l'écrivain franco-algérien Kamel Daoud est significatif de cette appropriation fictionnelle du passé, visant à rééquilibrer l'histoire de la colonisation du côté des opprimés. Dans *Meursault, contre-enquête*, Daoud réécrit l'histoire de *L'Étranger* sous la perspective de la victime du colonialisme, autrement dit en faisant de l'Arabe tué par Meursault le centre de son récit⁴. Loin de minimiser son impact, la situation intertextuelle explicite avec l'une des plus importantes œuvres de la littérature française moderne renforce le caractère postcolonial du roman de Daoud, tout en proposant une nouvelle lecture du passé qui vient enrichir la réception de ces deux œuvres. Dans les premières pages de *Meursault, contre-enquête*, le narrateur de Daoud, appelé Haroun (et qui se présente lui-même comme étant le frère de l'homme assassiné), dévoile son intention de raconter sa propre version de cette histoire, autrement dit de revendiquer la place de la victime infortunée. Or, pour ce faire, il considère nécessaire d'avoir recours à la langue du colonisateur, le Français :

C'est simple: cette histoire devrait être donc réécrite, dans la même langue, mais de droite à gauche. C'est-à-dire en commençant par le corps encore vivant, (...) (par) le prénom de l'Arabe, jusqu'à sa rencontre avec la balle. J'ai donc appris cette langue, en partie, pour raconter cette histoire à la place de mon frère qui était l'ami du soleil. (Daoud, 2016: 16-17)

Il s'agit, dans ce cas, d'une réécriture qui choisit de mettre en exergue le côté de l'histoire passé sous silence aux temps de la coloni-

⁴ Pour une approche plus approfondie de cet aspect, voir Cammaert, 2022: 34-38.

sation, en faisant de la langue une question essentielle pour l'instauration d'un nouvel ordre. Autrement dit, la démarche de Daoud repose sur un acte de traduction non seulement linguistique (manifeste dans la mention à l'apprentissage de la langue du colonisateur) mais surtout culturel, reflété dans l'image de la réécriture «de droite à gauche», pour reprendre les termes du roman. D'ailleurs, dans le discours de Haroun, la langue accomplit un rôle de reconstruction identitaire dont le destinataire n'est autre que l'ancienne puissance coloniale :

C'est pourquoi je vais faire ce qu'on a fait dans ce pays après son indépendance : prendre une à une les pierres des anciennes maisons des colons et en faire une maison à moi, une langue à moi. Les mots du meurtrier et ses expressions sont mon bien vacant». (Daoud, 2016: 12)

Le narrateur s'approprie ici explicitement la langue du colonisateur afin de proposer une réécriture de la mémoire coloniale qui tienne compte de la vision des victimes. En outre, tout comme dans le livre de Camus, dans *Meursault, contre-enquête* il est question d'un assassinat. Or, contrairement au meurtre prétendument arbitraire qui constitue le centre de *L'Étranger*, chez Daoud le narrateur avoue avoir tué un Français de manière intentionnée (pendant la guerre d'Algérie), afin de venger la mort de son frère. Dans une perspective postcoloniale, la signification de cet acte est ouvertement liée à l'histoire de l'exploitation française en Afrique : « Ce n'était pas un assassinat mais une *restitution* » (Daoud, 2016: 85. Italiques dans le texte), peut-on lire à propos de ce nouveau chapitre de l'histoire de *L'Étranger*. Par ailleurs, tout le roman de Daoud se présente comme une interpellation critique proposant une autre vision de l'occupation française de l'Algérie.

Un deuxième exemple représentatif de cette volonté de réécrire l'Histoire sous un angle postcolonial, on la retrouve chez l'écrivain

français Éric Vuillard. Toute l'œuvre de Vuillard est marquée par une tendance à la démythification de l'Histoire européenne (de la période des « découvertes » jusqu'à l'instauration du Nazisme, en passant par l'histoire coloniale du XIX^e siècle), fondée sur un style satyrique pour décrire aussi bien les faits que les figures historiques qui lui sont associées⁵. Dans *Congo*, Vuillard revient sur les origines du colonialisme européen en Afrique, et plus particulièrement sur le partage de ce continent lors de la Conférence de Berlin (1884-1885). L'avant-propos du livre affiche clairement l'intention de l'écrivain de proposer une réécriture de l'Histoire en adoptant une perspective intime qui va au-delà des récits officiels :

Regarde ! Ce sont les puissances d'Europe telles que Dieu les a faites et telles que moi j'ai épousseté leurs os et tendu leur peau toute blanche. Elles faisaient bien ce qu'elles voulaient de leurs domestiques et de leurs nègres, et bien moi, je dispose de leurs grandes carcasses héroïques ; j'en fais ce qui me plaît. Je les ressuscite et je les montre, là, comme des singes de cirque, grands singes vainqueurs dans un océan de misère. Et à quoi cela sert ? A nous rassasier de chagrin et de fureur. (Vuillard, 2012: 9-10)

Bien que Vuillard soit conscient que son écriture ne pourra pas *stricto sensu* changer le cours de l'Histoire, il cherche toutefois à montrer les prétendus vainqueurs sous un angle moins glorieux et plus intime. Pour cela, il s'appuie sur les possibilités que la fiction lui confère pour proposer une réécriture du passé dans laquelle s'opérerait un retournement de situation à l'encontre des personnages historiques associés à la colonisation. Dans *Congo*, lorsqu'il commente

⁵ Pour une analyse plus étendue de l'œuvre de Vuillard, voir Cammaert, 2022: 56-63.

plusieurs photographies de l'époque coloniale (parmi lesquelles, celles des représentants européens présents à la Conférence de Berlin, ou encore celles – d'une violence inouïe – des enfants mutilés au Congo), le narrateur de Vuillard ajoute :

(...) si je veux mettre à côté de ces géographes en habit un nègre du Congo et si je veux, sur la banquette du carrosse, déposer un panier et si, dans le panier, je veux mettre quelques-unes de ces petites mains mutilées que j'ai vues sur les photographies les plus émouvantes du monde, qui peut m'en empêcher ? (Vuillard, 2012: 70)

Sur ce point, l'écriture de Vuillard adopte la forme d'un collage dans lequel le langage littéraire dévoile le pouvoir illimité de modifier le discours historique officiel en procédant à une rectification *a posteriori* du passé. Cela est donc possible grâce à un nouvel assemblage d'un ensemble éparé de réalités associées aux abus coloniaux.

Le dernier chapitre de *Congo*, ironiquement intitulé « Paradis », se centre sur la figure historique de Léon Fiévez, l'un des principaux fonctionnaires belges en charge de l'exploitation du caoutchouc dans l'ancienne colonie. Vuillard imagine les dernières heures de vie de Fiévez et, dans un registre distinctement fictionnel, il se plaît à offrir à son lecteur les ultimes instants de cet homme hanté par la mémoire de l'Afrique. Sous la plume de Vuillard, la vengeance du territoire africain sur ce colonisateur incarnant les atrocités commises par toute une société permet de concevoir, au niveau de la littérature, une autre histoire dans laquelle le lecteur est poussé à envisager une certaine idée de justice dans la description de l'agonie de Fiévez : « Alors, on glissa à la place de son oreiller une pierre nue, à la place de ses draps un tapis de terre humide, à la place de son lit un trou noir. C'étaient le trou noir de la conscience, la terre humide de nos malheurs et la pierre nue de nos vérités » (Vuillard, 2012: 94). C'est donc sous une

perspective fictionnelle que l'écrivain procède, dans ce cas particulier, à « disposer de leurs grandes carcasses historiques » les puissances européennes (pour reprendre ses propres termes, cités ci-dessus), dans le but de présenter une autre version du passé suscitant une idée de réparation historique semblable à celle exposée par Daoud dans sa réécriture de *L'Étranger*. La mort de Fiévez ainsi exposée insinue un nouveau récit historique, dans lequel la symbiose entre le passé colonial honteux et la mémoire – pour ainsi dire – *restituée* au sujet des atrocités coloniales européennes débouche sur la prééminence de cette dernière.

Dans *Tiempo pasado* (2005), Beatriz Sarlo examine le contexte des dictatures sud-américaines des années 1950-60 à la lumière des formulations initiales de la postmémoire de Hirsch. Sarlo conclut que, pour le cas de l'Argentine, la confrontation intergénérationnelle au sujet de la dictature a produit une situation très particulière, dans laquelle la génération des enfants a procédé à une rectification de la mémoire de leurs parents vis-à-vis des horreurs commises dans le passé :

A « pós-memória » seria, nesse caso, uma correção decidida da memória, e não uma trabalhosa tentativa de reconstituição; seria uma certeza compacta, que precisou dessa solidez porque a história difundida entre os filhos devia ser um instrumento ideológico e cultural da política nos anos 1960 e na primeira metade dos 1970. A época pensava desse modo e os jovens pensavam de acordo com a época. (Sarlo, 2007: 104)

L'idée de l'approche postmémorielle en tant que *correction* d'une mémoire conflictuelle semble convenir aux deux exemples cités ci-dessus pour l'histoire coloniale européenne. Aussi bien Kamel Daoud qu'Éric Vuillard proposent, dans leurs œuvres, une nouvelle vision du passé colonial européen par une réappropriation du dis-

cours officiel qui s'appuie sur les possibilités de la fiction pour imaginer une revendication *ex-post-facto* des victimes du système colonial.

Pour Marianne Hirsch, la génération post-Shoah doit composer à son tour une mémoire qui lui appartienne, afin de combler les vides et les silences des générations antérieures. Dans les écritures de la postmémoire coloniale, le langage fictionnel peut également contenir l'idée d'un discours tourné vers l'accomplissement d'une quête, qu'elle soit de nature familiale ou autre. Dans *L'Art de perdre*, roman ayant connu un grand succès en France, Alice Zeniter s'intéresse aux non-dits inscrits dans les récits de vie des migrants en France à la suite de la décolonisation de l'Algérie. Dans les premières pages du livre, lorsque la narratrice se lance à la découverte de ses origines familiales, elle constate que ce dont elle connaît à propos de ce récit...

(...) ressemble à une série d'images un peu vieillotées (...) entrecoupées de proverbes, comme des vignettes cadeaux de l'Algérie qu'un vieil homme aurait cachées çà et là dans ses rares discours, que ses enfants auraient répétées en modifiant quelques mots et que l'imagination des petits-enfants aurait ensuite étendues, agrandies, et redessinées pour qu'elles parviennent à former un pays et l'histoire d'une famille. (Zeniter, 2017 : 25)

Cette description d'un enchaînement de discours amplifiés, déformés – mais surtout appropriés – lorsque la distance augmente en raison de la succession de générations, constitue une image assez juste de la démarche postmémorielle en littérature. D'après Zeniter, la postmémoire serait donc la voie par laquelle les descendants parviennent à concevoir, grâce à leur imagination, une figuration concrète de leur passé familial. Quelques lignes plus loin, confrontée à cette discontinuité dans le fil des événements due aux trop nombreuses zones grises au sujet de son lignage, la jeune romancière conclut : « C'est pour

cela aussi que la fiction tout comme les recherches sont nécessaires, parce qu'elles sont tout ce qui reste pour combler les silences transmis entre les vignettes d'une génération à l'autre. » (Zeniter, 2017: 25) Dans la logique postmémorielle, le propre des représentations littéraires serait donc de mettre la fiction au service d'une idée de continuité capable d'imprimer une logique narrative aux multiples fragments de mémoires qui, malgré le passage du temps et l'oubli, se transmettent entre générations.

On retrouve un exemple similaire de la thématique de la quête liée à la postmémoire littéraire dans l'œuvre du Portugais Paulo Faria. Dans *Estranha Guerra de Uso Comum* et *Gente Acenando para Alguém que Foge*, Faria s'intéresse à la mémoire du colonialisme sous la forme d'une quête du père décédé, ancien médecin combattant des Forces Armées Portugaises au Mozambique pendant la guerre coloniale⁶. Cette entreprise de reconstitution du passé du père en Afrique est donc menée à l'aide de deux mécanismes narratifs concomitants : d'une part, l'appropriation des histoires familiales et des archives privées (photographies, lettres), qui se situent au centre de l'approche fictionnelle du descendant, et qui constituent une sorte de déclencheur de l'écriture. D'autre part, la reconstitution des récits recueillis auprès des anciens camarades de guerre du père, avec lesquels l'écrivain établit un dialogue dans un contexte d'entretien, et qu'il transformera ultérieurement en matière fictionnelle⁷. Quant

⁶ La période connue sous le nom des «guerres coloniales» fait référence à la tardive décolonisation des ainsi nommées «provinces ultramarines portugaises», qui a débuté en 1961 par des confrontations armées entre les mouvements de libération africains (notamment en Angola, au Mozambique et en Guinée-Bissau) et les Forces Armées Portugaises, et qui ne prendra fin que lors de la chute de la dictature salazariste au Portugal, avec la révolution des œillets du 25 avril 1974.

⁷ Pour une analyse approfondie de cet aspect, voir Cammaert, 2022: 73-81; Cammaert, 2023.

au premier mécanisme de rétablissement du passé, le narrateur de *Estranha Guerra de Uso Comum* avoue lui-même la grande part d'invention (à l'instar des propos d'Alice Zeniter cités précédemment) que ces récits familiaux acquièrent dans la conscience du fils :

Havia histórias de África que tinham qualquer coisa de borgesiano, laivos de realismo mágico, histórias que não me lembro de te ouvir contar de viva voz, que talvez tenha sabido pela boca da minha mãe, em segunda mão, que talvez eu próprio tenha inventado, até, nos meus delírios infantis. Histórias recheadas de pormenores que as outras, as com certificado de origem, não possuem na minha memória. (Faria, 2016: 60)

D'emblée, dans la démarche postmémorielle de Faria, la place attribuée au dispositif fictionnel est telle que la narration crée en quelque sorte des « souvenirs » propres au descendant, à l'image de ce que décrit Hirsch pour la génération post-Shoah. À propos de la deuxième source mémorielle, autrement dit les histoires recueillies lors des entretiens avec les anciens combattants, Faria précise à plusieurs reprises que le résultat de ce processus est marqué par son autonomie vis-à-vis des témoignages directs qu'il intègre dans sa fiction :

(...) quando me sento a ouvi-los, sei que antes de mim nunca houve outra pessoa a ouvi-los desta maneira, alguém que não esteve no Ultramar, que não tem outras histórias da guerra para contrapor às deles, só tem ouvidos e papel e uma caneta e tempo, todo o tempo que há, e é esta a minha guerra de África, não devo fidelidade a nenhuma narrativa, somente às impressões que colhi. (Faria, 2016: 292)

Cette affirmation dévoile un élément d'appropriation essentiel pour la réussite de ce pari fictionnel : au moment où il entreprend la reconstitution du passé du père, le fils mène à son tour un combat

individuel (« ma guerre d’Afrique » nous dit-il) au sein de l’écriture. Faisant appel au champ lexical belliqueux (par ailleurs très abondant dans les deux romans), le narrateur de Faria veut signifier ce que Coquio appelle « le désir d’incarnation » du descendant par rapport aux événements vécus par le père, lequel aboutit à une « mutation morale » de ce « témoin de témoin » (Coquio, 2015: 149).

Plus récemment, Faria semble faire preuve d’une évolution dans son idée de cette appropriation opérée par l’écriture. Dans un court texte intitulé *Esta Guerra não é tua (I)*, en évoquant ses récents entretiens avec des anciens combattants des guerres coloniales européennes, il ajoute :

Procuo novas histórias de guerra, novos pormenores, procuro vozes que se juntem ao coro que tenho na cabeça, para compor uma sinfonia coral, a sinfonia coral da nossa guerra africana. (...) Quero escrever sobre o assunto, embora não vá escrever as memórias dos outros, mas sim as minhas memórias das memórias dos outros. (Faria: 2020a: 2)

Dans cette allusion à « la symphonie chorale de notre guerre africaine » on remarque d’emblée un élargissement dans l’identification au passé traumatique, dès lors que celle-ci renferme désormais une dimension collective (« notre guerre d’Afrique »). Faria conçoit alors son combat comme une question touchant aussi bien les générations des descendants que celles qui s’en suivront. En outre, s’éloignant sciemment d’une forme testimoniale de littérature, Faria énonce, de façon on ne peut plus claire, sa propre définition de la postmémoire littéraire, entendue comme une réécriture du passé intrinsèquement médiée par un acte *transformateur* associé à la démarche fictionnelle. Acte transformateur lui-même qui, à bien des égards, se rapproche d’une situation de traduction épistémologique, comme nous le verrons par la suite.

3. UNE OPÉRATION NARRATIVE PORTÉE VERS L'AVENIR

Les nombreux commentaires critiques surgis à la suite des théories de Marianne Hirsch remarquent, à juste titre, les incertitudes associées au préfixe « post » qui constitue la marque distinctive de ce néologisme⁸. Or, dans *The Generation of Postmemory*, Hirsch se montrait déjà consciente des dangers que l'ouverture que son terme pourrait susciter :

Like the other 'posts', 'postmemory' reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. And yet postmemory is not a movement, method or idea; I see it, rather, as a *structure* of inter- and trans-generational return of traumatic knowledge and embodied experience. It is a *consequence* of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational move. (Hirsch, 2012: 5-6)

Les propos de Hirsch sous-tendent, à notre avis, l'idée d'une dimension prospective associée à la démarche de reformulation d'un passé traumatique. Dans le même sens, Catherine Coquio envisage la mémoire du génocide du peuple juif en tant que « legs », et de ce fait interroge le « présent qu'engendre cet 'après', nourri d'un certain 'savoir' mixte entre mémoire et histoire, à la fois familial et culturel, affectif et livresque » (Coquio, 2015 : 147). Et l'auteure de conclure :

La théorie de la postmémoire pense un « après le témoignage » à travailler « pour le futur ». (...) Qu'avons-nous appris des récits sur l'Holocauste ? Cet événement va-t-il devenir une histoire parmi d'autres ? La littérature en aura-t-elle la charge ? Quel rôle y joueront ceux dont les familles n'ont pas été touchées ? (...) Cela signifie ici que toute fiction

⁸ Voir, entre autres, Sarlo, 2007 et Coquio, 2015.

en matière d'Holocauste devra revenir à l'expérience historique et aux récits des témoins, mais en cherchant les formes d'une « vie d'après » dans différentes cultures". (Coquio, 2015 : 148)

Coquio souligne ici la dimension sociale et culturelle associée aux témoignages intimes des descendants, et notamment la place que les représentations artistiques telles que la littérature pourront occuper dans ce rayonnement cathartique de la postmémoire. Pour sa part, Roberto Vecchi partage un avis similaire lorsqu'il se penche sur la question de la complexité lexicale inhérente à ce terme :

A transmissão da memória para as gerações futuras, a pós-memória ou a memória vicária, remete, fora das alternativas nominais ou conceituais, para o problema mais amplo e universal da salvação de passados incômodos e ameaçados. Sem prefixos ou dobras, sem adjetivos e especificações. Inclusive de uma geração para outra. (Vecchi, 2020: 2)

Dans ce contexte, Vecchi ajoute que les impuissances de la post-mémoire constituent justement un signe encourageant pour ce concept, dans le sens où elles renverraient à la capacité de celle-ci à « traduire le futur » (Vecchi, 2020: 4) aux générations suivantes, face à la menace de la disparition de ce passé sensible.

Dans sa préface au livre *Cadernos de Memórias Coloniais*, José Gil met l'accent sur le travail de dépouillement narratif qui caractérise l'écriture d'Isabela Figueiredo. Il identifie dans cette écriture une puissante force d'évocation du passé qui, d'une certaine manière, aboutirait à un effet de *présentification* des bouleversantes mémoires de la jeune fille au Mozambique dont parle le roman. Gil conclut que « [e]stas "memórias" são mais do que lembranças, são a própria vida, ontem-agora, a nossa vida de filhos de colonos (ou não) em Moçambique » (Gil *apud* Figueiredo, 2015: 24). Certes, il est vrai que

la démarche d'écriture de Figueiredo se fonde sur une réactualisation d'un passé que la narratrice des *Cadernos de Memórias Coloniais* a effectivement vécu pendant son enfance au Mozambique. On pourrait donc conclure que la démarche postmémorielle ne se configurerait pas pour ce cas concret, puisqu'il ne s'agirait pas à proprement parler d'un cas de réappropriation d'une mémoire *d'autrui*, comme le voudrait la définition canonique de Marianne Hirsch. Or, c'est justement ce pouvoir d'évocation d'une réalité révolue, appartenant non seulement à une histoire familiale mais surtout à un destin collectif, celui de toute la société coloniale portugaise (comme le suggèrent d'ailleurs les propos de José Gil), qui ferait de l'écriture postmémorielle de Figueiredo un cas de postmémoire de type plutôt culturel, et ce malgré la présence de souvenirs autobiographiques comme source de la narration.

Cette idée d'une réactualisation du passé dans le présent de la narration soulignée par Gil, on la retrouve aussi dans l'avant-propos de Figueiredo à ce roman, écrit à la suite des diverses réactions (aussi bien enthousiastes que critiques) que le livre a suscitées parmi ses lecteurs. Tout d'abord, il s'agirait d'une rétrospection pure dans le passé colonial : «Ao longo dos capítulos do *Caderno*, a menina transporta para o nosso tempo fragmentos de vozes que ecoam de uma outra época, como se um transistor pudesse viajar no tempo, emitindo uma polifonia de sons do passado » (Figueiredo, 2015: 10), peut-on lire. Or, ce même texte insiste ensuite sur l'effet de transposition d'un passé – pour ainsi dire, *vierge* – au sein du présent de la narration :

O *Caderno* tem uma vida própria, que quem lê reconhece, como se de repente se abrisse uma janela e o vento trouxesse intacto o ambiente do passado, descongelado, inteiro e autêntico, com os seus ruídos, cores e odores; mas o livro também ficciona para dizer a verdade, esse outro grande paradoxo da literatura. Pode esperar-se que os factos relatados

correspondam ao que foi testemunhado, vivido e sentido, não que sejam um relato literal isento de trabalho literário. (Figueiredo, 2015: 11)

Dans cet extrait, Figueiredo reconnaît l'importance du registre fictionnel dans le travail de réappropriation des mémoires traumatiques, tel que nous l'avons d'ailleurs signalé pour les cas d'Éric Vuillard, d'Alice Zeniter et de Paulo Faria. Autrement dit, la fiction opérerait comme un mécanisme narratif capable de contenir ce passé douloureux récupéré par l'écriture, évitant ainsi de tomber dans le silence propre aux situations traumatiques. C'est par le biais de la fiction que la littérature de la postmémoire parviendrait en quelque sorte à mieux *traduire* cette vérité dont parle l'écrivaine au sujet de son passé. En effet, ce travail de réactualisation critique, consistant en une reformulation fictionnelle sous la forme d'un présent qui contient, à son tour, un passé, semblerait être l'un des éléments constitutifs de la postmémoire littéraire.

Dans le texte cité au début de cette réflexion, Calafate Ribeiro et Sousa Ribeiro mettent en avant l'investissement dont les écrivains de la postmémoire doivent faire preuve vis-à-vis de la matière première de leur travail, c'est-à-dire ce passé familial souvent enfoui sous le voile du silence :

Under this light, the “post” in “postmemory” comes to signal a gap, a reflexive moment, it is a mark of distance, pointing at something that is never simply “already there”, but is the product of a particular kind of labour through which the contemporary relevance of the past can be enacted. Thus, postmemory literally represents an act of translation, if one understands translation as being an epistemological model for strategies of relating to and incorporating discourses and experiences that belong to a framework of reference that is by definition strange and inassimilable. (Ribeiro et Ribeiro, 2018: 3)

Une fois de plus, il est ici question de la portée symbolique du préfixe « post », qui différencie ce terme des autres initiatives mémorielles et qui sous-tend, selon ces auteurs, une posture critique avérée dans la reformulation du passé. Entendue comme un acte de traduction, la postmémoire impliquerait, plus qu'une simple situation de transmission entre générations, un véritable acte de construction de sens, mené grâce aux possibilités que le registre de la fiction offre à ces écrivains⁹. Que ce soit sous la forme d'une quête comme celle menée par Zeniter, Figueiredo ou Faria, ou bien d'une tentative de proposer une autre vision de l'Histoire comme chez Vuillard ou Daoud, la démarche postmémorielle en tant que réécriture engagée du passé ne saurait faire l'impasse d'un nouveau discours fictionnel marqué par l'intervention personnelle de l'auteur.

Dans l'une des pages les plus lucides de *Gente Acenando para Alguém que Foge*, son deuxième roman, le narrateur de Paulo Faria dresse un bilan critique de cette immersion, à travers l'écriture, dans le passé de son père dans la guerre coloniale portugaise :

A guerra do Ultramar funcionou como a matriz ideal para esta minha pertença às coisas em segunda mão: (...) Um apocalipse em lume brando de cuja crónica me fiz herdeiro. Em suma, um lugar onde eu posso estar dentro e fora ao mesmo tempo, ser protagonista e observador, ceder aos outros a boca de cena sem por isso desaparecer do palco. Um lugar onde cabe sempre aos outros a primeira palavra. Um lugar onde, no fim de contas, saboreei a fundo o gosto de ser e não ser ao mesmo tempo. (Faria, 2020b: 88)

Dans sa double condition de récepteur d'une mémoire d'autrui et de créateur d'un nouveau discours marqué par sa propre expé-

⁹ Pour une approche préliminaire de cette question, voir Cammaert, 2022: 95-102.

rience d'héritier, Faria décrit l'espace de la postmémoire comme le seuil dans lequel il agit en tant qu'intermédiaire entre deux réalités : d'une part, le passé qu'il récupère et qu'il s'approprie ; d'autre part, le présent qu'il reformule avec ses propres mots. «Quando conto uma história, aproprio-me dela, passa a ser minha. Contar uma história é, aliás, a única maneira de ela passar a ser minha. Mesmo que se trate de uma história de que eu próprio fui o protagonista», affirme-t-il dans un texte récent (Faria, 2022: 341). De fait, dans sa propre vision l'écriture de la postmémoire, on ne pourrait ignorer une allusion indirecte à l'acte de traduction, considéré celui-ci comme le double travail d'appropriation d'une réalité extérieure et de construction d'une nouvelle réalité. On songe tout d'abord à la célèbre image de Walter Benjamin dans « La tâche du traducteur », lorsqu'il compare la traduction au travail de reconstitution partielle d'une pièce archéologique à partir de débris, et dans lequel sont manifestes aussi bien les fragments assemblés que la totalité de l'amphore dont ils font partie¹⁰. Par ailleurs, dans le sillage de Bhabha et de Rushdie, Franca Cavagnoli rappelle dans un texte récent le positionnement interstitiel qui définirait l'écriture postcoloniale :

This permanent in-betweenness – with the pain it entails but also with the extraordinary creative possibilities offered by liminal space – is the real place inhabited by postcolonial authors. The postcolonial writer is a translated subject because he willingly chose to translate himself from one geographical area to another, or because he was translated by his own life. (Cavagnoli, 2014: 255)

¹⁰ Paulo Faria, rappelons-le, est lui-même un traducteur littéraire reconnu au Portugal, ayant obtenu d'importants prix et récompenses pour son travail de traduction d'auteurs anglophones, notamment Dickens, Cormac McCarthy, Jane Austen et Orwell.

Pour les œuvres de la postmémoire ici commentées, outre le fait que celles-ci émanent de ces *sujets traduits* en raison du passé colonial européen dont parle Cavagnoli, nous pourrions affirmer qu'elles incarnent également l'effort de remémoration créative de ces *sujets traducteurs* lorsqu'ils s'approprient leur propre passé familial, mais aussi celui de leurs sociétés respectives. Somme toute, tel qu'il arrive pour le traducteur littéraire, dans son rôle d'intermédiaire entre deux contextes spatio-temporels, l'écrivain de la postmémoire procède à un exercice de médiation fictionnelle dans lequel les mots d'autrui (pour le cas qui nous occupe, ceux des témoins directs des conflits coloniaux) font l'objet d'une reformulation de nature épistémologique. Cette appropriation par la réécriture implique ainsi un acte conscient de rupture comme celui décrit par Hirsch, mais elle sous-tend également une visée prospective qui ne saurait faire l'impasse des exhortations pour que l'espoir d'une « vie après » dont parle Coquio devienne une alternative vouée à dépasser cette maladie contemporaine de la mémoire. Après tout, la littérature semblerait constituer un univers privilégié pour que cette superposition de réalités présentes et passées propre à la postmémoire configure un véritable espace interstitiel entre le passé traumatique et l'Histoire (re)présentifiée – mais aussi translaturée – par la réécriture de fiction.

RÉFÉRENCES

- BANCEL, Nicolas, Blanchard, Pascal et Lemaire, Sandrine (orgs.) (2005). *La fracture coloniale: La société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris: Éditions La Découverte.
- BASILE, Teresa y González, Cecilia (2020). *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas*. La Plata/Bordeaux: FaHCE/PUB.
- CAMMAERT, Felipe (2020). "A voz das imagens coloniais: arquivos e violência nas obras literárias da pós-memória". *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 13, 2: 96-108.

- (2022). *Passados reapropriados. Pós-memória e Literatura*. Porto: Afrontamento.
- (2023). “Paulo Faria’s Wars: Owning Experience, Violence, and Postmemory”, in Ana Paula Arnaut and Paulo de Medeiros (eds.). *Hypercontemporary Portuguese Novel*, London: Bloomsbury (forthcoming).
- CAVAGNOLI, Franca (2014). «Translation and Creation in a Postcolonial Context», in Simona Bertacco (ed.). *Language and Translation in Postcolonial Literatures*. London, New York: Routledge.
- COQUIO, Catherine (2015). *Le mal de vérité ou l’utopie de la mémoire*. Paris: Armand Colin.
- DAOUD, Kamel (2016). *Meursault, contre-enquête*. Arles: Actes Sud.
- FARIA, Paulo (2016). *Estranha Guerra de Uso Comum*. Lisboa: Ítaca.
- (2020a). «Esta Guerra não é tua (I)». *Memoirs Newsletter*, nº120, 12 de dezembro, 1-4. Consultado a 25.02.2023. Disponível em: https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/IMAGENS_NEWSLETTER_SEM_LEGENDA/MEMOIRS_newsletter_120_PF_pt.pdf
- (2020b). *Gente Acenando para Alguém que Foge*. Lisboa: Minotauro.
- (2022). “A infelicidade transmutada na margem do rio Ner”, in Margarida Calafate Ribeiro e Fátima Rodrigues (orgs.) *Des-cobrir a Europa. Filhos de Impérios e Pós-memórias Europeias*. Porto: Afrontamento.
- FIGUEIREDO, Isabela (2015). *Caderno de Memórias Coloniais*. Lisboa: Caminho.
- HIRSCH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- MEMOIRS: Enfants d’Empires et Postmémoires Européennes (2022). Consultado a 25.02.2023. Disponível em: https://memoirs.ces.uc.pt/index.php?id=22153&id_lingua=3&pag=22155

- MITROIU, Simona (ed.) (2018). *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe*. London: Palgrave Macmillan.
- RIBEIRO, António Sousa (org.) (2021). *A cena da pós-memória. O presente do passado na Europa pós-colonial*. Porto: Afrontamento.
- e RIBEIRO, Margarida Calafate (2018). «A Past that Will Not Go Away. The Colonial War in Portuguese Postmemory», *Lusotopie*, 17(2), 277–300. Consultado a 25.02.2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1163/17683084-12341722>
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2016). “A Casa da Nave Europa – miragens ou projeções pós-coloniais?”, in António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro (orgs.), *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*, Porto: Afrontamento.
- SARLO, Beatriz (2007). *Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras [2005].
- VECCHI, Roberto (2020). “As impotências da pós-memória”, *Memoirs Newsletter*, 103, 23 de maio: 1-4. Consultado a 25.02.23. Disponível em: https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_103_RV_pt.pdf
- VUILLARD, Éric (2012). *Congo*. Arles: Actes Sud.
- ZENITER, Alice (2017). *L'Art de perdre*. Paris: Flammarion.

POLÍTICAS DA ESCRITA E DA MEMÓRIA NA FICÇÃO DE LUANDINO VIEIRA¹

POLICIES OF WRITING AND MEMORY IN LUANDINO VIEIRAS'S FICTION

Terezinha Tabora Moreira

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Centro de Estudos Luso-Afro Brasileiros

taborda@pucminas.br

<https://orcid.org/0000-0002-7664-0405>

RESUMO

O estudo analisa o conto “Memória narrativa ao sol de Kinaxixi”, do escritor angolano José Luandino Vieira, publicado na coletânea *No antigamente na vida* (1987), investigando como o processo criativo do escritor mobiliza e entrecruza dois momentos distintos de construção estética: o primeiro relacionado à memória cultural greco-latina e o segundo à memória cultural angolana. Ao recriar, por meio da reescrita do mito do herói, a memória do narrador personagem Dinho em sua aventura épica pelo musseque Kinaxixi, a escrita luandina reorganiza a nossa percepção sobre as tradições orais locais, apresentando-a como experiência estética que insere, nos discursos sobre o belo, o espaço e a cultura de Angola.

Palavras-chave: escrita literária, memória, literatura angolana, textualidade oral, Luandino Vieira

¹ Este trabalho se vincula a reflexões realizadas no Projeto de Pesquisa “Escritas literárias africanas de língua portuguesa e textualidades orais: transcrições poéticas”, cujas atividades contam com o apoio da FAPEMIG e do CNPq e se desenvolvem no Grupo de Pesquisas “África e Brasil: repertórios literários e culturais”, do PPG Letras da PUC Minas.

ABSTRACT

This study analyzes the short story “Memória narrativa ao sol de Kinaxixi”, by the Angolan writer José Luandino Vieira, published in the collection *No antigamente, na vida* (1987), investigating how the writer’s creative process mobilizes and intertwines two distinct moments of aesthetic construction: the first related to the Greco-Latin cultural memory and the second to the Angolan cultural memory. By recreating, through the rewriting of the hero myth, the memory of the narrator character Dinho in his epic adventures through the musseque Kinaxixi, the writing reorganizes our perception of the Angolan cultural memory, presenting it as an aesthetic experience that inserts, in the aesthetic discourse about the beautiful, the space and the culture of Angola.

Keywords: literary writing, memory, angolan Literature, oral textuality, Luandino Vieira

O NOME, A COISA

Ao longo da evolução da humanidade, o nome tem sido um mecanismo que permite ao homem transmitir sua percepção do mundo e, por isso, uma forma de interação. Michel Foucault (2000: 12) observa que o nome funciona como artifício de adequação mútua entre palavras e coisas. Por isso, adverte que mais do que identificar uma imagem de algo que se apresenta à nossa compreensão sob o entendimento que a linguagem constrói, é preciso interrogar a linguagem em sua possibilidade de construir significados a partir de sua nebulosidade.

Essa interrogação envolve a atitude do narrador do conto “Memória narrativa ao sol de Kinaxixi” ao iniciar a narrativa soletrando um nome. “U / ur / ura / Urano / Urânia...” (Vieira, 1987: 93), escreve ele, enumerando as unidades linguísticas que compõem o nome “Urânia”. A enumeração torna visível o trabalho de decifração implicado na compreensão do nome. Em contrapartida, desvela em

que ele consiste e explora o seu funcionamento. Soletrá-lo, decompor suas unidades e combiná-las a partir de um jogo de relações e de oposições tornará o nome uma experiência linguística concreta, a partir da qual ele tenta aproximar-se da realidade: “um soletrado nome só e é a verdade mesmo?” (Vieira, 1987: 93).

A desconfiança do narrador parece questionar se a abstração característica do nome não o afastaria da realidade que ele pretende representar. Seu questionamento pode advir do fato de que, como experiência linguística concreta, o nome lhe parece, antes, dar nascimento à realidade por meio da linguagem do que representá-la: “Ou lhe nasci ainda, mentira de minha vontade, sonho?” (Vieira, 1987: 93).

Aqui a dúvida do narrador esbarra na questão filosófica da adequação do pensamento à realidade, que se fará presente em toda a escrita luandina. Essa questão é formulada primeiramente no *Crátilo* (1973), de Platão. O diálogo ilustra o interesse filosófico dos gregos pela linguagem e por sua condição original. Sócrates, Hermógenes e Crátilo dialogam sobre a justeza dos nomes questionando se a linguagem seria natural ou convencional. Do diálogo depreende-se que ao homem nunca será possível dar um sentido preciso da coisa. O papel ontológico da linguagem seria fornecer uma aproximação das coisas que, embora finita, possa penetrar em sua essência e permitir que elas possam ser contatadas. Toda linguagem seria uma tentativa de alcançar o sentido daquilo sobre o que se fala. Seria uma metáfora. Por isso, o nome não referir-se-ia apenas ao substantivo gramatical, mas à forma ontológica do ser como *logos*, como sentido.

Como *logos*, palavra/discurso, o nome nos remete à função mediadora da linguagem. Para Benveniste, “é dentro da, e pela língua que indivíduo e sociedade se determinam mutuamente” (Benveniste, 1988: 27). Esclarece-nos o linguista que o homem sentiu sempre o

poder fundador da linguagem de instaurar uma realidade imaginária. Esse poder advém da faculdade da linguagem de simbolizar (Benveniste, 1988: 27). Para Benveniste, todo pensamento é simbólico, e a linguagem é a expressão simbólica por excelência: ela oferece o modelo de uma estrutura que relaciona, no discurso, palavras e conceitos e produz, como representação de objetos e de situações, signos que são distintos dos seus referentes materiais.

Disso suspeita a escrita luandina. Por isso o narrador, em seu desejo de alcançar o sentido do nome, ou, em sua interrogação à linguagem sobre os limites de sua possibilidade de construir sentidos, associa ao significado do nome Urânia a experiência vivida: “Mas tem o sangue, tem sol, tem Xôa – e no meu pulso a cicatriz d’amizade” (Vieira, 1987: 93). Dizer o nome, para o narrador, implica fazer renascer, como metáfora, sua experiência do acontecimento. O ato linguageiro que ele realiza ao soletrar o nome Urânia e pronunciá-lo produz novamente, por intermédio da linguagem, a realidade que ele instaura no texto como significante linguístico.

Benveniste explica-nos que a linguagem se realiza sempre dentro de uma língua ou estrutura linguística definida e particular, inseparável de uma sociedade definida e particular: “língua e sociedade não se concebem uma sem a outra”, já que ambas são dadas, mas, também, “aprendidas pelo ser humano, que não lhes possui o conhecimento inato” (Benveniste, 1988: 31). Isso nos permite associar linguagem e subjetividade, mas também nos remete ao caráter fascista da linguagem (Barthes, 1978). Nessa perspectiva, consideramos que a relação entre língua e poder é pressentida pela escrita luandina, o que fará com que o narrador inicie o relato da experiência vivida que comporá o sentido da metáfora inscrita no nome Urânia soletrando-o. Mas como a escrita luandina reflete a relação entre língua e poder? A qual relação de poder o nome Urânia remeterá? Como esse nome determina o dizer do narrador Dinho?

Urânia é musa, do grego *moúsa*, ès através do latim *musa*, *ae*. Personifica a arte e habita um templo, o *mousetion* (grego), através do latim *museum*, lugar onde se guarda a arte e a história (Cunha, 2010). A palavra “musa” possui ainda uma raiz indo-europeia *men-* que significa “pensar, lembrar-se”, relacionando-a à palavra “mente” (Pellizer, 2013: 198). Assim, se *musa*, *museu* pode remeter a lugares de memória, na acepção de Pierre Nora (1993), *musa*, *mente* pode ser uma estratégia de entrada do narrador nesse lugar de memória em que se constitui a narrativa épica. Soletrar o nome da musa na abertura da narrativa, fazer dela sua mentora na evocação do passado no musseque Kinaxixi, significa, então, para o narrador, evocá-la para iniciar uma jornada por um outro espaço de poder: o da narrativa clássica.

As musas são filhas de Zeus e *Mnemosýne* (Brandão, 1986: 202), detentoras do fazer poético e responsáveis pela atividade do *aedo*. Compartilham dos atributos de Zeus e *Mnemosýne*: Zeus é o responsável pela organização do cosmos e expressão máxima de poder; *Mnemosýne*, que se prende ao verbo *mimnéskein*, *lembrar-se de* (Brandão, 1986: 202), dispõe os acontecimentos de um passado recente e remoto. Por meio dessa união, o poder é exercido sobre a memória, e esta é estimulada e fundamentada pelo poder, legitimando a atuação do poeta e trazendo à memória os fatos. As musas eram invocadas ao princípio, ou próximo, de um poema épico ou história clássica grega. A invocação indicava que o orador se movia, na tradição poética, de acordo com as fórmulas estabelecidas por ela. A musa, como uma divindade, possibilitava ao *aedo* cantar fatos jamais presenciados por ele. Por isso o *aedo* resguardava a tradição, incentivava valores e a noção de honra na sociedade, desempenhando, pois, uma função poética, social e educativa.

Urânia é a musa da astronomia. Seu símbolo é um globo, que significa o mundo. Evocando a musa (*musa*, *museum*), o narrador Dinho se investe do poder de mover-se na tradição poética clássica e

operar as fórmulas estabelecidas por ela para dispor os acontecimentos do passado. Evocar a musa (*musa, mente*) serve também ao narrador para que sua movimentação pela tradição poética, seu ato de operar as fórmulas estabelecidas por ela, reflita sua maneira de interpretar a realidade, criar significados para ela e transmiti-los a outros, por meio de narrativas construídas para este fim. Ao evocar Urânia, o narrador – e com ele a escrita luandina – mira o mundo.

MIMESIS, MUSA, *MUSEUM*, MENTE

“Era então no antigamente.” (Vieira, 1987: 93), é a expressão do narrador que abre o relato. Inscrita nela está uma fórmula para introduzir narrativas orais – mitos, fábulas, contos de fadas, dentre outras. Nelas a expressão “era uma vez” assume uma função: convidar o leitor/ouvinte para um evento ao mesmo tempo íntimo e convencional, no qual ele vai experimentar um uso da palavra que libera a entrada para outra época, liga o instante atual da recepção do texto – o presente – àquele em que se passa a história contada – o passado. A expressão resgata a unicidade de um evento individual e, simultaneamente, propõe que seja (re)vivido coletivamente. Daí sua vinculação a narrativas que rompem com a unidade temporal – reúnem vários tempos – e instituem o insólito como elemento constituinte.

Iniciar o relato com a expressão mostra a compreensão do narrador sobre a existência de um modelo clássico para a escrita da narrativa oral, o fato de que sabe operá-lo, e que seu desafio é expressar, por meio dele, aquilo que deseja contar. O narrador tem consciência de que, para contar nesse modelo, deverá efetuar um trabalho de transformação da/na linguagem para alcançar a consistência de si como um ser falante em relação à sua condição de fala. Isso se deve ao fato de o narrador ser um sujeito ficcional angolano que, adulto, rememora cenas de sua infância ao lado de seus companhei-

ros de aventuras, num exercício de recriação mítica dos musseques angolanos.

Estamos, portanto, diante de um narrador que se dispõe a rememorar, mas não concebe tal ato dissociado de um questionamento sobre como fazê-lo; que associa o ato de contar a um questionamento sobre como contar. Com isso, adota uma posição em face da linguagem. Para contar, ele assume “a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição *trivial* com relação à pureza das doutrinas” (Barthes, 1978: 17 – destaque do autor).

A teimosia resulta do saber que ele manifesta sobre a armação e a instalação do poder linguageiro. Por isso, seu modo de contar segue uma direção dupla: exerce um deslocamento sobre a língua; e foca atenção na força reativa da linguagem, a qual ele percebe como “o objeto em que se inscreve o poder desde toda a eternidade humana” (Barthes, 1978: 12). Confiante nas potencialidades da linguagem, o narrador revisita seus mecanismos, coloca em perspectiva suas resistências, questiona seus conceitos, enquanto faz da reflexão sobre o modo de contar um pilar fundamental do seu exercício linguageiro.

E o que deseja Dinho contar? Aparentemente, suas aventuras de criança no musseque Kinaxixi e as provas que enfrenta e que caracterizam-no como herói de uma narrativa épica. Seguindo em sua jornada, Dinho percorrerá a aventura mitológica do herói sintetizada na fórmula dos ritos de iniciação *separação-iniciação-retorno* que compõem a unidade nuclear do monomito (Campbell, 1997; Brandão, 1987). Passará, então, por todas as etapas que caracterizam a viagem iniciática do herói: o medo inicial da aventura, quando ainda não é um herói; o encontro com um benfeitor que cuida de sua iniciação; as provas que deve superar; a vitória sobre suas fraquezas e, finalmente, o retorno a sua vida cotidiana com o sentimento de ser um vencedor em dois mundos.

A primeira aventura decorre da recusa do narrador em comprar pão nas padarias do Kinaxixi – as “padarias da ordem” (Vieira, 1987: 93) –, que praticavam preços abusivos. Acompanhamos, então, sua travessia para o musseque Makulusu, rumo à padaria de “sô velho Lima” (Vieira, 1987: 93). Nessa travessia, o Kinaxixi é trazido para o presente narrativo em perspectiva mítica: nele “o mundo é belo”, a “lagoa brilha seu sono na sombra dos paus”, os “capins sacodem cabeças deles” sob os pés do narrador, enfim, o musseque é o “paraíso” a ser reencontrado na volta (Vieira, 1987: 94).

Assim se inicia a jornada do narrador-herói, saindo de seu mundo ordinário impelido a empreender uma busca que o levará a um mundo desconhecido: o musseque Makulusu. Atravessar os areais do Makulusu será uma transgressão da qual, como herói, o narrador não sairá ileso: “Mas então senti o silêncio gritar nos meus ouvidos, silêncio outro, de dentro de mim mesmo (...). Estremeci. Estava onde, perdido nos meus caminhos? Castigo de desobediência, alguém me cubava?” (Vieira, 1987: 94)

Três afirmações de Dinho chamam atenção nesse fragmento: o silêncio que, antiteticamente, grita em seus ouvidos; a sua travessia pelos musseques como um ato “desobediência”; a sua sensação de não estar só em sua travessia.

Podemos compreender o silêncio outro que invade Dinho como o silêncio que precede a criação: ele precede o encontro do narrador com Urânia, quando, saído dos capins do Kinaxixi, ele se depara com o “abismo de areia, vermelho” (Vieira, 1987: 95) do musseque Makulusu. Nesse encontro, Dinho será tocado pela menina/musa: “E ela pôs a mão na minha boca, logo-logo. – Palavrador... – parece ela disse, nem bem que eu percebi” (Vieira, 1987: 97). Seguindo a trilha do herói, Dinho corre sozinho o risco da aventura e lá, onde teme encontrar algo abominável, encontra a musa/menina.

Urânia, como mentora do herói Dinho em sua travessia, deverá prepará-lo para enfrentar o desconhecido com o qual ele se compromete em sua aventura pelo Makulusu. Este é o momento em que a história das ações do narrador se inicia realmente, a partir do qual ele não poderá mais recuar em sua jornada, na qual será guiado pela mão da menina/musa. Por isso, o “silêncio outro” que invade-o em sua travessia retira o contato auditivo de Dinho com o exterior e libera sua conexão com a menina/musa, que lhe dá uma visão metafórica dos acontecimentos: “Te dei a estrela da manhã.” (Vieira, 1987: 99), dirá ela a Dinho.

A estrela da manhã, ou estrela D’Alva, é considerada portadora da luz, pois surge antes do nascer do sol, anunciando sua chegada. Urânia dá a estrela da manhã a Dinho: a menina/musa dá luz a um palavrador. Chevalier e Gheerbrant (1988: 567) informam-nos que, tradicionalmente, a luz é relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução. A luz sucede as trevas. O simbolismo de saída das trevas se encontra nos rituais de iniciação. Por isso Dinho afirma, após encontrar a menina/musa: “Eu vi o sol no todo meu Kinaxixi, na frente, o resto do mundo era as trevas brutas” (Vieira, 1987: 100). Luiz Costa Lima (1980) observa que a luz se relaciona também ao conhecimento. Essa associação teria origem nos primórdios da reflexão filosófica, que aproximariam a via racional e a mística-religiosa. Dessa aproximação, posteriormente, os filósofos tentarão afastar-se por meio da investigação sobre *alétheia* (verdade). O estudioso observa que Parmênides, na abertura de seu poema filosófico, conta haver sido guiado pelas Filhas do Sol pelo caminho da deusa até as portas em que se separam os caminhos da Noite e do Dia, cujas chaves são guardadas pela Justiça. Segundo Costa Lima, em Parmênides o contato com o conhecimento se confunde com a metáfora solar e esta se acompanha do privilégio da visão. As metáforas da solaridade e da

visão reconhecedora da luz não serão perdidas com o domínio do discurso racional. Prolonga-se até Platão, no plano do mito, o ideal de uma visão de “outro mundo”. Costa Lima lembrará que a identificação entre luz e *alétheia* será fundamental mesmo no momento em que *logos*, a palavra, se torna problemático e, com seu questionamento, surja a meditação sobre a mimesis.

Parece ser também essa identificação entre luz, *alétheia* e conhecimento que Dinho faz após seu encontro com a menina/ musa, quando, de posse da estrela da manhã, que lhe permite uma visão das coisas sem intermediação deformante, mas por intuição direta, ele questiona:

Como é eu podia adiantar mais na escola, encafiar a beleza? – senti naquela hora. Meu coração virava pequeno de mais, não cabia feieza de nossa menina Glória, a sô pessora cuetada. Só luz da ura madrugada estava dentro de mim, lira de suas sete ripas na cancela d’oiro no trás, os pés núbeis faiscando na verde relva – eu tinha de iluminar meu mundo, era o profeta (Vieira, 1987: 100).

Urânia dá a estrela da manhã ao narrador palavrador. É iluminado pela intuição direta concedida ao iniciado que o palavrador vai narrar. Narrar, para ele, será o resultado de seu processo de iniciação no verbo. Ele é o Palavrador: o que lava a palavra/o verbo. Iniciado no verbo, ele sabe que não pode mais “encafiar [ocultar, esconder] a beleza”, pois tem que “iluminar” seu mundo: ele é o profeta, do grego *prophétés*, em latim, *propheta*, que traz, entre seus significados, o ser intérprete ou porta-voz. No seu palvrear não caberá a “feieza” da menina Glória, a “sô pessora cuetada”. Não será com o uso formal da palavra ensinado na escola que ele vai palvrear. Até porque, usar a língua em sua modalidade formal, canônica, implicaria “encafiar a beleza”, ou seja, esconder, ocultar a maneira como ele, agora iniciado/iluminado, vislumbra o Kinaxixi. Para iluminar o seu mundo,

para torná-lo visível, Dinho, o narrador palavrador, buscará a “luz da ura madrugada” que estava, agora, dentro dele, a fim de, com ela, e como profeta, interpretar o seu mundo, ser porta-voz dele.

A segunda aventura de Dinho inicia-se com sua queda na armadilha-de-capim que lhe prepararam Gigi e Dinito. Vinha Dinho zunindo pelos caminhos mussequeiros, rumo à escola, qual o próprio sol que lançava sua luz sobre o Kinaxixi (Vieira, 1987: 100). De repente, cai na armadilha e fica enraivecido por ter sido escolhido pelos meninos para uma brincadeira de moleques. Derrotado, baixa os olhos para não encarar a “maldade pura” do Dinito e, diante dela, recuar de sua nova condição de profeta, porta-voz da beleza. Para compensar sua vergonha, propõe contar seu segredo, sua travessia para o musseque Makulusu e o encontro com a menina Ura, a modo de uma vingança pacífica: “o brilho todo dos pés da menina atirado nas caras sujas dos sacristas” (Vieira, 1987: 101). Seu contar, porém, apresenta algumas particularidades.

Primeiramente, ao invocar a menina/musa, Dinho se reveste do poder divino de criar a história que vai contar, de dar vida à menina que vai criar: “– U, ur, ura... – eu segurava o barro, o verbo se fazia luz macia nos meus dedos, nas flores da bela acácia-do-nilo.” (Vieira, 1987: 103). Dinho modela o barro, ou seja, cria a menina pelo verbo/palavra, o qual, fazendo-se luz macia em seus dedos, permite a seus ouvintes conhecerem-na, por poderem associar sua realidade mussequeense à história que o narrador conta sobre a menina. Ter o poder de dar vida à menina por meio do verbo/barro significa ter o poder de atribuir um sentido ao nome Ura, ou seja, de dizer a musa conforme ela é percebida por ele a partir do musseque. E mais, ter o poder de transmitir esse sentido, fazendo-se porta voz da beleza que, em sua perspectiva, o espaço encerra: “E chamei-lhes, alma generosa, com belezas de Deus que não se deve de ser camuelo [sovina]” (Vieira, 1987: 103).

Aqui encontramos a segunda particularidade do modo de contar: fazer-se porta voz da beleza implica interpretar o seu mundo kinaxíxico e torná-lo visível por meio do verbo. Para fazer isso, o narrador palavrador lavra a palavra a fim de inventar, em nova redação, uma menina/musa com face de kianda: “Me chamou, adiantou meu nome, como ela sabia eu não sei. Vamos na sereia? – perguntou saber. Eu tremi, engoli meus cuspos. Ela não era cada vez a sereia quituta me cambulando?”. (Vieira, 1987: 104). Ura será agora a menina/musa/kianda que guiará Dinho e seus ouvintes para o “lado de cá” (Vieira, 1987: 104-105) do viver deles, onde se encontram as belezices das aventuras fantásticas do musseque Kinaxixi.

Dois mundos se cruzam no contar do narrador: o do lado de cá e o do lado de lá. No mundo do lado de cá se encontram as tradições do musseque Kinaxixi e as histórias que a mãe lhe contava – “... viagem continuava, eu e ela e aí eu vi não tinha saído ainda na minha casa, fogareiro da minha mãe aceso se apagava, o carvão de cinza virava carvão de pau outra vez, fósforo ganhando cabeça, eu ia ficar pequenininho?” (Vieira, 1987: 105). No mundo do lado de lá impera a ausência desse modo de viver. Talvez por isso, a grandeza que a narrativa assume, a qual causa pasmo e maravilha os ouvintes de Dinho, refira-se à habilidade do narrador de recusar a dicotomia entre o mundo do lado de cá e o mundo do lado de lá. Isso fará com que, no contar do narrador/profeta Dinho, o sol nasça diferente para iluminar o musseque Kinaxixi: “... antigo sol de labareda, azul do céu não aguentava – adiantou se virar nas pontas, papel pintado se enrolando, a gente víamos o antes no atrás, o cá onde a gente íamos para lá...” (Vieira, 1987: 105). Nascido o sol sobre o mundo antigo, o que se desvela aos nossos olhos, à luz da narração profética, é a emergência da tradição angolana no enredo da narrativa clássica. O hibridismo reina no discurso do narrador, que não distingue a kianda da musa: “E a menina, mão na mão, era

igual, eu assustei – qual que era ela? Ela ou ela – a da barca me rindo, a das águas me sorrindo?” (Vieira, 1987: 105-106).

Como discurso híbrido, o contar de Dinho viola as leis do uso canônico da linguagem, abarca as diferentes culturas que transitam pelo espaço do Kinaxixi, enfatiza a alteridade pelo processo de diferenciação que ela instaura e valoriza a diversidade angolana pela possibilidade que ela abre ao estabelecimento de relações distintas. Por isso, Dinho recusa a associação sincrética proposta pelo menino Zeca entre a kianda e a besta apocalíptica. Para Zeca, “A besta que adiantou sair nas águas é assim mesmo, meu pai me mostrou ainda nos livros dele: sete cabeças, dez chifres e nos chavelhos dez coroas reais...” (Vieira, 1987: 106). Recusando-se a aceitar que a kianda assuma a encarnação de uma alteridade tão radical como a besta apocalíptica, Dinho destaca a necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução, subvertendo os paradigmas homogêneos pela associação ao múltiplo e ao heterogêneo. À grande síntese coerente e unívoca que interpretaria a cultura tradicional angolana atribuindo à kianda características demoníacas, Dinho opõe a ambiguidade, a heterogeneidade e o deslocamento de uma doxa petrificada expressa no “livro dos pecados” do pai de Zeca, pois considera que essa doxa “sempre estraga toda a beleza nossa gula de viver ao contrário” (Vieira, 1987: 107). Dinho se rebela contra a gramática e a lógica do discurso religioso assumido pelo Zeca, cruza dialogicamente dois pontos de vista e justapõe duas concepções de cultura, a greco-romana e a tradicional angolana: “Tem a voz em meio de toda a luz da escuridão, nossa senhora quituta, dona de lagoa, se vingue de minha escolha: a menina ou ela, eu ainda pensei, água na boca. E tive medo, medo boiava comigo: se a menina é quem era as duas, como é eu ia escolher a salvação?” (Vieira, 1987: 107)

Ao fazê-lo, o narrador, deleuze-guattarianamente (1977; 1995), desterritorializa os processos simbólicos de ambas as culturas para

promover uma ressimbolização em que as memórias da musa e da kianda se conservam, em tensão geradora de uma inscrição africanamente subversiva da cultura da kianda na cultura da musa. A menina/musa/kianda de Dinho se configura, agora, como *signo* de sua recusa do caráter monológico de qualquer discurso sobre o mundo kinaxílico.

Na terceira aventura de Dinho vamos encontrá-lo envolvido nas disputas para ser aceito no grupo dos meninos mais velhos, liderado pelo Xôa. São opostos os caminhos de Xôa e Dinho, o primeiro por figurar o “sol negro da maldade” e o segundo por encarnar o “glorioso sol de Kinaxixi” (Vieira, 1987: 111) que se projeta sobre o musseque. Como ocupam lugares opostos, a relação que se estabelece entre os dois meninos é de poder. Xôa é mais velho e maior. Lidera o grupo de meninos de maneira autoritária, impondo-se pela força, brutalidade e desrespeito. No entanto, Dinho o admira pelo respeito do qual goza junto aos meninos mais novos. Será pelo discurso que Dinho driblará os desmandos do Xôa, especialmente depois de seu encontro com a menina/musa/kianda: “Não tenhas medo! Até na hora da lagoa do Kinaxixi ir no Makulusu...” (Vieira, 1987: 112-113). Cheio de coragem e acompanhado da “voz das águas da menina Ura” (Vieira, 1987: 114), Dinho será capaz de enfrentar Xôa e questionar sua determinação de que, por ser mais novo e menor, ele não participe da caçada de passarinhos, a Caçada Grande dos Sardões. O narrador, então, será submetido a algumas provas que deverá vencer, pois, “se aguentasse, ia sempre no bando para sempre” (Vieira, 1987: 115).

No corpo a corpo que realiza com Xôa o narrador passa pelo concurso para ver quem faz xixi mais longe, pelo lançamento da fisga de caixa de fósforos, pela escalada da acácia-rubra para apanhar uma flor que ficava no galho mais alto da árvore e pela perda de seu passarinho catembo-viuvinha, decapitado nos dentes “quinzares” do Xôa.

Mesmo sendo bem sucedido em todas as provas, Dinho se debate com a recusa de Xôa a respeito de sua integração ao bando. Até que, graças a uma intervenção supersticiosa de Zeca, que sugere que Dinho os acompanhe na caçada para evitar que o bando seja punido pela sereia, sua amiga, o narrador descobre a estratégia pela qual poderá vencer a resistência do Xôa: contar-lhe a história de seu encontro com a menina/musa/kianda.

Porém, a história desse encontro não será a mesma que havia contado anteriormente para Gigi, Dinito e Zeca. A trama enredada agora acrescenta, ao encontro com a menina/musa/kianda, a ida à Casa-dos-Santos, situada no meio do cemitério, à noite, e uma conversa com os Santos-da-Casa na língua deles. Nessa trama, a construção da narrativa entrelaça a imagem da menina/musa/kianda com a dos cazumbis que habitam o imaginário tradicional angolano. Evidentemente, essa trama será fruto da astúcia de Dinho para enredar Xôa, por meio da manipulação do medo do escuro que descobre no menino mais velho: “Tapei a boca do Zeca – como eu adiantei saber, quem que soprou em minha orelha: ‘No Xôa, coragem dele é de luz acesa só?’ Que, de noite, acagaçava...” (Vieira, 1987: 120).

Consciente de que pode, pela palavra, controlar as emoções do Xôa e de todo o bando, Dinho desperta a curiosidade dos meninos em relação a sua história e provoca o desejo deles de conhecer a menina/musa/kianda por meio da manipulação de seus medos. A narrativa produzida por Dinho colocará seus ouvintes em contato direto com seus medos. Dinho, o profeta, o porta-voz da cultura tradicional do Kinaxixi, colocará Xôa em contato com uma linguagem, um discurso simbólico que o atingirá de tal modo que ele, de “sanguitário chefe” (Vieira, 1987: 122), torna-se-á um “passaruco” preso na “ratoeira de palavras de fumo” (Vieira, 1987: 122) armada pelo narrador. Levará Xôa e os meninos ao contato com o mundo simbólico, com uma

linguagem na qual eles se reconhecerão e com a qual se identificarão porque ela traduzirá o mundo do lado de cá, o mundo do Kinaxixi: “Segurei os olhos de todos, com Ura, a menina das madrugadas de luar, eu era soba: sacudi a manápula, ex-chefe baixou os brilhos” (Vieira, 1987: 122-123).

Aqui se desvela a condição da palavra de meio de dominação e de submissão, trunfo de poder e, paradoxalmente, sinal de fragilidade. Entre o domínio *da* palavra e o domínio *pela* palavra, a narrativa de Dinho ilumina o trabalho da literatura como arte poética: “a literatura – enquanto expressão estética – trabalha a palavra como matéria-prima, explorando-a como som, sinal e significado, à semelhança do escultor manipulando a pedra” (Barthes, 1970: 31). Originada no e voltada para o ser humano, suas vicissitudes, seus sonhos, seus conflitos, suas realizações, a literatura joga com a palavra.

Nessa perspectiva, Dinho oferece aos meninos do bando uma linguagem poética. O narrador oferece-lhes uma linguagem que faz convergir os nomes e as coisas, por meio da qual a cultura tradicional angolana e a narrativa clássica se acoplam, ainda que se tensionando. Ele lhes oferece uma linguagem que se torna cognoscível, pois nela o nome se apresenta em íntima identidade com a coisa e, por isso, nela, o Kinaxixi se reinaugura em mito.

Essa condição mítica da linguagem é experimentada por Dinho em sua narrativa quando ele denomina suas aventuras no musseque com o nome da menina/musa/kianda. Nesse ato de designar o mundo do Kinaxixi a partir da expressão da menina/musa/kianda, Dinho constitui, por um lado, a linguagem com a qual vai expressar esse mundo e, por outro lado, a própria linguagem do Kinaxixi. Simultaneamente, no ato mesmo de designar suas aventuras no musseque a partir da expressão da menina/musa/kianda, Dinho constitui, por um lado, a linguagem com a qual vai expressar-se a si mesmo como profeta e porta-voz do mundo kinaxixico e, por outro,

a sua própria linguagem como contador, ou seja, a sua linguagem literária: “Aiuê, no dentro a alegria vinha: a menina era minha, tinha existências de verdades mesmo dentro das minhas turvas fantasias...” (Vieira, 1987: 123).

Nessa linguagem poética, a menina/musa/kianda não será um elemento estranho para os ouvintes atentos da narrativa de Dinho. Integrada ao imaginário do bando, ela será convertida, pelo narrador palavrador, em *signo* do desejo dos meninos de transpassar o inescrutável mundo dos cazumbis, de falar a língua deles, de comunicar-se diretamente com eles. Como *signo*, a menina/musa/kianda será a palavra tradutora pela qual Dinho, o profeta, “revelará” ao bando, em pura experimentação estética/poética, o mundo do Kinaxixi: “E abro a mão: nosso sol de Kinaxixi se espoja todo, passarito no banho, nas cores do meu abafador maior, giro nos olhos de todos, pixotes e mais-velhos – são só bocas abertas, a maravilha do pasmo” (Vieira, 1987: 124).

Dinho parece ter consciência dos limites da linguagem, aos quais já nos referimos anteriormente. Ele o expressa quando adverte: “Meus olhos de cobra na ponta dos dedos giros. E meus exames, distinção: todos meus professores esperam mais esmola de lição, querem o tudo, o sempre que tudo belo nunca que tem” (Vieira, 1987: 124). Mesmo mais velhos, os meninos do bando devem aprender com Dinho, o profeta, um mundo novo. Esse aprendizado, porém, será limitado, pois o mundo do Kinaxixi somente pode ser expresso por uma narrativa que, mesmo estando inextricavelmente ligada a ele, mesmo não podendo separar-se dele, não pode esgotá-lo. Afinal, “o sempre que tudo belo nunca que tem”.

Além disso, Dinho parece ter consciência, também, do efeito da passagem do uso poético da linguagem para seu uso instrumental, casual, já que lhe causa repúdio o uso canhestro, impuro, esdrúxulo que dela fazem o Xôa e os meninos do bando. Uso da palavra que

ele será forçado a fazer a partir do momento em que a imagem da menina/musa/kianda é maculada pela “galhofice” do Xôa, que, traindo a beleza com sua “maldade porca” (Vieira, 1987: 119) de menino bruto, refere-se a ela como tendo ficado “xalada procaso criado dela é que lhe fodeu!” (Vieira, 1987: 125).

Assim Dinho descreve sua própria queda da linguagem poética, do lugar mítico de convergência entre o nome e a coisa, do ideal expressivo de dizer o musseque pelo musseque, de chamá-lo pelo nome e percebê-lo de modo pleno: “E o céu se dobrou, livro da vida que se fecha – expulso eu das gravuras de lá, pecado de ter ouvidos e ouvir, não adiantar furar os moucos buracos deles” (Vieira, 1987: 126). Motivada pelo “pecado de ter ouvidos e ouvir” a “palavra bruta” do Xôa, a queda da linguagem poética que ofertava aos meninos do banco projetará Dinho, “anjo caído no sopro do verbo porco” (Vieira, 1987: 126), para fora do ideal expressivo da linguagem que ele próprio inaugurara.

A queda da linguagem mítica recém-inaugurada é trágica, pois é dela que nascem todas as desventuras pelas quais Dinho vai passar na sequência da narrativa. Ela resulta da desconexão de Dinho com o ideal expressivo da linguagem, de sua ruptura brusca com a palavra poética por ele proferida e profetizada. Ele, então, declarará que o mundo do Kinaxixi caiu junto com ele e que, neste estado, muito de sua excelência natural foi destruída. Seu reino não será mais o de um mundo belo, mas o das “xixiquinhas formigas na mata das folhas finas da acácia-a-outra, chão de pó” (Vieira, 1987: 126).

Como “formigas” que “acarretam as migalhinhas pelas grandes florestas minúsculas, afadigadas em seu constante labor, castigo de não ser cigarra cantadeira” (Vieira, 1987: 126), Dinho vai praticar a linguagem utilitária, reservada ao discurso da subsistência e da sobrevivência, a qual Benjamin (2011) vincula à concepção burguesa da linguagem. Por isso assumirá o modo de comunica-

ção da “bruta palavra” das “belezas inúteis” (Vieira, 1987: 126) do Xôa, a “palavra-podre” (Vieira, 1987: 129) em relação à qual o belo mundo do Kinaxixi que ele criara permanece externo. Nessa linguagem outra ele poderá desafiar o Xôa para uma luta homérica para “redimir a beleza do mundo” com seu “sangue pecador” (Vieira, 1987: 128).

Da luta épica entre Dinho e Xôa temos pouca notícia, pois “toda grande luta ninguém pode fazer estória dela: encolhe, nas palavras vira brincadeira cagarolas, o sangue já secou, coração não ferve mais” (Vieira, 1987: 133). Dela ficou “o resumo só”: vence o Xôa, Dinho é derrotado, cordeiro sacrificado em remissão ao pecado da queda da linguagem poética. Mas ambos saem vitoriosos da disputa: Xôa lidera a caçada; Dinho se senta na beira das águas da lagoa do Kinaxixi para lavar seu sangue derramado, as flores da acácia chovendo em seus cabelos, enquanto as “palavrinhas tolas” repetem o chamado da menina/musa/kianda: “U, ur, ura, urano, urânia...” (Vieira, 1987: 134).

Da disputa com o Xôa não ficará lágrima. Afinal, como dirá Dinho, “o que eu queria estava ainda no ovo da vida: que era cadaqual com sua brincadeira dele e todos na brincadeira da beleza do mundo” (Vieira, 1987: 134). A brincadeira de Dinho será ao lado da menina/musa/kianda. Depois de passar por várias provações, enfrentar a morte numa luta extraordinária com o Xôa e sobrepor-se a seu próprio medo, Dinho poderá reinstalar-se no seu mundo comum, o musseque Kinaxixi, com todo o seu aprendizado. Este, como vimos, refere-se à sua iniciação no verbo. Reafirmado o seu pacto com a linguagem poética pelo corte dos pulsos, dele e da menina, em juramento de sangue, Dinho poderá dizer: “a gente perdemos sempre, mas nunca que desistimos... (...) somos os gumbates operários: da lama das chuvas construímos casas delas, Xôas são as rãs das lagoas, rãs d’águas mortas” (Vieira, 1987: 134).

Iniciado no verbo e disposto a perseverar nele, caber-lhe-á subverter sua condição de neófito em relação à musa. A partir de agora, será ele, o palavrador, que alimentará o repertório da musa com as lições da terra impressas em sua palavra nova: “e eu lhe ensinei a pura alegria, lição de minhas lagoas, sol de cada dia todos os dias, pássaros em seus ninhos, jingunas de chuva até no pó musséquico nos calcanhares para toda a vida” (Vieira, 1987: 134).

O BELO AUTÓCTONE

A primeira referência da escrita luandina à beleza se faz por meio da apresentação do musseque Kinaxixi: “O mundo é belo, só a gente os dois, eu e ele, nascendo cada dia – na mão direita, lagoa brilha seu sono na sombra dos paus, me espera na cama; na frente, capins sacodem cabeças deles em baixo dos meus pés vermelhos: como assim sou vento; na esquerda, paus de gajaja, fronteira de nossos reinos, viram riscos no canto dos olhos só, com a zuna” (Vieira, 1987: 93-94).

A segunda acontece na descrição dos pés da menina Urânia, que o narrador observa fascinado quando do primeiro encontro com ela: “Os pés nuses – eu nunca que vi pés tão limpos, ainda nos sonhos mesmo, trebrilhavam. Sempre nunca que tinha pisado areias mussecais, barro de lagoa chuva, ocas barrocas dos caminhos? Era só a toda beleza máxima, sem ferida de caco, teimoso pó mussequino nos calcanhos” (Vieira, 1987: 95).

Entre uma referência e outra encontramos duas formas de dizer o belo. A primeira nos faz conhecer o musseque Kinaxixi. Nela a perspectiva como a escrita luandina localiza o narrador no espaço e no mundo é definida pela memória cultural do musseque. O traçado da roda dos ventos a partir do qual Dinho descreve o Kinaxixi – na mão direita, na frente, na esquerda e atrás – nos mostra como seu horizonte é delimitado pelo musseque, que lhe aponta o caminho a ser seguido e lhe diz de si mesmo, de sua identidade, tão estreita é

a relação entre espaço e narrador: a lagoa do Kinaxixi é a cama de Dinho; seu passo é o vento que sacode os capins do musseque; os paus da gajaja são os riscos no canto dos olhos de Dinho quando cruza o musseque em direção ao Makulusu; e o Kinaxixi é o paraíso ao qual ele retornará.

A segunda contrapõe a realidade do Kinaxixi e do narrador a algo exterior: os pés de Urânia, limpos de nunca terem pisado as areias do Kinaxixi, nem terem se misturado no barro de suas chuvas e de seus caminhos, de não conhecerem o musseque, referência que são de uma memória outra, canônica, ocidental, alheia.

Nessa forma de dizer o belo, a presença da musa, inicialmente, reencena a repetição do modelo canônico na criação literária dos povos “dominados”. Porém, a apropriação que a escrita luandina realiza do discurso canônico promove um deslocamento da musa, desvelando sua resposta aos padrões ocidentais de unidade e pureza, que permitem à avaliação estética encobrir as ambivalências que cercam as formas de dizer o belo no discurso literário.

Assim, essas formas mostram dois momentos distintos do belo: um relacionado à memória cultural angolana e outro relacionado à memória cultural greco-latina. Ao trazê-los para sua narrativa, a escrita luandina relativiza a forma de dizer o belo. Mostra que o belo referenciado nos motivos gregos é diferente do belo referenciado nos motivos do espaço e da cultura angolanos.

Na escrita luandina, os dois momentos se cruzam, tensionando a própria forma narrativa: na aventura épica que será contada, o narrador Dinho será também o protagonista de um enredo tecido nas margens do modelo; a jornada do herói não lhe facultará o acesso à aventura da Caçada Grande dos Sardões, mas o iniciará no mundo mágico da palavra; a musa, e não a tradição oral angolana, conduzirá a iniciação do herói em sua aventura ao encontro da palavra; porém, para fazê-lo, terá que assumir a identidade da kianda; ao incorporar

a kianda, a musa incorporará, ao repertório canônico da escrita, a textualidade oral angolana que o narrador, iniciado na palavra, passará a proferir; construída a partir do recurso à textualidade oral, a narrativa de Dinho inscreverá, na letra canônica da escrita, a voz da tradição angolana proferida por sua palavra marginal; porém, construída a partir de uma palavra marginal, a narrativa épica de Dinho será atravessada pela oralidade angolana, que assomará no discurso.

Diz-nos Adorno que o belo nasce em meio às tensões entre os elementos que compõem a rede dos detalhes, das particularidades, das diferenças e a forma (Adorno, 2008: 88). Na escrita luandina, o belo resulta da reunião entre a ordem e a desordem. A ordem de um dia comum na vida do narrador, caracterizada por suas andanças pelo musseque Kinaxixi. A desordem gerada pela transformação da musa em kianda, a guiar o narrador nos desafios que enfrenta em sua iniciação na palavra marginal. A ordem de um modelo canônico assumido por Dinho como ideal para comportar a narrativa do processo iniciático que o conduz da condição de neófito à de iniciado na palavra. A desordem que a forma de contar provoca quando quebra sintaxes, lexemas, semas da língua portuguesa para produzir a palavra marginal de Dinho. Nessa desordem, a criatividade lexical indica a provisoriedade das palavras e de seus significados. A tendência dessacralizadora avança de modo avassalador pela narrativa. Dinho narra embelezando o texto quando quebra a linearidade e a globalidade aparentemente definitivas da forma narrativa canônica. Há, em sua narrativa, ordem na desordem. Da tensão entre uma e outra, a beleza se manifesta.

Para Adorno, os comportamentos miméticos se refugiam na arte (Adorno, 2008: 88). E os sujeitos, artistas ou contempladores da arte, procuram imitar o outro. O sujeito em processo mimético encontra-se com o outro, mas não é o outro. Há algo que os liga: a razão. A mimesis, então, se reveste de racionalidade. A arte, no compor-

tamento mimético, busca aproximar-se do modo de ser do outro, tenta ser como ele. Mimeses, então, não é reproduzir o real tal como ele se apresenta na percepção, mas é figurá-lo como ele é sentido esteticamente pelo artista. Toda mimesis passa pela particularidade do indivíduo que tenta colocá-la em prática. Assim, a arte se estrutura racionalmente. Por isso mesmo critica a própria racionalidade.

A escrita luandina nos leva a um musseque Kinaxixi construído esteticamente, diferente do espaço real, mas que tem relação com ele. Ele nos leva a uma *aisthesis*, a uma percepção estética, a outra racionalidade. A uma razão que, transposta para a escrita, recria e reorganiza a nossa percepção sobre a realidade e a memória cultural angolanas. Produzir mimesis, para a escrita luandina, é aproximar-se do musseque Kinaxixi. É recriar, em linguagem literária, uma memória cultural que se apresenta como experiência estética que permite inserir, nos discursos sobre o belo, o espaço e o modo de ser de Angola.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. (2008). *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (1970). *Crítica e verdade*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- (1978). *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 1ª ed. São Paulo: Editora Cultrix.
- BENJAMIN, Walter (2011). *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- BENVENISTE, Émile (1988). *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução de Gloria Novak e Maria. Luísa Neri. Campinas, São Paulo: Pontes [1976].

- BRANDÃO, Junito de Souza (1986). *Mitologia grega*. Volume I. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes.
- (1987). *Mitologia grega*. Volume III. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes.
- CAMPBELL, Joseph (1997). *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Cultrix.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. (1988). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CUNHA, Antônio Geraldo da (2010). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1977). *Kafka. Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34.
- FOUCAULT, Michel (2000). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- LIMA, Luiz Costa (1980). *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- NORA, Pierre (1993). “Entre memória e história. A problemática dos lugares”. Tradução de Yara AunKhoury. Revista *Projeto História*. Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História. São Paulo: PUC, n. 10: 7-28.
- PELLIZER, Ezio (Dir.) (2013). *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega multilingue On Line – DEMGOL*. São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 198. Disponível em: http://demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf. Acesso em: 12/08/2022.
- PLATÃO (1973). *Diálogos*. Vol. IX. *Teeto – Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará.
- VIEIRA, Luandino (1987). *No antigamente, na vida*. 1ª ed. Lisboa: Edições 70.

“NÓS MATAMOS O CÃO-TINHOSO”
E *MONÓLOGOS COM A HISTÓRIA*: ENTRE
A LITERATURA E O CINEMA – REESCRITAS
E MEMÓRIAS MOÇAMBICANAS

“NÓS MATAMOS O CÃO-TINHOSO” AND *MONÓLOGOS
COM A HISTÓRIA*: BETWEEN LITERATURE AND CINEMA
– REWRITINGS AND MOZAMBICAN MEMORIES

Renata Flaiban Zanete

Universidade do Minho

ELACH, CEHUM

renaflai@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5241-7823>

Viviane Almeida

Universidade do Minho

ELACH, CEHUM

v_de_almeida@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3779-4890>

Lurdes Macedo

Universidade Lusófona

Centro Universitário do Porto, CICANT

lurdes.macedo@ulusofona.pt

<https://orcid.org/0000-0002-1577-1313>

RESUMO

Esta investigação parte de imagens simbólicas recorrentes na literatura e no cinema produzidos durante o período do colonialismo tardio e também no pós-independência que interpelam o projeto de nação que se ambicionou para Moçambique. Pretende-se, portanto, revelar tais imagens e responder à indagação: como este projeto aparece questionado, nas obras artísticas de autores

moçambicanos, que compõem o *corpus* deste estudo, por meio de reescritas e memórias? Remetendo-se ao passado colonial e revolucionário, os contos e o filme analisados refletem múltiplas motivações, por vezes sobrepostas, como a atualização, a contemporização, ou ainda a contraposição. Identificaram-se diálogos entre memórias, a literatura e o cinema, na busca por possíveis interpretações e (re)leituras do passado e da História, no presente. O conto fundacional “Nós matámos o Cão-Tinhoso” (2008[1964]), de Luís Bernardo Honwana, é retomado por Hélder Faife na narrativa “O Cão Tinhoso” (2013). *Monólogos com a História* (2019), do cineasta Sol de Carvalho, foi realizado sob a inspiração do conto “Um diálogo à beira duma sepultura” (2011), de Aldino Muianga. As figuras dos espectros e das ruínas, em relação com o mundo dos vivos, são frequentes nas obras literárias e no filme referidos, constituindo as categorias de análise que o artigo propõe desenvolver.

Palavras-chave: memórias, reescrita, adaptação, Luís Bernardo Honwana, Sol de Carvalho

ABSTRACT

This research is based on recurring symbolic images in literature and cinema produced during the period of late colonialism and in the post-independence, which question the project of nationhood that was envisioned for Mozambique. The aim is therefore to reveal these images and answer the question: how is this project questioned in the artistic works of the Mozambican authors who make up the *corpus* of this study, through rewritings and memories? Referring to the colonial and revolutionary past, the short stories and film analysed reflect multiple motivations, sometimes overlapping, such as updating, contemporizing, or even opposing. Dialogues were identified between memories, literature and cinema, in the search for possible interpretations and (re)readings of the past and History in the present. Luís Bernardo Honwana’s foundational short story “Nós matámos o Cão-Tinhoso” (2008[1964]) is taken up by Hélder Faife in the narrative “O Cão Tinhoso” (2013). *Monólogos com a História* (2019), by filmmaker Sol de Carvalho, was made under the inspiration of the short story “Um diálogo à beira duma sepultura” (2011), by Aldino Muianga. The figures of spectres and ruins,

in relation to the world of the living, are frequent in the literary works and the film mentioned and constitute the categories of analysis that the article proposes to develop.

Keywords: memories, rewritten, adaptation, Luís Bernardo Honwana, Sol de Carvalho

As verdades incômodas têm um caminho difícil.

Primo Levi, *Os que sucumbem e os que se salvam*

CENÁRIOS E CAMINHOS PERCORRIDOS

De acordo com Sarr (2019), a independência dos países africanos, embora tenha constituído um processo histórico de importância capital, não concretizou o futuro esperado por estas novas nações. O autor justifica a sua visão com o impasse em que estes países se encontram: a ideia ocidental de desenvolvimento não dialoga com as suas especificidades culturais. Esse impasse tem sido amplamente abordado nos debates pós-coloniais, os quais procuram analisar criticamente as consequências do colonialismo nas sociedades que o viveram (McMillin, 2009). Enquanto instância alternativa de reflexão e de produção de conhecimento sobre o passado e o presente, o pós-colonialismo tem vindo a demonstrar o quão difíceis e complexos têm sido os processos de construção da identidade cultural nas nações africanas, não só porque as identidades estão sempre incompletas (Butler, 2000), como também porque partem da ideia de um mito por cumprir.

Coelho (2019) demonstra que é este o caso de Moçambique, já que a história pós-independência do país se caracteriza por uma política que detém o monopólio do poder e das narrativas sobre o passado. O autor cauciona a ideia de que a narrativa única de libertação

face ao jugo colonial tem constituído a forma de legitimação desse poder e dessa autoridade, entretanto tornados inquestionáveis. Em contraponto às narrativas únicas, Chaves destaca que “A emergência das narrativas, em que assomam vozes até então silenciadas, possibilitou (...) um contrabalanço da hegemonia de classe que durante séculos soube conservar o monopólio dos discursos e direcionar as análises.” (2020: 153)

No trânsito entre a história e a memória, Vecchi identifica três fases: a primeira, da memória testemunho; a segunda, da memória reflexão; e a terceira, que se situa para além daqueles que viveram o passado. Nesta, os “restos do passado” (narrações, documentos, etc.), servem para criar “um contrato historiográfico que estabiliza as variações de um passado movediço e opaco” (2018: 18). Khan reconhece a utilidade da revisitação histórica, “trazendo para o diálogo muitas das ausências que a história oficial das nações foi transformando em velhas ruínas, tidas como desenquadradas de uma narrativa sustentada em visões de progresso, inovação e de modernismo” (2022: 92).

É neste contexto da revivência do passado, que esclarece a sua multidimensionalidade e a sua complexidade, que se justifica a seleção do *corpus* para esta investigação. As obras selecionadas serão abordadas sob a ótica da intertextualidade, conceito que “engloba a gama mais vasta possível de interações textuais, incluindo as de fontes e influências” (Miola, 2014: 13).

No primeiro quadro intertextual apresenta-se um conto considerado fundacional na literatura moçambicana, “Nós matámos o Cão-Tinhoso”¹, de Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964, ainda no período de ocupação colonial portuguesa, e o conto breve “O Cão

¹ Grafia usada por Honwana.

Tinhoso”², de Hélder Faife. Publicado em 2013, quase quarenta anos após a independência de Moçambique, o conto de Faife retoma o cão-personagem icônico e arquetípico para refletir sobre o presente. A este propósito, Jenny postulava que “Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é em grande parte, essa relação que a define” (1979: 5).

Contudo, nem só a literatura revela as várias formas de abordar o passado e o presente. Tal como proposto por Khan

Se a literatura, (...), teve um papel incontestável neste compromisso de pensar a nação nos vários países africanos em língua portuguesa, urge ampliar este pensamento (...) importa pensar a nação através da pintura, da escultura, da música, do cinema, da fotografia e, mais recentemente, através do documentário. (2018: 70)

Assim, o segundo quadro investigado terá por objeto a película *Monólogos com a História* (2019), de Sol de Carvalho, bem como o seu ponto de partida: o conto “Um diálogo à beira duma sepultura” (2011), de Aldino Muianga. Nesse sentido, entrevistou-se o diretor de cinema³, para melhor perceber o processo de criação do filme, bem como o entrecruzamento entre história pessoal, memórias e a História de Moçambique. Sol de Carvalho é testemunha das transformações ocorridas, ao longo do tempo, em seu país. As imagens do filme (*frames*) selecionadas para compor este artigo também constituem materiais de análise da investigação e contribuem para a argumentação que aqui se desenvolve.

² Grafia usada por Faife.

³ Doravante referida como entrevistada.

Antevendo a relação intertextual entre as obras de cada um dos quadros, far-se-á uma leitura transversal, a partir de duas categorias analíticas que lhes são comuns: os espectros e as ruínas, recorrentes nas obras escolhidas. Pretende-se, assim, a partir da interpretação e da análise das contraposições dos quadros, responder à indagação: como o projeto de Nação moçambicano aparece questionado, por meio de reescritas e memórias, nas obras artísticas que compõem o *corpus*?

O PRIMEIRO QUADRO: LUÍS BERNARDO HONWANA
E HÉLDER FAIFE

(...) por debaixo da toalha estará sempre a verdade palpitando como um órgão saudável.

Isabela Figueiredo, *O cão no meio do caminho*

O livro de contos *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* (2008[1964]), de Honwana (1942), foi publicado no mesmo ano em que o autor foi preso, pela militância na FRELIMO⁴, acusado de participar nos movimentos anticolonialistas. Intelectual de reconhecida expressão, é considerado pioneiro na literatura moçambicana, tendo desempenhado, após a independência, funções de Ministro da Cultura. Jornalista e ativista cultural, foi reconhecido por José Craveirinha (1922-2003) como um autor maior da literatura de Moçambique, cuja obra *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* configura “uma fisionomia africana com personalidade identificavelmente moçambicana, umas vezes nas simbologias, outras vezes em certos desfechos, reacções e codificações de um fata-

⁴ Frente de Libertação de Moçambique.

lismo místico, ritualista, aparentemente imaginado, mas extraído da própria vida.” (Craveirinha, 2002: 11).

No conto homônimo que intitula o livro, Honwana centraliza a narrativa nos últimos dias do personagem do Cão-Tinhoso, um espectro que assombra pelo inaudito do azul de seus olhos lacrimejantes e pela decrepitude do seu corpo cadavérico. A figura da quase-sombra é caracterizada, de forma progressiva, com a integração de elementos indicadores de uma decadência incomodativa: “Tinha sempre muitas moscas a comer-lhe as crostas das feridas e quando andava, as moscas iam com ele a voar em volta e a pousar nas crostas das feridas” (Honwana, 1985: 148). A visão fantasmagórica do Cão-Tinhoso é ampliada com a descrição da pele enegrecida pelo tempo, do branco de seus pelos que convivem, no corpo esquelético, com as inúmeras cicatrizes que revelam os flagelos sofridos. Para Custódio, “Ao olharmos o cão tihoso vemos também o cão que somos, o cão do medo, o cão da guerra, o cão colonizado, o cão colonizador, (...) o cão fatalidade” (Custódio, 2010).

Em complemento a esta poliédrica definição, a adjetivação “tihoso” é precisa em intencionalidade: demoníaco, repugnante, mas também persistente. A incerteza da sua origem e a resistência cadavérica da sua presença são envoltas em suposições, como as enunciadas por um dos personagens, revelando que as feridas do Cão-Tinhoso eram consequências da guerra e da bomba atômica. Meticulosamente, como se de um jogo de xadrez se tratasse, os demais personagens são desenhados por Honwana como representativos do sistema colonial vigente: a senhora professora, o administrador e o veterinário. Para além destes, os personagens coletivos, como a matilha, por vezes hostil, e a “malta”, o grupo de crianças em que figuram a tríade Isaura, Ginho e Quim. Isaura, “a menina problemática”, a única que nutre afeição pelo cão; Ginho, o menino ambivalente na sua relação com o Cão-Tinhoso, em certa medida,

pelo seu próprio estatuto de assimilado⁵; e Quim, filho de um colono, a representação juvenil do autoritarismo num espelhamento intergeracional. Nesta ficção, poderemos perceber que é a voz das crianças a mais audível: a morte do Cão-Tinhoso é indigitada ao coletivo de crianças, bem patente na fala do veterinário quando afirma tratar-se de uma missão “para a malta”. Neste sentido, é possível a hipótese de que, nesta narrativa, o protagonismo das crianças, incumbidas de liquidar o cão, esteja relacionado com a ideia de uma jovem nação ainda por se cumprir.

Em *O Cão Tinhoso* (2013), conto breve do moçambicano Hélder Faife (1974-), o resgate do cão-personagem, que reaparece deambulando pelas ruas de Maputo, como se do seu espectro se tratasse, se dá conforme a assunção de Mía Couto de que o conto é “o início inacabado de uma história que nunca termina” (2005: 46), confluindo para a ideia de reconstrução da narrativa. Em consonância, Macedo, Almeida e Zanete reconhecem que Faife remete à “poderosa metáfora que o Cão-Tinhoso constitui na sociedade pós-colonial moçambicana – a de um colonialismo tardio, gasto e extemporâneo (...) – para abordar a desilusão partilhada por muitos moçambicanos por o destino imaginado para Moçambique não se ter cumprido” (2022: 259).

A evidência do personagem do cão como símbolo do colonialismo, numa nação de certa forma desiludida pelo seu destino ainda não se ter cumprido, justifica o seu reaparecimento nas ruas de Maputo. Entretanto, as feridas de outrora estão neste cão revisitado, aparentemente, cicatrizadas. Estupefato, ao deparar-se com o regresso do Cão-Tinhoso, o narrador pergunta-lhe se ele não estava morto. No presente, a história repete-se e transforma-se no encontro entre esses

⁵ Honwana, (2017: 21): “andar calçado, o comer à mesa, o vestir à europeia, o ser capaz de falar em português.”

dois personagens: um moçambicano que não viveu o colonialismo e um cão-metáfora que parece resistir à passagem do tempo. O cão se posiciona de forma sentida: “– Queres que eu volte a sentir a dor da morte?”. O narrador, exasperado, responde-lhe com uma sentença: “– O país precisa que tu morras. Precisamos voltar a matar o cão tnhoso...despertar consciências...” (Faife, 2013: 8). Rejeitando este veredito, o cão-personagem provoca o seu interlocutor, perguntando-lhe se Moçambique será um país. Na condição de escritor que sobrevive respigando no lixo, o narrador fica sem resposta. O cão, que afinal não havia morrido, prossegue o seu caminho incerto, deixando atrás de si um rastro de desesperança, numa “história que nunca termina”.

Araújo defende que o cão, enquanto personagem, desempenha “o papel de mensageiro intercessor, tal como é conhecedor da vida terrena e humana” (2019: 36). O Cão-Tinhoso, tanto na criação de Honwana, como na reescrita de Faife, é o transmissor das mensagens intrínsecas à narrativa. Matar e voltar a matar o cão, para que as consciências sejam despertadas, apresenta-se como um mote para o futuro. A reescrita de Faife inscreve-se como reafirmação da personagem emblemática do Cão-Tinhoso: ressuscita-o para fazê-lo deambular pela cidade, sob o desejo de que volte a morrer. Só assim novos horizontes podem se vislumbrar para a Nação.

O SEGUNDO QUADRO: SOL DE CARVALHO E ALDINO MUIANGA

Os ferros demoram mais a apodrecer que os ossos do falecido.
Mia Couto, *A varanda do frangipani*

O jornalista e cineasta moçambicano João Luís Sol de Carvalho⁶ (1953-) estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema, em

⁶ Doravante nomeado como Sol.

Portugal, no início dos anos 1970 e regressou ao país natal para se juntar à FRELIMO⁷, após o fim da ditadura em Portugal. Participou no projeto *Kuxa Kanema*⁸, foi diretor da *Rádio Moçambique* e da revista *Tempo*. Desde 1986 passou a dedicar-se definitivamente ao cinema, realizando documentários e ficções, principalmente em torno de temáticas sociais.

Ponzanesi e Waller, em obra dedicada aos estudos de cinema pós-colonial, destacam que filmes produzidos em diferentes lugares revelam que “instâncias do colonialismo e do pós-colonialismo estão interconectadas, muitas vezes sobrepondo-se, e continuamente interagindo” (2012: 1). É o caso de *Monólogos com a História*, filme para o qual Sol tomou, como ponto de partida, o conto “Um diálogo à beira duma sepultura”, de Aldino Muianga (1950-), que integra a obra *Mitos, histórias de espiritualidade*. Stam (2005) situa a adaptação como uma prática intertextual: remetendo-nos ao conceito de dialogismo, proposto por Bakhtin, *i.e.*, o diálogo que se estabelece entre as obras, no processo adaptativo; bem como às estruturas sobrepostas, tal como formulado por Genette, em *Palimpsestes*. Já Bazin, defendendo a adaptação, reforçava que este processo, mais do que exceção, é “uma constante da história da arte” (1992: 94).

Cham argumenta que, no contexto africano, as relações entre literatura e cinema, nos processos de adaptação, se caracterizam por uma “fertilização cruzada”, além de um “reconhecimento de igualdade” e “complementaridade” (Cham, 2005: 296). Bazin (1992) também já

⁷ Sol de Carvalho defende a posição de que a FRELIMO foi o primeiro ato de cultura nacional de Moçambique (entrevista).

⁸ “Imagem em movimento”, em línguas nacionais moçambicanas. Produção semanal de 11 minutos de notícias sobre o povo moçambicano para o povo moçambicano, veiculada nos cinemas, vilas e aldeias. (de Miranda, 2015: 22).

⁹ Tradução nossa.

havia sinalizado esta dupla influência entre literatura e cinema: tanto a literatura é contaminada pelo cinema, como as produções fílmicas são instigadas por processos de criação literária.

Sobre o ato de adaptar, Hutcheon (2013: 28-29) defende que há muitas “intenções possíveis”, que tanto podem ser a de “apagar a lembrança do texto adaptado” como de “questioná-lo” ou “prestar homenagem, copiando-o.” Corrigan (2017) aponta três perspectivas para olharmos para o conceito de adaptação: como processo, como produto e, mais recentemente, como um ato de recepção, que leva a múltiplas leituras da obra. O autor faz um levantamento sobre o estado da arte no campo dos Estudos de Adaptação e cita Hutcheon, no que concerne às motivações e escolhas que conduzem os autores em seus trabalhos, ou seja: quem adapta o quê? Porquê e como? Onde e quando realiza esta adaptação? Estas indagações, quando respondidas, permitem compreender melhor o processo criativo da adaptação numa obra cinematográfica e sua contextualização no momento histórico em que ocorre.

Monólogos com a História é dedicado ao pai do cineasta Sol de Carvalho. No filme, a memória e o passado aparecem questionados por um filho que vai ao encontro do fantasma do pai. Esta figura ora é apenas voz, em *off*, ora se materializa em objetos-herança, e parece ganhar o direito à encarnação, quanto mais se revela, na exploração memorialística do filho, surgindo então feito humano.

Sol compõe com a câmera enquadramentos que sugerem muitas molduras e camadas para olhar para o passado, a fim de compreender o presente e tentar imaginar o futuro. Depara-se com o entrecruzamento e a sobreposição da história pessoal do personagem com a História coletiva do povo moçambicano. Eis aqui um exemplo da ampliação proposta por Sol, em relação ao conto de Muianga: a dimensão historiográfica na relação dialógica que constrói entre o vivo e o morto. Os monólogos do filho, embora dirijam-se ao pai (ou

ao seu fantasma) são considerados por Sol como uma conversa do filho consigo mesmo, sendo ainda, o espaço em ruínas, representação do próprio pai. No conto de Muianga destaca-se a passagem: “Se não for esta a campa do meu pai, tanto faz! Prestar tributo a um defunto é o mesmo que prestá-lo a outros” (2011: 10). Também se destaca a diferença entre o artigo indefinido “Um”, seguido da palavra “diálogo”, que titula o conto, substituído pela palavra “Monólogos”, no plural, no título do filme.

Machado (2003) defende a ideia de o cinema poder desenvolver um discurso ensaístico, através de trabalhos autorais que utilizam imagens metafóricas e metonímicas, bem como associações poéticas. Este é o caso de *Monólogos com a História*, uma reflexão em torno do que é ser revolucionário, ao trazer à tona a luta por ideais e certas mudanças na sociedade, e as frustrações do que não foi possível alcançar: transformações sociais mais profundas, ou uma presença mais constante da figura revolucionária na vida familiar. As palavras Herança, Poder e Destino, que surgem em caixa alta, no *trailer*, são marcadores importantes desta narrativa fílmica. A herança remete-nos ao passado, enquanto o destino aponta para o futuro. O poder, pelo fato de estar no centro, estabelece a ligação entre a herança e o destino, o qual pode ser compreendido como inelutável.

Sol discorreu sobre a herança, a partir de uma história pessoal, ocorrida entre ele e seu pai que, na sua visão, funda o argumento de *Monólogos*: “eu não tenho o direito a usar, a não ser que seja bem usado, aquilo que me é legado, que não foi construído pelo meu esforço” (entrevista). Desta maneira, o cineasta enfatiza que, para além do passado, cada geração tem que viver o seu presente, fazendo as escolhas que lhe parecerem mais adequadas, a seu tempo.

O diretor fala sobre o que viu acontecer na política de seu país: “de um regime colonial fascista, para depois um regime socialista, e depois um regime capitalista selvagem”, concluindo que foi “mem-

bro ativo de três gerações, três momentos políticos importantes” (entrevista). Sol reflete sobre estes acontecimentos, sendo partícipe e, ao mesmo tempo, estabelecendo uma distância que lhe permite olhar para o passado e tratar dele em sua filmografia.

O trânsito entre memórias tanto pode se aplicar ao cineasta, na relação que estabelece com o armazém em ruínas; como ao personagem-filho que se desloca no espaço, em deambulação, como espécie de alter-ego do próprio Sol, e que nele projeta relações vividas entre ele e seu pai, entre ele-cidadão e o passado de lutas de libertação.



FIGURA 1 – O presente olha nos olhos do passado, através dos objetos herdados

Fonte: *Frame de Monólogos com a História*

Sol relatou que leu o conto de Muianga e “esqueceu-se” dele. Este suposto esquecimento parece estar ligado ao processo de criação e, dessa forma, recorre-se a Hutcheon quando afirma que “a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-) criação”, “ela é a sua própria coisa palimpséstica” (2013: 29-30), bem como “um processo duplo de interpretação e criação de algo

novo” (2013: 45). Corrigan aborda as adaptações enquanto apropriações, que “removem partes de uma forma ou texto”, de seu contexto original e “as inserem num contexto diferente que remodela dramaticamente o seu significado” (2017: 26). Assim, a campa no cemitério do conto de Muianga, por exemplo, transforma-se num grande espaço em ruínas, no qual símbolos como medalhas, esculturas, e a própria divisão espacial e seu uso remetem a outras imagens e leituras.



FIGURA 2 – Sobreposição de molduras para dialogar com a História
Fonte: *Frame de Monólogos com a História*

Há diversas passagens do conto de Muianga transpostas para imagens no filme, tais como: “Segurava um ramo de flores” (figura 2), ou ainda “poeiras de tinta-ferrugem desbotada pelo tempo” (2011: 9), (figura 3). A atitude do personagem que vai ao encontro do pai e a interpretação dada pelo ator que representa o filho são também fiéis à descrição de Muianga: “Postou-se em atitude meditativa, não sabia exactamente o que para ali fora fazer. O nervosismo era o seu companheiro.” (2011: 9). De um certo modo, ao destacar estas passagens,

reforça-se a “armadilha” da fidelidade, questão tão frequente nos estudos da adaptação (Stam, 2005; Bazin, 1992). Trata-se do impulso de querer encontrar, na obra adaptada, fragmentos da obra que lhe serviu de inspiração¹⁰.

As esculturas do filme foram construídas por Sol junto com Francisco Muchanga. O cineasta sublinha as características e o simbolismo destas peças: há uma escultura com o punho fechado, imagem que se tornou icônica para representar união, enfrentamento e resistência; há uma outra que retrata a tecnologia e apresenta um *pout-pourri* de slides com imagens de lutas de libertação, como por exemplo Vietnã, Cuba e Espanha; e ainda “a cadeira do poder, que está na cova” (entrevista), um adereço colocado numa espécie de porão do espaço em escombros, onde o filme acontece. O recurso intertextual de Sol direciona o olhar para imagens icônicas de revolução, luta e resistência, como a de Che Guevara, largamente apropriada pelo capitalismo industrial, em diferentes produtos e meios de consumo, o que remete para a anunciada “reprodutibilidade técnica” assinalada por Benjamin, em 1936 (2012).

Sol revela, sobre seu processo de criação e de escolha de lugares: “aquilo que eu gosto mais é encontrar um espaço que me solicite paixões, (...) e depois fazê-las casar com as palavras” (entrevista). Segundo ele, este armazém em ruínas, cenário do filme, estaria ligado à escravatura em Moçambique, e depois relacionado às primeiras trocas comerciais, no século passado. O diretor destaca ainda que adaptar a literatura para o cinema pressupõe a “recriação visual e também literária no sentido da palavra, da narrativa” (entrevista),

¹⁰ Bazin compara a adaptação com os processos de tradução e pleiteia que “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito”, pois “as diferenças de estruturas estéticas” obrigam a “procura de equivalências” e exigem do cineasta “invenção e imaginação” (1992: 107).

uma vez que as palavras presentes no roteiro são criadas por ele, sob a inspiração de múltiplas fontes. Define, portanto, o seu processo criativo como “amálgama entre texto, imagem e experiência pessoal” (entrevista). Bazin aponta que a “influência recíproca das artes” (1992: 23), não se restringe apenas ao cinema, implicando a utilização de outras fontes, quer literárias, quer visuais. Sol utiliza ainda a visão de múltiplas camadas como objetivo a perseguir, em suas realizações: “a minha obrigação é fazer cinema de maneira que haja vários *layers*” (entrevista). Vale notar que Hutcheon adjetiva as adaptações como obras “multilaminadas” (2013: 28).

A profundidade da câmera no espaço parece ser metáfora da relação que o realizador quer construir para este eu-filho que, em busca do outro-pai, tenta resolver a tensão interna que se sente. Essa tensão está expressa nos diálogos travados entre estes dois que, a todo o momento, veem-se cara a cara, sem qualquer tipo de espanto por se tratar de alguém que já morreu e que o filho já esperava encontrar ali, na casa em ruínas. Sol expõe: “nas sociedades animistas, como a moçambicana, o que acontece é que os espíritos não estão lá, no céu. O espírito está aqui ao meu lado (indica a lateral do ombro). Ele está aqui a conversar comigo” (entrevista). Esta tensão que se estende pela narrativa do filme pode ser vista também como aquela que se dá entre o presente, herdeiro do paternalismo colonial e dos movimentos de lutas por libertação que, por fim, ao acederem ao poder, acabam por reproduzir o *modus operandi* do sistema opressor que buscavam combater.

A casa em ruínas, cenário do filme, está repleta de elementos simbólicos: o telhado ausente, as sucessivas grades enferrujadas, fechadas a cadeado¹¹, que remetem aos lugares que não podem ser

¹¹ Bazin ressalta os recursos de microscópio e telescópio que a câmera cinematográfica permite aos realizadores (1992).

adentrados, aos espaços da memória que, ou devem permanecer trancados, ou pedem para ser libertados. Muianga escreve: “Aos defuntos não é consentido falar com as suas próprias bocas, necessitam de intermediários, de porta-vozes, fluidos elos de transmissão” (2011: 10). No filme de Sol, identifica-se que o filho, o espaço em ruínas, e todos os objetos deixados pelo pai são esses porta-vozes referidos no conto.



FIGURA 3 – Cadeados e ferrugem: passados interditos e a ação do tempo

Fonte: *Frame de Monólogos com a História*

Margarida Calafate Ribeiro remete-nos a Primo Levi (1997) e ao conceito de “dever de memória” no qual se gera um “pacto de responsabilidade partilhada”,

ao estabelecer um cúmplice compromisso entre quem conta – cumprindo, assim, a sua função de testemunha – e quem ouve – assim tomando conhecimento e não mais podendo dizer que não sabia (...) gera-se a obrigação de a geração seguinte continuar na busca de respos-

tas para as questões dos pais, tentando fazer a síntese entre um excesso de memória individual dos pais e a falha da memória pública, aquela que, no fundo, define aquilo que devemos esquecer e o que devemos recordar. (Ribeiro, 2016: 36-37)

Os filmes do diretor moçambicano circulam em festivais pelo mundo e, assim, faculta-se pensar que as narrativas que instaura fornecem elementos para que os outros – receptores destes filmes – distantes geograficamente e, por vezes, culturalmente, do universo apresentado pelo cineasta, podem vir a construir imagens sobre os moçambicanos, os seus imaginários e as suas estéticas. Hutcheon advoga: “as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas” (2013: 58).

Sobre o cinema produzido em África no contexto pós-colonial, isto é, da necessidade de instauração de narrativas que sejam autor-representações, descoladas de estereótipos ou da visão eurocêntrica, Sol declarava, em entrevista de 2015:

No imediato pós-independência, a nação moçambicana estava em ruptura com o imperialismo. Procurava uma identidade nacional e marxista, pelo que não é de estranhar que se procurasse ver esse cinema que acabava de despontar no continente. (...) Creio que a marca (talvez a mais importante de todas seja o absoluto privilégio às temáticas sociais) ainda se mantem (sic)... (de Miranda, 2015: 21).

As temáticas sociais referenciadas pelo diretor moçambicano permanecem ativas e justificam a análise dos elementos simbólicos que se fará a seguir, como espectros e ruínas, emergentes dos objetos estudados e transversais aos quadros intertextuais.

ENTREQUADROS: ESPECTROS E RUÍNAS

Los espejos están llenos de gente.

Los invisibles nos ven.

Los olvidados nos recuerdan.

Eduardo Galeano, *Espejos: una historia casi universal*.

Assim como os espelhos partidos citados por Galeano, as ruínas mostram-se como estilhaços de um passado que permanece no presente. Da mesma maneira, os reflexos dos espelhos revelam os invisíveis, os esquecidos, os espectros que são convocados nas reescritas, que se dão em “temporalidades sobrepostas”, no entrecruzamento de diversas linguagens e compassados tempos históricos e psicológicos.

Remonta à década de 1990 a emergência do chamado “*spectral turn*”, que configura uma área específica de investigação – a das manifestações espectrais – no mundo das artes e da cultura, que se inicia com a publicação de *Spectres de Marx*, por Jacques Derrida, em 1993 (Blanco e Peeren, 2013).

Tendo esta investigação tomado como objeto quatro obras da cultura moçambicana e sendo intenção compreender como estas questionam o projeto de nação que se ambicionou para Moçambique no pós-independência, é expectável a emergência de categorias analíticas contempladas pelo “*spectral turn*” para o estudo do *corpus*, como os espectros e as ruínas. Como alegado por Ponzanesi e Waller,

Nostalgia, memória, amnésia, trauma, negação, repressão, culpa (...) são alguns dos traços recorrentes dos filmes pós-coloniais onde as identidades se tornaram instáveis e o passado passa a assombrar o presente na forma de fantasmas, sombras, documentos escritos e espaços fantasmáticos.¹² (2012: 12)

¹² Tradução nossa.

Também Medeiros, em estudo comparativo de quatro filmes africanos – dois de Moçambique, um de Angola e outro de Cabo Verde – valida o “quão importantes são as questões que giram em torno de espectros e outras ruínas e como estas se relacionam com os respectivos imaginários nacionais”¹³ (2012: 129).

Com efeito, as ruínas povoam a paisagem moçambicana pós-colonial. O Grande Hotel da Beira, inaugurado em 1955, pode ser considerado como o expoente máximo dessas ruínas, que a um só tempo representa o projeto de um futuro imponente e progressista para Moçambique e a decadência do mesmo. Construído como um espaço de luxo, de ordem e de segurança, é uma ruína habitada a céu aberto, no presente.



FIGURA 4 – Grande Hotel da Beira: ruína habitada a céu aberto

Fonte: Ferry Verheij – <https://www.ferryverheij.nl/portfolio/grande-hotel-beira/>

¹³ *Idem.*

Segundo Sarmiento, as ruínas e a sua representação na cultura ocidental conduzem-nos a uma reflexão que desestabiliza as ideias sedimentadas sobre circunstâncias e lugares históricos, muitos deles atravessados por experiências traumáticas. Para o autor, “A estética do lixo, das dissonâncias e da desordem, do encantamento, do desencanto e do reencantamento está simultaneamente relacionada com uma atração por uma decadência prazerosa e pelo medo de um lado sombrio distópico da humanidade”¹⁴ (2019:175).

Tal como na imagem do Hotel (figura 4), também nas imagens de *Monólogos com a História* aqui destacadas veem-se personagens a deambular pelos espaços, em diálogo com eles. A luz ilumina, através de telhados desfeitos, lugares obscuros, revelando ferrugens e manchas, camadas do passado que constituem e contam a história destes espaços. Como afirma Huyssen (2010: 17) “o imaginário de ruínas poderá ser lido como um palimpsesto de múltiplos acontecimentos e representações históricas.”

Sol de Carvalho destaca o quanto a vida surge em lugares em ruínas, através da vegetação que cresce, valorizando também a ferrugem, “talvez o elemento morto que tem mais vida porque, para chegar à ferrugem, passou um processo” (entrevista). Opinião semelhante é partilhada por Lovegrove, para quem a ferrugem “parece referir-se à forma como coisas do passado perduram no presente como ruínas” (2021: 4).

Em paralelo à decrepitude das ruínas, a imagem do Cão-Tinhoso é também simbólica desta erosão, ligada ao mundo invisível e à morte, “aliada aos seus dons divinatórios e ao papel de intermediário ou tradutor entre dois mundos” (Álvares *et al.*, 2019: 7). Neves desenvolve a ideia do cão como “um espelho paradoxal no qual o

¹⁴ *Ibidem.*

homem se interroga em busca da sua humanidade” (2016: 51). Numa relação de espelhamento entre o humano e o animal, destaca-se esta passagem, que se refere aos olhos de Isaura que, embora não fossem azuis, como os do cão, “eram grandes e olhavam como os olhos do Cão-Tinhoso como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer.” (Honwana, 2008: 20)



FIGURA 5 – O cão-fantasma deambula pelo espaço em ruínas
Fonte: Ferry Verheij – <https://www.ferryverheij.nl/portfolio/grande-hotel-beira/>

Tanto as ruínas, como o Cão-Tinhoso e o fantasma do pai testemunham o passado a assombrar o presente. Entre escombros e espectros que vagueiam, configuram-se cenários em que percepções e expectativas são resgatadas para a construção de novas narrativas e para a comparação entre elas “como mosaico de citações” (Kristeva, 2005: 68). Um bom exemplo disso é o trabalho desenvolvido pelo

fotógrafo Ferry Verheij (1969-), que capturou alguns desses cenários na ruína do Grande Hotel (figuras 4 e 5), revelando-a enquanto metáfora de decadência material e, ao mesmo tempo, de resiliência humana. Retrato da realidade do Moçambique pós-colonial, o Grande Hotel é a ruína do presente que tem como pano de fundo um projeto de futuro que se desvaneceu.

Trata-se de um conjunto de imagens que confirma a ideia de Barthes, quando este se referia à fotografia como um certo espetáculo espectral, “essa coisa um pouco terrível” que também pode ser, por vezes, “o regresso do morto” (1980: 24).

Numa espécie de fusão luminosa, a imagem abaixo é representativa da interpenetração dos símbolos aqui trazidos à tona: as ruínas e o cão que, dentro do espaço vazio, feito um fantasma.

MÚLTIPLOS DIÁLOGOS EM JEITO DE CONCLUSÃO

Todos temos uma prisão, por vezes secreta.

Aquilo que ainda não se realizou.

Aquilo que nunca deveria ter acontecido.

Prisões simbólicas que as nossas almas habitam no silêncio.

Isabela Figueiredo, *O cão no meio do caminho*

A escritora Isabela Figueiredo, ao ser questionada se a obra de ficção poderá ser tão pessoal como um livro de memórias, afirma que “a fronteira entre ficção e não ficção não se coaduna com a arte do nosso tempo na qual todas as formas de arte se encontram em diálogo sem género nem limites” (Gross, 2022).

Nos objetos de investigação selecionados, os mortos falam, indagando dos vivos o seu papel e lugar na história, percebendo-se que as figuras do cão-espectro e do pai morto, ao ressurgirem em obras de diferentes autores, e até mesmo ao longo de décadas,

demonstram que continuam vivas e potentes para provocar reflexões aos receptores.

As reescritas podem ser vistas sob o escopo da individualidade das lembranças, expressas em obras artísticas que dialogam com a experiência coletiva. Autores como Andrew e Benjamin sinalizavam que a história cotidiana, ou seja, a de cada indivíduo, é “uma parte permanente da vida social” (Benjamin *apud* Andrew, 1997: 33-34). O personagem fantasmático do Cão-Tinhoso ronda o imaginário dos artistas moçambicanos, que voltam a ele com uma certa recorrência, e aparece ainda em adaptações teatrais da obra de Honwana, em países de Língua Portuguesa como Brasil e Portugal, em tempos mais recentes¹⁵. Esta retomada parece ter relação com as discussões pós-coloniais que têm vindo a acontecer e que, em Moçambique, por vezes, questionam a concretização do projeto de nação, proposto no pós-independência.

No filme de Sol aqui estudado nota-se a imbricação entre histórias vividas pelo criador, suas memórias, entremeadas ao universo ficcional de Muianga e a realidade concreta do espaço em ruínas, no presente. A entrevista com o cineasta foi fundamental para compreender um processo de adaptação de uma obra literária extremamente breve para o meio audiovisual. Vale aqui a citação de Stam, quando escreve: “As adaptações redistribuem energias e intensidades, provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística da escrita literária transforma-se na energia audiovisual-cinético-performativa

¹⁵ Em Portugal, pelo Teatro O Bando, em 2010 <https://www.buala.org/pt/palcos/nos-matamos-o-cao-tinhoso> e Companhia João Garcia Miguel, em 2016 <http://cargocollective.com/companhiajoagarciamiguel/Nos-Matamos-o-Cao-Tinhoso>. No Brasil, Grupo Trapiche de Teatro, em 2022 <http://www.grupotrapiche.com.br/> e Grupo Ria, em 2023 <https://www.gruporia.com.br/historico.php>

da adaptação, numa troca amorosa de fluidos textuais”¹⁶ (2005: 46). Se Muianga trata de uma situação particular, no diálogo entre um vivo e um morto “à beira duma sepultura”, Sol redimensiona o sentido dessa conversa, multiplicando-a (Monólogos) e ampliando-a, ao ancorar a narrativa fílmica com a História. É curiosa a adjetivação “amorosa” utilizada por Stam. Pode-se situá-la, na adaptação de Sol, pela busca de compreensão do processo histórico de construção de uma nação, pelo anseio de uma sociedade autorreflexiva e menos desigual. Pelo testemunho e legado artístico que enuncia querer deixar, não só como artista, mas também como cidadão.

Num contraponto ao passado, ao pensar sobre a sua filmografia num tempo futuro, o diretor moçambicano afirma: “eu quero deixar, de alguma forma, a possibilidade de que as pessoas mais tarde possam ter base para poder pensar nas coisas e saber como é que as coisas aconteceram” (entrevista). Todavia, sugere que exista ainda algum pudor em se tratar de certos temas históricos, pela proximidade temporal com este passado¹⁷. Percebe-se um indício de uma certa “amnésia consentida”, refletida neste excerto do conto de Muianga: “Esquecidos todos, ou quase todos, precipitados na amnésia dos vivos. Só se recordam, os vivos, dos mortos frescos” (2013: 9).

Coelho (2016: 335) valida que a manutenção deste estado de coisas, em que os mortos anseiam para que falemos, traça a linha tênue entre o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Em contraponto, Ribeiro (2016: 29) afirma que o silêncio “é essencial à memória e à história”, já que o mesmo constitui “uma espécie de luto

¹⁶ Tradução nossa.

¹⁷ Coelho esclarece que “(...) nenhum programa de investigação histórica sobre a guerra anticolonial foi encorajado após a independência, ocorrendo antes sinais de sentido contrário” (2016: 331).

necessário” para a retomada do diálogo, das condições para dar testemunho e das possibilidades de algo ser estudado cientificamente¹⁸.

As reescritas e adaptações empreendidas por artistas moçambicanos intentam retomar as memórias e imagens simbólicas inscritas no colonialismo tardio e no período pós-independência, resignificando o presente e abrindo espaço para a imaginação de um possível futuro. O “fatalismo místico, ritualista, aparentemente imaginado mas extraído da própria vida” (Craveirinha, 2002:11), destacado no primeiro quadro deste artigo, é confirmado por Sol de Carvalho, quando salienta a característica animista da cultura moçambicana, na qual vivos e mortos dialogam em pé de igualdade sobre os desencontros do passado. O peso fatalista da palavra “destino”, que compõe a tríade, juntamente com herança e poder, palavras escolhidas pelo realizador no *trailer* como chaves de compreensão da narrativa fílmica, validam a reflexão de Craveirinha. Cook postula que “O passado existe para ser reinventado; o desafio é reinventá-lo de uma forma que permita a criatividade e a imaginação, bem como a análise e a exposição, e aprofunde a nossa compreensão do complexo processo envolvido nas reconstruções históricas¹⁹” (2005: xiii).

Em resposta à pergunta lançada ao início deste artigo, conclui-se que o projeto de Nação imaginado para Moçambique é questionado a partir da sua não concretização, referendando a reflexão de Sarr (2019). Se o reaparecimento do Cão-Tinioso sugere uma revivência do passado que se buscou combater, os *Monólogos com a História* reavivam a ideia de um projeto inacabado. Como pista para prosseguir esta investigação, deverá aceitar-se que a voz dos espectros e das ruínas, porta-vozes reincidentes da conflituosa história recente,

¹⁸ O documentário *Caminhos da Paz* (2012), de Sol de Carvalho, apresenta o processo de pacificação moçambicano, desde o início da guerra civil (1976) até ao acordo firmado (1992).

¹⁹ Tradução nossa.

ecoam nos interstícios das obras ficcionais. É nestes interstícios que se posicionam os receptores das obras em análise, sendo, também eles, porta-vozes das interpretações e desdobramentos, no presente, entre o passado e o futuro de Moçambique.

REFERÊNCIAS

- ÁLVARES, Cristina, et al. (Orgs.) (2019). “Introdução: o(s) lugar(es) do cão”, in Cristina Álvares et al. *Cães e imaginário: literatura, cinema, banda desenhada* (pp. 7-13). V. N. Famalicão: Húmus. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/61700>
- ANDREW, Dudley (Ed.) (1997). *The image in dispute: art and cinema in the age of photography*. Austin: University of Texas Press.
- ARAÚJO, Alberto Filipe (2019). “O simbolismo do cão em drácula de Bram Stoker. Um estudo mito-crítico”, in Cristina Álvares et al. (Orgs.) *Cães e imaginário: literatura, cinema, banda desenhada* (pp. 33-48). V. N. Famalicão: Húmus. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/61700>
- BARTHES, Roland (1980). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70.
- BAZIN, André (1992). *O que é o cinema?* Tradução de Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte.
- BENJAMIN, Walter (2012). “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 165-196). 8ª edição, São Paulo: Brasiliense.
- BLANCO, Maria del Pilar and Peeren, Esther (Eds.) (2013). *The Spectralities Reader: ghosts and haunting in Contemporary Cultural Theory*. London and New York: Bloomsbury.
- BUTLER, Judith (2000). “Restaging the universal hegemony and the limits of formalism”, in Judith Butler et al. (Eds.). *Contingency, hegemony,*

- universality: contemporary dialogues on the left* (pp. 11-43). London and New York: Verso.
- CHAM, Mbye (2005). “Oral traditions, Literature and Cinema in Africa”, in Robert Stam and Alessandra Raengo (Eds.). *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation* (pp. 295-312). Malden: Blackwell Publishing.
- CHAVES, Rita (2020). “História, memória e ficção em textos e contextos africanos: notas sobre Moçambique”. *EXILIUM Revista de Estudos da Contemporaneidade*, 1(1), 151-177. <https://doi.org/10.34024/exilium.2020.v.11282>
- COELHO, João Paulo Borges (2016). “Memória das guerras moçambicanas”, in António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro (Orgs.). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais* (pp. 327-337). Coimbra: Edições Afrontamento.
- (2019). “Política e História Contemporânea em Moçambique: dez notas epistemológicas”. *Revista de História*, (178), 1-19. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.146896>
- COOK, Pam (2005). *Screening the past: memory and nostalgia in cinema*. New York: Routledge.
- CORRIGAN, Timothy (2017). “Defining adaptation”, in Thomas M. Leitch (Ed.) *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 23-35). New York: Oxford University Press.
- COUTO, Mía (2005). *Pensatempos*. Lisboa: Caminho.
- CRAVEIRINHA, José (2002). “Prefácio à edição portuguesa”, in Mía Couto. *Vozes anoitecidas* (pp. 9-12). 7ª edição, Lisboa: Caminho [1987].
- CUSTÓDIO, Nuno Pinto (2010). “Nós matámos o cão tihoso!”, disponível em <https://www.buala.org/pt/palcos/nos-matamos-o-cao-tihoso> [consultado em 28 de abril de 2023].
- DE MIRANDA, Maria Geralda (2015). “Cinema africano em foco: entrevista com o cineasta Sol de Carvalho”. *Revista Mulemba*, 7(12), 21-28. <https://doi.org/10.35520/mulemba.2015.v7n12a5020>

- FAIFE, Hélder (2013). “O Cão Tinhoso”. *Pandza!*, 7-8. Maputo: Alcance Editores.
- GROSS, Ricardo (2022). Entrevista com Isabela Figueiredo – “O criador está inteiramente na sua obra, seja ela o que for”, disponível em <https://www.agendax.pt/2022/12/17/isabela-figueiredo/> [consultado em 28 de abril de 2023].
- HONWANA, Luís Bernardo (2008). *Nós matámos o Cão-Tinhoso*. Lisboa: Edições Cotovia [1964].
- HUTCHEON, Linda (2013). *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2.^a edição, Florianópolis: Ed. da UFSC.
- HUYSEN, Andreas (2010). “Authentic ruins: product of modernity”, in Julia Hell e Andreas Schönle (Eds.). *Ruins of modernity* (pp. 17-28). Durham: Duke University Press.
- JENNY, Laurent (1979). “A estratégia da forma”. *Poétique*, 27. Coimbra: Almedina.
- KHAN, Sheila (2018). “Entre realidades e cenários: Dever e Autoridade de narrar a nação entre imagens”, in Ana Mafalda Leite et al. (Eds.). *Nação e Narrativa Pós-Colonial III* (pp. 65-77). Lisboa: Editora Colibri.
- (2022). “Uma etnografia de ausências: Moçambique, História e *Uma Memória em três atos*” in Moisés de Lemos Martins et al. (Orgs.). *Portugal e Moçambique – Travessias identitárias e imaginários do passado e do presente* (pp. 91-105). V. N. Famalicão: Húmus/CECS. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/80870>
- KRISTEVA, Julia (2005). *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2.^a edição, São Paulo: Perspectiva.
- LEVI, Primo (1997). *O dever de memória*. Tradução de Esther Mucznik. Porto: Civilização.
- LOVEGROVE, Sofia (2021). “Ciclo perpétuo”: memórias (re)aparecidas e práticas decoloniais no Tarrafal, Cabo Verde”. *Memoirs Newsletter*, (134), 1-5. <http://hdl.handle.net/10316/95962>

- MACEDO, Lurdes, Almeida, Viviane e Zanete, Renata Flaiban (2022). “Temporalidades sobrepostas. Notas sobre re-existir para além de resistir em Luís Bernardo Honwana”, in Moisés de Lemos Martins et al. (Orgs.). *Portugal e Moçambique – Travessias identitárias e imaginários do passado e do presente* (pp. 223-242). V. N. Famalicão: Húmus/CECS. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/80870>
- MACHADO, Arlindo (2003). “O Filme-Ensaio”. *Concinnitas*, 2(5): 63-75. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804>
- McMILLIN, Divya C. (2009). *Mediated Identities. Youth, Agency & Globalization*. New York: Peter Lang Publishing.
- MEDEIROS, Paulo (2012). “Spectral postcoloniality. Lusophone postcolonial film and the imaginary of the nation”, in Sandra Ponzanese e Marguerite Waller (Eds.). *Postcolonial cinema studies* (pp. 129-142). New York: Routledge.
- MIOLA, Robert S. (2014). “Seven types of intertextuality”, in Michele Marapodi (Ed.). *Shakespeare Italy, and Intertextuality* (pp. 13–25). Manchester: Manchester University Press.
- MUIANGA, Aldino (2011). “Um diálogo à beira duma sepultura”, in Aldino Muianga, *Mitos, estórias de espiritualidade* (pp. 9-11). Maputo: Alcance Editores.
- NEVES, Márcia (2016). *Zooficções*. Lisboa: IELT-FCSH/NOVA. <https://ielt.fcs.unl.pt/3d-flip-book/zooficcoes/>
- PONZANESI, Sandra e Waller, Marguerite (2012). “Introduction”, in Sandra Ponzanese and Marguerite Waller (Eds.) *Postcolonial cinema studies* (pp. 1-16). New York: Routledge.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2016). “A casa da Nave Europa – miragens ou projeções pós-coloniais?”, in António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro (Orgs.). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais* (pp. 15-42). Coimbra: Edições Afrontamento.

- SARMENTO, João (2019). “The aesthetics of ruins: failure, decay, planning and poverty”. *Finisterra*, 53(109), 171–175. <https://doi.org/10.18055/Finisl1806>
- SARR, Felwine (2019). *Afrotopia*. São Paulo: N-1 edições.
- STAM, Robert (2005). “Introduction: the theory and practice of adaptation”, in Robert Stam and Alessandra Raengo (Eds.). *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation* (pp. 1-52). Malden: Blackwell Publishing.
- VECCHI, Roberto (2018). “Depois das testemunhas, as sobrevivências”. *Memoirs Newsletter*, 18: 18. https://issuu.com/_albertopereira/docs/memoirs_encarte_web?utm_medium=referral&utm_source=memoires.ces.uc.pt

FILMES

- Caminhos da Paz*. Dir. Sol de Carvalho, Promarte e Filmwork, Moçambique, Itália, Estados Unidos da América, 2012. 90 min.
- Monólogos com a História (Trailer)*. Dir. Sol de Carvalho, Real Ficção, Moçambique, 2019. 1 min. 28 seg.
- Monólogos com a História*. Dir. Sol de Carvalho, Real Ficção, Moçambique, 2019. 18 min.

ENTREVISTA

- Sol de Carvalho, realizada pelas autoras, via plataforma zoom, em 08 de março de 2023.

A REESCRITA E A “AVENTURA” DO IMPÉRIO EM ORLANDO DA COSTA E REIS VENTURA

REWRITING AND ADVENTURE IN THE PORTUGUESE EMPIRE:
ORLANDO DA COSTA AND REIS VENTURA

*Isadora de Ataíde Fonseca*¹

Universidade Católica Portuguesa

Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Faculdade de Ciências Humanas,
iafonseca@ucp.pt

<https://orcid.org/0000-0001-9019-9794>

RESUMO

O artigo promove uma releitura conjunta de *O Signo da Ira* (1961) e de *Fazenda Abandonada* (1962) para repensar os diversos imaginários do império e a sua projeção na literatura de língua portuguesa no âmbito do colonialismo português. Nesta releitura contemporânea, assinala-se o recurso partilhado por Orlando da Costa e Reis Ventura à memória e à história da trajetória colonial. Nestes romances os autores procuram “reescrever” o destino do império, projetando os seus imaginários e ideologias sobre o futuro então desconhecido do colonialismo. Esta leitura conjunta explora o “encontro”, o “cruzamento” e o “diálogo” entre as obras a partir das suas personagens, das suas travessias e dos seus lugares “marginais” nos territórios de Goa e Angola. Com o estudo da cultura e da ideologia na Esfera Pública Imperial também se quer contribuir na discussão dos imaginários literários do século XXI em língua portuguesa que remetem para a “reescrita” do passado colonial.

Palavras-chave: Orlando da Costa, Reis Ventura, literatura, história, colonialismo

¹ A autora agradece os contributos críticos dos revisores anónimos, os quais contribuíram para enriquecer o estudo.

ABSTRACT

This article brings together a rereading of *O Signo da Ira* (1961) and *Fazenda Abandonada* (1962) to discuss the distinct imaginations of the empire and its projection in literature within the scope of Portuguese colonialism. In this contemporary rereading is highlighted the use of memory and history as a shared strategy of Orlando da Costa and Reis Ventura to write about colonial experience. In these novels the authors seek to “rewrite” the fate of the empire, projecting their utopias and ideologies onto the then unknown future of colonialism. This joint reading explores the “intersection” and the “dialogue” between the works from their characters and its “marginal” places in the territories of Goa and Angola. With the study of culture and ideology in the Imperial Public Sphere, this article also wants to contribute to the discussion of the literary imagination of the twenty-first century in the Portuguese language, which refer to the “rewriting” of the colonial past.

Keywords: Orlando da Costa, Reis Ventura, literature, history, colonialism

INTRODUÇÃO

O Signo da Ira (1961) e *Fazenda Abandonada* (1962) são romances que mobilizam a memória política, social e cultural do império colonial português no século XX. Os autores, Orlando da Costa (Lourenço Marques, 1929 – Lisboa, 2006) e Manuel Joaquim Reis Ventura (Chaves, 1910 – Oeiras, 1988), foram intelectuais politicamente engajados que na sua obra literária refletiram as suas ideias sobre Portugal e o colonialismo. A publicação destes romances coincidiu com o fim da “administração” portuguesa em Goa e com o princípio da guerra colonial em Angola. O império é o tema central destas obras, que incluem personagens e dramas que conjugam memórias e interpretações históricas distintas, imaginários ideológicos opostos e linguagens narrativas diversas. Promover uma releitura conjunta de *O Signo da Ira* e de *Fazenda Abandonada* para repensar os imaginários

do império e a sua projeção na literatura de língua portuguesa no âmbito do colonialismo português é o foco deste estudo. Nesta releitura contemporânea assinala-se o recurso partilhado por Orlando da Costa e Reis Ventura à memória e à história da trajetória colonial – recordação e releitura do império na primeira metade do século XX; relato do presente da década de 1950 e imaginação do futuro. Nestes romances os autores procuram inventar ou “reescrever” o destino do império, projetando os seus imaginários e filiações ideológicas sobre o futuro então desconhecido do colonialismo nas suas dimensões sociais, políticas e culturais. A leitura conjunta destes romances explora também o “encontro”, o “cruzamento” e o “diálogo” entre as obras a partir das suas personagens, das suas travessias e dos seus lugares “marginais” nos territórios coloniais de Goa e Angola. Com o estudo da cultura e da ideologia na Esfera Pública Imperial, e com uma abordagem multidisciplinar, também se quer contribuir para a discussão dos imaginários literários do século XXI em língua portuguesa que remetem para a “reescrita” do passado colonial.

O Signo da Ira, escrito entre 1959-60, denuncia a exploração dos trabalhadores rurais e o impacto do sistema colonial em Goa. Num romance polifónico, é o conjunto dos protagonistas nas suas interações que ilustram os conflitos sociais, culturais e políticos do imperialismo e as suas consequências na vida comunitária e privada de um povo subalterno. Situado na última etapa do Neorrealismo, o romance revela autonomia literária e compromete-se com a crítica do colonialismo e com o “despertar das consciências” (Rodrigues, 2009). *Fazenda Abandonada*, escrito entre 1960-61, narra a travessia de um português de Trás-os-Montes que se faz agricultor em Angola. O romance articula os mitos da ordem salazarista no repertório que estruturou o discurso do Estado Novo e orientou a ideologia do regime (Fonseca, 2019). Ambos os livros mobilizam o “passado” do império pela via da memória e da história e através do

espaço colonial, de indivíduos “marginais” e de tragédias particulares. A ocupação militar e os confrontos armados, a crise política do “programa colonial”, a pobreza das populações e a ausência de estado de direito, as diferenças socioculturais e as suas consequências privadas no contexto imperial são temas comuns aos romances no então “presente” do império. Para além do “passado (memória)” e do “presente” serem mobilizados de ângulos distintos, é na imaginação do futuro que o confronto entre os textos é radical: Reis Ventura propõe-se “reconstituir” um império estruturado no nacionalismo-colonial, enquanto Orlando da Costa escreve para “libertar” os subjugados da sua condição colonial e do regime de castas na perspetiva do internacionalismo marxista. O uso da memória e da história pelos autores constitui o lastro entre o passado, o presente e o futuro que imaginam. A leitura conjunta de *O Signo da Ira* e de *Fazenda Abandonada* contribui para uma história das mentalidades no âmbito da crise do colonialismo português para revelar “as formas da experiência sensível, da perceção do tempo, das relações de crença e do saber, do próximo e do distante (...) da imagem e da identificação que orientaram ao mesmo tempo essa expectativa em relação à imaginação da comunidade” (Rancière, 2014: 156).

A “NARRATIVIZAÇÃO” DO IMPÉRIO

O império narrado por Reis em *Fazenda Abandonada* tem como ponto de partida Ervededo, Vila Real, a Primeira República e o avô do protagonista Raul Bravais, em clara referência às ligações entre Portugal e o império, o passado e o presente. Em Mormugão, Goa, Orlando situa a “harmonia de todo o sempre” do império (na voz de bab Ligôr), um passado impreciso e secular de ocupação estrangeira do qual Natél herdou a chama que ilumina o “desespero coletivo” acumulado ao longo de gerações (Costa, 2019: 273 e 284). Com precisão e subtilidade, de diferentes ângulos do mapa ideológico do impé-

rio, Orlando e Reis convocam o passado então recente e reescrevem o curso do império colonial português para “narrativizar” a ebulição do presente colonial e espelhar na literatura as utopias do seu próprio tempo histórico.

Hayden White (2014) explica o renascer do “romance histórico” após a Segunda Guerra Mundial como a urgência de estancar o passado de crimes contra a humanidade, no qual se inclui o colonialismo, e na importância de se pensar a relevância do conhecimento produzido pelo passado. Ou, a literatura como *via appia* para o “passado prático”. A vida quotidiana, as memórias, os sonhos e desejos, as táticas de sobrevivência e as estratégias para lidar com o presente coletivo e individual conjugam-se no conceito de “passado prático”. A literatura moderna do século XIX tinha sido pioneira ao resgatar na experiência do vivido contributo para o convívio com a herança do passado e para apontar soluções no presente. O realismo literário que se seguiu desafiou a História académica e promoveu o florescimento do “passado prático” no romance – a exemplo de Joseph Conrad, exemplar no âmbito da literatura do período imperial.² Este passado

has been lived by all of us more or less individually and more or less collectively and which serves as the basis for the kinds of perceptions of situations, solutions of problems, and judgements of value and worth that we must make in everyday situations of the kind never experienced by the ‘heroes’ of history (White, 2014: 14-15).

White sublinha que a escolha de temas históricos pelos romancistas pós-modernos, a exemplo de J. M. Coetzee e da sua abordagem

² Sobre literatura, ideologia, império em Joseph Conrad assinala-se o estudo de Fredric Jameson (1981).

do apartheid na África do Sul, também desafiou o dogma que fez dos “factos históricos” a medida para se aceder ao realismo dos discursos sobre o presente e o passado, concluindo que o romance contemporâneo pressupõe uma “filosofia da história”.³ Daí que o “passado prático” da escrita literária nos leve para além da História e do entendimento de que um facto é estabelecido em oposição lógica à “ficção” – esta compreendida como produto da imaginação literária.

Acompanhando White, o conceito de “narração” associa-se à voz, ao tom e ao modo do escritor na relação com o público. O produto desta enunciação é a “narrativa”, a essência, a qual presume uma conexão específica ao discurso. A “narrativização”, por sua vez, é o resultado da estratégia dramática aplicada pelo narrador para imaginar os eventos escolhidos para representação, incluindo os seus valores específicos (cognitivos, morais ou ideológicos, entre outros). Compreendida a dramatização enquanto “narrativização”, a distinção entre “factual” e “ficcional” perdem relevância para interpretar o “realismo” dos vários significados com os quais o “passado” pode ser endossado.

A TERRA

É neste enquadramento teórico-conceitual que se relê *Fazenda Abandonada* e *O Signo da Ira* e acompanha-se a reescrita do império colonial português em Reis Ventura e Orlando da Costa, que têm a terra e o território no centro dos seus romances. A terra fértil que alimenta os homens e o território onde se desenrolam os conflitos herdados e transmitidos pelo colonialismo ao longo dos séculos.

Retalhadas as terras de família após a morte do seu patriarca, aos 26 anos Raul Bravais abandona Trás-os-Montes e desembarca em

³ Para uma introdução à obra de J.M. Coetzee, indica-se o estudo de Dominic Head (2009).

Luanda em 1935, onde se torna guarda-livros da Lusáfrica, companhia de exportação. Na reconstituição do império de Reis o progresso material do território em meados do século XX deve-se à ação portuguesa, e em especial aos comerciantes do “mato”, que para além das suas lojas desenvolveram a agricultura e não tinham receio dos nativos: “foi ter com eles, entrou-lhes na senzala, aprendeu-lhes a língua e fez da companheira preta a mãe dos seus filhos”.⁴ Na memória e na interpretação histórica do autor as “grandes firmas do litoral”, por sua vez, deram suporte financeiro a estes “desbravadores do sertão”. A Lusáfrica é uma destas organizações, instalada desde 1920 em Luanda e com escritório em Lisboa, na qual Raul trabalha como um “escravo português, mais resistente e submisso que um jumento”. A Segunda Guerra Mundial beneficiou o comércio da colónia e as gratificações do guarda-livros permitiram-lhe responder ao apelo de filho e neto de agricultor e avançar para a terra e para o sisal em Vila Salazar, Cuanza Norte. Nos primeiros tempos, apesar da burocracia do estado e dos impostos, “a filha e a fazenda, ambas estavam a crescer, para o tornar o feliz” (Ventura: 1962: 87, 108 e 159).⁵

Na terra de Reis, “batalhões cerrados de sisal” ocupam centenas de hectares, o rio Nhía corre “cachoando entre pedregulhos” na “guarda austera dos morros”, Gumba, Dala-Cachibo, Capacho e Condenado (Ventura, 1962:191). Nas madrugadas da terra de Orlando, “um frémito de frescura vem fundir-se com a seca quietação da terra”, “os búfalos caminham com lentidão, enquanto remoem o capim” e os “talos decepados do arroz rebrilham”. Os homens aguardaram o fim das chuvas e erguem “com humildade os olhos para o céu” em busca de confiança para o segundo cultivo anual de arroz. No império do

⁴ A respeito do luso-tropicalismo e da sua representação na literatura anota-se a obra de Susana Pimenta e Orquídea Ribeiro (2023).

⁵ Sobre a história de Angola entre 1890-1930 destaca-se a síntese de Aida Freudenthal (2001).

escritor, para os curumbins “a vida foi sempre má”, mas o presente é especialmente mau: muita chuva, pouca semente, a guerra, a chegada dos “expedicionários” e o declínio dos senhores da terra, os *batcarrás*. Na promessa da terra, a “vangana representa toda a esperança”, dela dependem a vida da comunidade, dos servos e dos senhores: o casamento de Natél e Bostião, o primeiro filho de Gustin e Quitrú e o sustento dos anciãos – Jaqui, Bostian, Pidade e Pedrú. *Bab Ligôr*, que hipotecou o que tinha para “salvar a honra da família” e que teme a quebra da “harmonia de todo o sempre” (Costa: 2004: 29, 30, 44 e 273), também é servo da fertilidade da terra, a qual requer a servilidade centenar dos seus manducares propiciada pela exploração colonial secular.⁶

Enzo Traverso (2012) explora as relações entre memória e história para discutir o “uso público do passado”, incluindo a História e a Literatura. O historiador define a memória enquanto “as representações coletivas do passado tal como se forjam no presente – estrutura as identidades sociais, inscrevendo-as numa continuidade histórica e dotando-as de um sentido, ou seja, de um conteúdo e de uma direção” (Traverso, 2012: 24). Num primeiro nível, o autor considera a “obsessão memorial” que se inicia no século XX e que se acentua no seu devir como resultado do declínio da experiência transmitida num mundo sem referências, violento e fragmentado. Daí que a memória no seu uso público contribua para o luto do passado, num sistema de representações que inclui “testemunhas”. As guerras e as “guerras da memória” são exemplares da conjugação de dimensões políticas e éticas na mobilização da memória. O presente é o seu tempo e deter-

⁶ Sobre a história da Índia Portuguesa no período sublinha-se o estudo de síntese de Célia Reis (2001).

mina as suas modalidades: sucessão de acontecimentos, interpretação e “lições”.

Fazenda Abandonada e *O Signo da Ira* constituem-se romances de reescrita e memória em simultâneo, mobilizam o uso público de memórias distintas, vivências dos escritores e das comunidades que narrativizam e interpretações da história, e complementares na trajetória do império colonial português, nos quais os autores atuam como testemunhas e narradores do presente.

NAS MARGENS

Raul Bravais encarna na reescrita de Reis o percurso de milhares de portugueses que procuravam escapar à pobreza em Portugal na promessa das colónias africanas na primeira metade do século XX. A travessia é dura para os colonos brancos, que na memória do autor foram os responsáveis pelo “desenvolvimento” económico de Angola, um povo civilizador que promoveu “a integração lusíada das populações e nos aspetos peculiares da ação portuguesa neste rincão tropical da Pátria” (Ventura, 1962:86). Se a ação do estado é elogiada na definição de horários de trabalho e salários que beneficiam apenas a população branca, também é criticada nos impostos excessivos, na legislação, na burocracia e na ausência de crédito que dificultam e adiam as iniciativas dos agricultores. A falência, o endividamento e o alcoolismo que atingem Raul vão se explicar na queda do preço do sisal, agravada pela crise na relação de Portugal com a União Europeia de Pagamentos na década de 1950. Reis mobiliza a sua memória enquanto testemunha do império (e o reinterpreta) ao longo do século XX, na sua origem do norte de Portugal e como colono em África, a partir de 1932 em Moçambique e de 1940 em Angola.⁷

⁷ Sobre a sociedade colonial em Angola ver Fernando Pimenta (2005).

Para narrativizar o embate cotidiano da comunidade pela sobrevivência e os anseios individuais por um destino, Orlando entrelaça a pobreza, a solidão e os sonhos dos seus personagens na última década da ocupação portuguesa em Goa. Não há marcos temporais precisos, porque a servidão é secular, é omnipresente na miséria da comunidade e é transmitida na sua memória. O passado do império é resgatado pelos protagonistas, testemunhas e vítimas de uma existência que não teve alternativa à servidão colonial e a estratificação étnica e social imposta pelo regime de castas.⁸ Bostião depende da colheita para casar com Natél. Se for preciso “deixa o povoado e aquelas terras mesquinhas do senhor”, imigra para trabalhar e receber em dinheiro. Natél teme ser enviada pelo avô para servir na casa de Bab Ligôr, “há intimidades que não devem existir entre senhores e servos”. Coinção, que já passou da idade de casar e que não tem outra “esperança”, com os pais velhos e doentes, considera sujeitar-se à lei do *batcará*, “à lei da sua casa, ser por ele violada” (Costa: 2004: 55, 65, 74). Rumão, que deseja Coinção em silêncio, dono da taberna onde bebem os velhos corumbins, acoberta o comércio ilegal de gasolina pelos militares portugueses. Um soldado português, de olhos claros e da idade de Bostião, estremece à distância por Natél. A Igreja Católica é reescrita no romance como mediadora do império, ao Padre Antú recorrerem todos nas horas de aflição: corumbins, os soldados e Bab Ligôr. Na sua ânsia de “atalhar aquela torrente de paixões, de ocultos, de recalcados ódios, apaziguar ânimos exaltados” (Costa: 2004:322-23), o padre é decisivo para precipitar o drama: o suicídio de Coinção, o assassinio de Rumão e a conseqüente partida de Natél para a casa do *batcará*. Nascido em Lourenço Marques, Orlando mobiliza a sua

⁸ A respeito da representação da estrutura social e cultural de Goa dos corumbins, *kunnbi*, em *O Signo da Ira*, ver o posfácio de Rosa Maria Perez, 337-344. Da mesma autora assinala-se a obra de 2006.

memória vivida do colonialismo para narrativizar os corumbins e as clivagens económicas e sociais de Goa em denúncia do império.⁹

Em hemisférios distintos do mesmo império colonial opressor, os personagens de *O Signo da Ira* e de *Fazenda Abandonada* são respetivamente subalternos e marginais. A comunidade de Orlando é composta de homens e mulheres da casta mais baixa da Índia, que se mantém na servidão quando o país já se tornou independente. O autor dá voz aos “subalternos”, os quais não têm direito à palavra e definem-se pela sua condição colonial, étnica e social.¹⁰ Num enclave português no qual os brâmanes de cultura portuguesa veem o seu poder económico e político esvaír-se, a propriedade da terra e a ascendência social continuam a determinar a vida dos homens. Pelo seu trabalho os corumbins iriam receber parte do arroz, não tivessem sido enganados pelo *batcará*, o qual “protege” os seus manducares apenas num discurso secular imaginário. No romance, os corumbins constituem uma comunidade sem laços ou relações com outros grupos, nativos ou luso-indianos, e parecem habitar o mundo sozinhos: “Todas as suas alegrias, as ansiedades e atribulações estavam ligadas àquele pedaço de terra aprisionada entre uma estrada e um outeiro” (Costa, 2019: 166). Os encontros entre os corumbins e os senhores são restritos. Aos sábados, à soleira da casa dos senhores quando os velhos pedem esmolas. No celeiro, desmantelado pela “gélida violência” usada por *bab Ligôr* para violar Coinção. A taberna é ponto de encontro para os soldados beberem macheira e contrabandear gasolina com a cumplicidade de Rumão. Na feira do Mercado Velho, um soldado insulta Pedrú como “porco” e “fedorento” e dá-lhe duas

⁹ Sobre cidadania e colonialismo em Goa refere-se o estudo de Sandra Ataíde Lobo (2016).

¹⁰ Sobre o conceito teórico e empírico de “subalterno”, no contexto colonial e pós-colonial, assinala-se a obra de referência de Gayatri Chakravorty Spivak (2021 [1999]).

vergastadas na cara. Encontros de violência contra um povo desde sempre subalterno.

Os brancos de Angola, a classe média trabalhadora de cidadãos do império, também vivem fechados em si. Embora “cidadãos do império”, os protagonistas de Reis Ventura são aqui considerados “marginais” devido ao regime autoritário, à condição colonial que os considera de “segunda classe” e pela sua fraca representação no espaço público.¹¹ Empregados, funcionários públicos, pequenos comerciantes que se encontram no Café Portugália no fim do dia para bradar contra um estado que não demarca terras, bancos que não emprestam, um governo de colónia sem “ajudas” e altos impostos: “não podem ver um pobre com uma camisa passada”. É na solidariedade dos amigos que Raul se mantém à tona. Do antigo patrão recebe antecipadamente pela colheita de sisal; depende do merceiro Santareno, a quem deve mais de um ano de fornecimentos; e aceita um empréstimo de Sunin, até perder tudo e cair nas “garras da usura”. Falido, endividado e abandonado pela mulher, é no companheiro Mendonça que encontra apoio. No entanto, a morte do amigo e a perda da guarda da filha precipitam o fim e Bravais entrega-se ao álcool: “Na plantação deixou de se ouvir o palrar alegre dos baidundos e o rumor da faina”. Em *Fazenda Abandonada* os africanos resumem-se às referências aos empregados e trabalhadores, como se estes não fizessem parte da vida e do espaço. O cozinheiro Kangua, porém, não abandona Raul. No único encontro entre brancos e negros do livro, este explica porquê não deixa o patrão: “Mas agora eu já está velho. Mulher que tinha já morreu; os filhos todos já ficou grande (...) Atão como é que eu pode ir embora e deixar

¹¹ Anota-se os estudos de Elsa Peralta (2022) sobre os colonos brancos em África e o “retorno”, com ênfase nas relações entre memória, narrativa e história.

patrão, que nunca fez mal a mim e me pagou sempre, quando tinha dinheiro”. Raul e Kangula bebem juntos, partilham as suas vidas, e “No revérbero da luz pobre, o carão negro do velho cabinda e o rosto anguloso e trágico do colono europeu formavam, na varanda, um formoso e expressivo quadro de Rembrandt” (Reis Ventura, 1962: 197, 358-59, 362).¹²

Orlando, filho das elites brâmanes goesas, dá voz à ira dos subalternos corumbins, etnia sem palavra e direitos nas margens de um império a caminho do seu fim, simbolizada pela ocupação portuguesa na véspera da retirada da Índia. A “narrativização” de *O Signo da Ira* tem lugar no território, na cultura e no povo do escritor anticolonial que denuncia em simultâneo escravidão, violência, abuso e ocupação e reclama o seu fim. No outro lado do império, a narrativa e a ideologia são distintas. Reis, membro da elite intelectual colonial, através de Raul retrata a classe média trabalhadora e agricultora de Angola, marginal no discurso e na esfera pública do império, que na narrativa oficial se conjuga no coletivo de “povo”, qualificado como “destemido”, “trabalhador” e “civilizador”. A demanda, a “narrativização”, de *Fazenda Abandonada* é oposta, quer um novo princípio para o império, e para tal apresenta o drama do agricultor e do homem no esforço de reconstituir o programa colonial do império. Em comum, a centralidade da terra, o naufrágio dos personagens, a insularidade das comunidades, o império como cenário e explicação. A memória dos escritores ancorada pelas suas experiências; a história reinterpretada à luz das suas ideologias; a narrativa associada às suas pertenças geográficas, sociais e culturais; a reescrita do império no percurso dos protagonistas; homens e mulheres marginais e subalternos como

¹² A respeito da discriminação racial e a sua representação no império colonial português nota-se a investigação de Patrícia Ferraz de Matos (2006).

testemunhas do presente. Orlando e Reis apropriam-se do “passado prático”, da história secular do império, para denunciar o presente das décadas de 1950 e 1960 e construir o futuro. No âmbito da Esfera Pública Imperial, as obras conjugam vozes opostas, que denunciam subalternidade e marginalidade para o público então contemporâneo (e, mais tarde, para os leitores pós-coloniais).

A DRAMATIZAÇÃO DA HISTÓRIA

A partir de 1953, com o aumento das tensões entre a União Indiana e Portugal e as restrições na circulação de pessoas e bens nas fronteiras de Goa, Diu e Damão, intensificou-se a crise política, económica e social na então Índia Portuguesa. As reivindicações locais e as lutas nacionalistas ameaçavam o fim da presença portuguesa na Índia, denunciando a fragilidade do poder colonial e pondo em causa o império (real e simbólico) “pluricontinental”. O governo português combinava ações legais e diplomáticas internacionais às promessas de autonomia na gestão dos territórios e de inclusão das elites locais no processo político na tentativa de manter coeso o império. A forte presença militar e policial visava reprimir, na expressão da propaganda do regime, “atos terroristas” de que eram acusados comunistas e a União Indiana. A escassez alimentar grassou ao longo da década e os apoios prometidos aos proprietários não passaram de promessas. Entre a população indiana, às dificuldades económicas resultantes do bloqueio das fronteiras (incluindo a proibição de remessas) conjugava-se à separação de famílias e comunidades (Alexandre, 2017: 675-717).

Em Angola, na década de 1950, os setores industriais, agrícola e pesqueiro desenvolveram-se, incluindo a extração de petróleo, diamante e ferro. Embora o primeiro plano de desenvolvimento para a colónia (1956-1959) tenha reduzido o protecionismo económico, a partir de 1957 a acumulação de défices em conjugação com a eco-

nomia internacional promoveu crises cambiais e de transferência entre a metrópole e a província (Dilolwa, 2000). Em dezembro de 1956 constituiu-se o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), o qual se designava como uma frente ampla dos sectores nacionalistas. A crescente agitação política no território levou à instalação da PIDE em 1957 e nas eleições presidenciais de 1958, a população de origem europeia expressou a sua insatisfação apoiando Humberto Delgado (Munslow, 1969). Em 1959, em representação da União das Populações de Angola (UPA), Holden Roberto falou na 42ª Assembleia da ONU, e pela primeira vez a independência de Angola emergiu na cena internacional.

É nos eventos históricos da década de 1950, presente na escrita dos autores, que se estruturam e inserem nas dinâmicas do império colonial português, e a partir das suas vivências e ideologias distintas no mesmo império, que Orlando da Costa e Reis Ventura situam a substância da sua narrativização: a terra, o território e os seus personagens. É o “evento” colonial e imperial que estrutura o imaginário dos autores e os seus romances “faces openly the problem of the relation between the past and the present, the ambiguity of the ‘recent past’, and the paradox of the presence of the past in the present” (White, 2014:57). O “evento traumático”, acontecimento com violência para destruir um indivíduo ou uma comunidade, é o epicentro da narrativização da escrita literária modernista na ótica de White.

O império colonial, anterior aos escritores e por estes resgatado, é o “evento” de origem no qual se estruturam *O Signo da Ira e Fazenda Abandonada*, os quais narrativizam eventos traumáticos que decorrem dos conflitos inerentes ao colonialismo e que definem o então presente das suas personagens. O roubo do arroz pelo *batcará*, que agrava a miséria da comunidade e frustra as suas expectativas de sobrevivência, e a presença dos militares, agressiva e violadora da ordem local, são os eventos traumáticos que desencadeiam a revolta

coletiva conjugada aos atos individuais não-concertados. Afastada da sua comunidade, humilhada por *bab* Ligôr e com o “sono mergulhado em sonhos inúteis”, Coinção desvia o arroz para salvar os seus e enforca-se no celeiro. O pai, Pedrú, denuncia aos militares o roubo de gasolina pelos soldados (que o agrediram e humilharam no Mercado) encoberto pelo taberneiro (que supõe ter abusado da sua filha), fura os próprios olhos para dar honra à sua palavra. Rumão é forçado a destruir o seu “casinhoto”, onde está escondido o arroz recuperado. Depois de inundar a taberna com gasolina, entre ele e o militar há um “momento de silêncio (...) iluminando os olhos dos inimigos que se odeiam até à destruição” (Costa, 2019: 266 e 304), instante no qual Rumão sente a bala penetrar no seu corpo.

“Em todos os rostos um brilho estranho, um brilho de desgraça e afiçãõ transfigura os olhares e dá-lhes essa expressão, contida aquém dos desejos e dos gestos, que desde sempre fez dos mártires os arautos mais singulares das revoltas”. Junto à taberna destruída pelo incêndio, na “claridade da madrugada” dá-se o confronto final entre os súbditos e o império, entre corumbins e expedicionários. Cego, Pedrú insiste que os soldados são responsáveis pelo crime e pela destruição. Jaqui, avô de Natél, aponta o soldado de olhos claros como responsável, sente-se apoiado pela comunidade: “era o instante da vingança por que ele, sem o saber, esperara”. Padre Antú atua como intérprete e mediador, quer “atalhar os ódios” da luta “quase natural, entre os corumbins e os soldados”. É Natél quem protagoniza a rebeldia final, a “falência da resignação”, revelando que o homem “vinha ao povoado por minha causa” (Costa, 2019: 316; 321; 323).

Em *Fazenda Abandonada*, o evento traumático que mobiliza Raul Bravais é a insurreiçãõ do Congo, organizada pela UPA em março de 1961, e o princípio da guerra pela independência, a qual provocou a morte de inúmeros portugueses e africanos (Pélissier, 2009). No princípio de 1961 – derrotado pela falência da fazenda, repleto

de dívidas e em sofrimento pelo afastamento da filha, Raul Bravais vivia de pequenos expedientes num quarto de taberna em Carmona. São as notícias dos “massacres” que devolvem o protagonista à vida – uma adolescente de 14 anos, “usaram-na até à morte, diante do pai amarrado ao tronco duma árvore (...) depois mataram também o agricultor, batendo-lhe no rosto com os membros esquarterados da menina”.¹³ Bravais incorpora-se na milícia de Carmona e torna-se “modelo de sobriedade, lealdade e valentia”, entrando na mata para alertar os colonos brancos, a levar comida “aos leais trabalhadores bailundos”, incorporado no grupo que “foi progressivamente alargando e rompendo o cerco dos terroristas à capital do Congo Português” (Ventura, 1962: 380 e 383).¹⁴

A terra, a economia e a guerra são as dimensões privilegiadas por Reis Ventura e Orlando da Costa para narrativizar o império português, para uma escrita ficcional que incorpora memória e releitura histórica, com distintas vivências e interpretações críticas, e para a denúncia e o questionamento do presente colonial através de eventos traumáticos que atravessam e redefinem indivíduos e comunidades.¹⁵ A exploração do trabalho nativo e a servidão mantiveram-se até ao fim do império, como ilustram os personagens de *O Signo da Ira*, e a limitação das políticas económicas voltadas para os agricultores coloniais caracterizaram o regime imperial e autoritário, como ilustra *Fazenda Abandonada*. A multiplicidade de conflitos e a violência,

¹³ As violações femininas, as tensões entre pais e filhas e as dimensões eróticas presentes nos dois romances fogem ao escopo deste estudo. Assinalam-se como tópicos relevantes e com implicações no contexto do império-colonial, merecedores de atenção futura na leitura destes escritores.

¹⁴ Sobre as revoltas africanas e o início da guerra colonial assinala-se o estudo de Valentim Alexandre (2021).

¹⁵ Sobre a propriedade, economia e guerra no império português ver, por exemplo, Miguel Bandeira Jerónimo (organizador) (2013).

inclusive sexual, entre grupos (étnicos, sociais, culturais e económicos) que caracterizou a ocupação portuguesa na África e na Ásia prolonga-se na memória dos grupos colonizadores e colonizados e é reescrita em Reis e Orlando no momento em que se reacendem os confrontos e guerras que antecedem e precipitam o fim do império.

A AVENTURA

O sentido do passado no presente para que este ganhe uma atitude ética e crítica através da relação entre existência, narrativa e palavra é o tema de Giorgio Agamben em *A aventura* (2018). Na literatura medieval, eventos e narrativas, factos e palavras coincidem na aventura constituindo “verdade poética” (a qual não implica verdade lógica ou histórica), entrelaçando aventura e verdade, não distinguindo eventos e narrativas. Ou, a aventura é o evento de palavra e é a própria narrativa, a qual se identifica com a vida do “cavaleiro”, transfigurando a sua existência e regenerando o sujeito (Agamben, 2018: 33, 37, 44). Para o filósofo, os eventos são sempre eventos de linguagem e a aventura é indissociável da palavra que a diz: “Por isso, aquele que está implicado no evento-aventura aí está implicado e convocado enquanto ser falante, e deverá fazer a experiência (...) de narrar a sua aventura” (Agamben, 2018: 53). O autor argumenta que através do evento advém o “ser”, tornando-se decisiva a co-pertença e a apropriação recíproca entre ser e homem, o evento do dar-se em conjunto de homem e ser. Logo, quando o cavaleiro vive a aventura, encontra-se a si mesmo. E o evento é “o momento em que o vivente, com uma transformação da qual é impossível conhecer as modalidades, separou – para depois rearticulá-las conjuntamente – a sua vida e a sua língua, isso significa que, tornando-se humano, ele se consagra à aventura que está ainda em curso e da qual não é fácil prever os resultados” (Agamben, 2018: 59-60).

Reis Ventura e Orlando da Costa são os cavaleiros que vivem a sua aventura (existências) no império colonial português. As interpretações e críticas dos autores, através da memória, releitura e reescrita da história e do regime, derivam das suas experiências em geografias, grupos sociais e ideologias distintas que coabitam a mesma constelação imperial. Estes cavaleiros assumem que as aventuras que protagonizam são os eventos do seu tempo histórico, como escritores constituem personagens-cavaleiros e através destes narrativizam os traumas dos grupos aos quais pertencem enquanto estes estão em curso, projetando as suas utopias enquanto seres viventes, aventureiros e narradores.

Reis Ventura nasceu em Portugal e radicou-se em Angola a partir de 1940. Combinou o trabalho na função pública com a escrita de romances e a militância política, a qual sobressaiu nas suas crónicas, publicadas ao longo de 30 anos no diário *A Província de Angola* e como vogal do Conselho Legislativo (a partir de 1966). Homem de letras filiado no Estado Novo, a escrita de Reis Ventura cria o nacionalismo literário no contexto colonial, numa obra que foi elogiada por João Gaspar Simões e Amândio César, que circulou em Portugal e no império e por este foi premiada.¹⁶ O projeto literário de Reis Ventura tem como centro a narrativa histórica dos portugueses em Angola e do império colonial no século XX, em simultâneo o escritor está a imaginar a epopeia de Portugal no passado, no presente e num futuro utópico que deseja. É através desta representação histórica imaginada que Reis Ventura espelha a trajetória do império e a ideologia colonial e do regime autoritário para os seus folhetins, contribuindo com os seus romances para a constituição da subjetividade política dos portugueses (Pimenta, 2016; Fonseca, 2019).

¹⁶ Prémio Fernão Mendes Pinto em 1965 com *Engrenagens Malditas*.

Orlando da Costa nasceu em Lourenço Marques, cresceu em Goa e viveu em Lisboa a partir de 1946. Ingressou nas fileiras do movimento estudantil e do Partido Comunista Português e integrou o Neorrealismo com Alves Redol e Carlos de Oliveira – embora a sua obra também se tenha diversificado, em dimensões políticas e estéticas, deste movimento literário. Em 1961 recebeu o prémio da Academia de Ciências de Lisboa pelo romance *O Signo da Ira*, o qual foi proibido no mesmo ano. Intelectual de esquerda e humanista, Orlando da Costa procura “harmonizar” a cultura ocidental e oriental nos seus romances, através de acontecimentos históricos (ficcionalizados) enraizados na história de Portugal e Goa. A consciência social do escritor, imbuída de responsabilidades morais e éticas, manifesta-se numa literatura poética que assume papéis ideológicos, como é característico no Neorrealismo.¹⁷ Nos seus romances o autor privilegia quatro dimensões: a política oficial de Portugal em relação ao Estado da Índia Portuguesa, a posição da Índia para com o mesmo território, o português colonizador em Goa e o povo Goês. A sua narrativa crítica tem como base a “autenticidade autóctone”, e através dos seus personagens, símbolos e memórias ilustra e discute a relação colonizador-colónia (Rodrigues, 2009: 90-27).

Em polos ideológicos opostos, em conflito e disputa, Reis e Orlando partilham o império, o engajamento político e a literatura.¹⁸ São os “cavaleiros” que vivem a “aventura” das suas existências no império colonial português. Nos seus romances narram memórias, histórias e sonhos de “náufragos” e de “conquistadores” que têm

¹⁷ Sobre os intelectuais, o comunismo e o Neorrealismo assinala-se o livro de João Madeira (1996).

¹⁸ Sobre ideologia, incluindo ideologias do império, nacionalismo, comunismo, utopias e ideologias e intelectuais, destaca-se a obra de Michael Freedon, Lyman Tower e Marc Stears (2013).

inseridos no império-colonial a sua vida e o seu destino. Os autores engajam-se nas dinâmicas políticas do seu tempo e sonham outros destinos para as suas “nações”, futuros que imaginam e projetam nos seus romances.

Na utopia de Reis o “terrorismo em Angola despertou para as suas possibilidades e responsabilidades todo o velho Portugal” (Ventura: 1962-393). A guerra foi o estopim para Raul largar o álcool, lutar pela sua terra e “pátria”, obter crédito e recuperar a fazenda, e reaproximar-se da filha. *Fazenda Abandonada* narrativiza o colonialismo para “acordar” Portugal e os portugueses, remodelar o regime e reconstituir o império na utopia de reconquista e redenção do povo e da nação na continuidade do colonialismo autoritário.

Na utopia de Orlando a revolta da comunidade corumbim e os atos de rebeldia dos seus personagens são os gritos de independência contra a subalternidade do homem e a ocupação do território – ou, a emergência do “homem novo” e de nações soberanas e livres. Natél abandona o povoado e os seus para servir na casa do *batcará*. Não é com resignação, mas sim com fúria que caminha para a casa de *bab Ligôr*, numa estrada em que convivem o “ruído feroz” do jipe militar e o choro de um recém-nascido. À porta do senhor apanha um torrão de terra que esfarela com raiva. “Quem lhe poderia dar a coragem de que necessita senão a própria terra, senhora de todas as alegrias e infortúnios que levam e subjagam os seres humilhados da casta dela?” (Costa, 2019:331). Em *O Signo da Ira* o tempo do império chega ao fim.

A leitura conjunta destes dois escritores revela a “aventura” dos homens e da literatura do império. O escritor “cavaleiro” encontra a aventura e a si próprio, separa-a de si e da sua linguagem, para logo reengajá-las consagrando-as na “aventura” do romance e da história. A releitura de Reis e Orlando revela polos de uma constelação literária por explorar que configura o mapa da ideologia e da cultura na literatura de língua portuguesa no âmbito da esfera pública imperial.

LITERATURA E HISTÓRIA

Orlando da Costa e Reis Ventura combinam memória e reescrita, interpretação e crítica da história do império colonial com a narrativa de eventos traumáticos para fazer um uso público e prático do passado e do presente da escrita e através destes imaginar o futuro. Nesta perspectiva, o Neorrealismo de Orlando e o Realismo Colonial de Reis, ao mobilizarem “traumas” de grupos sociais distintos, são também pós-modernos. Homens nascidos no império e que atravessaram as suas geografias, comunidades e conflitualidades, foram intelectuais engajados na política que através da literatura posicionaram as suas mundivisões e utopias. São cavaleiros que fazem coincidir a aventura e o evento com a sua narrativa e palavra.

Os autores partilham a mesma Esfera Pública Imperial, a qual integra um espaço comum que conjuga os territórios do império e os seus media, que tem como estruturas privilegiadas a imprensa e a produção cultural e a qual inclui discursos e diálogos interdependentes no exercício do poder e na sua contestação (Fonseca, 2023:103). Nesta ótica, o espaço público inclui os discursos que legitimaram o império; as falas que lhe resistiram, e a linguagem que mobilizou o seu fim. Orlando e Reis coabitam a mesma Esfera Pública Imperial. Ao discutir a história de dois impérios, o da cultura popular e do colonialismo, Domingos salienta que se a indústria cultural e a propaganda política autoritária se apropriaram de formatos, temas e géneros, as práticas e consumos culturais provocaram tanto “aquiescência” quanto “revolta”, e o “espaço de reprodução e legitimação do poder, o mercado cultural é igualmente uma esfera de negociação e transformação das suas estruturas” (Domingos, 2021: 33). Os estudos da cultura e da literatura têm favorecido leituras associadas às comunidades e ideologias do império, a exemplo da investigação sobre a literatura africana de língua portuguesa (Hamilton, 1975, e Margarido, 1980) e sobre a literatura colonial (Noa, 2002 e Pinto,

2012). A releitura conjunta de Reis Ventura e Orlando da Costa propõe uma lente de discussão que abrigue narrativas e ideologias diversas que convivem no mesmo mapa imperial, inclusive porque, como assinala Medeiros, “múltiplas interligações se foram estabelecendo entre uma escrita favorável a uma ordem colonial e uma escrita contrária a um sistema sustentado no colonialismo” e uma leitura binária pode apagar “a intrincada constelação de subtilezas” em torno das obras e dos autores (Medeiros, 2021:89).

Reler Orlando e Reis no século XXI pretende-se um contributo para discutir e refletir sobre a história, o espaço público e a cultura no império a partir da constelação de ideias, práticas e poéticas que constituíram o passado e que se prolongam nas mundivisões, encontros e conflitos do presente, políticos e literários.¹⁹ Para Rancière a história torna-se ciência e permanece história no “desvio poético” que dá à palavra “regime de verdade”. Daí que para a história das mentalidades sejam frutíferas as palavras que orientaram as expectativas em relação “à imaginação da comunidade e à descoberta da individualidade” numa era governada pelo “império do futuro” (Rancière, 2014: 137 e 156).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (2018). *The Adventure*. Cambridge: Massachusetts University Press.
- ALEXANDRE, Valentim (2017). *Contra o Vento, Portugal, o Império e a Maré Anticolonial (1945-1960)*. Lisboa: Temas e Debates.

¹⁹ Sobre a contemporaneidade política portuguesa assinala-se Jorge M. Fernandes, Pedro C. Magalhães e António Costa Pinto (eds.) (2023). A história e a trajetória do império colonial mantêm-se como forma, tema e género na literatura contemporânea em língua portuguesa, tema investigado por Patrícia Martinho Ferreira (2021). Para ilustrar dois títulos, indica-se Miguel Real (2016) e Tiago Rebelo (2018).

- (2021). *Os Desastres da Guerra, Portugal e as Revoltas em Angola (1961: janeiro a abril)*. Lisboa: Temas e Debates.
- COSTA, Orlando da (2019). *O Signo da Ira*. Lisboa: Caminho.
- DILOLWA, Carlos R. (2000). *Contribuição à História Económica de Angola*. Luanda: Editorial Nzila [1978].
- DOMINGOS, Nuno (2021). “Uma história de dois impérios”, in Nuno Domingos (org.). *Cultura Popular e Império*, (pp. 75-154). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- FERNANDES, Jorge M., Magalhães, Pedro C. e Pinto, António Costa (eds.) (2023). *The Handbook of Portuguese Politics*. Oxford: Oxford University Press.
- FERREIRA, Patrícia Martinho (2021). *Órfãos do Império, Heranças Coloniais na Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- FONSECA, Isadora de A. (2019). “Reis Ventura, a imaginação do império e a subjetividade colonial”. *Revista de Estudos Literários*, volume 9: 199-223. https://doi.org/10.14195/2183-847X_9_9
- (2023). “A esfera pública imperial”, in Marília dos Santos Lopes (coord.). *A História na Era da (Des)Informação*. (pp.101-114). Lisboa: Universidade Católica Editora.
- FREEDEN, Michael, TOWER, Lyman S., and STEARS, Marc (2013). *The Oxford Handbook of Political Ideologies*. Oxford: Oxford University Press.
- FREUDENTHAL, Aida (2001). “Angola”, in A. H. de Oliveira Marques e Joel Serrão (dirs.). *Nova História da Expansão Portuguesa, Vol. XI, O Império Africano 1890-1930*, A. H. de Oliveira Marques (coord.). (pp. 259-467) Lisboa: Editorial Estampa.
- HEAD, Dominic (2009). *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAMESON, Fredric (1981). *The Political Unconscious*. London and New York: Routledge.

- JERÓNIMO, Miguel Bandeira (org.) (2013). *O Império Colonial em Questão, Poderes, Saberes e Intuições (sécs. XIX-XX)*. Lisboa: Edições 70.
- LOBO, Sandra Ataíde (2016). “O sujeito, o cidadão e o colonizador na Goa dos séculos XIX-XX”, in Ângela Barreto Xavier e Cristina Nogueira da Silva (orgs.). *O Governo dos Outros, Poder e Diferença no Império Português* (pp. 293-322). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- MADEIRA, João (1996). *Os Engenheiros de Almas, O Partido Comunista e os Intelectuais*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MARGARIDO, Alfredo (1980). *Estudos Sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- MATOS, Patrícia Ferraz de (2006). *As Côres do Império, Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- MEDEIROS, Nuno (2021). “Pelo Império, Publicar! Defender o colonial português através da edição de livros durante o século XX na metrópole” in Nuno Domingos (org.). *Cultura Popular e Império* (pp. 75-154). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- MUNSLOW, Barry (1969). *The Angolan Revolution: The Anatomy of an Explosion (1950-1962)*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- NOA, Francisco (2002). *Império, Mito e Miopia – Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho.
- PÉLISSIER, René (2009). “Parte Dois”, in Douglas Wheeler e Réne Péliissier. *História de Angola* (pp. 231-318). Lisboa: Tinta da China.
- PERALTA, Elsa (2022). *The Retornados From Portuguese Colonies in Africa: Narrative, Memory, and History*. London and New York: Routledge.
- PEREZ, Rosa Maria. (2019). “Posfácio”, in Orlando da Costa, *O Signo da Ira*. Lisboa: Caminho.
- (2006). *Os portugueses e o Oriente: história, itinerários, representações*. Lisboa: Dom Quixote, 337-344.
- PIMENTA, Fernando (2005). *Branco de Angola: Autonomismo e Nacionalismo (1900-1961)*. Coimbra: Minerva.

- PIMENTA, Susana (2016). *Dinâmicas coloniais e pós-coloniais – Os casos de Reis Ventura, Guilhermina de Azevedo e Castro Soromenho*. Tese de Doutoramento em Ciências da Cultura, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- e RIBEIRO, Orquídea (orgs.) (2023). *O Mundo Colonial Português – Representações, Memórias e Heranças*. Lisboa: Edições Húmus.
- PINTO, Alberto Oliveira (2012). *Angola e as Retóricas Coloniais, Roupagens e Desvendamentos*. Lisboa: Mercado de Letras Editores.
- RANCIÈRE, Jacques (2014). *As palavras da história: ensaio de poética do saber*. Lisboa: Unipop.
- REAL, Miguel (2016). *O Feitiço da Índia*. Alfragide: Leya.
- REBELO, Tiago (2018). *O Último Ano em Luanda*. Lisboa: Bertrand.
- REIS, Célia (2001). “Índia”, in A. H. de Oliveira Marques e Joel Serrão (dir.). *Nova História da Expansão Portuguesa, Vol. XI, O Império Africano 1890-1930*, A. H. de Oliveira Marques (coord.) (pp. 565-654). Lisboa: Editorial Estampa.
- RODRIGUES, Maria Filomena de B. G. (2009). *A Literatura de Orlando da Costa, reflexões sobre uma trilogia em tempo de colonialismo*. Tese de Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares, Lisboa: Universidade Aberta.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2021). *Pode a Subalterna Tomar a Palavra?*. Lisboa: Orfeu Negro. [1999].
- TRAVERSO, ENZO (2012). *O Passado, Modos de Usar*. Lisboa: Tigre de Papel.
- VENTURA, Reis (1962). *Fazenda Abandonada*. Sá da Bandeira: Publicações Imbondeiro.
- WHITE, Hayden (2014). *The Practical Past*. Evanston: Northwestern University Press.

ALÉM, O POEMA RUSSO DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

ALÉM, MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO'S RUSSIAN POEM

Pedro Madeira

Universidade de Lisboa

Centro de Estudos Anglísticos (CEAUL/ULICES)

pdmadeira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1502-9151>

Ariadne Nunes

IELT, NOVA – FCSH

ariane@addition.org

<https://orcid.org/0000-0001-7418-1455>

RESUMO

Este artigo examina tanto o processo de criação de “Além” e “Bailado”, de Mário de Sá-Carneiro, incluídos em *Céu em Fogo* como um apêndice a “Asas”, como o desenvolvimento paralelo da narrativa ficcional da sua gênese. Ambos estão amplamente documentados na correspondência entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, em que aquele expõe uma poética própria, que tem como conceito central a ideia de *transvio*. Assumindo o caráter ostensivamente fragmentário desses textos, cujo sentido seria apenas sugerido e não coerentemente afirmado, Sá-Carneiro apresenta-os como uma tentativa de tematizar a distância entre a ideia abstrata do texto e a sua realização material. É esta poética o objeto de reflexão na primeira parte deste artigo. Na segunda, deter-nos-emos na moldura ficcional criada em “Asas” para *salvar* e tornar legíveis “Além” e “Bailado”, depois das críticas de Pessoa, que os considerara ininteligíveis. Serão ambos apresentados, finalmente, como traduções de textos atribuídos ao poeta ficcional Petrus Ivanowitch Zagoriansky, autor de um *Poema perfeito* que se teria desmaterializado no momento da sua conclusão. Estas traduções seriam tudo o que restava da sua obra. Os deslocamentos autorais (e linguísticos) implicados por esta moldura traduzirão em termos narrativos a mencionada ideia do *transvio*.

Palavras-chave: gênese, poética, tradução, Fernando Pessoa

ABSTRACT

This essay examines both the genesis of “Além” and “Bailado”, by Mário de Sá-Carneiro, included in *Céu em Fogo* as an appendix to “Asas”, and the parallel development of the fictional narrative of that genesis. Both are amply documented by the correspondence between Sá-Carneiro and Fernando Pessoa, in which the former lays out a private poetics pivoting on the idea of “transvio”. Assuming the ostensibly fragmentary nature of those texts, whose meaning would be merely suggested, rather than articulated, Sá-Carneiro presents them as an attempt to address the gap between an abstract idea of the text and its realization. This poetics will be the focus of the first part of our essay. In the second, we will consider the fictional framework created in “Asas” to salvage “Além” and “Bailado”, and render them legible, after Pessoa had pronounced them unintelligible. Both are presented as translations of texts attributed to the fictional poet Petrus Ivanowitch Zagoriansky, author of a *perfect Poem* that vanishes once finished. These translations would be the sole remaining fragments of his work. The authorial (and linguistic) displacements entailed by that framework would eventually translate in narrative terms Sá-Carneiro’s poetics of *transvio*.

Keywords: genesis, poetics, translation, Fernando Pessoa

(...) a *ânsia de Cousa indefnida,*
Que o ser indefnida faz tamanha.

Fernando Pessoa

1. INTRODUÇÃO

Em carta datada de 21 de janeiro de 1913, Mário de Sá-Carneiro expõe a Fernando Pessoa o plano de um livro, *Além*, que seria constituído por “sete pedaços de prosa”, a ser publicado antes do final desse ano. *Além* seria simultaneamente o título do livro e a peça central que o encerraria. “Cada uma” das “narrativas” a incluir no volume “cabe no *Alem*” e “*Alem* (...) abrange o livro todo, porque as historias que

ele encerra são todas vagas, *sonhadas*, alem-realidade” (Sá-Carneiro, 2015: 69).

O conceito é definido obliquamente na carta pela justaposição do advérbio a substantivos incluídos nas descrições com que Sá-Carneiro justifica a adequação de cada uma das narrativas ao projeto. Assim, “O homem dos Sonhos” era “uma história de *alem-vida*, de *alem-terra*”; “O Fixador de Instantes”, “a história do *alem-tempo*. A sua ideia é (...) *alem-humana*”; “A Orgia das Sedas” visava descrever “o *alem-voluptuosidade*”, enquanto “Asas” ilustrava a ideia de “*Alem-perfeição*” (Sá-Carneiro, 2015: 69-70). O elemento comum a todas estas “narrativas” seria, portanto, o facto de todas elas sugerirem uma ideia que estaria *além* do sentido inteligível das palavras a que o advérbio é justaposto. A “narrativa” com o mesmo título, que declara a “empresa mais difícil, mais audaciosa em que até hoje tenho pensado”, seria uma tentativa de “dar por frases a ideia do ‘Alem’”, expondo o denominador comum das restantes narrativas; seria “O próprio ‘Alem’ terminando as variações do *Alem*” (71).

Embora afirmasse ter concebido *Além* nesse mesmo dia, “num lapso de cinco horas”, o projeto estaria já amadurecido (Sá-Carneiro, 2015: 67). Escrevê-lo-ia em Paris “até julho, levando-o pronto para Lisboa”, onde prepararia com vagar a sua publicação, agendada para outubro (Sá-Carneiro, 2015: 72). Sá-Carneiro propunha já um subtítulo, “Sonhos”, termo que entendia exprimir a feição peculiar das narrativas, uma epígrafe – um verso de Pessoa, então inédito, “O que sonhei, morri-o” –,¹ e uma dedicatória, relativamente à qual hesitava ainda entre “*Á gente lúcida*” (escolhida “por ‘ironia’ porque a ‘gente

¹ Trata-se de uma variante do verso “O que eu sonhei, morri-o” do poema que apareceu primeiro na *Ilustração Portuguesa*, a 28 de janeiro de 1922, sob o título “Canção de Outomno”, datado de 1910, e que aparecerá mais tarde na *Athena* 3, integrado numa série intitulada “De um cancionero”.

lúcida’ condenará as [suas] narrativas”) e “Á gente tranquila – estas paginas de alucinação e ansia” (71-2). O projeto parecia-lhe tão perfeitamente ideado que a sua execução seria “um trabalho materialmente pequenissimo” (72).

As previsões de Sá-Carneiro revelar-se-iam, todavia, demasiado otimistas. O livro veio a público apenas em abril de 1915, sob o título *Céu em fogo*, sendo, de todos os projetos que concluiu, aquele que esteve mais tempo em incubação. De permeio, fica o período mais produtivo da sua curta carreira literária, durante o qual publica também a maior parte da sua obra poética (*Dispersão* e os poemas que apareceram originalmente na revista *Orpheu*) e a novela *A Confissão de Lúcio*. No estudo da gênese de *Céu em fogo* assume particular relevância a discussão sobre “Além” e “Bailado”, textos que Sá-Carneiro concebia em termos muito semelhantes.

2. “ALÉM” E “BAILADO”

A gênese de *Céu em fogo* está abundantemente documentada sobretudo na correspondência com Fernando Pessoa, com quem Sá-Carneiro inicia, com a discussão sobre *Além*, um diálogo intenso que durará até ao fim da sua vida. De facto, Pessoa torna-se o interlocutor privilegiado de Sá-Carneiro, a cuja apreciação submeterá a partir de 1913 todos os seus projetos, desde o momento da conceção até às últimas provas. Tem-se visto habitualmente neste diálogo, de que praticamente se conserva apenas o lado de Sá-Carneiro,² a demonstração de uma relação assimétrica entre os dois escritores, em que Pessoa teria desempenhado o papel dominante, e que David Mourão-Ferreira descreveu mesmo como um “quase-discipulato” (1964: 54). Esta caracterização tem, no

² A edição que seguimos inclui apenas dois rascunhos e três cartas acabadas, uma das quais não chegou a ser enviada (cf. Sá-Carneiro, 2015: 499-508).

entanto, vindo a ser revista nos últimos anos. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, por exemplo, embora reiterem a ideia da “dependência” de Sá-Carneiro “em relação ao juízo de Pessoa” no que tocava à sua própria escrita, sublinham o desassombro com que Sá-Carneiro criticou a escrita do amigo (2015: 18).³ Giorgio de Marchis, por seu lado, acolhe a ideia de que nas suas cartas Sá-Carneiro “explicitly posit[s] himself as one of [Pessoa’s] disciples,” embora qualifique esta afirmação: “the disciple was not always as submissive as he seemed and was at times stubbornly resistant” (2011: 43, 45).

Cremos, no entanto, que não há na correspondência nenhuma indicação, nem explícita nem implícita, de que Sá-Carneiro se tenha considerado um discípulo de Pessoa. A correspondência dá a ver o que nos parece ser uma relação produtiva de influência recíproca.⁴ Ao solicitar a intervenção de Pessoa em *Além*, Sá-Carneiro diz: “quasi lhe poderei chamar o meu colaborador” (2015: 72).

Essa relação de *quase* colaboração terá talvez o seu ponto crítico na carta de 21 de abril de 1913, da qual se infere que a reação de Pessoa a “Bailado”, composição que lhe havia sido enviada a 29 de março, tinha sido desfavorável, juízo partilhado por Ponce de Leão e António Correia de Oliveira. Na sua resposta, Sá-Carneiro afirma que a “carta” de Pessoa, hoje perdida, tinha vindo

³ Cf., por exemplo, a carta de 26 de fevereiro de 1913, em que Sá-Carneiro reage a críticas de Fernando Pessoa a trechos de “Além”, enviados no dia 3 do mesmo mês, dizendo: “[a]s suas notas sobre os trechos que lhe enviei são justificadíssimas e elas vêm-me bem provar a agudeza genial do seu espírito. Desagradava-me, não sabia porquê, a frase: ‘O ar naquela tarde era beleza e paz.’ Você explicou-me porquê. Cortei-a simplesmente. Quanto á frase ‘que me sorria tão perto’ – já a emendara para ‘que tumultuava tão perto’. ‘Um pouco mais e brotar-me-hiam asas’ é que eu ainda estimo um pouco. Mas você está de fora, e deve ter razão” (2015: 83-4).

⁴ Ilustra a reciprocidade da influência, a entrada do diário de Pessoa citada por Vasconcelos e Pizarro, de 1 de março de 1913, em que este refere ter alterado o poema “Voz de Deus”, “por concordar com a crítica do Sá-Carneiro” (2015: 87).

“confirmar” a sua suspeita de que se trataria de uma obra “falhada”, tanto que decreta a “falência” de “Bailado” nos termos mais categóricos: a obra “em verdade (...) não existe” (2015: 137). Sá-Carneiro parece assim retratar-se da opinião que tinha emitido poucas semanas antes, quando enviara o texto a Pessoa. Então, autorizara Pessoa a “mostrar o ‘Bailado’, a quem entender, visto ser coisa feita”; agora, escrevia: “[n]ão é uma obra a emendar, a corrigir. É uma obra *a fazer*” (2015: 127, 139).

Ao contrário do que esta afirmação parecia sugerir, “Bailado” acabará por ser mais tarde publicado, juntamente com boa parte das passagens que Sá-Carneiro ponderava incluir em “Além”, e que tinham sido apresentadas a Pessoa como “frases soltas, não certas” de um conjunto que teria a intenção de concluir (cf. a carta de 3 de fevereiro de 1913 – Sá-Carneiro, 2015: 76-9). Os textos são submetidos apenas a uma ligeira revisão, que de nenhum modo “corrige” os defeitos que Pessoa lhes tinha apontado, retendo ambos o aspeto inacabado que exibiam de início – aliás, marcado pelas linhas pontilhadas, que assinalam a descontinuidade que constitui a sua característica mais saliente. Para usar a expressão do próprio Sá-Carneiro, apresentam-se ambas como obras “a fazer”.

Contudo, a carta de 21 de abril só aparentemente constitui uma palinódia, já que, de acordo com a conceção que tinha exposto a Pessoa, “coisa feita” e “obra a fazer” não são termos mutuamente exclusivos. Sá-Carneiro está, na verdade, a reiterar a conceção inicial que presidira à composição destas obras, quando, a propósito de “Além”, dizia, na carta de 21 de janeiro de 1913, não ser “uma ideia que se possa expor”, como um sonho: assim como os “acontecimentos que se desenrolam nos sonhos por vezes não têm ligação, sucedem-se *invertidos, não estão certos*”, também os acontecimentos que tencionava sugerir em “Além” deviam surgir “*como uma soma de parcelas de especie diferente*” (Sá-Carneiro, 2015: 71). Em vez de um texto que

aparecesse como uma totalidade inteligível, Sá-Carneiro propunha-se produzir um enunciado que define pela ausência das qualidades de coesão formal e articulação lógica, habitualmente consideradas constitutivas de um texto. Pode dizer-se assim que “Além” é concebido, desde o primeiro momento, como a tradução possível e necessariamente imperfeita de um *além*-texto, isto é, de um texto ideal, de que o texto falhado pretende ser a garantia.

Em 25 de março de 1913, o primeiro esboço de “Bailado” é descrito por Sá-Carneiro de modo muito semelhante: “Sobre o ‘Bailado’, é claro q[ue] só da realização⁵ se pode dizer. Vão em separata alguns excerpts desse ‘sonho’. Tome-os apenas como frases soltas, não corrigidas e ainda longe do total – apenas esboços a carvão”; mais adiante insiste que se trata de “coisas (...) sem ordem e incompletas” (Sá-Carneiro, 2015: 119). Acrescenta, por fim: “difícil talvez de compreender a orquestração que reside no meu espírito – a musica, os passos do bailado, em suma” (120). Assim, embora comece por reconhecer que a obra não está “realizada”, com esta última frase desafia Pessoa a pronunciar-se sobre essa “orquestração” que assegura existir no seu espírito, e que sugere poder-se adivinhar a partir do texto “falhado” que lhe envia. A versão “completa” constante da carta de 29 de março não difere, deste ponto de vista, desse primeiro excerto. Aliás, quando dá “Bailado” por concluído, queixa-se da “verdadeira tortura na disposição das frases”, pedindo a Pessoa que lhe indique “mudanças sobre este ponto” (127). A afirmação de que as frases não têm uma ordem imediatamente perceptível implica o reconhecimento da ausência da coesão formal e articulação lógica – a “inconsistência

⁵ A transcrição diplomática da palavra que aparece no manuscrito é *realisção*. Os editores da correspondência fixam ou *real visão* (na edição da Ática 1978: 92 e na de Manuela Parreira da Silva 2001: 60) ou *realização* (Teresa Sobral Cunha 2003: 66 e Vasconcelos e Pizarro na edição que seguimos).

semântica” que Cabral Martins aponta como uma das características salientes dos “poemas em prosa” de Sá-Carneiro (2015: 139). Porém Sá-Carneiro insiste em atribuir uma produtividade estética a este texto pretensamente falhado, assente na propriedade de sugerir um texto “a fazer”.

Um dos mecanismos formais que reconhece ter empregado para obter este efeito de *texto a fazer* é o ritmo:

em escritos como este o ritmo parece-me imprescindível pois ajuda muito a sugestão. Empreguei mesmo em certos pedaços uma rima longinqua para dar a *harmonia* que existe nos passos da dansa. Ha partes que me agradam e – sobretudo – o final aonde passa a ideia perturbante do ‘já-visto’ dada longinquamente como longinqua é essa ideia (Sá-Carneiro, 2015: 126).

A impressão do “já-visto” é o conceito operatório desta descrição. Em vez de “dar a ver” uma ideia, realizando-a, Sá-Carneiro teria pretendido sugerir ao leitor qualquer coisa, que este teria a sensação de *já ter visto*. Este é o mecanismo que caracterizaria uma arte inteiramente nova proposta pelo protagonista de “A estranha morte do professor Antena”, outro dos contos de *Céu em Fogo*: “[p]or mais distante que se eleve o (...) génio” de um artista, diz,

ser-lhe-ha vedado altear uma obra que se não reduza a um poema, a um edifício, a uma partitura, a uma estátua, a um quadro. Se a imaginação fôsse livre, – isto é: se fôsse meramente imaginação, se não fôsse factor de coisa alguma – não deveriam existir estas restrições. O artista acumularia *outras obras, doutras Artes* – e só em verdade caberia o epíteto de genial, àquele que triunfasse deslumbrar-nos com uma Nova Arte (Sá-Carneiro, 1915: 209).

Esta “Arte” distinguir-se-ia por estar liberta de qualquer constrangimento formal, o que a torna inteiramente quimérica – irrealizável por definição. O máximo a que o artista poderia aspirar seria, portanto, produzir no público a sensação do “já visto” absoluto, que é apresentado como a substância mesma dessa “arte” irrealizável: “[s]ó podemos imaginar aquilo que vimos ou de que nos lembramos. Se vimos, a fantasia chama-se memória. Se apenas nos lembramos sem nos recordarmos de o ter visto – é nesse caso a fantasia pura” (210).

Ora, na carta em que “reconhece” o falhanço de “Bailado”, Sá-Carneiro afirma “imodestamente”: “eu acumulei beleza em volta de nenhuma armadura” (2015: 137). Por não ter uma forma definida, ou um tema reconhecível, “Bailado” sugeriria de modo particularmente eficaz essa arte “nova”. Contudo, este não seria o único modo de a sugerir. Na carta de 3 de fevereiro de 1913, Sá-Carneiro tinha reconhecido à poesia de Pessoa uma qualidade sugestiva do mesmo tipo, numa passagem que ilustra, aliás, a qualidade que descreve: “[o] meu amigo (...) – veja se compreende o que eu quero significar – conseguiu uma notável força de *sugerir* que é a beleza máxima das suas poesias *sonhadas*. É muito difícil dizer o que quero exprimir: *entre os seus versos correm nuvens*, e essas nuvens é que encerram a beleza máxima” (2015:73). Este tipo de discurso pressupõe que a “beleza” está necessariamente ou “além” ou “aquém” da “realização”, sem admitir um meio termo: a “beleza realizada” nunca pode representar a “beleza máxima”, que se distingue dela por não ser passível de representação, e que, portanto, só poderia aparecer como sugestão, como uma possibilidade sempre adiada.⁶

⁶ José Régio descreve, aliás, em termos parecidos aquilo que identifica como uma das características peculiares da “singular poesia de Sá-Carneiro”: “o aquém e o além são os seus mais incontestáveis domínios. Quer dizer: Revelar o ainda não revelado, exprimir, ou

Embora tanto “Além” como “Bailado” tenham algumas vezes sido designados como “poemas”, sendo até incluídos em edições da sua poesia,⁷ em rigor, Sá-Carneiro considera-os *quase* poemas: “já reparou que estes pedaços ‘Alem’ e ‘Bailado’ são quasi verso, quanto á sua estrutura?” ou “Como vê, trata-se mais duma poesia do que de um trecho de prosa” (2015: 124, 125). O que distingue estas composições de um poema, sugere, é a ausência de uma “orquestração” explícita. Vai nesse sentido a sua afirmação de que a “1ª quadra” de “Estátua Falsa” “é a orquestração duma frase em prosa q[ue] eu lhe enviei como sendo do ‘Alem’” (2015: 155). A implicação é a de que Sá-Carneiro tinha “realizado” a “orquestração” que a prosa de “Além” (e é importante notar que o texto é aqui explicitamente designado como prosa) apenas sugeria. A ideia de um poema independente da sua realização material será depois reiterada por Sá-Carneiro a propósito de *Dispersão*: “Estes versos, antes de os sentir, pressinto-os, pesam-me dentro de mim; o trabalho é só de os arranjar dentre o meu espírito” (2015: 151).

Tais afirmações implicam a rejeição daquilo que podemos designar como uma conceção imanentista do texto, de acordo com a qual o pensamento e a sua expressão são indistinguíveis. Pelo contrário, Sá-Carneiro mostra-nos a escrita como tradução de um texto ideal pré-existente, tradução essa que implicaria sempre uma perda.⁸ “Além” e “Bailado” são-nos, por sua vez, ostensivamente apresentados como o resultado de um esforço deliberado de evitar

sugerir, o inexprimível, ficar aquém, ou ir além, de toda a vida que tenha expressão directa, simples, comum” (1959: 92).

⁷ Veja-se, por exemplo, a edição preparada por de Marchis, 2007.

⁸ Encontramos uma ideia semelhante em Fernando em Pessoa – cf., Patrício, 2012: 88, 298 ou 325-330, por exemplo.

esta perda.⁹ Se as obras de arte bem-sucedidas – quer dizer, as obras de arte *que existem* –, são, de acordo com esta concepção, realizações imperfeitas e inadequadas da beleza que o artista persegue, as duas composições heterodoxas de Sá-Carneiro distinguir-se-iam delas por serem *inteiramente* falhadas enquanto realizações – isto é, por não *existirem* –, exibindo assim o abismo que a arte mascara, o que, apesar dos seus protestos, se suspeita ter sido sempre a sua intenção.

Sá-Carneiro sublinha, aliás, a audácia inaudita da empresa a que se propunha, admitindo que o desenlace mais provável seria o fracasso. Na carta de 21 de abril, reitera esta ideia: “A empresa, concorde, era difícil. (...) Sucumbi, é claro, isso não oferece a mínima dúvida; sou eu como já disse o primeiro a reconhecer” (138-9). O modo como tinha apresentado “Bailado” a Pessoa sugere que a sua intenção tinha sido, paradoxalmente, dar a impressão de que se tinha esforçado *sinceramente* por realizar qualquer coisa que seria “bela”,¹⁰ sabendo que era impossível realizá-la.

Na mesma carta, Sá-Carneiro faz uma apologia de “Bailado” enquanto fracasso, através daquilo a que se pode chamar uma poética do “transvio”: “[d]iz você que na sua opinião, do Ponce e Correia d’Oliveira, no ‘Bailado’ eu *transbordei*. Eu acho preferível outro termo: *transviei*” (2015: 136). Esta ideia é concretizada mais adiante: “Vê-se bem que eu realicei tão mal – isto é, não *realisei* – o que pretendi que é exactamente quando mais fujo, mais divago que

⁹ Esta perda, segundo Giorgio Agamben, resulta da própria estrutura da linguagem: “[a] estrutura de pressuposição da linguagem é a própria estrutura da tradição: nós pressupomos e *traímos* (no sentido etimológico e no sentido comum da palavra) a própria coisa na linguagem, para que a linguagem possa referir-se a qualquer coisa” (2013: 19-20). O problema que Sá-Carneiro aqui equaciona, deslocando-o para a realização da arte, é ainda este.

¹⁰ Na carta de 10 de março, afirmara, sobre “Bailado”, “se o conseguir realizar, ficará uma coisa bela” (Sá-Carneiro, 2015: 99).

atinjo beleza” (138). Assim, Sá-Carneiro sugere que é por causa do seu falhanço, e não apesar dele, que produziu essa beleza – um tipo de beleza que não pode ser “atingida” senão por uma obra “falhada”: “ainda hoje creio na sua beleza – simplesmente essa beleza é *uma beleza errada*. Não é uma falsa beleza, é uma beleza errada” (137).

Entretanto, Sá-Carneiro chega a rejeitar as sugestões de Pessoa:

Quanto ás maneiras que você diz poderem ser aplicadas á tradução dum Bailado devo-lhe dizer que segundo o meu intento foi a terceira maneira que eu quis empregar. *Mas nem mesmo ela*. Eu decidi como principio fundamental, nem por sombras falar na bailadeira. (...) Eu desejei executar com palavras, o mesmo q[ue] a dansarina executava com o seu corpo (Sá-Carneiro, 2015: 138, ênfase nossa).

Sá-Carneiro teria querido produzir abstratamente o efeito que a coreografia de Mado Minty em si produzira. “[O] ‘Bailado’”, afirma, “como bailado, está inteiramente, mesmo mais do que inteiramente falhado” (139). A expressão “mais do que inteiramente” refere qualquer coisa que está *além* da intenção do autor, e é nesse excesso que Sá-Carneiro localiza o valor estético que atribui à sua obra “transviada”.

De resto, Sá-Carneiro tinha sempre sublinhado o caráter provocatório destes textos, provocação desde logo ao próprio Pessoa: “[p]roduções como esta [‘Bailado’] julgo que, mesmo com algum valor, pouca gente, pouquíssima, as ‘aceitará’ (não digo *apreciará*; digo *aceitará*)” (2015: 126). Para se entender o sentido desta provocação é necessário recuar à carta de 10 de março, em que Sá-Carneiro descrevia o efeito que nele teriam tido as obras dos “cubistas” em termos idênticos aos que aplicará depois a “Além” e “Bailado” (tanto quando se refere, antes de os escrever, ao efeito que

pretendia produzir, como depois, quando explica a Pessoa a beleza que teria “atingido”): “confesso-lhe, meu caro Pessoa, que *sem estar doido*, eu acredito no cubismo. Quero dizer: acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados” (96). Estabelece então uma distinção inesperada entre esta corrente e o simbolismo. Mallarmé escrevera poemas “incompreensíveis”, mas, diz, “nós compreendemo-los. Porquê? Porque o artista foi genial e realizou a sua intenção. Os cubistas talvez ainda não a realizassem” (96). Conclui: “eu creio nas intenções dos cubistas; simplesmente os considero artistas que não realizaram aquilo que pretendem” (97).

O que interessa a Sá-Carneiro nos cubistas não é o cubismo propriamente dito, mas o suposto facto de serem artistas “falhados”, a quem atribui os mesmos objetivos que se propusera em algumas das composições destinadas a *Além*: “não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam (...) interpretar *um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação do ar*, etc.”, e que “luta[m] com as dificuldades dum ansia que, se fosse satisfeita, seria genial” (10 de março, 2015: 96). Como ele, os cubistas teriam tentado realizar aspirações que talvez não pudessem ser satisfeitas, e é isso que Sá-Carneiro considera belo.

A afinidade entre “Bailado” e o cubismo é explicitamente afirmada mais tarde numa carta em que relata a Pessoa a reação de Guilherme de Santa-Rita à leitura desse texto: para este, “a minha obra *cubista* não era digna de mim” (10 de maio de 1913, 2015: 168). Ao contrário de Pessoa, Santa-Rita instara-o a “arrancar do ‘Bailado’ *tudo quanto se percebese*” (169). Embora rejeite as alterações que Santa-Rita lhe propôs com este fim, Sá-Carneiro pode tê-las considerado redundantes, uma vez que na carta de 21 de abril, ele mesmo parece sugerir que o texto podia ser já ininteligível: “Ir-se-hia embora toda a significação material, para ser só a do ritmo de sons e *ideias*?” (137). “Significação material” designa aqui o conteúdo inteligível, veicu-

lado por um enunciado coerente, por oposição a um conteúdo *sugerido*, não-realizado.

A obra “realizada” é concebida, nos termos da teoria estética implícita que antes delineámos, como a materialização da intenção do artista, que logra assim comunicá-la eficazmente. Esta teoria pressupõe e afirma o caráter auto-referencial da arte. Sá-Carneiro admite, contudo, como vimos, como hipótese, uma arte falhada que, sem se poder compreender, produzisse um efeito estético, dando o cubismo como exemplo desse hipotético regime alternativo de expressão artística – em rigor, um regime de *sugestão* –, cuja eficácia decorre daquilo que designa “um transvio”.

A “beleza errada” de obras “a fazer” como “Bailado” opõe-se à beleza *certa* da obra *feita*. Sá-Carneiro usa este termo, na carta de 24 de agosto de 1915 a Pessoa, para definir a distância que os separa enquanto artistas: “tem medo o meu querido Amigo (...) de se *haver enganado*: pois p[ar]a si criar beleza não é tudo, é muito pouco – q[ue] ‘beleza’, a ferro e fôgo eu juro, que você criou. A meus olhos, pois, o seu medo pode unicamente ser o de haver ‘criado beleza errada’” (2015: 364). Sá-Carneiro define por contraste, de modo mais explícito do que antes, o que entende por esta expressão: “é mera hipótese a minha suposição: um dia breve você encontrará a linha que ajustará tudo quanto volteia antagónico no seu espirito e tirará a prova real da sua ‘razão’” (364).

Sá-Carneiro, pela sua parte, não partilha a angústia de Pessoa: “P[ar]a mim basta-me a beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada. Mas beleza: beleza retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos (...). Foi esta a mira da minha Obra. Creio tê-la ganho às vezes. (...) E quem me dirá se me enganei ou não? Perturbador enigma...” (2015: 364). Esta “beleza errada” não é, como afirma a propósito da “falência” de “Bailado”, uma beleza “falsa”. Tratar-se-ia, antes, de uma beleza *verdadeira* e que talvez fosse a “máxima”

beleza. Esta ideia corresponde, de resto, a um motivo recorrente da obra poética de Sá-Carneiro, que, como observa Gustavo Rubim, encena a

[d]errota da poesia como ‘canto’, como celebração lírica de uma Beleza tornada inatingível, não porque encerrada na unidade do seu ideal, mas porque a sua ‘pureza’ decorre da proliferação incessante e subtil de *efeitos de duplicação*, de reflexos que acrescentam um excesso ou mais-valia de Beleza e a gravam assim como Beleza inapropriável (2003: 88).

No caso de textos como “Bailado”, a fé na “obra a fazer”, e por extensão na beleza que o artista perseguiu, é parte da emoção estética que Sá-Carneiro dela afirma derivar. Este mecanismo é análogo ao que Poe descreve num artigo da “Marginalia”, em que, com ironia manifesta, se propõe materializar visões experimentadas “at those mere points of time where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams”, e que afirma produzirem um “êxtase” sublime: “I so regard [these visions], through a conviction (which seems part of the ecstasy itself) that this ecstasy, in itself, is of a character supernal to the Human Nature – is a glimpse of the spirit’s outer world” (1985: 258). Como observa Yvor Winters, toda a teoria poética de Poe tende para a conclusão de que o poeta “should merely endeavor to *suggest that a higher meaning exists* – in other words, should endeavor to suggest the presence of a meaning when he is aware of none” (1947: 245). Sá-Carneiro, que nesse sentido se pode considerar herdeiro de Poe, faz um elogio implícito da obscuridade – recorrendo, aliás, também com frequência à analogia com o sonho –, dando a entender que a “beleza máxima” consistiria em sugerir uma beleza *além* da obra, vista entre nuvens. Em “Além” e “Bailado”, esta ideia é levada ao paroxismo. Ao passo que na

poesia e nas narrativas que compõem *Céu em fogo*, Sá-Carneiro expõe como tema a busca de uma beleza inacessível, aqui essa beleza inapropriável é o próprio *conteúdo* desses textos “falhados” que admite poderem não ter nenhum conteúdo “material”.

3. “ASAS”

Se, como sugerimos até aqui, o fracasso que Sá-Carneiro “reconhece” na carta de 21 de abril pode, em certo sentido, ser visto como um fracasso planejado, esse reconhecimento implica também que “Bailado” e “Além” eram experiências estéticas cuja viabilidade não estava assegurada à partida. Os argumentos dos seus associados próximos, embora não o tivessem persuadido de que essas composições não tinham “valor”, parecem tê-lo convencido de que *ninguém* as aceitaria. Esse “valor” corresponde à “beleza errada” que acredita ter atingido, e de que ainda não teria abdicado: “E é esta a tortura: como salvar essa beleza?” (2015: 139). Não obstante ter declarado então que “difícilmente se poderão aproveitar frases deste escrito”, como já referimos, algumas dessas frases viriam a ser integradas em poemas (2015: 139).¹¹ Mas esses poemas não reproduziam o que o texto inicial tinha de “novo”.¹² O problema era o de tornar viável enquanto tal a “beleza errada” de uma obra que não tinha “realizado”. O expediente que lhe permitiu resgatar “Além” e “Bailado” foi mudar o modo como seriam apresentados, alterando assim o plano inicial do livro.

¹¹ Para uma análise detalhada da questão, cf. de Marchis 2007 e Sá-Carneiro 1992.

¹² “(...) estas composições, no seu corte, na sua expressão, na sua ideia – em suma, no seu todo – têm qualquer coisa de *novo*? Eu parece-me que sim; pelo menos nada conheço que se lhe aparente” (Sá-Carneiro, 2015: 124).

Depois de ter chegado a decretar a sua “abolição” (carta de 4 de maio),¹³ a 6 de outubro de 1914 Sá-Carneiro tinha já regressado ao plano de incluir no seu próximo volume de contos “Bailado” e “Além”, já não como narrativas independentes, mas como apêndices de “Asas”, cuja inclusão designa agora como condição necessária da sua publicação: “[q]uero mesmo escrever as ‘Asas’ neste volume por causa do ‘Alem’ e ‘Bailado’” (2015: 284). “Asas” encena a busca de uma beleza inapreensível de que estes dois textos seriam o resultado. Subordinando-os a essa moldura ficcional, em função da qual podem ser entendidos, Sá-Carneiro logra salvá-los sem mitigar o seu aspeto desconcertante.

Com o título “Asas”, Sá-Carneiro pretendia “simbolizar a perfeição que não se pode atingir porque, ao atingi-la bate asas – evolui-se” (2015: 70). Na sua versão final, o protagonista do conto é o poeta “russo” Petrus Ivanowitch Zagoriansky, a quem serão atribuídos os “poemas” originais de que “Além” e “Bailado” seriam traduções. Contudo, já em fevereiro de 1914, Sá-Carneiro tinha publicado, numa nota que acompanhava “Além” no número único da revista *Renascença*, uma versão resumida da “perturbadora história” de Zagoriansky, que prometia narrar no seu “próximo volume”: “Zagoriansky nunca imprimira coisa alguma, e numa crise subita de loucura destruiu (?) todas as suas obras que formavam um unico Poema e que eu fui um dos raros a conhecer” (Sá-Carneiro, 1914: 5).

“Asas” é uma versão desenvolvida da história de Zagoriansky e pode ser lida como um comentário irónico à génese *real* dos textos anexos. Assim, por exemplo, o narrador do conto declara que no “pequeno excerto que adiante publico”, Zagoriansky “só pretendia suscitar uma impressão indecisa a Vago, entre tenuíssimos

¹³ “O ‘Bailado’ aboli-o” (Sá-Carneiro, 2015: 151).

apoios na realidade. Qualquer coisa impossível de abranger, escapando-se como azougue” (Sá-Carneiro, 1915: 159). Atribuem-se, pois, ao autor fictício intenções afins das que o autor real tinha declarado. Mas, ao passo que em *Renascença* o leitor não sabe – embora possa suspeitar – que se trata de uma falsa tradução, em *Céu em fogo* esta é abertamente apresentada como uma ficção. Apesar de Gideon Toury (2012) usar estes dois termos indistintamente, incluindo na definição de pseudo-tradução todos os textos que, sem o serem, são olhados como traduções na cultura de chegada, há uma diferença conceptual entre as duas práticas, cujas implicações teóricas ficam excluídas da análise deste crítico: num caso, há um texto falsamente apresentado como tradução – o texto que é apresentado como tendo sido escrito em russo, traduzido para francês pelo autor e adaptado para português por Sá-Carneiro –; no segundo, a ficção da tradução é exibida, e a escrita deslocada para o interior de um universo ficcional.¹⁴ Na verdade, porém, tratar-se-ia de uma *quase*-tradução: a “versão que publico mais longe”, afirma o narrador-tradutor, “onde quasi não existe uma palavra do original, (...) assim mesmo, reproduz tanto quanto possível, numa língua estrangeira, a sugestão do texto russo” (1915: 160). Esta frase constitui, na prática, a negação irónica da excepcionalidade que se reclama para a tradução. “Palavra” parece designar aqui o significado, considerado independentemente das propriedades do significante, sugerindo-se assim a possibilidade de uma correspondência unívoca e exata entre enunciados escritos em línguas diferentes. Esta expectativa é, contudo, desestabilizada pela ambiguidade do termo “palavra”, que pode também designar o

¹⁴ De acordo com Toury, a pseudo-tradução surge como mecanismo ou estratégia de disfarce de um texto que, pela sua novidade, poderia ser dificilmente aceite na cultura de chegada (2012: 11). Apesar de o mecanismo ser, no caso de Sá-Carneiro, de certa forma exibido, é ele que permite tornar legíveis textos que se haviam revelado, até aí, iniváveis.

significante. Desse ponto de vista, a frase é uma definição válida de *qualquer* tradução, em que, com efeito, só excepcionalmente se admitem “palavras” do original. A tradução de Sá-Carneiro seria tão “impossível” e, por consequência, tão válida como qualquer outra. Seria, afinal, como todas, nem mais nem menos do que uma reescrita do original.¹⁵ Sugere-se, assim, que a única realização possível dessa tradução ideal, em que só houvesse “palavras” do original, seria o próprio texto de partida. Aliás, já na nota da *Renascença* o tradutor apontava esta possibilidade, ao observar que “a Arte do russo residia no timbre cromático ou aromal do som de cada frase” (1914: 6), observação de que decorre uma ironia adicional. O tradutor, que se convertera imediatamente à “arte” do amigo ao ouvir ler o poema em russo, reagira unicamente às propriedades sonoras do enunciado. Suspeita-se, assim, que o seu desconhecimento da língua em que foi escrito possa ter contribuído decisivamente para a admiração que tem pelo poema.

A busca da “tradução” perfeita é, assim, uma recapitulação deflacionada do esforço do próprio Zagoriansky para atingir a forma orgânica perfeita: “[a]té hoje”, tinha este declarado ao narrador, “não existe uma Obra de Arte perfeita. As maiores são excerptos. E eu quero o meu Poema integro! Tão incorrigível que lhe não possam tirar uma letra sem se desmoronar!” (Sá-Carneiro, 1915: 154). Há aqui um eco irónico do comentário que Sá-Carneiro tinha feito a propósito de uma das obras que agora se atribuem a Zagoriansky, “Bailado”, que, como vimos, tinha sido declarada “incorrigível” (cf. *supra*). No entanto, “Bailado” não integraria o “Poema” de Zagoriansky: era “uma composição dos dezoito ânos” (Sá-Carneiro, 1915: 160).

¹⁵ A ideia da tradução como reescrita do original, condicionada por questões ideológicas ou políticas relacionadas com a cultura de chegada, foi desenvolvida por André Lefevere (1985: 241).

O “Poema” a que se refere Zagoriansky é a obra da sua maturidade, e que ele pretendia a “Obra de Arte perfeita”. Ao apresentá-lo como o “legítimo criador duma Arte inteiramente Nova”, a nota da *Renascença* assume que o artista tinha atingido a sua meta (Sá-Carneiro, 1914: 5): a sua “Arte” é nova por ter produzido a primeira “Obra” perfeita. O único vestígio dessa Arte é uma tradução inadequada de um excerto que, para usar a linguagem de Zagoriansky, não tinha sido ainda definitivamente “ajustado”. Este afirma que, como profetizara, o seu triunfo tinha sido assinalado por uma manifestação prodigiosa: “Quando viera de ajustar a ultima palavra, houve um estalido seco, um baque surdo (...) Olhei as folhas... *Todos os meus versos, libertos emfim, tinham resvalado do meu caderno – por vãos mágicos*” (1915: 163-4). Zagoriansky teria assim, e para recorrer à mesma imagem, logrado “traduzir” materialmente o ideal. Nesse momento, a obra ter-se-ia furtado à força a que estão sujeitos todos os corpos – a expressão que emprega é “*a gravidade não actua mais sobre os meus versos*” (163) –, para ser uma ideia pura. Quando a forma material coincide com a ideia que pretendia traduzir, a obra deixa de existir. O sucesso de Zagoriansky prova que a “imperfeição” é a condição da realização – ou que a limitação contra a qual se revoltara era intransponível, e que a Obra nunca se materializaria.

O excerto ainda “corrigível” que teria servido de base a “Além” é-nos, pois, apresentado como garantia da obra total ainda “a fazer”, e o suposto desaparecimento dos poemas do caderno em que Zagoriansky os escrevera como a prova da sua arte Nova: “Horas perdidas, eu e Marpha”, a irmã do poeta, “nos debruçámos sobre êle, a estudá-lo, a querermos-nos convencer que era outro – outro que o louco decerto comprara, depois de ter destruído o que continha a sua Obra...” (1915: 165). Mas, “na página 22 onde estava escrito o excerto que traduzi com o título de ‘Além’”, havia um borrão inconfundível que permitiria identificar o caderno como aquele onde

estava a obra perdida (165). O que resta da “Obra” desaparecida – “Além” e “Bailado” – é a promessa adiada de uma totalidade perfeita e incorrigível, que permanece “além” da realização.

O desenlace do conto admite ainda outra explicação. Na ausência de uma prova da existência da Obra de Zagoriansky, não se pode excluir que ela seja uma ilusão; ou, mais precisamente, que o artista tenha conseguido produzir no narrador, através do fascínio que sobre ele exercia, a crença numa obra que nunca existira. Esta explicação encontra apoio em várias passagens do conto. Zagoriansky afirma, por exemplo, que as “varias composições (...) soltas” que integrariam o seu livro “haviam de se reunir astralmente, *hipnoticamente* (foi os termos que empregou) em um só conjunto” (1915: 154). O advérbio “hipnoticamente”, destacado pelo itálico e pelo comentário parentético, aponta para a possibilidade de o narrador sugestionável ter sido “hipnotizado” por Zagoriansky. O narrador assume mesmo a sua predisposição para aceitar a “Obra” de Zagoriansky:

Por mim, nem por sombras duvidava do seu genio – cria nêle a ferro e fogo. Emtanto, a minha certeza apenas repousava na sugestão inolvidavel do seu espirito – nas suas frases de chama, e nos seus gestos, no brilho dos seus olhos – em todo o seu perfil, é claro. De resto, inabalavelmente, melhor do que a Obra mais perfeita, isto incidia um Artista imortal. A ponto que eu, de facto, antes de reflectir a sangue-frio, tinha bem funda a impressão de que ouvira já muitos dos seus versos (153).

Na época a que estas afirmações se referem, o narrador não tinha ainda ouvido um só verso de Zagoriansky, mas apenas as descrições sugestivas que este lhe fizera da sua arte. Sugestivas no sentido que o narrador aqui lhes atribui, de serem capazes de evocar a “recorda-

ção” de poemas que nunca ouvira. Assim, o narrador reconhece ao poeta russo a capacidade de produzir o mesmo tipo de impressão de “já-visto” de que Sá-Carneiro falava a propósito de “Bailado”, e que está implícita também na sua descrição de “Além”.

Zagoriansky declara mesmo, no momento em que se prepara para lhe ler alguns dos seus poemas *em russo*, que o ascendente que tem sobre o narrador é condição necessária para que este aceite a sua Obra: “o meu amigo encontra-se preparado, pelo seu espirito e pela minha influencia, a *saber...*” (1915: 156). Ainda assim, antes da revelação da “obra” e da sua conversão à fé na Arte Nova de Zagoriansky, o narrador mostrava-se cético, tanto que, quando Zagoriansky profetiza que o momento em que atingisse a perfeição seria assinalado por uma manifestação física, diz: “Um ótimo assunto de novela!” (155).

Zagoriansky também só se interessa pelo narrador, a cujas solicitações se mostrara até aí indiferente, quando este lhe revela que era “novelista”:

O meu amigo, em suma, é um artista – um Artista! Tudo quanto me acaba de sugerir – protesto-lhe – é uma Apoteose á minha vibratidade. Que triunfo! Pela primeira vez acho alguém com quem saiba falar da minha Arte, decisivamente. Não digo que me compreenda. Longe disso. Mas vai sentir-me um pouco. É já muito (143).

O encontro com o narrador novelista é o “triunfo” a que aqui se alude – triunfo para Zagoriansky, que parece reconhecer naquele o meio para fabricar a sua Apoteose. De facto, o conto que será escrito sob a sua influência narra a “apoteose” da Obra, e por extensão, do próprio Zagoriansky. Sugere-se, pois, que a fé no suposto milagre que este teria obrado decorre do convívio estreito, quase exclusivo,

que o narrador com ele mantivera. A associação metonímica entre o hipnotismo e a arte sugere uma afinidade entre ambas que contamina, por sua vez, o termo que Sá-Carneiro emprega sistematicamente para descrever o efeito da sua própria arte, bem como o da de Pessoa, “sugestão”.

Mais tarde, na carta de 14 de agosto de 1915, em resposta a Pessoa, Sá-Carneiro escreverá, sobre a “crise que agita o (...) espírito” de Pessoa: “como é belo e grande e luminoso e perturbador – artisticamente, mesmo: o novelista em mim o garante – Tudo quanto o meu querido Fernando Pessoa de si me conta” (2015: 362-3). Sá-Carneiro assume aqui relativamente ao artista Fernando Pessoa uma posição análoga à do narrador do conto perante Zagoriansky. A implicação é que o que Pessoa lhe confidenciou dava, como se diz no conto, um “ótimo assunto de novela”.

As confissões de Pessoa ter-lhe-iam revelado também o significado de uma das *suas* próprias obras:

Nunca, como lendo as suas paginas hoje recebidas [,] eu compreendi a misteriosa frase do protagonista do ‘Eu-Proprio o Outro!’ ‘*Ter-me-ei volvido uma nação?*’ Já o ano passado de resto numa carta p[ar]a aqui foi você o 1º a aplicar esta frase a si. Mas era, creio, sobretudo pelo aparecimento de Caeiro & C^{ia}. – isto é, restritamente: da criação de várias personalidades. Emquanto que eu aplico hoje a frase, *sentia-a* lendo as suas páginas, não por essas varias personalidades, e o Dr. Mora á frente, criadas: mas, em conjunto, pelo drama que se passa no seu pensamento: e por toda a sua vida intelectual – e até social, que eu conheço (2015: 363).

Assim, falando na qualidade de “novelista”, Sá-Carneiro afirma aqui a unidade fundamental da obra de Fernando Pessoa, cuja indivi-

dualidade residiria não no “drama em gente” da heteronímia, mas no drama individual do artista por ela revelado.¹⁶

Já em carta de 27 de junho de 1914 Sá-Carneiro dizia: “[m]uito interessante o enredo Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Alvaro de Campos (...) – mas entretanto será bom não nos esquecermos que toda essa gente é um só: tão grande, tão grande... que, a bem dizer, talvez nem precisasse de pseudónimos...” (2015: 218). Esta frase mostra que Sá-Carneiro foi, desde o início, imune à perplexidade que o espetáculo da heteronímia causou depois entre a crítica, vendo-a como uma das manifestações possíveis da genialidade e da individualidade irredutível do seu criador.¹⁷

Se “Além” e “Bailado” representam a quimera de uma arte perfeita e nova, para Sá-Carneiro é o drama íntimo do artista que persegue essa arte impossível que viabiliza essa “obra a fazer”. Esse drama, apreende-o o “romancista” sob a forma de um enredo. Sá-Carneiro afirma em carta a Pessoa de 26 de fevereiro de 1913: “Vida e arte no artista confundem, indistinguem-se” (82). E, em Sá-Carneiro – é um motivo recorrente da sua obra ficcional –, é sempre o “romancista” quem o garante, atestando, assim, nos seus termos, a própria condição de artista.

¹⁶ A expressão seria mais tarde cunhada pelo próprio Pessoa, que a empregou na “Tábua Bibliográfica” publicada em *presença* em dezembro de 1928, em que o “drama em gente” é definido por oposição a um drama “em atos” (2012: 228).

¹⁷ Sá-Carneiro antecipa assim o juízo de José Régio que, numa passagem do posfácio à edição de 1969 de *Poemas de Deus e do Diabo*, intitulada “Introdução a uma obra” – cuja importância no quadro da história da receção crítica de Pessoa António M. Feijó recentemente apontou, no colóquio comemorativo do centenário de Eduardo Lourenço, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 28 de março 2023 –, afirmaria: “A invenção dos heterónimos pode relacionar-se com a mais funda originalidade de Fernando Pessoa, sem que, porém, fosse necessária para tal originalidade se afirmar” (1978: 149).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (2013). *A potência do pensamento*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Relógio D'Água.
- DE MARCHIS, Giorgio (2007). *O silêncio do dândi e a morte da esfinge*. Tradução de Fátima Taborda. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2011). “Mário de Sá-Carneiro: Modernism Achieved by Means of Wrong Beauty”, in Steffen Dix e Jerónimo Pizarro (Eds.). *Portuguese Modernisms* (pp. 42-54). Oxford: Legenda.
- LEFEVERE, André (1985). “Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm”, in Theo Hermans (Ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (pp. 215-243). London & Sydney: Croom Helm.
- MARTINS, Fernando Cabral (2015). “Notas sobre o diálogo poético entre Sá-Carneiro e Pessoa”. *Estranhar Pessoa*, nº 2: 138-145.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1964). “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”. *Colóquio*, out. 1964: 54-57.
- PATRÍCIO, Rita (2012). *Episódios: da teorização estética em Fernando Pessoa*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- PESSOA, Fernando (2012). “Tábua bibliográfica”, in Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (Eds.). *Teoria da heteronímia* (pp. 227-9). Lisboa: Assírio & Alvim.
- POE, Edgar Allan (1985). *The Brevities*. Ed. Burton R. Pollin. New York: The Gordian Press [1846].
- RÉGIO, José (1959). *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. Lisboa: Inquérito.
- (1978). “Introdução a uma obra (Posfácio 1969)”, in *Poemas de Deus e do Diabo* (pp. 97-171). Póvoa do Varzim: Brasília Editora.
- RUBIM, Gustavo (2003). “O Ouro e o Outro”, in *A arte de sublinhar* (pp. 83-94). Coimbra: Angelus Novus.

- SÁ-CARNEIRO, Mário (1914). “Alem (de Petrus Ivanovitch Zagoriansky) – interpretação portuguesa de Mario de Sá-Carneiro”. *A Renascença*, nº 1: 2-6.
- (1915). *Céu em fogo*. 1ª ed., Lisboa: Livraria Brasileira.
- [1978]. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.
- (1992). *Poesie*. Ed. Fernanda Toriello. Bari: Adriatica.
- (2003). *Correspondência com Fernando Pessoa*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d’Água.
- (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2015). *Em ouro e alma*. Ed. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China.
- TOURY, Gideon (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- VASCONCELOS, Ricardo e Pizarro, Jerónimo (2015). “Apresentação”, in Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro (Eds.). *Em ouro e alma* (pp. 9-30). Lisboa: Tinta-da-China.
- WINTERS, Yvor (1947). “Edgar Allan Poe: A Crisis in the History of American Obscurantism”, in *In defense of Reason* (pp. 234-261). 3ª ed., London: Routledge [1937].

SECÇÃO NÃO TEMÁTICA

POESIA A ABATER NA DÉCADA DE 1950: OS CASOS DE “CANCIONEIRO GERAL”, EGITO GONÇALVES E BERNARDO SANTARENO

THE SLAUGHTERING OF PORTUGUESE POETRY IN THE 1950s:
THE CASES OF “CANCIONEIRO GERAL”, EGITO GONÇALVES
AND BERNARDO SANTARENO

Álvaro Seica

Faculdade de Humanidades da Universidade de Bergen

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,

Centro de Literatura Portuguesa

alvaro.seica@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1137-0811>

RESUMO

Este artigo aborda a poesia portuguesa censurada na década de 1950, tendo em conta um estudo preliminar sobre a biblioteca de referência dos Serviços de Censura da ditadura salazarista. Desta biblioteca, resgataram-se logo em 1974 cerca de 1 000 exemplares com carimbos, selos e cortes. Contudo, estes livros foram revelados ao público apenas em 2022, na exposição inédita *Obras Proibidas e Censuradas no Estado Novo*, na Biblioteca Nacional de Portugal. Deste modo, a análise parte de uma seleção de 10 livros recuperados para se focar na coleção “Cancioneiro Geral” (1950-58), com a qual o Centro Bibliográfico moldou a segunda vaga neorrealista; no penúltimo livro desta coleção, *A viagem com o teu rosto* (1958), de Egito Gonçalves; e noutra obra que também sofreu cortes severos, *Romances do mar* (1955), de Bernardo Santareno. Consideram-se questões de memória literária, impacto e legado censório, investigando se houve alterações provocadas pela atuação dos Serviços de Censura, ou mesmo reescrita, nas edições posteriores de Gonçalves e Santareno durante e após a ditadura.

Palavras-chave: poesia portuguesa do séc. XX, censura ao livro no Estado Novo, censura literária, poesia e reescrita, memória literária

ABSTRACT

This article focuses on Portuguese poetry published and censored in book form during the 1950s. It departs from my previous research on the Directorate of Censorship Services' reference library from Salazar's dictatorship. In 1974, hours after the Carnation Revolution, around 1 000 copies from this archival library were rescued. The copies contained stamps, book seals, underlined passages and cuts made by the censors. However, these books were first shown to the public only in 2022, within the exhibition *Obras Proibidas e Censuradas no Estado Novo* (Forbidden and Censored Books during the Estado Novo), at the National Library of Portugal. Thus, out of a selection of 10 recovered poetry books, it analyzes in greater detail three case studies. First, it considers "Cancioneiro Geral" (1950-58), a formative collection of the second generation of neorealist authors published by the cooperative Centro Bibliográfico. Second, it analyzes the penultimate volume in this collection: Egito Gonçalves' *A viagem com o teu rosto* (1958). Finally, it examines the censorial cuts and replacements in *Romances do mar* (1955), by Bernardo Santareno. The study further explores issues of literary memory, and censorship's impact and legacy, by investigating whether there were changes, or even rewriting, in Gonçalves and Santareno's later editions during and after the dictatorship.

Keywords: 20th-century portuguese poetry, book censorship during the Estado Novo, literary censorship, poetry and rewriting, literary memory

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo aborda o problema da poesia portuguesa censurada na década de 1950, em função de um estudo preliminar sobre a biblioteca de referência dos Serviços de Censura da ditadura salazarista. Desta biblioteca-arquivo, conseguiu-se resgatar, em 1974, cerca de 1 000 exemplares com carimbos, selos e rasuras. No entanto, estes livros foram apresentados ao público apenas em 2022, na exposição inédita *Obras Proibidas e Censuradas no Estado Novo*, na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP).

O catálogo homónimo da exposição (Seiça, Sá e Rêgo, 2022) documenta não só todas as obras recuperadas desta biblioteca, que estão hoje disponíveis na BNP, mas também a cota secreta “Obras Proibidas” (O.P.), internamente classificada pela BNP para impedir, segundo o seu diretor à época, a leitura de obras “atentórias [sic] dos bons costumes e moral pública, que difamem o Estado, Govêrno ou seus dirigentes, que incitem à prática de actos perniciosos, aquelas que por motivos políticos ou de segurança nacional não devam ser divulgadas” (Estevens, 1957: 175). Para além do mais, o catálogo inclui ensaios introdutórios, imagens de capas e miolo com cortes, bem como a transcrição de relatórios censórios.

Durante a ditadura, o exame ao livro foi instrumentalizado pelo Estado enquanto intervenção ideológica a favor da doutrina do regime. A principal consequência desta instrumentalização foi o ataque direto contra a liberdade dos escritores e a independência do meio literário. Sendo intervenção repressora, concretizava-se sobretudo, a nível da censura ao livro, num ato efetuado *a posteriori*, ou seja, num contexto editorial de pós-impressão, a não ser que, segundo o Art. 2.º do Decreto-Lei n.º 22 469, de 1933, as publicações versassem assuntos sociais e políticos, pelo que teriam de ser submetidas a censura prévia¹. A censura ao livro poderia ter vários desfechos: autorização para circular no país, autorização com cortes, despacho ambíguo de “visto” e “dispensado”, ou a rigorosa proibição. A apreensão de livros nas livrarias, editoras, tipografias e domicílios, para além do prejuízo material para os profissionais do setor, provocou um sequestro da leitura, um atraso cultural e literário, e um dano imaterial imensurável, a nível das mentalidades e da história das ideias.

¹ Para uma análise mais detalhada do quadro legal, procedimentos e mecanismos censórios no Estado Novo, bem como uma discussão do estado da arte, cf. Seiça, 2022.

Uma das consequências do ato censório, no que diz respeito ao ciclo de vida do artefacto cultural, era a retenção do exemplar examinado na biblioteca-arquivo da Direcção dos Serviços de Censura (DSC), ou a sua devolução à polícia política, bem como a destruição de todos os exemplares apreendidos. Assim se compreende como a gestação intelectual do livro era aniquilada logo que o Estado detetava uma obra “inconveniente” para o poder em vigor. A DSC criou uma biblioteca de referência oculta que veio a acumular milhares de obras. Os exemplares recuperados desta biblioteca são hoje considerados artefactos únicos e valiosos, já que preservam as marcas de leitura, os cortes e a materialidade do arquivo censório, podendo ser pela primeira vez cotejados com os relatórios redigidos pelos próprios censores e as páginas a que fazem referência.

Partindo, pois, do contexto fundador de pesquisa na BNP, procedi a uma filtragem dos livros de poesia portuguesa censurados, identificando 10 obras que me pareceram mais relevantes, seja pelo interesse literário que adquiriram ao longo dos anos, seja pelo olvido a que foram votadas no pós-25 de Abril. No âmbito da sua memória literária, é importante tentar compreender de que modo terão sido reescritas já em democracia. Sabendo-se que há romances, de entre os provenientes da DSC, que foram alterados pelos seus autores após a revolução – por exemplo, *Vagão J* de Vergílio Ferreira (Seiça, 2022) –, é possível que haja livros de poemas modificados durante ou após a ditadura.

Portanto, este artigo não pretende analisar toda a produção poética, nem muito menos literária, publicada em livro no Estado Novo. Concentra-se, antes, no ataque da ditadura à poesia da década de 1950, com foco numa coleção e em duas das obras da biblioteca da DSC que mais rasuras sofreram; por sinal, escritas por autores nascidos no ano de 1920: Egito Gonçalves (*A viagem com o teu rosto*, 1958) e Bernardo Santareno (*Romances do mar*, 1955). Parte-se da coleção

“Cancioneiro Geral”, com a qual o Centro Bibliográfico moldou a segunda vaga neorrealista, por três motivos: *A viagem com o teu rosto* foi o penúltimo título nela incluído; das 10 obras identificadas, cinco, ou seja, metade, foram aí publicadas; a coleção foi particularmente vigiada e punida pelo regime.

Para além dos livros de Gonçalves e Santareno, de entre as obras de poesia provenientes da DSC sobressaem os livros proibidos de Papiniano Carlos, *Estrada Nova* (1946), *As florestas e os ventos* (1952) e *Caminhemos serenos* (1957); de Natália Correia, *Comunicação* (1959); assim como as obras proibidas do “Cancioneiro Geral”: *Sete odes do canto comum* (1955), de Orlando da Costa, *A vigília e o sonho* (1951), de José Fernandes Fafe, *Terra de harmonia* (1950), de Carlos de Oliveira, e *Esta terra que é nossa* (1952), de Antunes da Silva². Estas 10 obras, à exceção de *Comunicação* de Correia, imbuem-se do programa político, social e estético-literário do neorrealismo (Cruz, 1973; Martinho, 1996; Gusmão, 2018; Carmo, 2020). Para além do aspeto comum da coleção “Cancioneiro Geral”, alguns destes autores tiveram colaboração nos mesmos periódicos, como *Notícias do Bloqueio*. As suas poéticas surgem no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, no qual duas figuras tutelares da poesia de resistência são influência decisiva: Federico García Lorca e Pablo Neruda. Mais ainda, há que considerar as leituras que estes poetas fizeram da obra de Paul Éluard e Louis Aragon.

A década de 1950 é um período em que uma nova geração de poetas opera, segundo Óscar Lopes (1991: 12), “numa linha interventora de tradição neo-realista mas que integra uma importante maturação”.

² Alguns destes títulos estão a ser reimpressos, em fac-símile, mês a mês, até 25 de abril de 2024, na coleção “Biblioteca da Censura”, que organizo com a editora A Bela e o Monstro e o jornal *Público*. Veja-se <https://loja.publico.pt/collections/coleccao-biblioteca-da-censura> (consultado em 15/10/23).

Esta análise, que Fernando J. B. Martinho (2013 [1996]) desenvolverá em grande detalhe, deve ser entendida em contraste com a fase fundadora do final dos anos 1930 e 40, período sulcado pela Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial. Também Manuel Gusmão (2018: 11) considera que estes dois eventos são essenciais para “compreender a combatividade de uma geração” dividida entre esperança e desespero, entusiasmo e perigo³. Para Gusmão (12), “Este entusiasmo articulava, sob a sensação de perigo iminente, a paixão histórica e a urgência política”, conduzindo a uma “função testemunhal” da literatura no romance neorrealista e na poesia, por exemplo, de Carlos de Oliveira. Esta função de testemunho é alicerçada na ficcionalização do carácter documental da poética neorrealista, tal como é logo apresentada por Alves Redol numa das epígrafes de *Gaibéus* (1939).

A questão da memória é, portanto, duplamente significativa, pois não só os poetas aqui abordados desenvolveram uma poética do testemunho, como tiveram, ou poderão ter tido, a necessidade de reescrever os seus poemas devido à ação repressiva da Censura. A propósito de *Poeta Militante* e da publicação continuada do diário *Dias Comuns*, de José Gomes Ferreira, Carina Infante do Carmo (2020: 240) observa: “neste autor a Censura é mais do que um tema de reflexão sobre a vida dos artistas em pleno salazarismo: ela permite revelar a historicidade da obra que teve edições anteriores a 1974, depois reeditada em democracia”. O estilo literário, o registo documental e a sua ficcionalização sofreram igualmente com o clima de censura preventiva, autocensura e pressões sociais várias. Deste modo, para além de tentar compreender se os autores ativamente alteraram os seus escritos devido à ação direta do aparato censório,

³ Aliás, eventos apontados por vários autores que publicam na década de 1940 e 50, e.g. Egito Gonçalves (1974), que menciona a guerra e a raiva, sobretudo a Guerra de Espanha, como detonador da primeira geração neorrealista.

importa também investigar se houve alterações nos escritos reeditados a seguir ao 25 de Abril e, até, se estaremos ainda a ler edições adulteradas pelos Serviços de Censura.

2. ESTADO NOVO, ESTADO VELHO

A base do regime pode comparar-se a uma escultura: um bloco de pedra fornecido pelo Estado, sobre o qual vários escultores retiravam a pedra desnecessária até obter a estátua glorificada de Salazar. A pedra que sobrou, fez e faz-nos ainda por vezes chorar, por vezes rir: por exemplo, não se permitia que uma personagem feminina encenada pelo ex-Presidente da República Portuguesa, Manuel Teixeira Gomes (*Maria Adelaide*, 1938), por Correia (comentário censório recorrente em várias obras), ou por *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (1972), ousasse pensar a sua liberdade e emancipação; já uma personagem de Ferreira não deveria dar um “traque” romanceado. E, como não havia suicídios, nem colonialismo, nem desastres, nem violência familiar em Portugal (Príncipe, 1979), também quase não havia corpos “nus” nos livros. O regime atacava não só todas as ideologias de esquerda, sobretudo o comunismo, mas também, pela sua visão ultrapatriarcal da sociedade, o feminismo e as obras escritas por mulheres, cujo papel era relegado para o lar, com base na “doutrina e moral cristã” do que consideravam ser “a nação”. A argumentação moral, social e política dos relatórios dos censores é clara e apresenta três justificações recorrentes: a “imoralidade”, a “pornografia” e o “comunismo”.

Por um lado, o Estado criava a engrenagem da propaganda, que tratava de fabricar e disseminar na sociedade os valores do poder vigente, de modo a moldar a opinião pública: de modo a criar a norma. Por outro, solidificava a censura e a autoridade: a proibição de todo o desvio à norma convencionada, através da anulação ou

adulteração de informação nos meios de comunicação, ou nas obras artísticas que não estivessem alinhadas com a ideologia do Estado Novo, provocando assim aquilo a que já vários autores, incluindo Ferreira de Castro (1945), José Cardoso Pires (1972), César Príncipe (1979), Cândido de Azevedo (1997, 1999) e Ana Bárbara Pedrosa (2017) se referiram como o “país-ficção”, o “Estado de mentira”, ou o “país virtual”. Portanto, um Estado Novo que atrasou e falsificou o país e envelheceu a sociedade portuguesa.

Ao longo de 40 anos de exame ao livro (1934-74), os “leitores” dos Serviços de Censura e da Direcção Geral da Informação (DGI) escreveram mais de 10 000 relatórios de leitura (Seruya, 2020). Todavia, isto não significa que tenham vistoriado não só tudo o que se publicava em Portugal, mas também todos os livros que se importavam ou que circulavam ilegalmente no território nacional. Um dado certo é: criaram uma biblioteca e um vasto arquivo institucional. Esta biblioteca de referência não era, claro está, pública, mas sim secreta. Destinava-se apenas a operar como material de apoio e registo do trabalho dos seus funcionários, os censores estatais, caso houvesse um pedido de tradução, nova edição, queixa de um editor, escritor ou tradutor, entre outros motivos. Podemos dizer que a biblioteca dos Serviços de Censura corporizou tudo o que uma biblioteca não deve ser. Foi uma biblioteca negativa, uma antibiblioteca.

Não sabemos ainda quantos e quais os títulos que foram apreendidos pela polícia política e examinados pela Censura, pois o inventário total nunca foi feito durante a ditadura, nem reconstituído posteriormente, apesar de esforços vários (Portugal. Associação dos Editores e Livreiros Portugueses, 1974; Portugal. Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista, 1981; Alvim, 1992; Mascarenhas, 1996; Brandão, 2012). A minha estimativa é que, pelo menos documentados, tenham sido entre 7 000 e 10 000 títulos, visto que houve releituras ao longo do tempo (Seiça, 2021). Pode parecer muito, mas, em 40

anos, é pouco. Tal aspeto revela que os recursos postos à disposição para a censura ao livro não foram os mesmos que se dedicaram à imprensa.

Este facto vai dar origem a uma série de estratégias por parte dos censores de modo a camuflar a sua falta de meios ou trabalho, e mesmo da polícia política, incapacitada para vistoriar todas as livrarias e tipografias. Pense-se nos casos de Raul Brandão, que teve uma obra de 1926 só examinada e autorizada 23 anos após a sua publicação; de Mikhail Lermontov, cuja obra adaptada do russo para o inglês foi proibida 107 anos após a sua morte; ou de Leão [Lev] Tolstói, com obra proibida 45 anos depois de ser traduzida e publicada em Portugal, por causa do contexto anticomunista do pós-guerra e da leitura errónea do censor. Ou, então, táticas de ventilação: por exemplo, autorizar a circulação de um título, que já devia ter sido proibido, mas sob condição de se proibir a referência ao autor nos jornais (cf. Seiça, 2022). Do ponto de vista do discurso censório e da sua retórica pragmática, o objetivo era evitar a “publicidade” repentina de algo que ficara adormecido, impedindo assim que certa obra e autor voltassem a esgrimir os seus argumentos literários e políticos na ágora. Desta forma, percebe-se como a censura feita *a posteriori* vinha não só prejudicar todos os atores do livro e a sociedade, mas, em certa medida, a eficácia até do próprio regime: o Estado Velho.

3. A DÉCADA DE 1950

A biblioteca-arquivo da DSC que temos hoje é parcial. Para que fique claro, apenas uma parte dos livros censurados e guardados foi recuperada da rua e da sede da DSC, em Lisboa. Dos exemplares que se salvaram logo após a revolução, a maioria foi publicada nas décadas de 1940 e 50, período em que o neorrealismo, enquanto proposta estético-literária, se desenvolveu, atingiu o apogeu e deixou de ser tendência central. Como tal, dos autores proibidos, encontra-

mos marxistas ligados ao Partido Comunista Português, mas também estrangeiros militantes em Partidos Comunistas vários, como Italo Calvino, Jorge Amado ou Graciliano Ramos. Destacam-se igualmente autores anarquistas, socialistas, da oposição política e de vários espectros à esquerda.

No caso da poesia escrita em português, há com certeza obras autorizadas de autores afetos ao regime, mas também muitas obras proibidas, ou autorizadas com cortes, das quais selecionei a dezena já mencionada. Excetuando o livro *Estrada Nova* (1946), de Papiniano Carlos, que pode ser entendido como ponte entre a coleção coimbrã fundadora “Novo Cancioneiro” (1941-44) e a coleção “Cancioneiro Geral” (1950-58), todas as obras são publicadas na década de 1950, período fértil pela proliferação de revistas literárias. Como frisou Martinho (2013 [1996]), é certo que coexistem várias “tendências” estético-literárias e até políticas, manifestadas em revistas como *Távola Redonda* (1950-54), *A Serpente* (1951), *Sísifo* (1951-52), *Árvore* (1951-53), *Cassiopeia* (1955), ou *Cadernos do Meio-Dia* (1958-60). Na esfera da poesia política, nasce *Notícias do Bloqueio* (1957-62), congregando vários autores com um programa estético diverso, mas em cujas páginas se pode reconhecer uma preferência por uma poética documental e de resistência, na senda dos seus coorganizadores, Gonçalves, Daniel Filipe, Carlos, Luís Veiga Leitão, Ernâni Melo Viana e António Rebordão Navarro, mas também de outros colaboradores da segunda vaga neorrealista, como Costa e Fafe.

Tal como ocorreu na ficção, os poetas que se identificavam com o movimento neorrealista – ou cujas obras, nesse período, perfilhavam propostas comunicantes – almejavam não só uma mudança de regime, mas também uma sociedade nova e equitativa. Ao encararem a arte poética como proposta estética imbuída de função social, resistiam contra a ditadura não só pela intervenção política, mas também pela re-imaginação da literatura e da paisagem nacional salazarista,

algo que é realçado por Gusmão, mas também por Carmo, na esteira de Eduardo Lourenço. Segundo Gusmão (2018: 18), “Ainda que sem meios para resolver o problema, o neo-realismo é o desejo e o projecto de uma outra literatura”. Já Carmo (2020: 16-17) refere que, ao “reinventar a terra portuguesa” e ao “incorporar o legado literário (...) romântico”, o escritor neorrealista posiciona-se enquanto intelectual “implicad[o] no devir histórico”.

Em certa medida, as 10 obras suprarreferidas podem-se enquadrar nesta tensão entre luta contra o regime, testemunho do presente e proposta para um futuro reinventado, de modo a “renovar o património cultural e fazê-lo chegar a um público vasto (se possível, ao povo trabalhador). É na matriz nacional que se certifica a universalidade artística dos neo-realistas” (Carmo, 2020: 17). Contudo, no seio da segunda geração neorrealista há já um “desencanto” e “disforia”. Segundo Martinho (2013: 336), “embora se mantenham os condicionamentos sociopolíticos favoráveis à prática de uma poética empenhada, a atmosfera mental, marcada pela consciência dilacerada de um Apocalipse iminente [da Guerra Fria], pouco se compadece com a crença em futuros utópicos”.

4. CANCIONEIRO GERAL: UMA COLEÇÃO DE POESIA A ABATER

Neste contexto, a coleção “Cancioneiro Geral” é importantíssima, não só pelo ímpeto dado a poéticas diversas, incluindo Eugénio de Andrade, Jorge de Sena e, até, Teixeira de Pascoaes, com *Últimos versos* (1953); mas sobretudo devido à componente sociopolítica renovada e enraizada no neorrealismo (Costa, Mário Dionísio, Fafe, Gonçalves, Ilse Losa, Maria Manuela Margarido, Oliveira, Armindo Rodrigues, Silva, entre outros). Para além das obras já referidas, aqui se publicaram, por exemplo, *Os amantes sem dinheiro* (1950), de Andrade, *O riso dissonante*, de Dionísio, *Grades brancas* (1951), de Losa, ou *As Evidências* (1955), de Sena (cf. Seíça, 2023).

No entanto, muitos dos volumes da coleção foram proibidos. De acordo com o estudo central de Martinho (2013 [1996]) e o levantamento efetuado por Fernando Guimarães (2013), a coleção publicou 22 volumes. Não tendo encontrado qualquer relação no interior dos volumes consultados, através do rastreamento das datas de primeiras edições, é possível concluir que terá sido publicada entre 1950 e 1958, hipótese corroborada por Martinho (2013: 336), que adianta a figura de Armindo Rodrigues como coordenador, informação essencial, pois o poeta iniciou-se na primeira geração neorrealista, com *Voç arremessada ao caminho* (1943).

A coleção começou a ser editada pela cooperativa Centro Bibliográfico e terminou não só distribuída, mas também “editada” pelas Publicações Europa-América. É provável que tal tenha ocorrido por causa do abate feito à cooperativa e à coleção, por parte da PIDE, e que o editor da Europa-América, Francisco Lyon de Castro, tenha ajudado a continuá-la. O 18.º volume, *Poesia dos dias úteis* (1956), de Vasco Costa Marques, tem capa já não com a menção “Centro Bibliográfico”, debaixo de “Cancioneiro Geral”, mas “Publicações Europa-América”.

Este dado sugere que, após a rusga de janeiro de 1955, a PIDE tenha aniquilado de vez as pretensões editoriais da cooperativa. Pelo menos, enquanto chancela “Centro Bibliográfico”. Segundo Colin Hignett (1988: 230-31), a cooperativa não estava autorizada a publicar (depreende-se que não havia requerido licença, conforme quadro legal), sendo que a PIDE apreendeu 11 títulos, incluindo os de Costa (1951, 1953, 1955), Fafe (1951), Oliveira (1950) e Silva (1952), tendo a DSC inicialmente proibido os seis. A polícia política multou ainda a Tipografia Ideal.

Contudo, as obras de Fafe, Oliveira e Silva foram autorizadas ao longo do ano de 1955. Os exemplares que foram recuperados da biblioteca da DSC não são infelizmente os originais proibidos, mas

aqueles que foram usados para revisão de leitura e autorizados pelo diretor da DSC. No exemplar de *A vigília e o sonho*, de Fafe, conforme atesta a dedicatória escrita pelo autor, em 23 de fevereiro, e encontrada na folha de rosto – “Ao Ex.mo Snr. Director dos Serviços de Censura, para que seja feita uma releitura deste livro e confiado no esclarecido critério de V. Ex.^a” –, a interdição foi levantada por intervenção do poeta, o que sucedeu espantosamente logo no dia seguinte, 24. No exemplar de *Esta terra que é nossa*, de Silva, os poemas “Primeira Paisagem do Campo” e “Relato” estão assinalados com os cantos de página dobrados e com pontos de interrogação a esferográfica azul, em passagens cifradas ou “inconvenientes”, exatamente com a mesma caligrafia encontrada no exemplar de *Terra de harmonia*, de Oliveira⁴. Os exemplares proibidos foram distribuídos para leitura no mesmo dia. Embora não seja possível ainda atestar quem censurou inicialmente o livro de Carlos de Oliveira, sabe-se que o censor que leu e deu parecer sobre o livro de Silva foi o major José de Sousa Chaves: “Apesar de o autor ser considerado suspeito e de o presente livro de poesias não estar isento de reparos, julgo-o nas condições de ser autorizado a publicar-se”. Contudo, o livro foi proibido, em 21 de janeiro. Mas quase dois meses depois, em 14 de março, a obra foi autorizada, porventura por requisição também do autor, tendo sido despachado em manuscrito sobreposto (de difícil descodificação) no relatório: “Revisto o livro [?] o livro foi autorizado c/ os [?] q constam do [respectivo?] processo”⁵. No caso de Oliveira, é

⁴ Dado que o levantamento da proibição foi feito pelo diretor dos Serviços de Censura, é possível deduzir que as marcas encontradas nos exemplares de Silva e Oliveira sejam do próprio diretor. Esta dedução vai para além de uma sugestão inicial sobre as rasuras em Oliveira (Seiça, 2022), onde surgira a dúvida sobre a sua autoria, pela materialidade atípica dos sublinhados.

⁵ Fonte: Relatório n.º 5281, Ephemera, Arquivo da Censura, Pasta 2.

certo que foi “a pedido do autor” (DSC, *apud* Hignett, 1988: 231) e a proibição foi levantada em novembro do mesmo ano.

Não tendo sido possível ainda consultar todos os processos de apreensão e proibição de publicações no ANTT, cruzando listas e informação vária⁶, tentei reconstruir a lista de livros que terá sido apreendida. Parecem ter sido de facto 11 títulos, se contarmos os livros examinados pela DSC entre os relatórios n.º 5280 e 5290, como demonstram as tabelas criadas para esta análise (Seiça, 2023), embora fiquem por identificar três dos títulos apreendidos (n.ºs 5282, 5283 e 5290). Percebe-se que, para além dos livros da coleção, os agentes da PIDE apreenderam a obra *A paz inteira* (1954), de Rodrigues, publicada também pela cooperativa, mas fora da coleção. Há 68 anos, entre os dias 18 e 22 de janeiro de 1955, de terça-feira a sábado, os censores da DSC parecem ter estado entretidos só com livros de poesia.

Os restantes volumes pós-1956 corroboram a hipótese sobre a mudança de chancela: de 1957, *Canções do vento* de Silva e *Alto como o silêncio* de Margarido; de 1958, *A viagem com o teu rosto* e o 22.º e último: *Poemas da sequência* de Carlos Monteiro dos Santos. Na capa destes quatro títulos aparece a substituição da cooperativa por Europa-América⁷, mudança que parece ser confirmada pela nota censória suspeita na capa do livro de Gonçalves (Fig. 1).

⁶ Catálogo Geral da BNP; Martinho, 2013; Seiça, 2021; Seiça, Sá e Rêgo, 2022; ANTT, “Fichas de Autores de Obras Proibidas e Autorizadas”, Ref. PT/TT/SNI-DSC/7.

⁷ Da minha parte, falta ainda apurar a história de edição da cooperativa. Pelo menos, sobre a coleção, esta informação está certa. Dos 32 títulos da editora catalogados na BNP, surge uma edição de 1959, proveniente do D.L. e da Biblioteca Jorge de Sena, editada por “Centro Bibliográfico” (CB): *Olhos de água*, de Alves Redol. Este livro inclui um logótipo do CB diferente e constitui o primeiro volume de uma nova coleção: “Tempo presente”. Agradeço a Luís Sá o cotejamento da informação destes exemplares de Redol na BNP. Mais tarde, encontrei informação do segundo volume desta coleção num livro de 1955: *Malta brava*, de

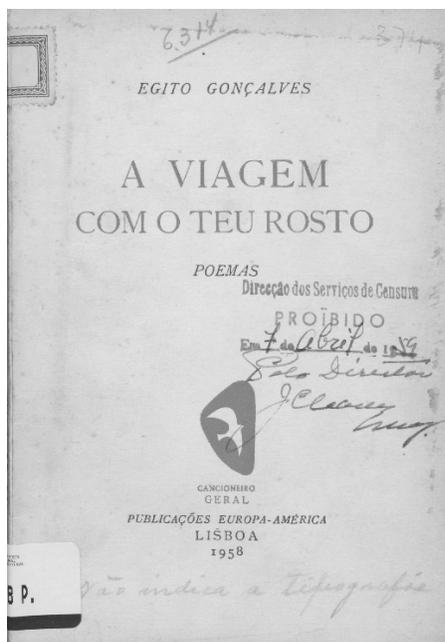


FIGURA 1: Egito Gonçalves, *A viagem com teu rosto*, capa. Reprodução BNP.
Fonte: BNP L. 102848 P.

O censor anotarà, a grafite, “Não indica a tipografia”, o que mostra a importância desta informação técnica a nível legal, não para catalogação, mas antes pelo potencial repressivo: fiscalização e encarceramento da tipografia. Por outro lado, também demonstra a falta de atenção do major Chaves, pois na última página do livro é impressa a ficha técnica, indicando, como era comum nesta coleção: “Este livro, edição do autor, foi composto e impresso na Tipografia Ideal”. No

Alexandre Cabral, com o mesmo logótipo. Agradeço a António Mota Redol a informação correta sobre a edição de *Olhos de água*: 1954.

entanto, surge a informação “edição do autor”, o que é uma diferença em relação aos volumes anteriores a 1956. Em testemunho revelador sobre a apreensão de *Sete odes do canto comum*, obra acusada de ser “pura poesia comunista” pela DSC, Costa adiantou: “Devo dizer, para que da gravidade do atentado se tome a sua exata medida, que eu não fui vítima isolada. Uma série de autores incluídos na coleção ‘Cancioneiro Geral’ do Centro Bibliográfico, de Lisboa, sofreram nessa mesma altura das mais sérias ofensivas dos censores do regime salazarista” (1979: contracapa).

Entre outros aspetos valiosos, a coleção manifesta ainda o lastro de dois poetas fortes e politizados: Lorca e Neruda. Lorca é invocado no livro de Gonçalves (“Um dia escreverei uma canção, / (...) para os que sabem o essencial de Granada—o nome de Federico”, 1958: 58) e de Silva (1952). Neruda é homenageado por Costa (1955), não só nos poemas, mas através da epígrafe que abre o livro. Um trecho longo de Neruda abre também o livro de Gonçalves. Fora desta coleção, Lorca é igualmente alvo de um poema-dedicatória de Carlos, “Os olhos me doem, Federico!” (1946: 39-40), e influência decisiva na obra poética e teatral de Santareno, como veremos.

5. EGITO GONÇALVES: UM PÊNDULO ENTRE A LÍRICA E A POLÍTICA

Gonçalves teceu uma longa obra em que poética e política sempre se entrelaçaram no combate pela liberdade: primeiro, contra a ditadura e, depois, em inúmeras ações literárias e publicações, incluindo, já em 2001, a organização de *A palavra interdita*, que saiu incompleto e postumamente. Aqui, recolhia e traduzia poemas de presos políticos, de diversas latitudes e regimes, forçados aos “arquivos do silêncio”. Egito foi poeta e tradutor prolífico, para além de cineclubista, fundador de periódicos e editor, por exemplo, coeditor da portuense Limiar (Maués, 2014; 2019). Através de papéis literários diversos –

ou “empregado de escritório”, segundo a PIDE –, disseminou em língua portuguesa importante obra de autores estrangeiros.

Poeta que, como Éluard, reuniu os seus “poemas políticos” sob título homónimo, escreveu em “Notícias do Bloqueio” (1958: 37-38):

Vai pois e conta nos jornais diários
ou escreve com ácido nas paredes
o que viste, o que sabes, o que eu disse
entre dois bombardeamentos já esperados.

Mas diz-lhes que se mantém indevassável
o segredo das torres que nos erguem,
e suspensa delas uma flor em lume
grita o seu nome incandescente e puro.

Diz-lhes que se resiste na cidade
desfigurada por feridas de granadas
e enquanto a água e os víveres escasseiam
aumenta a raiva
e a esperança reproduz-se.

O poema é desencadeado pela despedida de uma mulher amada e estrangeira, que volta para a sua terra natal. O facto de ser estrangeira, galgar fronteiras e viver em liberdade acentua o contraste com o país-prisão em que o sujeito vive, tal como no poema “Um adeus português”, de Alexandre O’Neill, também publicado em livro em 1958 (*No reino da Dinamarca*). Sobre este poema, referiu-se Clara Rocha (2003: 33) “como um dos mais belos e pungentes poemas de amor do século XX português, (...) que cauteriza a realidade histórica dum país oprimido”. Ao contrário da disforia ou desencanto do poema de O’Neill, o poema de Gonçalves termina em tom de

grito galvanizante e esperançoso. Será esse traço, “sob o signo da poesia-grito”, que Rocha (34-35), na senda de António Ramos Rosa, identifica na poesia dos colaboradores de *Notícias do Bloqueio* enquanto literatura de resistência, em que a sobrevivência resulta de um “mecanismo de defesa [que] é simultaneamente um imperativo ético” e, acrescentaria eu, político e politizado.

Não só por causa deste poema áspero, Gonçalves foi desde cedo vigiado e perseguido pela polícia política. O seu processo da PIDE identifica-o na capa como “o editor do fascículo de poesia ‘A Serpente’”, autorizado a circular pelos Serviços de Censura, mas logo adianta que “subscreveu, com outros escritores, um documento intitulado ‘Dos Escritores ao País’ (documento cortado pela Censura)”. É importante frisar que a polícia política manteve vigilância e pasta aberta sobre o autor, “elemento desafecto às Instituições [e] indivíduo largamente referenciado”, por vezes relatado semanalmente, desde 1951 até, pelo menos, 1972⁸.

Quanto ao exemplar recuperado da biblioteca da DSC, não terão sido os piores, nem os melhores versos que Gonçalves escreveu que o censor rasurou, mas os mais urgentes, os mais vitais contra o regime. Em *A viagem com teu rosto*, publicado em 1958 – apreendido e proibido em abril de 1959, juntamente com *O vagabundo decepado* (1957), e comunicado à PIDE e ao Grémio – o autor esgrime o poema como testemunho, como documento, mas sobretudo como denúncia, com o intuito de “participar da cidade, colaborando na transformação desse mundo [de injustiças sociais] no sentido de se construir um mundo melhor” (Gonçalves, 1974: 04:52-05:01).

⁸ Fonte: ANTT, Fundo PIDE/DGS, SC, BOL 158698, NT 8088; PIDE/DGS, SC, CI (2) 3608, NT 7285; PIDE/DGS, SC, E/GT 3571, NT 1492; PIDE/DGS, DEL C, PI 21178, NT 4692; PIDE/DGS, DEL P, PI 17904, NT 3735; PIDE/DGS, DEL P, BOL 21228.

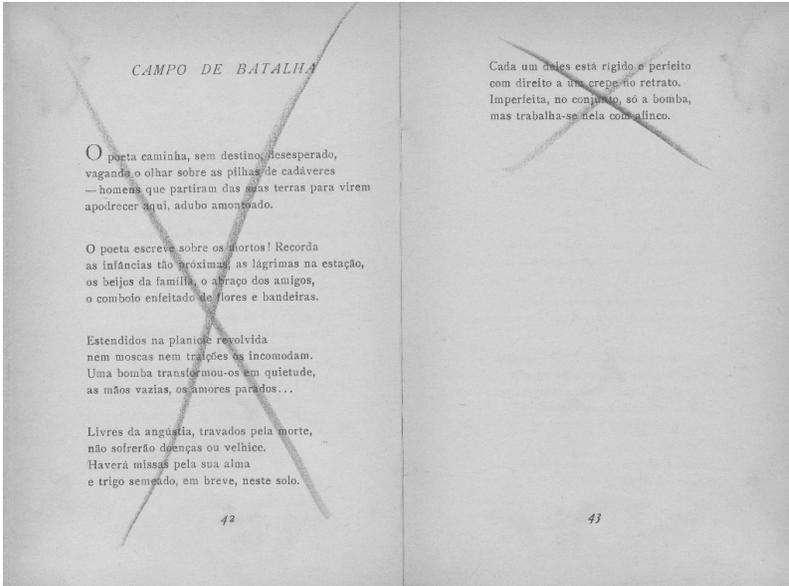


FIGURA 2: Egito Gonçalves, *A viagem com teu rosto*, 42-43. Reprodução BNP.
Fonte: BNP L. 102848 P.

Ora, há nove poemas que o censor cortou por completo, de forma enérgica, com grandes cruces a lápis azul (Fig. 2). Para auxiliar o trabalho posterior de redação do relatório de leitura, o censor sumariou as 16 páginas proibidas na última folha do livro, indicando-as a grafite. Os poemas cortados são alguns dos mais flagrantes na crítica à guerra e à violência, à escalada militar e à bomba atômica, e ao desprovimento de sentido no contexto bélico do pós-Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria. No entanto, o censor ignorou outros poemas igualmente flagrantes e não terá compreendido poemas mais enviesados. Em geral, são desafiantes e tentam deixar um alerta, mas também uma “palavra de amor” face ao apartar das origens e de quem se ama, cujo rosto acompanha a viagem. E aqui se unem dois

polos temáticos do livro, divididos entre as secções “O amor desagua em delta” (título reutilizado mais tarde na antologia de 1971) e “A circunstância, o dia...”.

Serão estes dois polos, a lírica e a política, entre os quais oscilará um “pêndulo afectivo” não só neste livro, mas na obra polifacetada de Gonçalves. Tal constante é vincada pelo poeta em entrevista a Fernando Assis Pacheco, no programa “Escrever é Lutar” da RTP, logo a seguir à revolução de 1974⁹. Por outro lado, o escritor reforça a importância do seu papel de “poeta participante” no contexto social e político da ditadura, o que implicaria uma nova forma poética e a “subversão da realidade sangrenta”, mas também, na senda da poesia espanhola e, parece-me, de Brecht, o intuito de “levar as pessoas a participar” (16:29) através de “uma linguagem não lírica [que as] leva[sse] à revolta” (17:09).

Os nove poemas que o censor profanou – como acontecera já com Costa (cinco livros, cinco proibidos) ou Fafe, cujas obras continham poemas dedicados a escritores considerados “comunistas e comunizantes” – são dedicados a Ramos Rosa e José Terra, Filipe, Leitão e O’Neill. Com Ramos Rosa e Terra, partilhou Gonçalves a organização do último número de *Árvore*; já com Filipe e Leitão, entre outros, tinha em comum a organização e colaboração nos fascículos *Notícias do Bloqueio*, nomeados “fascículos” precisamente para contornar o quadro legal censório imposto sobre os periódicos (Martinho, 2013: 385). Segundo a italiana *L’illustrazione* (jun. 1964), de Roma, tratava-se da publicação “mais corajosa e inteligente” a circular em Portugal, embora semiclandestina.

⁹ E realçada na análise de Eugénia Pedrosa da Silva (1983) como “amor e luta”. Já Lopes (1991: 9), seguindo a nomeação de uma secção antológica pelo próprio poeta, como “a vertente lírica”, propõe outra “vertente interventora ou satírica”.

Segundo a PIDE, relatando sobre o 3.º número, tratava-se de “uma forma de propaganda e apoio nítido ao terrorismo em Angola”.

O título prodigioso dos fascículos advinha do poema homónimo citado, que fora publicado no quarto e último fascículo das “folhas de poesia” *Árvore* (1953). Segundo Ramos Rosa (*apud* Gonçalves, 1971: contracapa), “de um modo exemplar, [o poema] sintetiza os anseios da sua geração num lúcido e vibrante grito de alarme”. A narrativa sobre o amor por uma mulher estrangeira – norueguesa, no caso de Gonçalves – surge também em “Anúncio no ar”, mas em “Notícias do Bloqueio” veio a simbolizar o sequestro social e intelectual em que Portugal vivia. Apesar de ter sido proibido, pois a revista *Árvore* fora proibida e extinta em 1953, e os seus organizadores interrogados pela PIDE, incluindo a estreia de Egito nos calabouços da polícia política (embora não tenha ficado preso), o poema não foi cortado na edição de *A viagem com o teu rosto*. Todavia, foi reprovado num recital pela Inspeção dos Espectáculos, em 1964, juntamente com outros poemas, incluindo de Mário Cesariny¹⁰.

Não foi possível localizar o relatório de leitura escrito pelo censor para apreciar *A viagem com o teu rosto*, nem no ANTT, nem na Ephemera, pelo que não é possível atestar o que terá causado tamanho ímpeto supressor. Mas pode-se supor que a causa tenha sido semelhante à condenação explicitada no relatório de *Um vagabundo decepado* (1957). Nesse relatório, o mesmo censor, o major Chaves, sentencia: “Versos de índole derrotista”. Não surpreenderia se, no relatório de *A viagem com o teu rosto*, tivesse acrescentado “e comunisante”. O livro nunca mais foi reeditado, porém foi incluído parcialmente, e ainda em ditadura, na antologia *O amor desagua em delta* (1971), autorizada a circular em 1972. Durante o período demo-

¹⁰ Fonte: ANTT, Ref. PT/TT/SNI-DGE/10/283.

crático, aparece diluído em *Poemas políticos* (1980) e na antologia *O pêndulo afectivo* (1991).

Na capa do exemplar resgatado está carimbado, pela Direcção dos Serviços de Censura, “proibido”, em 7 de abril de 1959, e assinado “Pelo Director / J Chaves / maj.”. Acrescentou o número de registo e relatório a grafite no topo (6314) e, em rodapé, como vimos, “Não indica a tipografia”. Cotejando a antologia de 1971 e subsequentes com o original de 1958, observa-se que o poeta manteve a publicação dos poemas proibidos. Não se encontram quaisquer alterações significativas nos poemas outrora cortados pelo censor, excetuando pequenas edições de pontuação e, no poema “Campo de Batalha”, a reescrita, pelo próprio autor, de um verso sobre os mortos: “Livres da angústia, travados pela morte” é editado para “Livres da angústia pela morte”. Este dado sugere que, quer Gonçalves tenha ou não sabido quais os poemas exatos que haviam sido proibidos, não modificou nada que pudesse ser mais brando do que a pungência de 1958, visto que ainda estava a publicar em ditadura, embora já em pleno marcelismo. A antologia foi autorizada, em março de 1972, pela remodelada DGI¹¹, o que poderá ter várias explicações, incluindo o facto de ser 14 anos depois, num contexto de pseudoliberalização.

Na edição de 1958, o autor esclarece que os poemas ali reunidos haviam sido publicados em jornais e revistas como *A Serpente*, *Árvore*, *Jornal de Notícias*, *Comércio do Porto*, *Diário Ilustrado*, *Planície*,

¹¹ Das fichas de autores da DSC, disponíveis no ANTT (cf. nota 6), parece ter passado despercebido ao radar censório um livro potencialmente tão problemático como *10 poemas para Che Guevara*, organizado por Gonçalves e Armando Alves, e impresso na Inova em 1972, com fotos de Che e com poemas de Ramos Rosa, Gonçalves, Andrade, Fiana Hasse Pais Brandão, Hélia Correia, João Rui de Sousa, Sena, Marta Cristina de Araújo, Miguel Torga e Nuno Guimarães.

Contraponto, *Diário de Notícias*, *Bandarra* e *Notícias do Bloqueio*, entre 1951 e 1957. Portanto, é possível que já tivessem sido até censurados previamente, mas que, ainda assim, Egito os tenha decidido publicar em livro, mesmo que para isso enfrentasse a proibição de todo o volume.

6. BERNARDO SANTARENO: CONTRA A DOENÇA DA DITADURA¹²

Mais de um século após o seu nascimento, Santareno é recordado pela sua obra dramaturgica ímpar. O teatro forte e singular que nos legou foi proibido ou autorizado em livro, mas frequentemente impedido de ir à cena durante a ditadura, quer pelos Serviços de Censura, quer pela Inspeção Geral dos Espectáculos, como sucedeu quatro dias após a estreia de *A promessa* (1957). *O judeu* (1966) e *O inferno* (1967) foram interditos.

Santareno foi médico embarcado nos bacalhoeiros em direção à Terra Nova e Gronelândia, com o nome civil António Martinho do Rosário (1920-1980), experiência que registaria em prosa, em *Nos mares do fim do mundo* (1959), e na peça *O lugre* (1959). No entanto, iniciou publicação em livro com três volumes de poesia, hoje olvidados: *A morte na raiz* (1954), *Romances do mar* (1955) e *Os olhos da víbora* (1957, reed. 2006).

Se bem que a sua *Obra completa* esteja a ser organizada por Ana Paula Medeiros e reeditada pela E-Primatur para nosso grado, o seu teatro havia já sido compilado pela Caminho, entre 1984 e 1987, em quatro volumes, com organização de Luiz Francisco Rebello. O quinto e último volume das suas *Obras completas* seria dedicado à

¹² A secção sobre Santareno é uma versão revista de um texto publicado no jornal *Público* (23/09/2022).

poesia, mas, infelizmente, nunca chegou a sair. Nesse volume, estaria decerto o segundo livro de poemas de Santareno, *Romances do mar*, uma edição do autor impressa pela Tipografia Escolar em 500 exemplares, com capa autografada, que os Serviços de Censura autorizaram a circular com cortes, a 2 de novembro de 1955 (Fig. 3).



FIGURA 3: Bernardo Santareno, *Romances do mar*, capa. Reprodução BNP.

Fonte: BNP L. 103574 V.

Para Santareno, tal como referi em relação a outros escritores que se iniciaram nas décadas de 1940 e 50 com um projeto literário que pretendia intervir na vida política contra a ditadura, a obra do poeta

e dramaturgo Lorca, assassinado durante a Revolução Espanhola de 1936 pelas falanges franquistas, tornou-se influência radiante. Em carta de 1947 dirigida a Maria Bairrão Oleiro, Santareno afirma:

“Descobri” um extraordinário artista espanhol: (...) Lorca. Poeta maravilhoso: Cigano, cantor do sangue (...) Espantoso escritor teatral: (...) “Bodas de Sangue” (sempre sangue, palavra maravilhosa que eu sinto também...) (...) um dos mais vivos exemplos do poder de revolução, de atracção, de conquista das massas ao serviço da sua alma belíssima. (“Doc. N21/51”: 6)

Lorca, autor de *Romancero gitano* (1928), virá, pois, a ser modelo inspirador no teatro de Santareno e na semântica sanguínea, mas, ainda antes, na poesia, onde não só é evidente a sua influência na vertente política, mas também na composição que o autor escolherá para escrever sobre os pescadores e as gentes do mar: o romance. O romance possui uma tradição que nos chegou através dos romances, nascendo como melodia cantada e popular, geralmente com ritmo rimado.

Em *Romances do mar*, Santareno celebra e regista, mas denuncia também a miséria dos pescadores e das suas famílias destroçadas, das precárias condições de trabalho, do povo do Ribatejo, do luto das mulheres nazarenas, e o mar como fonte e foz, vida e morte, alimento e abismo. Tais temáticas, algumas claramente “inconvenientes” do ponto de vista do regime, não parecem ter acirrado a mão censória – embora poemas como “Anuck”, cortado na íntegra, “Inocaura” e “Outono Crispado” viessem a ser parcialmente cortados em 1965 no âmbito do II Festival do Algarve.

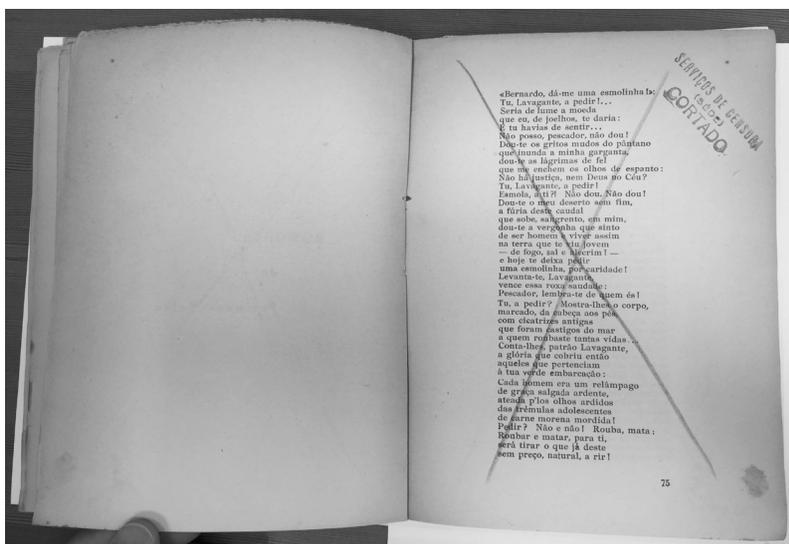


FIGURA 4: Bernardo Santareno, *Romances do mar*, 75. Foto: Álvaro Seiça.

Fonte: BNP L. 103574 V.

Contudo, quando o tema trespassou para o pobre pescador velho, o censor extravasou a sua indignação em golpes de azul (Fig. 4). Rasurou por inteiro o poema “Romance do pescador velho”, que se espalhava ao longo de seis páginas, incluindo a página do título. Segundo o que o major Chaves deixou atestado no relatório de leitura, seriam “Versos maus, doentios, irreligiosos, anti-sociais e imorais, numa palavra, deseducativos”. Ora, a doença que o censor identifica está não nos versos, mas no que os versos abordam, ou seja, a doença cadavérica provocada pela ditadura nas gentes que, precisamente, Santareno, “português, escritor” e médico, procurava sondar e expor.

O livro foi distribuído para leitura a uma sexta-feira, dia 28 de outubro de 1955, e em apenas três dias úteis teve despacho. Um exem-

plar foi devolvido ao delegado dos Serviços de Santarém. Do relatório consta ainda a nota manuscrita: “Poderá ser publicado desde que seja [suprimida?] a poesia ‘Romance do Pescador Velho’”.

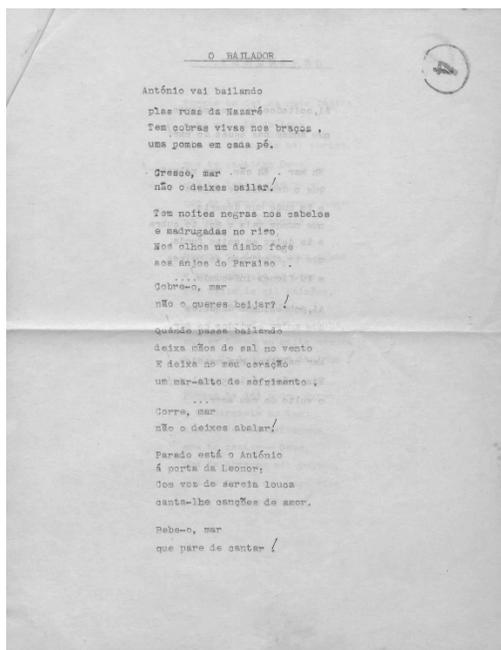


FIGURA 5: Bernardo Santareno, “Pragas para um romance de amor”,
 3. Anexo datiloscrito com carimbo dos Serviços de Censura: Santarém.
 Reprodução BNP. Fonte: BNP L. 103574 V.

Dentro do exemplar arquivado e resgatado, em 1974, da sede dos Serviços de Censura em Lisboa, encontra-se, para além do corte, um documento extraordinário: um conjunto datiloscrito de folhas avulsas com a série “Pragas para um romance de amor”, que contém quatro canções curtas e carimbadas pelos Serviços de Santarém (Fig. 5).

Após censura inicial, neste caso, quando já tinha até sido parcialmente distribuído, Santareno entregou, via seu pai, uma série de novos poemas, no seu entender, de igual grau artístico, à delegação de Santarém e à tipografia, mas apenas referentes aos exemplares para venda (*apud* Noras, 2020). A 25 de novembro, o major Tasso de Figueiredo enviou novas provas para o diretor dos Serviços de Censura, para substituir o romance em que o autor exortava o pescador velho ao protesto digno e à revolta:

Tu, Lavagante, a pedir!
 Esmola, a ti?! Não dou. Não dou!
 Dou-te o meu deserto sem fim,
 a fúria deste caudal
 que sobe, sangrento, em mim,
 (...)
 Pescador, lembra-te de quem és!
 (...)
 Levanta-te, altivo, patrão
 (...)
 faz gemer na tua voz
 os rangidos das amarras
 (...)
 Não, não peças, Lavagante,
 exige, rouba, castiga!
 Vai à casa dos grandes senhores
 que mandam nos portos da nação
 e mostra-lhes essas pernas partidas
 (...)
 (Santareno, 1955: 75-78)

Assim, apesar de apenas existirem hoje nas bibliotecas públicas os exemplares originais, alguns até com dedicatórias, houve uma reimpressão subsequente expurgada, com novos poemas no lugar da supressão censória, que terá circulado nas livrarias em escasso número, para frustração ou não de Santareno, que nunca mais viu o seu livro restaurado com justiça. Mas tal sucedeu em 2022, ano da sua reedição em fac-símile, republicando a edição original com a rasura censória e o poema datiloscrito de substituição.

7. CONCLUSÃO

Do mesmo modo que Gonçalves, Santareno foi vigiado pela PIDE/DGS durante duas décadas, pelo menos, entre 1950 e 1970¹³. Um olhar crítico e contemporâneo sobre a literatura e a poesia desenvolvidas durante a ditadura não pode estar alienado do contexto sociopolítico em que os escritores viveram e trabalharam. Seria uma violência adicional não considerar o assalto, apreensão, proibição, interdição, alteração forçada, deturpação, repressão, criminalização, velamento, humilhação, restrição, atentado cultural e pessoal, supressão do ato criativo e das liberdades fundamentais, bem como os casos de branqueamento, silenciamento, perseguição, espancamento, tortura, cárcere e, até, assassinato a que muitos escritores, artistas e intelectuais estiveram sujeitos. E, ainda assim, estas palavras, sempre as palavras, como diria Gonçalves, não denotam com rigor o que a censura e a vigilância de Estado, na ditadura salazarista-marcelista, cometeram em Portugal e nas ex-colónias portuguesas. Há, portanto, que ter em consideração o contexto histórico, social e político em que os livros rasurados pelo regime surgiram e ficaram reféns, assim como todo o trabalho que está por detrás do seu resgate.

¹³ Fonte: ANTT, Fundo PIDE/DGS, SC [Serviços Centrais], Processo 1137/45 SR, NT 2475.

Deste modo, julgo importante realçar algumas considerações de um estudo que necessita ser alargado e que se focou, aqui, por virtude do que felizmente se recuperou, na coleção “Cancioneiro Geral” e nas obras de poesia censurada de Gonçalves e Santareno. Estas obras, tais como outras da década de 50, carregam uma “função testemunhal” identificada por Gusmão no neorrealismo português. No caso do primeiro autor, está presente nas referências à ditadura, à guerra e à era atômica, entre outras. No segundo, através da inclusão da expressão popular e do olhar quase sociológico sobre a piscatória da Nazaré. Constituem-se, pois, como memória literária de uma época.

O caráter de testemunho alarga-se, por sua vez, aos próprios livros censurados e proibidos, enquanto exemplares que demonstram o modo como foram retirados do espaço público, regressando finalmente à consulta e leitura. A nível cultural e intelectual, são prova da regulação, instrumentalização do poder e repressão da sociedade e dos seus escritores, mas são também evidência dos medos e angústias de uma época. São um testemunho vivo do atentado cultural provocado pelo Estado Novo, que se pode equiparar à descrição de Fernando Larraz (2014) em relação ao “letricídio” franquista operado do outro lado da fronteira.

Como logo em 1945 alertou Ferreira de Castro, a vida dos escritores portugueses foi torturada pela ditadura e o seu impacto levou velhas e novas gerações a desenvolver métodos de autocensura e a deturpar o seu estilo literário. O efeito nos escritores e intelectuais portugueses intensifica-se ao longo das três décadas seguintes, se bem que houve escritores que claramente beneficiaram do regime, outros, na oposição, confrontaram-no e protestaram, tendo sofrido física e psicologicamente. Como Vítor Ramos sugeriu em conferência de 1968, um estudo que estava por fazer (e ainda está) é perceber, em detalhe, como é que o estilo literário se deformou por causa da censura e da propaganda (Ramos, 1974). Sabemos que os escritores

usaram a “alusão, a alegoria e a metonímia”, “modos indirectos de questionar a autoridade” (Rocha, 2003: 31), mas também paralelismos históricos, metáforas, comparações, linguagem cifrada e simbologia – a linguagem de eleição no campo da poesia. O discurso produzido durante a ditadura, retomando as palavras de José António Saraiva (1995) em relação ao jornalismo, viveu entre o “oficioso” e o “artificial”. Para ludibriar o aparato censório, os escritores serviram-se também de contra-estratégias como pseudónimos, edições “destinadas ao Brasil”, com local de publicação falso, com editoras fictícias ou edições com capas camufladas. Um levantamento completo destes subterfúgios está também por fazer.

Ao impedir a sociedade de ter acesso legal à diversidade de uma cultura democrática, e aos livros em particular, o regime não só acentuou o fosso entre as elites e a população, mas impediu também, ou adiou drasticamente, a receção de conhecimento e o desenvolvimento cultural. Por exemplo, as obras estrangeiras que circulavam em território nacional podiam por vezes até ser permitidas, ou circular ilegalmente em caves de livrarias, mas a sua tradução era geralmente vedada para impedir a leitura generalizada em português, já que apenas a elite conseguia ler em francês, inglês ou alemão, conforme está atestado em inúmeros relatórios escritos pelos censores. Nunca é demais recordar que, em 1960, 39% das mulheres recenseadas eram analfabetas. E que, ainda em 1970, 25,7% da população portuguesa era analfabeta. Estamos a falar de um quarto da população recenseada: *analfabeta*. Para dar um exemplo do atraso na divulgação de obras estrangeiras, costumo referir o romance *Chéri*, de Colette, que saiu em França em 1920, foi proibido em Portugal sucessivamente no original e em tradução portuguesa de José Saramago, e só veio a público numa edição de 1986, isto é, 66 anos após o seu lançamento.

Finalmente, o efeito na sociedade tem consequências futuras difíceis de avaliar ou medir: Que impacto material e imaterial tem hoje

meio século de cultura adiada? Contudo, há questões mensuráveis que estão ainda por estudar: que livros poderão estar ainda marcados pela Censura? Sabemos que os escritores editaram as suas obras por pressão direta ou indireta durante a ditadura, alguns trocando correspondência ou dirigindo-se mesmo aos Serviços (caso de Ferreira, Manuel da Fonseca, Sena, entre outros), sendo que outros reeditaram com alterações as suas obras logo a seguir ao 25 de Abril (caso também de Ferreira, entre outros). Mas, ainda outros, não, por motivos diversos, como manter intacta a memória de uma época, por dificuldade editorial, ou por causa de óbito.

Tentei, aqui, responder a esta questão, ainda que numa escala comprimida, sabendo *a priori* que é mais difícil investigar a reedição em livro no campo poético, pois, como é sabido, a ficção tem em geral reedições, por vezes muitas (pense-se nas obras de Redol, Soeiro Pereira Gomes, ou Ferreira), ao passo que a poesia não. Mais ainda, obras que foram *tout court* proibidas nunca tiveram reedição em ditadura, tendo sido integradas e diluídas, nalguns casos, nas poesias reunidas dos seus autores. As obras autorizadas com cortes permitem rastrear melhor as alterações, tal como demonstra o caso de Santareno. Contudo, uma pesquisa mais granular, de poemas cortados ou proibidos, mas saídos em periódicos, em confronto com a sua versão em livro, poderá trazer novas pistas.

Sobre a coleção “Cancioneiro Geral”, é evidente o impacto devastador da atuação da PIDE e da DSC. Sobre as obras de poesia de Gonçalves e Santareno, conclui-se que o primeiro quase nada reescreveu, mas reeditou parte dos seus poemas em antologias, independentemente da atuação dos Serviços de Censura, enquanto o segundo não. Santareno foi pressionado a alterar um poema e aceitou, até porque considerava as duas composições de igual qualidade literária. Mas a composição “Romance do pescador velho” é um poema central no livro. Julgo que tal seria impensável no seu teatro.

Santareno, que viu o seu livro autorizado com cortes, nunca teve reedição do poema original até à reimpressão em fac-símile, em 2022. No caso de Gonçalves, a ação censória não terá levado à modificação ou substituição, mas terá tido com certeza um efeito de atraso na publicação da sua obra. Vários títulos que o poeta publicou a seguir ao 25 de Abril foram escritos durante a ditadura.

AGRADECIMENTOS

Este projeto beneficiou de financiamento do Programa-Quadro de Investigação e Inovação Horizonte 2020 da União Europeia ao abrigo da convenção de subvenção Marie Skłodowska-Curie n.º 793147, ARTDEL, <https://artdel.net>. Gostaria também de agradecer a Luís Sá e Manuela Rêgo, da BNP, a generosa colaboração na recolha de fontes.

REFERÊNCIAS

- ALVIM, Maria Luísa (1992). *Livros portugueses proibidos no regime fascista: bibliografia*. [Braga]: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, disponível em http://eprints.rclis.org/9342/1/livros_proibidos.pdf (consultado em 30/03/22).
- AZEVEDO, Cândido de (1997). *Mutiladas e proibidas: para a História da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho.
- (1999). *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Radiodifusão, Livro*. Lisboa: Caminho.
- BARRENO, Maria Isabel, Maria Teresa HORTA e Maria Velho da COSTA (1972). *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Estúdios Cor.
- BRANDÃO, José (2012). “Livros proibidos nos anos da Ditadura de 1933 a 1974”. *Biblioblogue* (20 abr.), disponível em https://biblioblogue.files.wordpress.com/2012/04/200412livrosproibidos33_74.pdf (consultado em 30/03/22).
- CARLOS, Papiniano (1946). *Estrada nova: caderno de poemas*. Porto: Ed. do autor (Porto: Tip. Livr. Progredior).

- (1952). *As florestas e os ventos: contos e poemas*. Porto: Ed. do autor.
- (1957). *Caminhemos serenos: poemas*. Coimbra: [Vértice].
- CARMO, Carina Infante do (2020). *A noite inquieta: Ensaios sobre literatura portuguesa, política e memória*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- CASTRO, Ferreira de (1945). “A posição do escritor perante a Censura”. *Diário de Lisboa*, A. 25 (17 nov.): 1, 6.
- COLETTE, Sidonie-Gabrielle (1920). *Chéri*. Paris: A. Fayard. [Tradução de José Saramago. Lisboa: Estúdios Cor, 1960].
- CORREIA, Natália (1959). *Comunicação: em que se da notícia duma cidade chamada vulgarmente lusitania (...)*. [Lisboa]: Contraponto ([Sintra]: Gráf. Sintrense).
- COSTA, Orlando da (1951). *A estrada e a voz*. Lisboa: Centro Bibliográfico.
- (1953). *Os olhos sem fronteira*. Lisboa: Centro Bibliográfico.
- (1955). *Sete odes do canto comum*. Lisboa: Centro Bibliográfico.
- (1979). *Canto civil*. Lisboa: Caminho.
- CRUZ, Gastão (1973). *A Poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano.
- ESTEVEENS, Manuel Santos (1957) *ver* PORTUGAL. BIBLIOTECA NACIONAL
- FAFE, José Fernandes (1951). *A vigília e o sonho: poemas*. Lisboa: Centro Bibliográfico.
- GOMES, Manuel Teixeira (1938). *Maria Adelaide*. Lisboa: Seara Nova.
- GONÇALVES, Egito (1957). *O vagabundo decepado*. Porto: Notícias do Bloqueio.
- (1958). *A viagem com o teu rosto*. Lisboa: Europa-América.
- (1971). *O amor desagua em delta*. Porto: Editorial Inova.
- (1980). *Poemas políticos (1952-1979)*. Lisboa: Moraes Editores.
- (1991). *O pêndulo afectivo. Antologia poética: 1950-1990*. Porto: Edições Afrontamento.
- org. (2001). *A palavra interdita*. Porto: Campo das Letras.
- GONÇALVES, Egito, e Fernando Assis PACHECO (1974). “Escrever é Lutar: Egito Gonçalves”. RTP (23 jul.), disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/egito-goncalves> (consultado em 11/08/23).

- GUIMARÃES, Fernando (2013). “Uma sucessão de poéticas: da *presença* à *Árvore*”. *Revista de Estudos Literários*. 3: 271-290, disponível em <https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/1986/2044> (consultado em 30/03/22).
- GUSMÃO, Manuel (2018). *Neo-Realismo, Uma poética do testemunho: alguns exercícios de releitura*. Lisboa: Edições Avante!
- HIGNETT, Colin (1988). “Carlos de Oliveira and the New State Censors”. *Portuguese Studies*. 4: 219-232, disponível em <http://www.jstor.org/stable/41104866> (consultado em 20/08/20).
- LARRAZ, Fernando (2014). *Letricidio español. Censura y novela durante el Franquismo*. Gijón: Trea.
- LOPES, Óscar (1991). “Pêndulo, oscilação, vibração”, in Egito GONÇALVES, *O pêndulo afectivo. Antologia poética: 1950-1990*. Porto: Edições Afrontamento. 9-22.
- LORCA, Federico García (1928). *Primer romancero gitano: 1924-1927*. Madrid: Revista de Occidente.
- MARTINHO, Fernando J. B. (2013). *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. 2.^a ed., Lisboa: Colibri [1996].
- MASCARENHAS, João Mário, org. (1996). *Relação das obras cuja circulação esteve proibida em Portugal durante o regime Salazar-Marcello Caetano*. Lisboa: Biblioteca-Museu República e Resistência.
- MAUÉS, Flamarion (2014). “Editoras políticas no Porto, anos 1960-1970: da oposição à ditadura ao pós-25 de Abril”. *História: Revista da FLUP*. 4: 65-78, disponível em <http://aleph.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/1203> (consultado em 12/10/23).
- (2019). *Livros que tomam partido: edição e revolução em Portugal, 1968-1980*. Lisboa: Parsifal.
- NORAS, José Miguel (2020). *Bernardo Santareno: da nascente até ao mar*. Lisboa: Âncora.

- O'NEILL, Alexandre (1958). “Um adeus português”. *No reino da Dinamarca*. Lisboa: Guimarães, disponível em <https://alexandreoneill.bnportugal.gov.pt/um-adeus-portugues/> (consultado em 12/10/23).
- OLIVEIRA, Carlos de (1950). *Terra de harmonia*. Lisboa: Centro Bibliográfico.
- PEDROSA, Ana Bárbara (2017). *Escritoras portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina, disponível em <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/183612> (consultado em 30/03/22).
- PIRES, José Cardoso (1972). “Changing a Nation’s Way of Thinking: Censorship as a Technique”. *Index on Censorship* 1 (Mar.): 93-106.
- PORTUGAL. ASSOCIAÇÃO DOS EDITORES E LIVREIROS PORTUGUESES (1974). *Relação das obras cuja circulação esteve proibida em Portugal durante o regime Salazar-M. Caetano, de harmonia com as indicações...* [S.l.]: Associação dos Editores e Livreiros Portugueses.
- PORTUGAL. BIBLIOTECA NACIONAL. *Ordem de Serviço n.º 1279. 19 fev. de 1957*. Disponível na Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Assinada por Manuel Santos Estevens.
- PORTUGAL. COMISSÃO DO LIVRO NEGRO SOBRE O REGIME FASCISTA (1981). *Livros proibidos no regime fascista*. Mem Martins: Europa América / CLNRF / Presidência do Conselho de Ministros.
- PRÍNCIPE, César (1979). *Os segredos da censura*. Lisboa: Caminho.
- RAMOS, Vítor (1974). “Breve análise da repressão à vida intelectual em Portugal”, in Carme D. CARVALHAS (org.), *48 anos de Fascismo em Portugal*. Lisboa: C. D. Carvalhas, Livraria Ler. 7-25.
- REDOL, Alves (1939). *Gaibéus*. Lisboa: Ed. do autor (Barcelos: Comp. Ed. do Minho).
- ROCHA, Clara (2003). “A memória literária da ditadura: autoridade, identidade, liberdade”. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*. 7.2: 29-39, disponível em <https://periodicos.ufrj.br/index.php/ipotesi/article/view/19301> (consultado em 12/10/23).

- RODRIGUES, Armindo (1943). *Voç arremessada ao caminho*. Lisboa: [s.n].
- (1954). *A paz inteira*. Lisboa: Centro Bibliográfico.
- SANTARENO, Bernardo (1947). “Doc. N21/51” [Carta a Maria Bairrão Oleiro (Páscoa 1947)], in *Espólio de Bernardo Santareno (1944-1955)*. BNP, Esp. N21.
- (1954). *A morte na raiz: poemas*. Coimbra: [s.n.].
- (1955). *Romances do mar: poemas*. Santarém: [s.n.], (Santarém: Tip. Escolar). [Reimp. Lisboa: Público / A Bela e o Monstro, 2022].
- (1957). *Os olhos da víbora*. Lisboa: [s.n.]. Reed. Lisboa: Nova Ática, 2006.
- (1959). *Nos mares do fim do mundo*. Lisboa: Ática.
- (1959). *O lugre: peça em 6 quadros*. Lisboa: Ática.
- (1984-87). *Obras completas*. Org. Luís Francisco Rebello. Lisboa: Caminho. 4 vols.
- (2021-23). *Obra completa*. Org. Ana Paula Medeiros. Silveira: E-Prima-tur. 3 vols.
- SARAIVA, José António (1995). “Apresentação”, in José Pedro CASTA-NHEIRA, *Quem Mandou Matar Amílcar Cabral?* Lisboa: Relógio d’Água. 15-16.
- SEIÇA, Álvaro (2021). “Censored Books during the Portuguese Estado Novo: Transcription Dataset of the Censorship Commission’s Card Files (1934-1974)”. In *Zenodo*, disponível em <https://doi.org/10.5281/zenodo.5593237> (consultado em 30/03/22).
- (2022). “*Imoral, comunista e pornográfica: a Biblioteca dos Serviços de Censura do Estado Novo*”, in Álvaro SEIÇA, Luís SÁ e Manuel RÊGO (org.), *Obras Proibidas e Censuradas no Estado Novo: Biblioteca dos Serviços de Censura e «Obras Proibidas» na Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. 17-64.
- (2023). “Livros Apreendidos pela PIDE em 1955: Coleção ‘Cancioneiro Geral’ do Centro Bibliográfico”. In *Zenodo*, disponível em <https://doi.org/10.5281/zenodo.10011424> (consultado em 15/10/23).

- SEIÇA, Álvaro, Luís SÁ e Manuel RÊGO, org. (2022). *Obras Proibidas e Censuradas no Estado Novo: Biblioteca dos Serviços de Censura e «Obras Proibidas» na Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, disponível em <https://livrariaonline.bnportugal.gov.pt/Issue.aspx?i=322255> (consultado em 12/10/23).
- SERUYA, Teresa (2020). “Ideias sobre tradução durante o Estado Novo em Portugal (1934-1974)”. *Translation Matters*. 2.2: 13-27, disponível em https://doi.org/10.21747/21844585/tm2_2a1 (consultado em 30/03/22).
- SILVA, Antunes da (1952). *Esta terra que é nossa*. Lisboa: Centro Bibliográfico.
- SILVA, Eugénia M. P. da (1983). “Egito Gonçalves: Poeta do amor e da luta”. *Separata do Bol. da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*. 27 [Porto: Imprensa Portuguesa].

RECENSÕES

ÍNDICE DE RECENSÕES

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO

Ramón Pérez de Ayala

Javier Serrano Alonso (Ed).

Auto de Fe con Galdós. Ensayos Galdosianos, con el epistolario entre los autores (2022)

367

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO

Miguel Real

Pessoa e Saramago (2020)

371

DIEGO GIMÉNEZ

Richard Zenith

Pessoa. Uma biografia. (2022)

375

**AUTO DE FE CON GALDÓS. ENSAYOS
GALDOSIANOS, CON EL EPISTOLARIO
ENTRE LOS AUTORES**

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

JAVIER SERRANO ALONSO (ED).

**Zaragoza: Prensas de la Universidad de
Zaragoza, 2022**

CLXXXIV + 358 páginas. ISBN

978-84-1340-400-4

Reúnem-se neste volume, organizado por Javier Serrano Alonso, todos os ensaios escritos por Ramón Pérez de Ayala que têm como alvo crítico único ou prioritário a obra do romancista e dramaturgo Benito Pérez Galdós.

Para além de serem oriundos de espaços geográficos bem distintos, pois Galdós era natural de Las Palmas, a maior cidade das Ilhas Canárias e uma das capitais da respetiva comunidade autónoma, enquanto Pérez de Ayala nasceu em Oviedo, nas Astúrias, os dois pertencem a gerações etárias e literárias igualmente muito divergentes. Nascido em 1843, Galdós é visto em Espanha – e já o era no seu tempo – como o principal representante do romance realista no país. A historiografia literária atribui-lhe mesmo o papel de introdutor da estética realista em Espanha, por ter aberto o debate sobre a necessidade de traduzir na narrativa de ficção a vida da classe média e os temas contemporâneos, através da publicação na *Revista de España*, em 1870, do artigo intitulado “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, com o pretexto de resenhar

dois livros de Ventura Ruiz de Aguilera, um dedicado aos *Proverbios ejemplares* e o outro aos *Proverbios cómicos*. Seguir-se-ia, ainda em 1870, a publicação do romance *La Fontana de Oro* e, depois desse, de algumas dezenas de outros romances avidamente esperados por uma extensa legião de fiéis leitores. Ramón Pérez de Ayala, nascido em 1880, desenvolveu a sua atividade literária no quadro do modernismo (que corresponde em Portugal ao simbolismo e ao decadentismo) e da habitualmente chamada “geração de 1914”. Separam-nos, portanto, quase 40 anos de vida, sendo consequentemente um pouco bizarra a amizade que uniu estes dois autores, tendo ainda em conta que D. Benito não era um escritor muito venerado pelos modernistas espanhóis. Conhecem-se as desavenças de Ramón de Valle-Inclán com “don Benito el garbancero”, mas, como nos indica Javier Serrano Alonso (p. 27), também Unamuno, os irmãos Machado, Baroja ou Azorín são nomes ausentes da declaração de apoio à candidatura de Pérez Galdós ao Prémio Nobel da Literatura de 1913, redigida por Ramón Pérez de Ayala. Este não partilhava a vocação iconoclasta antirrealista de alguns dos seus contemporâneos e dedicou muitas páginas ao estudo de narradores realistas e naturalistas como Clarín, Eça de Queirós, Juan Valera ou mesmo Émile Zola. A nenhum prestou, no entanto, tanta atenção como ao autor de *Tormenta*, a quem dedicou inúmeros artigos jornalísticos, que Javier

Serrano recolheu neste livro. Em nota de rodapé (p. XVI), o organizador do presente volume explica que chegara a estar prevista, com coordenação sua, a edição em sete volumes de toda a obra ensaística do escritor ovetense na Biblioteca Castro, explicitando que o projeto fora abandonado por decisão dos responsáveis deste importante empreendimento editorial. Das projetadas obras completas de Ramón Pérez de Ayala, a edição ficou limitada a cinco volumes (todos igualmente realizados sob a direção de Javier Serrano Alonso), o quinto dos quais correspondia precisamente ao primeiro dos sete tomos ensaísticos previstos.

Mas regressemos ao livro de cuja recensão aqui me ocupo. O que é que, em concreto, o editor do volume recolheu em *Auto de fe con Galdós. Ensayos galdosianos, con el epistolario entre los autores*: textos de Pérez de Ayala sobre Galdós já anteriormente recolhido em livro; textos publicados na imprensa e aqui compilados pela primeira vez; a correspondência epistolar entre os dois escritores que foi possível recuperar para este livro. A fonte original de alguns dos textos aqui recolhidos são manuscritos e autógrafos existentes no espólio do escritor depositado na Biblioteca de Asturias, em Oviedo, mas só um desses manuscritos era completamente inédito até à sua inserção nesta coletânea de ensaios. A transcrição foi sempre feita a partir dos originais, editados ou autógrafos, ainda que possam ter sido cotejados com anteriores

versões “para comprovar alteraciones, supresiones o carencias” (p. X). O título atribuído pelo organizador ao volume inspira-se diretamente no título de alguns artigos publicados por Ramón Pérez de Ayala na imprensa de Buenos Aires e em manuscritos do espólio já identificado.

De acordo com Serrano Alonso, Galdós e Pérez de Ayala ter-se-ão conhecido pessoalmente em 24 de abril de 1905, num almoço de homenagem ao autor de *La desheredada*. É, pois, o encontro entre um velho e aclamado homem de letras e um jovem que mal se iniciava no mundo literário espanhol. É ainda nesse ano que tem início a correspondência epistolar entre os dois escritores, com um tratamento bastante solene por parte do autor de *Belarmino y Apolonio* relativamente ao “venerado don Benito”, que passa rapidamente a “venerado Maestro” e só alguns anos mais tarde a, simplesmente, “querido don Benito”. Mas do princípio ao fim dessa correspondência (a última carta é supostamente de dezembro de 1918) sempre se assume como discípulo do escritor canário. Já, para Galdós, Ramón Pérez de Ayala é um *querido* ou *queridísimo* “amigo”, por vezes apenas “querido Ayala”. A sensação da passagem do tempo nessa correspondência cruzada durante treze anos decorre, sobretudo, do facto de nos primeiros anos sobressaírem os pedidos de Pérez de Ayala a Pérez Galdós (envio de livros, uma carta de recomendação ou solicitação de um retrato,

que o mestre tardou em enviar ao discípulo), enquanto nas últimas missivas, com o declínio da saúde, da fortuna e da influência do autor de *Fortunata y Jacinta*, ser este quem solicita os bons serviços do seu amigo para lhe solucionar problemas com jornais e editoras. O episódio mais caricato dessa correspondência é o ingênuo pedido que o jovem escritor faz ao seu famoso interlocutor para que escreva ao seu pai a explicar-lhe que o romance *Tinieblas en las cumbres*, prestes a sair sob pseudônimo, não é imoral nem escandaloso, mas antes traduz um pensamento nobre, elevada e talvez profundamente religioso (p. 304).

Javier Serrano Alonso reconhece, na Introdução, que Ayala se sentiu mais livre para escrever sobre Galdós depois da morte deste, ocorrida em 1920 (o escritor ovetense sobreviver-lhe-ia até 1962). Explica este facto pela imposição que Pérez de Ayala fez a si próprio de ser uma espécie de cronista das atividades empreendidas pelo seu mestre, na etapa final da sua vida, sobretudo centrada no teatro. Nesta qualidade de relator do trabalho literário quotidiano de Galdós, Ayala é uma espécie de sucessor de Leopoldo Alas “Clarín”, que exercera idênticas funções no último quarto do século XIX. Mas Clarín teve a vantagem de ter acompanhado a escrita de Galdós, praticamente romance a romance, na época mais criativa e mais genial do autor de *La Fontana de Oro*, *El amigo Manso* e *Marianela*, e de a ter estudado

e enquadrado numa perspetiva inicialmente krausista e depois naturalista e pós-naturalista, comparando-o com os grandes romancistas seus contemporâneos, não apenas os espanhóis Valera, Alarcón e Pereda, mas também vultos internacionais como Zola, Flaubert ou Eça de Queirós. Para o autor de *La Regenta*, Galdós estava acima de todos os escritores espanhóis e ao mesmo nível dos mais destacados mestres estrangeiros.

Também para Pérez de Ayala, Benito Pérez Galdós ocupava uma posição acima de todos os seus contemporâneos espanhóis, e para encontrar possíveis rivais quanto ao mérito literário era preciso recorrer a figuras como Cervantes, Shakespeare, Tolstói ou Victor Hugo. Mas se o Galdós do século XX não estava à altura do Galdós do século XIX, isso não impediu Ramón Pérez de Ayala de legar à posteridade um retrato físico e psicológico do mestre canário que não interessara muito aos críticos etariamente mais próximos de Galdós, talvez ofuscados pela visibilidade da obra do incansável escritor, quando publicava com pendular regularidade, por vezes com vários títulos num só ano, tanto os seus romances de tema contemporâneo como a sequência de *Episodios Nacionales*.

Já em vida de Galdós, Ayala se referia à modéstia e timidez do mestre. A sua evocação póstuma permitiu-lhe obviamente acrescentar detalhes: “Era de escasísimas palabras, y aún añadiré que de ninguna, como no se sintiese

muy en confianza. Nunca pudo hablar en público, pues sufría un *shock* de inibição, que le volvía mudo. Una vez, sus admiradores le dieron un banquete. Se había negado a leer unas cuartillas al final, pues estaba certísimo de que no podría, por más que hiciese, despegar los labios. Le indicaron entonces que por lo menos tendría que leer una breve cuartilla, alguna frase, dando las gracias” (pp. 265-266). E efetivamente Galdós, naquela circunstância, não foi capaz de ir além da articulação ansiosa de duas singelas palavras: “Muchas gracias”. Ayala sublinhou igualmente em vários escritos a grande generosidade do romancista canário, quer na avaliação dos méritos dos outros escritores (“¡Qué estilo maravilloso!”, dizia de Juan Valera; “¡Quién supiera escribir... como él!”, afirmava sobre Campoamor, p. 249), quer na distribuição de apoios económicos a quem a ele recorria, chegando para isso a contrair dívidas, à medida que iam diminuindo os proventos provenientes dos seus direitos autorais (cf. pp. LXXII-LXXIII). Nestes artigos mais tardios que Pérez de Ayala dedicou a Galdós, encontramos ainda vasta informação sobre os hábitos diários e os métodos de trabalho do autor de *Miau*; o seu modesto e provinciano vestuário; o seu gosto pelas viagens, dentro de Espanha ou ao estrangeiro; as suas leituras, intensas mas concentradas num pequeno núcleo de escritores, entre os quais distingue Shakespeare, Dickens, Eurípedes, Cervantes, Lope de Vega e

mais tarde Tolstói. Esta informação só é possível, e credível, porque a amizade entre os dois escritores se foi adensando com os anos e Pérez de Ayala veio a ser uma assídua visita da casa de Pérez Galdós em Madrid e um dos seus mais íntimos confidentes.

Mas será que o respeito e a amizade pelo mestre contaminaram a avaliação crítica que o autor de *Tinieblas en las cumbres* fazia da obra de Galdós? Javier Serrano Alonso sublinhou o facto de Ayala ter valorizado praticamente por igual o Galdós romancista (“uno de los tres o cuatro grandes novelista de todos los tempos”, p. XCVIII) e o Galdós dramaturgo: “Fue el más grande autor dramático contemporáneo, como el primero también en la novela” (p. XCVIII). Mas a verdade é que a obra dramática de Pérez Galdós não resistiu tão firmemente como a narrativa à passagem dos anos e Galdós não é hoje um nome grado na história do teatro espanhol. Às vezes a realidade agiganta-se fantasiosamente quando é vista demasiado de perto.

Quanto à estrutura do livro, já referi a longa “Introdução”, subintitulada “La fe galdosiana de Pérez de Ayala”, que se estende por 164 páginas, incluindo a bibliografia e que comporta cinco divisões internas, sendo antecedida por uma brevíssima “Presentación”. Os textos de Ayala são transcritos por ordem cronológica, acompanhados da identificação, em rodapé, da sua proveniência. Essa informação é, de resto, antecipada numa parte não numerada

da introdução intitulada “Notícia bibliográfica”, onde se indicam todos os suportes físicos em que foi publicado cada um dos artigos. Constatase assim que vários deles viram a luz com escasso tempo de diferença em duas publicações periódicas distintas, por exemplo num jornal argentino e noutra espanhol. Muitos foram recolhidos em compilações de textos ayalanianos editadas depois da morte do escritor. O mérito principal deste livro, e não é pequeno, é, portanto, o de juntar num só volume o material que se encontrava disperso por vários suportes editoriais, alguns de difícil acesso para o leitor, e nenhum deles de temática exclusivamente galdosiana, munindo-o de um texto introdutório competente, detalhado e esclarecedor.

António Apolinário Lourenço

https://doi.org/10.14195/2183-847X_13_13

PESSOA E SARAMAGO

MIGUEL REAL

Lisboa: D. Quixote, 2020

270 páginas. ISBN 978-972-20-7364-6

O primeiro contacto que tive com a obra de Miguel Real ocorreu há já muitos anos, em 1980, antes mesmo de o autor ter criado o pseudónimo pelo qual é hoje conhecido, quando adquiri e li com prazer o romance intitulado *O Outro e o Mesmo*, distinguido com o Prémio Revelação de Ficção da APE/IPLB de 1979, que tocava uma reali-

dade política que me era muito próxima: a história de uma personagem política que entrava num processo de dúvida. A este livro seguir-se-ia um interregno, só interrompido pela publicação, alguns anos depois, de algumas obras da área da Filosofia (a formação académica original do autor), enquanto o regresso à literatura, como ensaísta, ficcionista e dramaturgo, teria de esperar pela proximidade do novo milénio. Esse regresso seria, podemos dizê-lo, em força e desde então têm sido raros os anos em que o autor não presenteia os seus leitores com relevantes livros de crítica e ficção literárias (frequentemente mais do que um), colaborando também assiduamente na imprensa cultural, sobretudo no *Jornal de Letras*.

O ensaísmo de Miguel Real tem como um dos seus grandes méritos a enorme honestidade intelectual que assiste à sua escrita. É um cuidadoso leitor, sem dúvida, tanto das obras dos autores analisados como de uma parte muito substancial da exegese crítica sobre eles produzida. Isto pode soar a algo óbvio, mas infelizmente nem todos os críticos realizam esse trabalho de casa tão imprescindível como cautelar. Por isso, a leitura que Miguel Real faz de Pessoa e Saramago inclui um profícuo diálogo com o conjunto da receção da obra pessoana e saramaguiana.

Pessoa e Saramago é apresentado na página da ficha técnica como “uma transcrição revista e aumentada da conferência com o mesmo título promovida para professores de Língua e Lite-

ratura Portuguesa na Universidade de Guadalajara”, que teve lugar em 2018, integrada na Feira Internacional do Livro, que se realizou naquela cidade, mas não deixa de refletir publicações anteriores de Miguel Real, também devidamente revistas e harmonizadas. Não sendo, portanto, um ensaio completamente unitário na sua conceção, é uma obra coerente, que contém o essencial do pensamento do autor sobre “dois dos maiores escritores portugueses do século XX, se não mesmo os dois maiores” (p. 11). Acrescente-se que Saramago foi leitor e admirador de Fernando Pessoa, tendo construído a partir de uma das ficções heteronímicas do poeta modernista um dos seus romances mais destacados, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Estruturalmente, o livro compõe-se de uma “Apresentação”, que é na verdade um longo ensaio que explora coincidências e convergências entre os dois autores, para além de duas partes, cada uma delas dedicada a um dos autores. Como não poderia deixar de ser, depois do que já referi, tem, desde logo, três méritos inegáveis e que merecem destaque: em primeiro lugar, revela um profundo conhecimento da chamada bibliografia ativa de cada um dos autores; em segundo lugar, demonstra igualmente um notável e inusual manuseamento da incontável bibliografia crítica consagrada tanto ao autor da *Mensagem* como ao único escritor de língua portuguesa contemplado com o prémio Nobel; por fim, e

não menos importante, o ensaísta extrai dessas leituras as suas próprias conclusões sobre os dois escritores analisados, ainda que se sinta que tem alguma dificuldade em discordar frontalmente dos críticos pelos quais sente admiração.

No caso de Fernando Pessoa, embora se conceda bastante destaque à vertente nacionalista do escritor, que conhece a sua máxima expressão na *Mensagem*, praticamente todos os aspetos da vasta obra de Pessoa são considerados, não faltando uma ampla reflexão sobre a heteronímia, com um didatismo talvez por vezes excessivo, porque as conclusões muito fechadas podem quase sempre ser rebatidas, e analisando e caracterizando quase todas as personagens e facetas que compõem a obra pessoana, incluindo evidentemente o *Livro do Desassossego* e também o astrólogo Rafael Baldaia, o teórico neopagão António Mora (que considero ser o quarto dos verdadeiros heterónimos de Fernando Pessoa) ou mesmo o relativamente irrelevante Barão de Teive. Sinto apenas a falta do decifrador Abílio Quaresma, protagonista de mais de uma dezena de “novelas policiárias”, inacabadas é certo, mas às quais o criador dos heterónimos dedicou árduas e extensas horas de trabalho, que resultaram num livro de 448 páginas, organizado por Ana Maria Freitas. É justo reconhecer que Miguel Real leu quase todas as interpretações relevantes da obra de Pessoa, e como leitor compenetrado e generoso que é, encontra virtudes em cada uma delas,

já que raramente cita para discordar, mesmo que no desenvolvimento do discurso acabemos por encontrar divergências com essas interpretações. O Pessoa de Miguel Real não é seguramente tão niilista como aparenta admitir para estar em sintonia com vários críticos de referência.

No que a Saramago diz respeito, Miguel Real sublinha a forte relação existente na sua narrativa entre romance e história e a peculiaridade do tipo de narrador que emerge da sua obra, um narrador intimamente ligado à figura do autor, com o qual mantém uma total identificação ideológica. Desta forma, a ficção saramaguiana, associando história e ensaio, acaba por ser colocada ao serviço de uma conceção ideológica (“comunismo”, na sua etapa criativa inicial; “humanismo”, a partir de 1990). A este tipo de narrador, politicamente comprometido com o seu criador, chama Miguel Real autor-narrador, termo que talvez não difira muito da categoria de autor implicado, há muito adiantado no plano da teoria literária. As citações de entrevistas do próprio Saramago demonstram que efetivamente o escritor desvalorizava quase por completo a categoria literária de narrador. Por exemplo, numa entrevista concedida ao jornalista Torcato Sepúlveda em 1991 (no *Público*), mostra-se conformado com o facto de a crítica separar autor e narrador na reflexão sobre a sua obra, mas só aceita essa separação como um tecnicismo formal, pois, nos seus romances, a entidade que

verdadeiramente conduz a história é o autor e não o narrador: “Eu não sei quem é o narrador, só sei se o identificar com a pessoa que sou” (p. 171).

O realismo saramaguiano (“a ficção como iluminação da História”, nas palavras de Miguel Real), não é, no entanto, um constructo seco e árido, pois nele, diz-nos o ensaísta, também têm lugar “o maravilhoso e o fantástico, pode ser envolvido de um modo determinantemente pelo trágico e pelo lírico, (...) a História pode ser contada às avessas, (...) o negativo pode tornar-se positivo, (..) o sério pode virar satírico, o épico pode conviver com o lírico, o sublime com o tétrico” (p. 175).

Concordando com a possibilidade de se entender a figura formalmente responsável pela condução dos romances de Saramago como um autor-narrador, porque se trata efetivamente de um narrador opinativo, que quer condicionar a interpretação do relato, no sentido que parece mais correto ao autor empírico, não consideraria essa opção um contributo revolucionário para a história da ficção, porque este tipo de narrador era o dominante na narrativa europeia pré-realista, nomeadamente na barroca, e ainda na romântica, incluindo nesta o próprio Camilo Castelo Branco, que Saramago tanto apreciou. O que creio que acontece é que o nosso Prémio Nobel se formou como escritor, como não podia deixar de ser, muito mais na leitura dos clássicos do romance do que nos ensaístas literários

e é por isso que dirige a sua estranheza ao conceito de “narrador” forjado pela crítica e não ao de “autor”, geralmente utilizado pelos escritores quando falam de si próprios como autores e responsáveis textuais pela elaboração de um romance, um conto ou uma novela.

Concluo com algumas impressões sobre o ensaio de apresentação, que, se por um lado é extremamente perspicaz e comporta uma leitura que, por ser realizada por quem é, tem de ser levada em conta em futuras abordagens das obras destes dois autores fundamentais da literatura portuguesa contemporânea, por outro é a que pessoalmente me suscita mais interrogações, porque, em certos aspetos que passo a identificar, não coincide completamente com a minha. É claro que isso não é um problema, porque nos encontramos perante autores cuja grandeza permite leituras diferentes e desencontradas, mas é claro que, honestamente, não posso deixar de mencionar as minhas dúvidas ou possíveis desencontros.

É claro que Pessoa e Saramago são duas das figuras mais representativas da literatura portuguesa, europeia e universal do século XX e que produziram obras de grande originalidade, mas já me parece excessivo o advérbio de modo que Miguel Real antepõe a originais, “absolutamente”, porque não creio que haja algum autor de alguma época que possa ter produzido uma obra “absolutamente original” (p. 12). Por idênticos motivos, tenho algumas dúvidas quanto a cada um deles

ter realizado uma “total transgressão dos códigos estéticos do seu tempo”. Isso não anula que possa admitir que “Saramago criou uma nova e revolucionária conceção geral de romance” (p. 169) ou que Fernando Pessoa seja “o grande poeta português da primeira metade do século XX e um dos maiores poetas europeus novecentistas” (p. 42); mas para quem, como é o meu caso, se tem movido prioritariamente no âmbito da literatura comparada não é muito aceitável a ideia de uma rutura completa com a literatura do passado e a dos autores coevos, o que próprio autor do livro reconhece, quando enumera, na página 13 alguns dos principais autores nacionais e internacionais com os quais Pessoa e Saramago dialogaram: Camões, Vieira, Eça, Kafka, Joyce, Borges. É em todo o caso uma lista incompleta. Fernando Pessoa, que nunca aceitou a iconoclastia de Marinetti, reconheceu, em variadas ocasiões as suas dívidas literárias: a Junqueiro, a Antero ou, sobretudo, a Cesário Verde, Camilo Pessanha, Walt Whitman. Quase todos estes autores são, de resto, mencionados por Miguel Real, quando reconhece que a obra pessoana se assume “como final de um processo literário, enquanto resultado de um passado, como a sua presente continuidade explosiva, a sua rutura, o seu momento final” (p. 26), apontando para o anúncio de um “Império espiritual a fazer-se” (p. 27). Nesta aceção contextualizada, a palavra rutura não me merece qualquer contestação. Tam-

bém Saramago reconheceu algumas das suas influências, embora tenha sido mais parcimonioso; mas é claro que, para além dos clássicos portugueses, se integra numa tradição narrativa mais moderna que passa inevitavelmente por William Faulkner e pelo realismo mágico hispano-americano, nomeadamente por Mario Vargas Llosa, não obstante as diferenças ideológicas que separam os autores de *Memorial do Convento* e de *Conversación en la Catedral*.

Em suma, não duvido um instante que seja de que nos encontramos perante um livro que marca o centenário do nascimento de José Saramago e que merece a leitura atenta de todos os admiradores de Fernando Pessoa e do autor distinguido com o Prémio Nobel em 1998. Uma leitura estimulante, portanto, mesmo quando não estejamos completamente de acordo com tudo o que nela se diz.

António Apolinário Lourenço

https://doi.org/10.14195/2183-847X_13_14

PESSOA. UMA BIOGRAFIA.

RICHARD ZENITH

Trad. de Salvato Teles de Menezes e Vasco Teles de Menezes

Lisboa: Quetzal Editores, 2022

1182 páginas, ISBN 978-989-722-756-1

Pessoa. Uma Biografia, de Richard Zenith, apresenta a investigação mais atualizada sobre a vida do escritor

português. O trabalho recolhe décadas de investigação pessoal e treze anos dedicados precisamente ao texto que convoca esta recensão. A obra está estruturada em quatro partes ao longo de setenta e seis capítulos e mais de mil páginas: “O estrangeiro nato (1888-1905)”; “O poeta como transformador (1905-1914)”; “Sonhador e civilizador (1914-1925)”; e “Espiritualista e humanista (1925-1936)”. Os capítulos são complementados a seguir por epílogos, mapas, cronologias e notas que finalizam um grande esforço de síntese e minuciosa recolha de dados; os capítulos são antecedidos por uma seleção dos heterónimos e de autores fictícios, que consta de 47 entradas, intitulada *Dramatis personae*, e um prólogo em que o biógrafo faz um estado da arte sobre as biografias do poeta e contextualiza alguns dos focos da hermenêutica pessoal, tais como a heteronímia, a natureza do espólio, o processo criativo e a sexualidade. Segundo Zenith, a paixão pela literatura, a política, a procura da verdade e a sexualidade são interesses presentes em Pessoa que se vão interconectando, em fuga e variações, desde o início e ao longo de sua vida através de diversas manifestações. Como assinala o próprio autor, sua maior ambição com a biografia foi “cartografar, quanto possível, a sua vida imaginativa [a de Pessoa]” (p. 34). Ao citar John Keats, “a vida de um homem digna de valor é uma alegoria contínua” (Keats *apud* Zenith, *idem*), o especialista afirma que a ale-

goria em Fernando Pessoa está no facto de pouco sabermos sobre o homem. As obras e o drama em gente são os comentários que levam o biógrafo a afirmar que “a vida de Pessoa, de uma forma não inferior à de Shakespeare, foi uma alegoria” (p. 35). Ou a vida de um homem como um hermético e inacabado poema, para usar uma frase de Nabokov em *Pale Fire*.

Com base nessa contextualização, na primeira parte, “O estrangeiro nato (1888-1905)”, Zenith narra, em treze capítulos, a infância e adolescência de Pessoa. Destaca-se, entre os muitos elementos a elencar, como vai o biografado dando forma à tenra tendência para a ficcionalização, muitas vezes em forma de brincadeiras, com que constrói seres e situações imaginárias. De Lisboa a Durban e de volta a Lisboa novamente, assiste-se à formação sentimental de Pessoa que passou pela criação do seu “teatro privado de personae” (p. 231) e pelo início de sua biblioteca particular, onde podem identificar-se alguns dos textos que farão parte da rede intertextual que nutrirá a obra e sua construção enquanto autor: Poe, Shakespeare, Wordsworth, Milton, Keats, Shelley, Baudelaire, entre outros.

Na segunda parte, “O poeta como transformador (1905-1914)”, o especialista aprofunda, em vinte e um capítulos, no trânsito da juventude à maturidade do poeta no seu regresso a Portugal, onde Pessoa continuará a formação sentimental no contexto literário português e irá construindo a

base teórica, poética e existencial que sustentarão os ismos, a heteronímia e a estética do fingimento, nos albores da Primeira Guerra Mundial e depois do colapso da Monarquia Constitucional e da instauração da Primeira República Portuguesa.

Na continuação, a terceira parte, “Sonhador e civilizador (1914-1925)”, ressalta-se, nos vinte e um capítulos que a compõem, a descrição da génese dos heterónimos e a gestação de *Orpheu* e do modernismo português no contexto das vanguardas e do advento do fascismo em toda a Europa. Trata-se de um momento de efervescência criadora que termina com a morte da mãe e com a publicação do último número da revista *Athena*, na qual Pessoa se apresenta como poeta, ensaísta e criador de Caetano, Reis e Campos. Segundo Zenith, a morte da mãe, que supunha um elo com o eu pré-literário de Pessoa, “deixara-o numa deriva existencial, a debater-se no oceano literário dos seus desejos, medos, sonhos e palavras” (p. 748). Esse facto somou-se à “falta de reação aos poemas de Caetano revelados na revista *Athena*” (*idem*), o que levou Pessoa a cancelar os planos de publicação do heterónimo e a não voltar ao mestre até finais dos anos vinte. Para o especialista, a próxima década na vida de Pessoa, sua última, estaria marcada mais pela rendição do que pela expansão.

Na sequência destes acontecimentos, em “Espiritualista e humanista (1925-1936)”, quarta e última parte da

biografia, detalha-se, em vinte e um capítulos, a última década de vida do poeta no contexto da Ditadura Nacional, do Estado Novo e da consolidação do fascismo na Europa. Esse período estará marcado nos primeiros anos pela dor perante a morte da mãe e por um progressivo isolamento e uma constante desilusão que se manifestará na sensação de que a vida não é suficiente. Mesmo assim, “até ao final, a literatura continuou a atrair Pessoa, por mais desiludido que ele se sentisse. [...] As palavras continuavam a seduzi-lo, exigindo-lhe fidelidade e requerendo ser enunciadas” (p. 1032). Para o biógrafo, Pessoa fez da própria vida matéria de investigação que sublimou mediante a escrita literária, filosófica, política, religiosa... Os referidos escritos pessoais respondem, assim, a uma vontade criadora experimental que acolhe a contradição e que não se deixa enclausurar “em qualquer escola de pensamento, acção ou arte” (p. 1046).

A referência do próprio Zenith na biografia à alegoria como forma de entender a vida de Pessoa pode ser lida à luz de Paul De Man e, concretamente, das *Alegorias da Leitura*. Para o crítico norte-americano de origem belga, no texto mencionado, a crítica é um ato performativo de leitura já que toda a gramática sofre efeitos tropológicos. A retoricidade da linguagem não é só uma questão literária, afeta também os metadiscursos, que são a base de qualquer representação filosófica, teórica ou científica da realidade. Pode-se

resumir em uma frase de Nietzsche o argumento demaniano: “a verdade é um exército móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos”. Segundo De Man, a desconstrução da ficção literária e seus processos retóricos é um efeito tropológico de abertura à verdade, mas em constante deslocamento. Em outro texto, “A autobiografia como desfiguração”, afirmará que todo texto é autobiográfico pelo mesmo motivo que todo texto não o é, já que, por um lado, toda ficção terá algum elemento baseado, por menor que seja, em alguma experiência real; e, por outro, o uso de tropos prefigura uma determinada representação.

Esse breve resumo do pensamento demaniano serve para ressaltar a dificuldade que a biografia de Zenith teve de enfrentar ao biografar alguém tão cuidadoso com a própria intimidade como foi Fernando Pessoa. Algumas biografias chamam a atenção para o debate teórico entre história e literatura: o salto ontológico entre o homem e a obra, uma relação causal que explicaria o segundo pelo primeiro ou vice-versa, depende da posição teórica que se adota. Cartografar Pessoa levou décadas de investigação e de leituras e aproximadamente treze anos de escrita, nos quais o especialista reconstruiu a vida imaginativa do escritor a partir da obra e dos testemunhos de que dispunha, em um constante diálogo ou deslocamento entre os textos pessoais, enquanto alegorias, e os esquivos vestígios de uma vida discreta. Os saltos

entre planos são efetuados mediante a narração, que conjectura com base nos rastros e na investigação, tanto do próprio Zenith como de outros especialistas que cita como fontes de pesquisa. Poderá haver quem acredite que um salto deveria ser feito a outro plano ou sentido, haverá quem acredite que a distância ontológica entre o homem e a obra é ampla demais para certezas. A biografia está determinada pelas

escolhas do biógrafo e sua interpretação dos fatos e fontes disponíveis. Em qualquer caso, mesmo que a verdade seja um “exército móvel de metáforas”, as alegorias da leitura não embaçam um trabalho que, no seu conjunto, é o mais completo e atualizado sobre a vida de Fernando Pessoa.

Diego Giménez

https://doi.org/10.14195/2183-847X_13_15

SOBRE OS AUTORES

ALEXANDRA LOPES

Alexandra Lopes é professora associada na Universidade Católica Portuguesa, onde leciona História e Teorias da Tradução, Tradição dos Grandes Livros e Teorias da Cultura. Doutorou-se em Estudos de Tradução. Presentemente, é vice-diretora da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica e Coordenadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura. Publicou ensaios sobre cultura e estudos tradutológicos em volumes nacionais e internacionais, bem como traduções literárias (obras de Salman Rushdie, William Boyd, Herta Müller e Peter Handke). É coeditora dos seguintes títulos: *Mudam-se os tempos, mudam-se as traduções? Reflexões sobre os vínculos entre (r)evolução e tradução* (UCE, 2022), *Era uma vez a tradução / Once upon a time there was Translation* (UCE, 2020), *The Age of Translation. Early 20th-century Concepts and Debates* (Peter Lang, 2017), e *Mediations of Disruption in Post-conflict Cinema* (Palgrave MacMillan, 2016), entre outros.

ÁLVARO SEIÇA

Álvaro Seiça é um escritor e investigador residente na Noruega. Foi professor associado em Cultura Digital na UiB, onde se doutorou em 2018. Até 2021, investigou a poética e política da rasura no âmbito do projeto “The Art of Deleting”, uma Ação Marie Skłodowska-Curie na UiB, UCLA e UC, onde se pós-doutorou. Alguns resultados do projeto: festival “Erase” (2021, <https://erase.artdel.net>), exposição e catálogo *Obras Proibidas e Censuradas no Estado Novo*, na BNP (2022), e coleção “Biblioteca da Censura”, 25 volumes recuperados da biblioteca dos Serviços de Censura da ditadura, que saem em fac-símile com o jornal *Público*, entre 25 de abril de 2022 e 25 de abril de 2024, ao ritmo de um livro por mês, para comemorar os 50 anos da revolução. Seiça publicou a monografia *Transdução* (2017)

e, entre outros, os livros de poesia *Previsão para 365 poemas* (2018) e *Supressão* (2019).

ARIADNE NUNES

Ariadne Nunes doutorou-se em Estudos de Literatura e Cultura, Estudos Comparatistas, em 2014. Atualmente, é bolseira de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no IELT, da Universidade Nova de Lisboa, com o projeto “O Conselheiro Aires e o problema do livro em Machado de Assis”. Faz parte da Equipa Camilo, do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. Integrou a equipa responsável pela Edição Crítica da *Crónica de D. João I – Parte I*, de Fernão Lopes (IN-CM 2017). É editora de vários livros, entre eles, *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces* (Bloomsbury 2021), com Marta Pacheco Pinto e Joana Moura.

CHRISTOPHE HERZOG

Christophe Herzog é aluno de doutoramento na área de Humanidades Contemporâneas na Universidade LUMSA, em Roma, e em Estudos Culturais no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa. A sua tese incide sobre o papel do cristianismo em George Steiner.

Detém o grau de doutor em Letras pela Universidade de Lausanne, na Suíça, com uma dissertação dedicada ao teatro espanhol do século XX. Licenciou-se, nessa mesma instituição de ensino, em Letras Modernas (Literatura Espanhola e Inglesa) onde também realizou estudos pós-graduados em Literatura Comparada. É membro colaborador do CLE (Comparative European Languages and Literatures), Centro de Investigação sediado em Lausanne, e foi membro do grupo de Investigação ADAE (Analysis of Contemporary Drama in Spanish), integrado no CSIC, em Madrid, durante 10 anos. Recen-

temente, foi nomeado secretário do Novo Observatório de Estudos Mariológicos da PAMI (Pontifícia Academia Mariana Internacional).

DIANA GONÇALVES

Diana Gonçalves é doutorada em Estudos de Cultura pela Universidade Católica Portuguesa (UCP) e pela Justus Liebig Universität Giessen (duplo grau, 2013). Atualmente, é professora auxiliar na Faculdade de Ciências Humanas (UCP), diretora académica do Lisbon Consortium e coordenadora do Mestrado em Estudos de Cultura. É também investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), diretora da revista *Diffractions* e membro da Comissão Executiva da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (APEAA). As suas principais áreas de investigação são estudos de cultura, cultura visual, cultura americana e literatura, conflito e violência, ambiente e catástrofes. É autora de *9/11: Culture, Catastrophe and the Critique of Singularity* (de Gruyter, 2016).

FEDERICO RUDARI

Federico Rudari é aluno de doutoramento em Estudos de Cultura na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Católica Portuguesa e investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura. A sua investigação centra-se na produção cultural contemporânea e na perceção da mesma pelo público, a título individual e coletivo. Na senda do seu interesse pelas práticas artísticas e pela relação estreita entre a investigação e a sociedade civil, Federico Rudari participou em várias exposições e projetos europeus.

Trabalhou como investigador e gestor de projeto no programa *Cities Programme do UNESCO World Heritage Centre* (2021), voltado para as questões da participação, das práticas sustentáveis e da habitação. Foi bolseiro do projeto *Uncivilised Paradigms*, a primeira iniciativa do projeto DE.a.RE – *Deconstruct and Rebuild*, promovido e desen-

volvido pelo BJCCEM e co-financiado pela União Europeia (2022). Granjeou uma bolsa de investigação atribuída pelo Boston College a doutorandos estrangeiros no verão (2023).

FELIPE CAMMAERT

Felipe Cammaert é investigador do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro (CLLC/DLC, UA), onde integra o grupo de pesquisa Itinerâncias: Memórias, Imagens, Transfers. É Doutor em Estudos Românicos e Literatura Comparada pela Universidade Paris-Nanterre, com uma tese sobre as representações da memória na literatura, publicada sob o título *L'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon* (Paris, L'Harmattan). Foi investigador em pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2018-2021) e na Biblioteca Nacional da Colômbia (2015-2016), entre outros. Tem sido docente nas Universidades de Picardie (França), Los Andes (Colômbia), Lisboa e Aveiro (Portugal). É tradutor literário do francês e do português de autores contemporâneos para a América Latina. Publicou recentemente, além de outros artigos científicos, o volume *Passados Reapropriados: Pós-memória e Literatura* (Afrontamento, 2022).

ISADORA DE ATAÍDE FONSECA

Isadora de Ataíde Fonseca é professora auxiliar e investigadora no Centro de Estudos da Comunicação e Cultura – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa. A sua investigação tem como foco a história dos media, da cultura e da ideologia na época contemporânea, com ênfase no império colonial. É coeditora de *Creating and Opposing Empire, The Role of the Colonial Periodical Press* (Routledge, 2023).

JOÃO LOPES

João Lopes (1998) nasceu na cidade do Porto. Em 2023, licenciou-se em Línguas Modernas (Português/Alemão) pela Universidade de Coimbra. Estudou na Albert-Ludwigs-Universität em Freiburg, na Alemanha, ao abrigo do programa Erasmus+ (2021/2022). Foi bolseiro Santander Mobilidade Global (2021-2022) e integrou o Quadro de Mérito UC (2021-2022). É atualmente Assistente de Língua Portuguesa na Academia de Lyon, em França. Entre as suas formações extracurriculares, contam-se oficinas de Tradução Literária (FLUC, 2019), de Caligrafia Chinesa (IC, 2019), e de Cinema Documental Antropológico (DCV, 2023); mini-cursos de Hebraico Bíblico (CECH, 2019), e de Língua e Cultura Búlgaras (FLUC, 2019); o workshop “Religion and Empire” (FLUC, 2022); e os seminários “Tradição Estética Pré-Moderna Chinesa” (IC, 2023) e “Il parallelismo e l’intreccio tra logica e storia nell’idealismo tedesco” (Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2023). Contribuiu, nas III Jornadas de Investigação Científica (FLUC, 2023), com uma comunicação intitulada “Medo, fascínio e a representação da (des)humanidade do Outro africano no romance *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, segundo Chinua Achebe”.

LURDES MACEDO

Lurdes Macedo é doutorada em Ciências da Comunicação com especialização em Comunicação Intercultural pela Universidade do Minho, tendo realizado pós-doutoramento em Comunicação para o Desenvolvimento (C4D) na mesma universidade. É atualmente investigadora integrada do CICANT – Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias da Universidade Lusófona e professora auxiliar na Universidade Lusófona – Centro Universitário do Porto, onde leciona desde 2008. Lecionou também na Escola Superior de Educação de Viseu e na Universidade

Politécnica de Maputo. Tem como principais interesses de investigação: comunicação intercultural, comunicação e cultura para o desenvolvimento, participação feminina em processos de desenvolvimento, identidades culturais e espaço cultural de língua portuguesa. Foi investigadora dos projetos do CECS “Memórias, culturas e identidades: o passado e o presente das relações interculturais em Moçambique e Portugal” (2018 – 2022), e “Narrativas Identitárias e Memória Social: a (re)construção da lusofonia em contextos interculturais” (2009 –2013).

PEDRO MADEIRA

Pedro Madeira é investigador no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa. Obteve o grau de Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa em 2021 com a dissertação intitulada *Three Chapters in the History of Femicide*, que inclui leituras de Edgar Allan Poe, William Godwin, Mary Wollstonecraft e Robert Macnish, e foi financiada pela FCT e pela Fundação Fulbright. Entre as suas publicações mais recentes destacam-se os artigos sobre Bernardim Ribeiro e Mário de Sá-Carneiro incluídos nos volumes *O Cãnone* (2020) e *A admiração pela admiração: Ensaios para António M. Feijó* (2023), respetivamente.

RENATA FLAIBAN ZANETE

Renata Flaiban Zanete é Doutora em Modernidades Comparadas – Universidade do Minho e Mestre em Linguagem e Educação – Faculdade de Educação – USP. Atriz, produtora, dramaturga e fundadora, com Fabiano Assis, da Companhia Rodamoinho de Teatro (2001), sediada em Braga desde 2017. Diretora artística e encenadora da montagem teatral *A Céu Aberto* (2022) com o Grupo de Teatro Comunitário do Campo (Associação Rural Vivo – Campo do Gerês), com o qual está a criar o segundo espetáculo e continuará

a colaborar até 2025, em iniciativa Partis & Art for Change (Projeto financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e “la Caixa”). Tem atuado como formadora nas áreas da escrita criativa, do teatro e da arte de contar histórias, em diversos projetos e instituições, em Portugal. As investigações atuais envolvem questões de gênero, os estudos feministas e culturais, as artes performativas e a literatura comparada.

TEREZINHA TABORDA MOREIRA

Terezinha Taborda Moreira é pesquisadora Nível 2 do CNPq, Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e Editora da Área de Literatura da Revista *Scripta* e dos *Cadernos Cespuc de Pesquisa*, do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas. Coordena o Grupo de Pesquisa “África e Brasil: repertórios literários e culturais”. Doutora em Estudos Literários pela UFMG (2000) e Pós-doutora em Literatura Angolana pela Universidade Federal Fluminense (2013). Áreas de pesquisa: literaturas africanas de língua portuguesa, identidade e alteridade na literatura; escrita; oralidade; estudos pós-coloniais. Dentre sua produção científica, destacam-se *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana* (2005), *Tramas e traumas: escritas de guerra em Angola e Moçambique* (2018); *Violência e escrita literária* (2020); *Mulheres e Guerra: Participações femininas em conflitos armados através de textos contemporâneos* (2020) e *A literatura no contexto de um novo humanismo* (2022).

VALERIA SILVA DE OLIVEIRA

Valeria Silva de Oliveira é doutora em Letras (área de Literaturas de língua inglesa), pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; tem mestrado em Letras (área de Estudos de linguagem), pela Universidade Federal Fluminense; especialização em Língua inglesa,

pela Universidade Federal de Minas Gerais; especialização em Linguística Aplicada: Ensino/Aprendizagem do Inglês como Língua Estrangeira, pela Universidade Federal Fluminense; qualificação para ensinar inglês como língua estrangeira, Curso CELTA, por Cambridge; professora do ensino superior na Escola de Formação de Oficiais da Marinha Mercante, Marinha do Brasil; membra dos seguintes grupos de pesquisa (CNPq): 1) Discurso e Estudos da Tradução, Universidade do Estado do Rio de Janeiro; 2) A voz e o olhar do Outro: questões de gênero e etnia nas literaturas de língua inglesa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro; e 3) Estudos Baldwinianos Instituto Federal do Espírito Santo. Currículo lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2618565405869050>.

VIVIANE ALMEIDA

Viviane Almeida é mestre em Educação Social e Intervenção Comunitária pela Escola Superior de Educação de Lisboa e doutoranda em Estudos Culturais pela Universidade do Minho. Investigadora associada ao Núcleo de Estudos Transculturais (NETCult) do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM), pesquisa os lugares de memória traumática em blogues e livros de viagens no contexto da narrativa de viagem portuguesa contemporânea. Atua como mediadora cultural e formadora em escrita com públicos e instituições diversas em Portugal, tendo já coorganizado uma coletânea sobre formatos breves literários (poesia e microconto). Identifica como interesses de investigação os Estudos Culturais, as literaturas de viagem, a autoria e a escrita de si.

Diretor: Carlos Reis



REESCRITA E MEMÓRIA: DIÁLOGOS, CRUZAMENTOS E SOBREPOSIÇÕES

NOTA DE ABERTURA

INTRODUÇÃO

SECÇÃO TEMÁTICA

BEYOND STEINER'S *ANTIGONES*: MYTH REWRITING AS VISITATION OF THE IMMEMORIAL
Christophe Herzog

ILLNESS AND METAPHOR: TRANSLATING PERSONAL EXPERIENCE BETWEEN
THE AUTOBIOGRAPHICAL AND THE POLITICAL
Federico Rudari

9/11 REVISITED: REMEDIATION AS A TOOL TO REWRITE THE CULTURAL MEMORY
OF THE TERRORIST ATTACKS OF 2001
Diana Gonçalves

LITERATURE, MOBILITY, AND THE ARCHIVE. NOTES TOWARDS THE DEFINITION
OF A POETICS OF TRANSLATEDNESS IN VALERIA LUISELLI'S ŒUVRE
Alexandra Lopes

FILLING THE HOLLOW: RESIGNIFYING MEMORY AND IDENTITY THROUGH STORYTELLING
IN HIROMI GOTO'S *CHORUS OF MUSHROOMS*
Valeria Silva de Oliveira

GRENZEN, GEIST UND GESTUS: O CORPO COMO TRADUÇÃO/TRADUTOR NA OBRA
TALISMAN DE YOKO TAWADA
João Lopes

POSTMÉMOIRE, RÉÉCRITURES ET TRADUCTIONS FICTIONNELLES DANS LES LITTÉRATURES
POSTCOLONIALES CONTEMPORAINES
Felipe Cammaert

POLÍTICAS DA ESCRITA E DA MEMÓRIA NA FICÇÃO DE LUANDINO VIEIRA
Terezinha Taborda Moreira

“NÓS MATAMOS O CÃO-TINHOSO” E *MONÓLOGOS COM A HISTÓRIA*: ENTRE A LITERATURA
E O CINEMA – REESCRITAS E MEMÓRIAS MOÇAMBICANAS
Renata Flaiban Zanete, Viviane Almeida, Lurdes Macedo

A REESCRITA E A “AVENTURA” DO IMPÉRIO EM ORLANDO DA COSTA E REIS VENTURA
Isadora de Ataíde Fonseca

ALÉM, O POEMA RUSSO DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO
Pedro Madeira, Ariadne Nunes

SECÇÃO NÃO TEMÁTICA

POESIA A ABATER NA DÉCADA DE 1950: OS CASOS DE “CANCIONEIRO GERAL”,
EGITO GONÇALVES E BERNARDO SANTARENO
Álvaro Seiça

RECENSÕES

SOBRE OS AUTORES