

---

# polissema

REVISTA DE LETRAS DO ISCAP 2012 N.º 12



## **Polissema**

Revista de Letras do Instituto Superior de Contabilidade e Administração  
do Porto

2012 / N°12

*Comissão Científica:*

Luísa Benvenida Álvares e Ana Paula Afonso (ISCAP)

*Referees Internos:*

Alexandra Albuquerque

Manuela Veloso

Helena Lopes

Sara Pascoal

Paula Almeida

Joana Fernandes

Clara Sarmiento

Alberto Couto

Célia Sousa

Dalila Silva Lopes

Luísa Álvares

*Referees Externos:*

Inês Braga (ESEIG – IPP)

João de Mancelos (Universidade de Aveiro)

*Responsável pela Polissema on-line:*

Ana Paula Afonso

*Secretariado e Edição:*

Ana Luísa Ferreira e Sílvia Freitas

*Direção e Edição:*

Polissema

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

Rua Jaime Lopes Amorim

4465 – 111 S. Mamede de Infesta

Tel.: 22 903 00 82

Fax: 22 902 58 99

Correio eletrónico: polissema @iscap.ipp.pt

Website: www.iscap.ipp.pt/~www\_poli

*Periodicidade:* Anual (Novembro)

*Solicita e responderá a permuta com outras publicações.*

Depósito legal n° 166030 / 01

ISSN: 1645-1937

Tiragem: 200 ex.

Composição e paginação: Polissema

Execução: Sersilito Empresa Gráfica, Lda.

Design Gráfico da capa: Steven Sarson



VOL. 12

**INDICE**

**LÍNGUA ADICIONAL: CONTEXTOS E CONTINUA**

Ana Cristina Neves 11  
Macau

**IDENTITY AND BELONGING IN THE NOVELS OF DORON RABINOVICI**

Anabela Valente Simões 39  
Portugal

**WORK IN PROGRESS:**

**REPRESENTAR O «OUTRO» SEGUNDO O PENSAMENTO ANTROPOFÁGICO  
CASOS DE ESTUDO - HANS STADEN E LES MAÎTRES FOUS**

Carina Cerqueira 57  
Portugal

**MEMORY AS DISCOURSE IN HAROLD PINTER'S OLD TIMES,  
BETRAYAL AND A KIND OF ALASKA**

Carla Ferreira de Castro 75  
Portugal

**ESPELHOS DA POBREZA E DA EXCLUSÃO SOCIAL EM  
FERREIRA DE CASTRO E MIGUEL TORGA**

Dora Nunes Gago 99  
Macau

**RESULTADOS PRELIMINARES DE UM ESTUDO SOBRE  
TRADUÇÃO AUDIOVISUAL INFANTO-JUVENIL: O CASO DA  
DOBRAGEM EM PORTUGAL**

Graça Bigotte Chorão 115  
Portugal

**ORGULHO E PRECONCEITO: A VISÃO DE UM VITORIANO  
ACERCA DE PORTUGAL E DOS PORTUGUESES**

Ivo Rafael Silva 129  
Portugal

<b>DETECTIVES WITH PIMPLES: HOW TEEN NOIR IS CROSSING THE FRONTIERS OF THE TRADITIONAL NOIR FILMS</b>	149
João de Mancelos Portugal	
<b>LE MOMENT VENU OU L'ÉVEIL DES ÉDITORIAUX MUTATIONS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DES ANNÉES QUATRE-VINGT VUES PAR LES REVUES LITTÉRAIRES</b>	167
José Domingues de Almeida Portugal	
<b>MIGRACIÓN, PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y ARTIVISMOS</b>	181
Laia Manonelles Moner Espanha	
<b>L'HYPOCRISIE DANS DOM JUAN DE MOLIÈRE</b>	199
Lúcia Margarida Pinho Lucas de Freitas de Carvalho Pedrosa Portugal	
<b>A DINÂMICA COMUNICATIVA DOS SÍTIOS WEB DE INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR POLICIAL E MILITAR</b>	209
Maria Clara Cunha Portugal	
<b>MUNDOS DENTRO DE UM MUNDO: REPRESENTAÇÕES INTERCULTURAIS NA POLÓNIA SOB A INFLUÊNCIA NAZI (1939-1942)</b>	227
Nuno Neves Andrade Portugal	
<b>A PERFORMANCE E O DESFAZIMENTO DO LOGOCENTRISMO NAS ARTES CÊNICAS</b>	Frey 255
Tales Portugal	
<b>IO (ANCORA) SONO L'AMORE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AMOR E ADULTÉRIO FEMININOS NO FILME DE LUCA GUADAGNINO</b>	
Verônica	Daminelli
	Fernandes

Portugal	277
TRADUÇÕES	295
<b>TRADUÇÃO DE СТАРЫЙ ГЕНИЙ DE NIKOLAI LESKOV O VELHO GÊNIO</b>	
Daniil Kuksenkov	297
Maria Helena Guimarães Ustimenko Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto Portugal	
RECENSÕES	309
<b>LITERARY TEXTS AND INTERCULTURAL LEARNING EXPLORING NEW DIRECTIONS</b>	
Carina Cerqueira Portugal	311
<b>OSBUDDENBROOK, DE THOMAS MANN</b>	
Micaela da Silva Marques Moura Portugal	315
<b>NORMAS DE APRESENTAÇÃO</b>	317
<b>GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS</b>	319

## EDITORIAL

*O número 12 da Revista POLISSEMA, que aqui apresentamos, está recheado de textos que são outras tantas aberturas para campos cada vez mais diversificados. Fiel ao seu propósito de refletir e de proporcionar reflexões sobre as línguas, a literatura, as culturas e a tradução não deixa contudo de se aventurar por outras manifestações comunicativas e estéticas dos nossos dias, como o cinema, as séries televisivas ou as artes cénicas; analisam-se não só paradigmáticos textos literários, mas também editoriais e sítios web, estudam-se questões de ensino de línguas e de tradução audiovisual.*

*A POLISSEMA continua assim a ser um ponto de confluência, onde se encontram e partilham experiências inúmeros investigadores repartidos por diferentes línguas e oriundos de lugares diversos do mundo. Neste número em particular, e para além das contribuições de docentes do ISCAP e de trabalhos resultantes da colaboração de professores e estudantes, temos ainda o prazer de encontrar textos de antigos alunos da instituição, que nela tomaram ou desenvolveram o gosto pela investigação e que encontram agora na POLISSEMA um lugar de maturação de ideias e de crescimento académico.*

*Fazemos, pois, votos de boas e estimulantes leituras.*

*Saudações polissémicas da Comissão Científica da POLISSEMA.*

*Luísa Benvida Álvares*

*Ana Paula Afonso*



## **AGRADECIMENTOS**

*Agradecemos o apoio da Presidência do ISCAP, da Presidência do IPP e da  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia*



# LÍNGUA ADICIONAL: CONTEXTOS E CONTINUA

Ana Cristina Neves  
Universidade de São José  
Macau  
ana.neves@usj.edu.mo

## Resumo:

O papel de uma língua adicional, seja ela uma língua estrangeira, língua segunda, ou uma variedade não nativa, é fundamental atualmente não só no domínio profissional mas também em termos de investigação científica, mais precisamente sobre o contacto de línguas. Até ao início da segunda metade do século passado, o contacto linguístico que poderá ter estado na origem das línguas crioulas gozou de especial atenção entre os linguistas. Nas últimas décadas a sua atenção virou-se para a língua segunda e as variedades não nativas. Neste artigo, apresentamos, do ponto de vista teórico, os elos de ligação, contextos e *continua*, entre os quatro conceitos acima referidos, em que o primeiro, língua adicional, é apresentado como hiperónimo dos outros três, língua estrangeira, língua segunda e variedade não nativa.

## Abstract:

The role of an additional language, either a foreign language, a second language, or an indiginized variety, is nowadays crucial not only in the professional domain but also in the area of scientific investigation, more precisely regarding the language contact. Till the beginning of the second half of the last century, linguists concentrated the investigation on the language contact on the creole languages. In the last decades, their attention was drawn to the second language and the indiginized varieties. In this paper, we present from the theoretical point of view the bonds, contexts and *continua*, that connect the four

above mentioned concepts, the first of which, additional language, is a hyperonym of the other three, foreign language, second language and indiginized variety.

**Palavras-chave:** língua crioula, língua segunda, língua estrangeira, variedade não nativa, diglossia, bilinguismo, contacto linguístico, aquisição e aprendizagem

**Key words:** creole language, second language, foreign language, indiginized variety, diglossia, bilingualism, language contact, acquisition and learning

## **Introdução**

É um dado adquirido atualmente que a capacidade de interagir em mais do que uma língua é uma mais-valia em todos os domínios linguísticos, i.e. no privado, público, profissional e educacional. Partindo deste pressuposto, verifica-se que se, por um lado, a aprendizagem da língua é valorizada, por outro, o seu ensino torna-se mais complexo. Isto porque há uma série de considerações e decisões que têm de ser tomadas, tendo em conta o produto final e o público alvo. Em nenhuma outra disciplina, a transdisciplinaridade, a abordagem intercultural e a visão do Outro são tão marcantes como na das línguas.

Ora, o contacto linguístico sempre existiu, ainda que seja necessário distinguir entre o contexto formal e o informal desse contacto. Entenda-se pelo primeiro o contacto institucional sobretudo a nível escolar; pelo segundo, a coexistência de várias línguas motivada ao longo da história especialmente por relações de comércio, de turismo, de plantações, pelos períodos de guerra e conquistas (cf. LYOVIN 1997, 402-3) ou, mais recentemente, pelo desenvolvimento tecnológico e científico. O estudo do contacto linguístico revelou paralelos entre o desenvolvimento de uma língua e a aquisição e/ou aprendizagem de uma língua vernácula, tendo levado igualmente ao surgimento

de vários termos que se entrecruzam entre si: língua crioula (LC), variedade não nativa (VNN), língua segunda (LS) e língua estrangeira (LE).

Propomo-nos analisar mais detalhadamente esses termos ao longo da história, refletindo sobre os conceitos, de forma a apresentar a relação dinâmica entre os mesmos e a expor os paralelos existentes entre os dois contextos de contacto linguístico.

## **A língua crioula**

Apesar de os primeiros estudos sérios das línguas crioulas remontarem aos anos 30 do século XVIII (THIELE 1991, 22), só no final do séc. XIX é que Hugo Schuchardt, considerado o pioneiro dos Estudos Crioulísticos, dá um novo impulso a esta área de investigação, fazendo-se acompanhar de Adolfo Coelho (1880-6) e Hesseling (1897). Cerca de cinquenta anos mais tarde é que a importância deste campo começou a ser reconhecida e a dominar a investigação em contacto linguístico na segunda metade do século passado. Desde então, as línguas crioulas passaram a ser vistas como sistemas linguísticos autónomos, para deixarem de ser consideradas dialetos das assim denominadas línguas lexificadoras.

A primeira referência ao termo remonta a 1684 e é da autoria do viajante Franciso Lemos Coelho, numa descrição que fez da Guiné (PEREIRA 2006, 20). Quanto à definição de língua crioula, as definições dos dicionários são, atualmente, unânimes: trata-se de uma língua natural, fruto do contacto linguístico advindo de uma situação extrema de crise linguística, segundo D. Pereira (2006); a sua formação ter-se-ia dado pela expansão e complexificação de um pidgin, tornando-se a língua materna ou a primeira língua de uma comunidade (vd. MATEUS 1992, TRASK 1997, DUBOIS 1973, MOUNIN 1974). As línguas crioulas são, pois, o resultado do contacto linguístico e da apropriação linguística de uma língua europeia por parte de falantes não europeus durante o período de colonização, em que os colonos europeus representavam uma minoria populacional socialmente separada da comunidade do substrato

(MUFWENE 2009, 378). Esse processo de complexificação teria levado a uma estrutura linguística interna e externa muito mais estável e mais desenvolvida do que a do pidgin. Pidgins e crioulos aparecem intimamente associados, pelo menos, numa primeira fase, tendo funcionado como línguas adicionais ou até de emergência para determinados fins. No entanto, tal como Mufwene afirma, é preciso notar que a formação da língua crioula a partir de um pidgin não passa de uma hipótese (MUFWENE 2010, 390).

Defendendo a posição de que os crioulos representam as primeiras fases da aprendizagem de uma língua estrangeira (em MEIJER e MUYSKEN 1977, 35), A. Coelho refere a alteração fonética e a redução morfológica no caso do português como processos de transformação e formação da linguagem, sugerindo também que na base destes processos estão “leis gerais (psicológicas)”, uma vez que estas variedades não refletem “influência alguma directa, salvo no vocabulário, das línguas anteriores dos povos que os fallam” (COELHO 1881, 70).

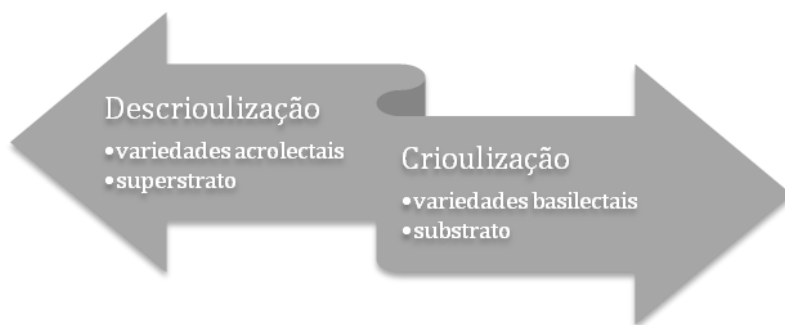
Ao contrário do que acontece com o crioulo e à semelhança do que sucede com as VNNs, as LSs e as LEs, o pidgin não é a língua materna de um povo. Para além disso, o pidgin está ainda, do ponto de vista funcional, limitado a um domínio restrito da comunicação, tal como foi o caso do comércio de escravatura, segundo J. Holm (1988, 5). A complexidade gramatical do pidgin é bastante reduzida, resultando numa estrutura analítica sem redundâncias e um léxico também reduzido e limitado. A língua crioula, por sua vez, é a língua primária, numa primeira fase, de um grupo de falantes, estendendo-se depois a toda a comunidade linguística. Distingue-se, assim, do pidgin pelos seguintes fatores (CHAUDENSON 2001, 21):

*Nativização linguística*

*Complexificação do sistema linguístico*

*Extensão das suas funções linguísticas*

À semelhança do que acontece noutras línguas, também aqui se verificam várias interferências interlinguísticas com origem no contacto linguístico entre a língua dominante, ou língua oficial, e as variedades regionais das línguas crioulas. Estas circunstâncias dão lugar à formação de um espectro de diversas variantes linguísticas intermediárias, também denominadas dialetos ou variedades diatópicas, e que constituem as variedades *mesoletais* que se situam, por sua vez, entre as formas mais *acroletais* e as *basiletais*, ou melhor, os extremos opostos deste espectro. Quando se fala de língua crioula, convem ter presente estas suas variedades, ou seja, ter em consideração o *continuum* crioulo que se poderia traduzir pelo seguinte modelo, ainda que muito incompleto:



Um continuum pressupõe a existência de, pelo menos, dois processos ou tendências. São elas, no caso do continuum crioulo, a descrioulização e a crioulização. Pela primeira entende-se uma situação caracterizada pelo lento abandono do crioulo e recuperação da língua de base lexical ou língua de contacto ou língua do superstrato. Pelo contrário, num processo de recrioulização os indivíduos procuram afastar-se da língua dominante, reativando simultaneamente formas mais antigas ou fundas da língua crioula ou, na terminologia linguística, formas mais basiletais. D. Meintel (1975, 236) testemunha-nos, a propósito do crioulo de Cabo Verde, a prática intencional de atos comunicativos de recrioulização, quando membros da comunidade que falam fluentemente português recorrem a construções consideradas incorretas na

língua portuguesa, numa tentativa de se aproximarem das formas crioulas ou basiletais. Verifica-se, assim, que subjacente ao desenvolvimento da língua crioula está um processo de divergência ou de afastamento da língua lexificadora (MUFWENE 2010, 390), i.e. da língua europeia, por a sua aprendizagem ter sido imposta.

Nestes processos, há ainda que ter em conta a influência das línguas de adstrato, termo que exclui, por definição, as línguas de substrato, representadas pelas línguas africanas dos falantes dominados, tais como o olof e o mandinga, entre muitas outras, no caso do crioulo de Cabo Verde, e a língua do superstrato, i.e., aquela falada pelos que detêm o poder na comunidade linguística, ou a língua dominante (vd. HOLM 1988, 5, 65-68), que seria, no caso de Cabo Verde, o português. Um exemplo de línguas de adstrato é os estrangeirismos e neologismos oriundos do inglês mencionados por D. Meintel (1975, 242 ff.), como, por exemplo, *adiyáp* do inglês *bury up*.

A língua de adstrato marca presença no contacto linguístico sobretudo através da introdução de novos lexemas. No entanto, não assume o papel de LS por não se tratar de uma língua dominante nem em termos económicos (superstrato) nem em termos populacionais (substrato).

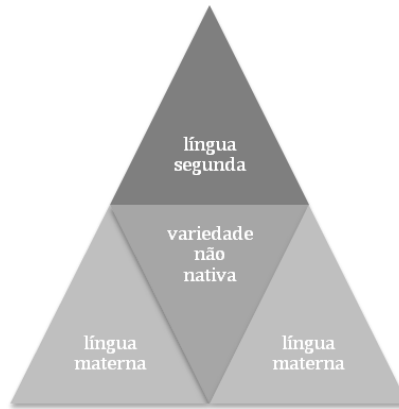
Marcellesi (1981, 7) aplica o termo continuum pós-crioulo a sistemas que diversificaram ligeiramente as existências nacionais, as escritas ou religiões, tendo sido, assim, conotados com línguas diferentes; a situação contrária, em que sistemas genética e historicamente estranhos um ao outro acabam por funcionar num dado momento da história, na mesma comunidade, como complementares, seria a de diglossia, podendo surgir situações de quasi-diglossia ou de quasi-continuum. A Suíça e Cabo Verde, entre outros, representam dois bons exemplos de situações diglósicas. A primeira, pela coexistência de várias línguas oficiais e as suas respetivas variedades dialetais; o segundo, pela presumível abrupta formação da língua crioula que é hoje a língua nacional daquele país.

Por incrível que pareça, as línguas crioulas continuam a ser denominadas de crioulas e não apenas de línguas, não só por razões de ordem teórica mas também por motivos afetivos.



### **A língua não materna ou variedade não nativa**

As variedades não nativas ou línguas não maternas, também elas fruto do contacto linguístico, são uma área comparativamente pouco estudada. Estas línguas são o resultado da adaptação de uma língua à ecologia dos seus falantes, de forma a ir ao encontro das necessidades da comunidade linguística em causa (MUFWENE 2009, 379). Uma determinada língua oficial começa por assumir o papel de uma língua adicional, adquirindo posteriormente traços próprios atribuídos por uma comunidade linguística da qual não é a língua materna, no que resulta então uma VNN. As primeiras referências ao termo remontam ao fim do século XX e são aplicadas às variedades anglófonas da região do Pacífico, onde o inglês é a língua oficial mas não a língua materna das comunidades linguísticas, como é o caso da Índia, acabando por se tornar diferente do inglês falado nos EUA ou na Austrália, onde aquela língua goza do estatuto duplo de língua materna e oficial. Entre os PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), encontramos situações semelhantes em Angola (vd. ANÇÃ 1999) e em Moçambique, onde falantes de etnias diferentes recorrem ao português para se entenderem, representando a VNN um instrumento de comunicação. Os membros insulares dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) também recorrem ao português como uma variedade não nativa pela projeção internacional desta em detrimento das línguas locais, muitas vezes, línguas crioulas, como acontece em Cabo Verde e em São Tomé e Príncipe. Note-se, a título de curiosidade, que o próprio crioulo de Cabo Verde tem presença marcada em São Tomé e Príncipe (MAURER 2009). O *continuum* da VNN faz-se, assim, representar pelo seguinte esquema:



Tendo sido expostas a gênese e a evolução das línguas crioulas, e considerando os obstáculos com que se deparam perante o seu reconhecimento como língua de comunicação escolar, para o qual o sentimento de nacionalismo e de orgulho na língua nacional não são suficientes, são óbvios os paralelos entre a formação das línguas crioulas e das VNNs, se se considerar o pidgin um estágio primário na evolução das primeiras:

*a ausência da nativização linguística, no caso das línguas crioulas, apenas numa primeira fase da sua formação, i.e., não foram desde o início as línguas maternas da comunidade linguística, tal como as VNNs não o são;*

*a consequente falta de um processo de transmissão normal, de geração em geração, como acontece com as línguas maternas de uma forma geral, sendo que as VNNs têm como principais elementos transmissores a instituição escolar e os meios de comunicação social;*

*a coexistência de, pelo menos, duas línguas, uma das quais é dominante, sobretudo, do ponto de vista político-linguístico;*

*o facto de se tratarem ambas de variedades originadas através do contacto linguístico abrupto, porque forçado e sem uma fase de iniciação gradual, como acontece com os alunos que ingressam na escola;*

*o input linguístico incompleto por a comunidade não estar exposta a um modelo linguístico, visto a LS ser transmitida geralmente por não nativos; a consequente aprendizagem linguística negativa, uma vez que é forçada e com poucos pontos de referência à cultura materna.*

Assim, não é por acaso que S. Mufwene (1994, 25) considera o termo variedades não nativas um hiperónimo quer de pidgins e de línguas crioulas quer ainda de LSs aprendidas no contexto acima referido, uma vez que:

*[...] they are still like them in being adaptations to new ecological ethnolinguistic conditions. Creoles are the results of continuous adaptations of typically heterogeneous lexifiers to contact settings that lead those adopting them as their means of communication to produce selectively (under the partial influence of the other languages in contact) restructured, mutually-accommodating systems.*

Os pidgins e crioulos, por um lado, e as línguas não nativas, por outro, diferenciam-se (MUFWENE 1994, 27):

*por as segundas terem partido de uma variedade padrão ou erudita, transmitida pela instituição escolar;*  
*por se terem desenvolvido em contextos socio-históricos distintos;*  
*pelos sistemas estruturais transmitidos ao aprendente;*  
*pelos modos de transmissão;*  
*e, pelos seus estatutos etnográficos.*

Acrescentamos ainda o facto de existir uma norma escrita e um sistema ortográfico nas línguas não nativas, o que nem sempre é o caso das línguas maternas, fenómeno referido por T. Meisenburg (1999) pela relação entre a língua de distância (*Distanzsprache*), associada à linguagem escrita e a língua de proximidade (*Nähe Sprache*), associada à linguagem oral. Os conceitos língua de

distância e língua de proximidade foram originalmente introduzidos por Koch e Oesterreicher (1990) para distinguir a linguagem escrita da linguagem oral no espaço românico, referindo-se, respetivamente, ao latim culto/erudito, usado na escrita, e ao latim vulgar/popular, usado na oralidade e sujeito às influências areais, que estiveram na origem das atuais línguas latinas vernáculas. Por outras palavras, esta distinção tem por base a situação específica da diglossia, como resultado de um contacto linguístico assimétrico. Assim sendo, a língua de proximidade aparece associada à variedade linguística ‘inferior’, sem uma norma escrita e usada apenas oralmente, enquanto que a língua de distância está ligada à variedade ‘superior’, com um sistema ortográfico próprio e, por isso, usada na comunicação escrita. J.M. Massa (1994, 268) denomina esse fenómeno *lusografia utilitária*, pois a utilidade escrita da língua portuguesa nos cinco países dos PALOP é um dos fatores que reforça o recurso à língua oficial.

O conceito *diglossia* pressupõe uma distinção das variedades linguísticas segundo as respetivas funções comunicativas e distingue-se, por isso, do de *bilinguismo* (VEITH 2002, 196), embora as primeiras definições encontradas, do ponto de vista cronológico, sejam, por vezes, pouco claras. A relação entre diglossia e bilinguismo foi originalmente estabelecida por Joshua A. Fishman, para quem *diglossia* se estende ainda à utilização de línguas aparentadas (DECAMP 1977; cf. MARCELLESI 1981; ROMAINE 1988 e 1995).

Na situação linguística de diglossia, de acordo com Ferguson (1959), considerado o pai da *diglossia* apesar de não ter sido o primeiro a usar o conceito (cf. PRUDENT 1981, 15), há uma variante linguística que é considerada inferior ou que não é reconhecida oficialmente (*L = low variety*), ou seja, não é usada nas mesmas circunstâncias nem com os mesmos fins que a variante considerada superior (*H = high variety*), como é o caso das línguas crioulas. As definições de Crystal (1987) e Johnson (1999) fazem já referência a essas duas variantes, limitando-se a primeira delas ao contexto informal e familiar, ao passo que a segunda é utilizada no domínio institucional e na escrita.

DeCamp (1977) contradiz parcialmente a definição de Ferguson, ao distinguir um outro ramo de contacto linguístico, muito especialmente inerente à

formação das línguas. Segundo DeCamp, as comunidades linguísticas que se encontram na fase de pós-crioulo distinguem-se das comunidades diglósicas por estarem sujeitas a uma maior pressão e, conseqüentemente, a uma constante influência da língua oficial aparentada, o que pode levar à formação de tendências por parte da comunidade para modificar o discurso dos falantes na direcção da língua oficial (1981, 351), de forma a dar lugar ao processo de descrioulização. O mesmo não se verifica nas comunidades diglósicas. Este é também o ponto de vista defendido por Marcellesi (1981). Quer isto dizer que, de acordo com estes autores, a aproximação genética das duas variedades em causa fica excluída da situação linguística de diglossia, o que não vai ao encontro dos exemplos apontados por C. Ferguson (cf. 1959).

Segundo Dubois (1973), *diglossia* pode designar uma situação linguística de bilinguismo, a coexistência de duas línguas num mesmo espaço geográfico com estatutos sociopolíticos diferentes ou, ainda, a capacidade de um indivíduo de usar fluentemente uma outra língua para além da língua materna (LM). Mounin (1974) afirma tratar-se de uma situação de bilinguismo generalizada a toda uma comunidade linguística (vd. também MATEUS 1992). É também neste sentido que Johnson se refere a *diglossia*, no sentido de “*bilingualism in society*”, ou seja, *bilinguismo social* (1999, 30-31).

T. Meisenburg (1999, 33) descreve a situação de diglossia da seguinte forma, estabelecendo uma relação clara com a mudança de língua em função da situação dinâmica que lhe está subjacente:

*Der Begriff der Diglossie charakterisiert (...) eine sprachliche Situation, die unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen immer wieder entsteht, aber nach Auflösung drängt, da sie einer effektiven gesellschaftlichen Kommunikation im Wege steht. Auch wenn sie unter Umständen sehr lange dauern kann, handelt es sich um eine prinzipiell dynamische Situation, die sich als wesentliche Basis für Sprachwechsel in einer Gesellschaft verstehen lässt. In diesem Moment des*

*Sprachwechsels, der diglossische Situationen von der Monoglossie unterscheidet, liegt die Erklärungskraft dieses Begriffs.*

As variedades não nativas são, pois, a segunda língua senão a terceira destas comunidades. Sridhar (1994, 45-48) critica as teorias da aquisição de uma LS, quando aplicadas a estas variedades, por não terem em conta os seguintes aspetos inerentes à situação linguística das VNNs:

- o objetivo da aprendizagem de uma LS, nestas comunidades, não é atingir a competência nativa nessa mesma língua;
- O input disponível é suficientemente extensivo e intensivo de forma a permitir a competência ativa na LS, mas restritivo e limitado, muitas vezes, à sala de aula, quando comparado à aquisição da LM ou duma LE numa área geográfica em que aquela tem o papel de língua oficial, pois o aprendente não se encontra exposto a todos os estilos, estruturas e atos de fala normalmente associados aos falantes nativos;
- O modelo de bilinguismo adequado aos contextos das variedades não nativas é um modelo de adição e não um de substituição, ou seja, as funções linguísticas cobertas pela LS nestas comunidades não são as mesmas que, por exemplo, as da comunidade caboverdiana residente em Portugal, podendo não só complementarem como também sobreporem-se às funções comunicativas da LM, o que não implica, de forma alguma, que as VNNs sejam funcionalmente reduzidas, antes pelo contrário;
- A motivação para a aprendizagem de uma LS não é integrativa mas sim instrumental, na medida em que a apropriação da mesma deve complementar as funções linguísticas da LM e permitir a comunicação com o exterior;
- O papel da LM não se limita apenas à interferência linguística durante a aprendizagem da LS, mas também a uma contribuição e até enriquecimento da língua alvo;
- A aprendizagem duma LS é, nestes casos, um fenómeno de grupo e não um fenómeno individual.

Tirando o último ponto, poder-se-ia dizer que estamos perante a descrição da situação de aprendizagem de uma língua estrangeira, já que esta é, antes de mais, um fenómeno individual. A situação torna-se mais complexa se considerarmos o caso do português em Macau. Apesar do seu estatuto de língua oficial nesta região administrativa da China e do seu ensino, ainda que limitado nas escolas oficiais, a língua portuguesa não é falada pelas gerações mais novas, tratando-se muito mais de uma língua ‘fantasma’.

### **A língua segunda**

O conceito de *lingua segunda* só faz sentido quando definido por oposição ao de *lingua primeira*, aliás foi para demarcar a diferença entre os dois conceitos que J. C. Catford (1959, 138) usou aquele pela primeira vez após a II Guerra Mundial. Não se pode, por isso, falar de uma sem falar da outra. À semelhança do que acontece com as línguas crioulas também este termo surgiu do contacto linguístico, assumindo o papel de língua adicional.

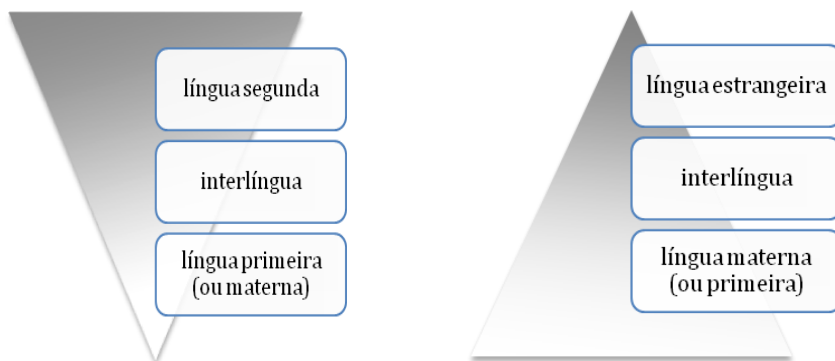
Mounin (1974) refere *primeira língua* ao definir *língua materna*: “au sens strict, langue de la mère. Par abus de langage, langue première d’un sujet donné, même si ce n’est pas la langue de sa mère”, ou seja, *língua materna* e *primeira língua* são apresentadas como sinónimos. De facto, a primeira língua a ser aprendida é geralmente considerada a língua materna, ou seja, ambas as designações são sinónimas; distinguem-se pelos contextos em que se aplicam.

Uma *segunda língua* pode ser considerada uma *língua estrangeira*, ou seja, é sempre a primeira língua aprendida depois da língua materna. Daí, o uso do termo “segunda”. Para esta autora, os termos *língua materna*, *língua estrangeira* e *língua segunda* distinguem-se devido ao processo de apropriação de uma língua. Esse processo pode dar-se de duas formas: aquisição e aprendizagem. Um ponto de vista ligeiramente diferente é-nos apresentado pela sociolinguista Lurdes Crispim (1991, 16), que aplica o conceito *aprendizagem* em relação a uma *língua estrangeira*, e o de *apropriação* relativamente à *segunda língua*. Já Gomes (1996, 17) explica o mesmo processo através da *sobreposição* de um novo sistema de

comportamentos linguísticos construídos a partir da LS. Esse sistema irá sobrepor-se ao da LM.

A distinção entre *aquisição* e *aprendizagem* remonta aos trabalhos de S. D. Krashen (1981) que caracteriza o primeiro termo como um processo natural, realizado de modo intuitivo numa imersão linguística e sem uma focalização de modo consciente nas formas linguísticas, enquanto que o segundo termo pressupõe um processo consciente, sistemático e formal. Chaudenson aplica ambos os termos no contexto específico da formação das línguas crioulas, afirmando que numa primeira fase de *aquisição* das línguas crioulas numa sociedade de plantação, a língua de partida (“source language”) foi conotada de forma negativa devido à ausência de um modelo, ao contrário do que se verifica na *aprendizagem* (Chaudenson 2001:157). Para uma leitura mais exaustiva, leia-se a discussão apresentada por Isabel Leiria (1991).

Tendo em conta o exposto, os *continua* de língua estrangeira e de língua segunda poderiam ser traduzidos pelas figuras que se seguem. Note-se a inversão das pirâmides para dar expressão ao grau de exposição à língua alvo ou língua adicional, consoante se trate de um processo de aquisição, que é o caso da língua segunda, ou de um processo de aprendizagem, como no caso da língua estrangeira:





A designação de *língua estrangeira* emprega-se num contexto de aprendizagem de qualquer língua não materna, tendo em conta uma situação linguística de falantes-ouvintes que partilham uma outra língua que não é a língua alvo. A *segunda língua* será aquela que é aprendida por falantes-ouvintes estrangeiros na comunidade onde essa língua desempenha geralmente um papel institucional, como é o caso do português nos PALOP. Esta situação linguística distingue-se de outras situações similares, como as das comunidades de imigrantes em Portugal ou no Brasil. Nestes países, por exemplo, a língua portuguesa também assume o papel de língua oficial para os falantes dos PALOP, mas o contacto destes com os falantes nativos é mais estreito.

Nesta perspetiva, a distinção entre *língua estrangeira* e *língua segunda* acarreta ainda diferenças nas condições sociolinguísticas inerentes a ambos os contextos. Assim, “a aprendizagem de uma segunda língua parece implicar mais horas de estudo, maior diversidade de ‘input’ linguístico e de padrões de interação entre o professor e os alunos, maior incidência na aprendizagem da cultura alvo”, ao contrário da *língua estrangeira*, “de natureza menos comunicativa, tendo apenas o professor e os materiais como ‘input’ linguístico” (SOUSA 2001, 89-90; vd. também CRYSTAL 1987, 368). Johnson (1999, 129) aponta ainda alguns traços característicos à aquisição de uma LS:

*(...) there are systematic stages of development; correction, reward and reinforcement do not appear to be directly influential in SLA [Second Language Acquisition], although some kinds of metalinguistic awareness may be; the knowledge that L2 [LS] learners develop goes beyond what they were exposed to in the input; SLA is not inevitable (learners may fossilize at different stages of development) and rarely fully successful.*

Depreende-se do que foi exposto que a aquisição de uma LS tem sempre como objetivo dominar a língua alvo como um falante nativo, o que acaba por não se concretizar, ou seja, a tentativa ‘falhada’ de aproximar a competência linguística de um *modelo* de falante nativo que não existe, à semelhança do que se

considera ter sucedido com as línguas crioulas. A diferença reside no facto de que no caso das primeiras a aquisição é geralmente evitável, o que não aconteceu supostamente com as últimas, onde, pelo contrário, se verificou um afastamento da língua alvo ou língua do superstrato. O próprio termo ‘superstrato’ remete para a posição dominante da língua em causa e tem, assim, uma conotação negativa, advinda das circunstâncias negativas em que se deu a aprendizagem imposta da língua alvo. Por outras palavras, a interlíngua enquanto produto da aquisição da LS, por um lado, e a LC, por outro, são equivalentes entre si; enquanto a primeira resulta muitas vezes numa fossilização individual da apropriação da LS, poder-se-ia dizer que, no caso da segunda, a própria interlíngua fossilizada se tornou a língua materna de uma nação. No entanto, é necessário sublinhar que só é pertinente falar-se de fossilização ou de interlíngua neste contexto, se tivermos em conta o modelo utópico de falante nativo como alvo da aprendizagem e aquisição de uma língua.

Estudos nesta área demonstram que a influência do substrato é inevitável durante a aquisição de uma língua segunda, mas a mesma não se dá de forma consistente de aprendente para aprendente, ou seja, varia de indivíduo para indivíduo (KLEIN e PERDUE 1992). Os próprios crioulistas consideram que a formação das línguas crioulas têm pontos em comum com a aquisição de uma língua segunda, considerando as primeiras um hipónimo da segunda, como é o caso de Mufwene (2010).

L. Crispim já se refere a LS no contexto específico de multilinguismo em países africanos, onde o termo é aplicado “cada vez mais à língua, africana ou europeia, que é a língua da escolaridade e que, numa fase pós-escolar, funcionará como ‘língua veicular’ e/ou ‘língua de unidade nacional’” (CRISPIM 1991, 16). Mais adiante, a autora explica que uma LS se sobrepõe às características de ensino/aprendizagem de uma LE apenas numa fase inicial. Por outras palavras, LS é neste sentido uma variedade não nativa.

## A língua estrangeira

Em termos práticos, os primeiros construtos, fruto de uma perspetiva tendo em atenção a língua estrangeira, remontam ao séc. XVI, quando em meados do século surgem os primeiros manuais bilíngues para o ensino de inglês e o primeiro dicionário de línguas vernáculas em Antuérpia (HOWATT 1997, 6-8), seguidos, em 1576, da publicação do primeiro guia turístico para estrangeiros (CUNHA 2004). No séc. XVIII surgiram em Portugal os primeiros cursos de língua estrangeira, em inglês, tendo estes sido introduzidos nos precários sistemas educativos das antigas colónias no século seguinte. A introdução destes cursos deveu-se à necessidade de comunicação para efetuar trocas comerciais.

No entanto, só no séc. XX, após a II Guerra Mundial, e muito especificamente no caso da língua inglesa, é que o ensino desta como *língua estrangeira* ganhou um novo impulso devido ao desenvolvimento tecnológico e científico - encabeçado pelos EUA - aliado à intensificação das trocas comerciais a nível internacional. Este fenómeno teve início no ensino do inglês como língua estrangeira, mas depressa se alastrou a outras línguas.

É no ensino da língua estrangeira, por estar limitado à sala de aula, que a abordagem da língua sofre uma mudança ao começarem a usar-se outros métodos que não o tradicional. No início dos anos 70, Dell Hymes dá um novo impulso à *língua estrangeira* ao sublinhar a importância da competência comunicativa, o que passou a denominar-se mais tarde *abordagem comunicativa*. Numa primeira leitura, o papel do método de ensino de uma língua estrangeira pode parecer irrelevante, mas se analisarmos mais detalhadamente os efeitos do mesmo verifica-se que, com o recurso à abordagem comunicativa, começou a haver uma maior interação entre o aluno e o professor que com o tempo acabou por levar ao ensino centrado no aprendente e a programas curriculares funcionais numa tentativa de criar um ambiente de aprendizagem tão próximo quanto possível de um ambiente de *aquisição* de uma língua, à semelhança do que aconteceu no processo de formação das línguas crioulas e tal como acontece num contexto de língua segunda. A tendência é para um ensino da língua estrangeira

cada vez mais holístico, sob a perspectiva de uma abordagem hermenêutica, mais concentrado nas necessidades reais dos aprendentes, dos seus objetivos e do que deve ser o produto final (KOVALEK e CHIKOSKI 2008). Surge então o ensino baseado em tarefas (*task-based teaching*) e objetivos. A elaboração de projetos por parte dos aprendentes, assumindo o professor o papel de um guia ou assistente, é uma componente cada vez mais notória, já que também as tarefas aparecem contextualizadas e com um objetivo próprio (ex. uma exposição de trabalhos), abandonando-se os exercícios repetitivos centrados na gramática e no vocabulário.

A componente sociolinguística passa também a ter um lugar cada vez mais marcado no ensino formal da língua em contexto escolar, ou seja, é preciso adquirir também informação sobre a atualidade cultural do país da língua alvo (KRÜGER 1991, 55), do Outro, que já não é encarado da mesma forma aquando da formação e desenvolvimento das línguas crioulas, por exemplo. O erro passa a ser encarado de uma forma mais permissiva, pois é dada importância à comunicação efetiva e não à correção gramatical. Ora, o ensino de línguas e a transdisciplinaridade que lhe está subjacente ganham outras dimensões.

Note-se as áreas de investigação de que a *língua segunda* e a *língua estrangeira* têm sido alvo. Enquanto que a primeira se tem ocupado do processo da aprendizagem e do seu produto final, a última debruçou-se sobre o ensino e a metodologia. Mais uma vez, a distinção entre uma e outra não é clara, podendo aproximarem-se pelo objeto de estudo mas afastando-se pela perspectiva com que esse estudo é levado a cabo. Foi neste contexto de difícil delimitação e definição de ambos os conceitos que surgiu a proposta de *língua adicional*.

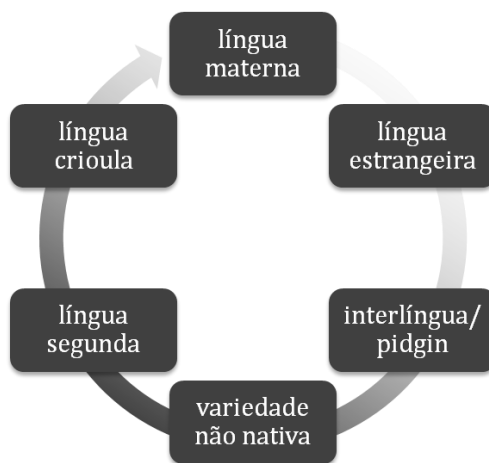
### **A língua adicional**

O termo *língua adicional* foi propositadamente empregue neste contexto como hiperónimo de línguas de contacto, outras que não as maternas, à semelhança do que faz L. Schinke-Llano (1990, 216-225) que o usou pela primeira vez com esta aceção, ainda que aplicada apenas à *aprendizagem de uma*

*língua estrangeira e aquisição de uma língua segunda*. Esta autora usa a expressão como uma definição operacional para se referir a ambos os processos: o de aquisição de língua segunda, por um lado, e o de aprendizagem de língua estrangeira, por outro, tendo em conta apenas os seus produtos finais, ou seja, o nível de proficiência dos aprendentes.

O conceito de *língua adicional*, aplicado no contexto específico de que tratamos, fala por si. Excluem-se assim as línguas crioulas tal como as conhecemos atualmente. No entanto, devido ao contacto linguístico, também uma língua adicional, pelo menos, esteve presente durante a sua formação. As interlínguas seriam as variedades da língua adicional enquanto língua estrangeira.

Os termos complementam-se e os *continua* sobrepõem-se. A relação entre os conceitos discutidos poderia traduzir-se pelo seguinte esquema:



Note-se que o círculo começa na língua materna, pois é em função desta que os outros termos se relacionam entre si. A partir do momento que estamos em contacto com uma língua adicional, esta é *a priori* uma língua estrangeira do ponto de vista do falante. A língua estrangeira começa por ser uma interlíngua a partir do momento que o falante a começa a usar ainda que precariamente do ponto de vista individual; se o mesmo acontecer do ponto de vista social, ou seja,

se se tratar de um grupo de falantes que recorre sistematicamente às formas básicas de uma outra língua, estamos perante um pidgin que tem como condição não ser uma língua materna, podendo, no entanto, expandir as suas funções comunicativas e passar a ser a língua materna de uma comunidade linguística, como é o caso da língua crioula.

Caso se trate da língua segunda de uma comunidade linguística, crioula ou não, ou seja, do ponto de vista social estaremos perante uma variedade não nativa. Dependendo do grau de exposição à língua adicional do ponto de vista individual - que nesta fase do ciclo já deixou de ser uma língua estrangeira - e do estatuto oficial que essa língua tenha do ponto de vista social, tratar-se-á de uma língua segunda que, tal como as setas bidirecionais do esquema indicam, evoluiu a partir de uma língua estrangeira. As comunidades crioulas pressupõem o recurso a uma língua segunda ou uma língua de projecção internacional que não é nunca a língua nacional. Essa, a língua crioula e nacional, é sempre a língua materna e primeira de uma comunidade, ainda que a sua formação pressuponha a transição por todos os estádios do ciclo referidos anteriormente até se ter tornado a língua materna de uma primeira geração de falantes.

De facto, a distinção entre os termos faz sentido quando temos em conta a génese e a evolução do contacto linguístico e social das comunidades em que surgem (cf. CHAUDENSON 1977, 1992, entre outros). Todavia, se atentarmos aos processos, aos *continua* e aos produtos linguísticos finais daí resultantes as diferenças dissipam-se, os conceitos aproximam-se entre si, chegando a complementar-se. Prova disso é que, tendo em conta o produto final, se por um lado, os aprendentes que têm uma mesma língua materna em comum nem sempre produzem o mesmo tipo de construção desviante na língua alvo (MUFWENE 2010), por outro, verifica-se que aprendentes que têm línguas maternas diferentes revelam similaridades nas construções desviantes produzidas numa mesma língua alvo (KLEIN e PERDUE 1992, entre outros). Os processos de convergência, ou aproximação da língua alvo, e divergência, ou afastamento da língua alvo, durante a apropriação de uma língua (segunda ou estrangeira)

equiparam-se aos de descrioulização e crioulização durante a formação de uma língua, prefazendo um *continuum* muito parecido:



Os contextos são diferentes mas os processos são os mesmos.

### Conclusão

A origem e o resultado do contacto de línguas pode ser de diversa ordem, podendo verificar-se o desaparecimento de línguas ou a criação de novas línguas, como foi o caso das línguas crioulas, passando por fases de mixagem, alternância, etc. como é o caso da(s) interlíngua(s). A principal diferença entre ambas é que a formação da língua crioula foi um fenómeno populacional, tal como acontece com as variedades não nativas, enquanto que a interlíngua se dá a nível individual. Como se viu, a formação das línguas crioulas teve lugar através de um contacto multilinguístico, em que estavam presentes, muitas vezes, pelo menos uma língua de superstrato, várias línguas de adstrato e outras tantas línguas de substrato, ou seja, num contexto de diferentes línguas adicionais.

Nas últimas décadas, o contacto linguístico na sala de aula tem atraído a atenção dos especialistas, esperando-se que a investigação nesta área possa dar

resposta às lacunas deixadas pelo contacto linguístico natural inerente à outrora formação das línguas crioulas.

Dos estudos realizados nas diferentes áreas da Linguística Aplicada, conclui-se que o contacto linguístico pressupõe sem dúvida a existência de vários *continua* que se sobrepõem. Estudos de qualquer uma das situações referidas de contacto linguístico, sejam elas a da língua segunda, a da língua estrangeira, a da língua crioula ou a da variedade não nativa, comprovam que os processos de transmissão (transferência, convergência, etc.) são os mesmos independentemente da língua alvo em causa. Não se pode negar, todavia, a concentração desses mesmos estudos na transferência negativa, ou seja, é descurado o papel da língua materna como facilitadora da aquisição de uma língua adicional que certamente não tem a mesma finalidade que uma língua materna, ou seja, as funções linguísticas de uma língua segunda complementam as da língua primeira ou materna. A sua distinção parece residir sobretudo nas circunstâncias inerentes à sua formação e desenvolvimento, podendo representar extremos opostos de um mesmo *continuum*.

A língua adicional é para todos os efeitos uma língua que raramente é dominada como a língua materna, já que tem o propósito de complementar esta e não de substituí-la, e pressupõe sempre um contexto de bilinguismo social ou individual, independentemente do número de línguas maternas e/ou adicionais que um falante possa ter.

O desenvolvimento tecnológico e o rápido acesso à informação que caracterizam a atualidade dos tempos em que vivemos impuseram desde a segunda metade do século passado uma nova leitura dos conceitos usados até então para delimitar situações similares de contacto linguístico, cuja distinção só faz sentido quando se tem em conta o aspeto diacrónico da sua formação e desenvolvimento e/ou do processo de aprendizagem. Quando todos os *continua* são tidos em conta, nota-se que os mesmos se complementam na prática, passando a sua sobreposição a fazer-se representar por um esquema complexo e dinâmico tendo em conta quer o grupo quer o indivíduo.



Só tendo em conta estes contextos e a forma como os mesmos se complementam os agentes da educação podem planear e pôr em prática programas curriculares para o ensino das línguas, adicionais ou não, que garantam o sucesso dos aprendentes.

### Referências bibliográficas

ANÇÃ, Maria Helena. *Ensinar Português – entre Mares e Continentes*. Aveiro: Universidade de Aveiro, (Col. Formação de Professores – Cadernos Diários, Série Línguas N° 2), 1999.

CATFORD, J. C. “The Teaching of English as a Foreign Language”, 1959. *The Teaching of English*. Quirk, R., Smith, A. H. London: Oxford University Press, 1964.

CHAUDENSON, ROBERT. “Towards the Reconstruction of the Social Matrix of Creole Language”. *Pidgin and Creole Linguistics*. Valdman, Albert. Bloomington: Indiana University Press, 1977, pp. 259-276.

CHAUDENSON, Robert. *Creolization of Language and Culture* (trad. Salikoko S. Mufwene et al.). London: Routledge, 2001 (2) [1992].

CINTRA, Luís F. Lindley. “Situação actual da Língua Portuguesa no Mundo”. *Palavras*. MARCELO, Lurdes (coord.). Lisboa: APP - Associação dos Professores de Português, 1983, pp. 7-19.

COELHO, Adolfo. “Os dialectos românicos ou neo-latinos”. *Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa*. Lisboa: Casa da Sociedade de Geographia, 1881, pp. 1-70.

COELHO, Adolfo. “Colónias Portuguesas”. *Para a história da instrução popular*. Coelho, Adolfo. Lisboa: Instituto Gulbenkian de Ciência (Centro de Investigação Pedagógica), 1973, pp. 189-192.

CRISPIM, Lurdes. “Português, língua oficial, língua segunda”. *Nortisul*, nº1, Julho/Setembro 1991, pp. 15-18.

CRYSTAL, David. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

CUNHA, Maria Ivone Osório Cardoso. “Perspectivas para o Ensino do Inglês para Fins Ocupacionais”. *Ensino das Línguas Estrangeiras: Estratégias Políticas e Educativas*. Porto: FLUP, 2004, pp. 191-198.

DECAMP, David. “Towards a generative analysis of a post-creole speech continuum”. *Pidginization and Creolization of Languages: Proceedings of a conference held at the University of the West Indies Mona, Jamaica, April 1968*. Hymes, Dell (Ed). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 349-370, 1981 (4ª) [1968].

DECAMP, David. “The Development of Pidgin and Creole Studies”. *Pidgin and Creole Linguistics*. Valdman, Albert. Bloomington: Indiana University Press, 1977, pp. 3-20.

DUBOIS, Jean et al. *Dictionnaire de Linguistique*. Paris: Larousse, 1973.

FERGUSON, Charles A. “Diglossia”. *Word*, 15:2, 1959, pp. 325-40.

GOMES, Maria Alice C. F. A. *Projecto multidimensional para a aprendizagem interactiva da Língua Portuguesa em Cabo Verde*. Lisboa/Praia: APILP – Associação de Professores e Investigadores de Língua Portuguesa (Col. Sete), 1996.

HOLM, John. *Pidgins and Creoles: Theory and Structure*, vol. I. Cambridge: Press Cambridge (Language Surveys), 1988, pp. 1-70.

HOWATT, A. P. R. *A History of English Language Teaching*. Oxford: OUP, 1997 (6ª) [1983].

JOHNSON, Keith, JOHNSON, Helen (ed.). *Encyclopedic Dictionary of Applied Linguistics: A Handbook for Language Teaching*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.

KACHRU, B. B. *The alchemy of English: the spread, functions and models of non-native Englishes*. Oxford: Pergamon Press, 1986.

KLEIN, Wolfgang e PERDUE, Clive. *Utterance Structure: Developing Grammars Again*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1992.

KOCH, P., e OESTERREICHER, Wulf. “Konzeptionelle Aspekte von Sprachgeschichte und Sprachvarietät”. *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990, pp. 127-133.

KOVALEK, Maria Madalena, CHICOSKI, Regina. “Leitura da Imagem no Ensino da Língua Estrangeira”. *Revista Eletrônica Lato Sensu*, Ano 3, nº 1. Paraná: Universidade Estadual do Centro-Oeste, 2008.

KRASHEN, S. D. *Principles and Practice in Second Language Acquisition*. New York, Prentice-Hall, 1981.

KREMnitz, Georg. 1981. “Du ‘bilinguisme’ au ‘conflit linguistique’ cheminement de termes et de concepts”. *Langages*, nº61, 1981, pp. 63-74.

KRÜGER, Michael. “Sequências de Exercícios na Abordagem Comunicativa no Ensino das Línguas Estrangeiras”. *Didáctica das Línguas Estrangeiras*, vol. 1. Neuner, G. et al. Lisboa: Apáginastantas, (Col. Materiais Críticos), 1991.

LEIRIA, Isabel M. C. *A aquisição por falantes de Português Europeu língua não materna dos aspectos verbais expressos pelos Pretéritos Perfeito e Imperfeito* (tese de mestrado). Lisboa: Reprografia Estudandil da Faculdade de Letras de Lisboa, 1991.

LYOVIN, Anatole. *An Introduction to the Languages of the World*. New York/Oxford: Oxford University Press, cap. 1, 5 e 8, 1997.

MARCELLESI, J.-B. “Bilinguisme, Diglossie, Hégémonie: Problèmes et Tâches”. In: *Langages*, nº61, março 1981. pp. 5-11.

MASSA, Jean-Michel. “L’expansion du portugais en Afrique et en Orient”. *Colloque de Linguistique en Aix La Chapelle*. Aix La Chapelle: [s.n.],

1983, pp. 334-340. (Também in: Comunicação ao *Congresso sobre a situação actual da Língua Portuguesa no Mundo*. Lisboa: [s.n.]).

MASSA, Jean-Michel. “Lusophonie-Lusographie”. *Colloque International*, vol. I. Rennes 2: Dép. de Portugais, 1994, pp. 267-275.

MATEUS, M<sup>a</sup> Helena Mira. *Dicionário de Termos Linguísticos*, vol. I, 1990.

MATEUS, M<sup>a</sup> Helena Mira. *Dicionário de Termos Linguísticos*, vol. II, 1992.

MAURER, Philippe. *Principense - Grammar, texts, and vocabulary of the Afro-Portuguese creole of the island of Príncipe, Gulf of Guinea*. London/ Colombo: Battlebridge Publications, 2009.

MEIJER, G., e MUYSKEN, P. “On the Beginnings of Pidgin and Creole Studies: Schuchardt and Hesseling”. *Pidgin and Creole Linguistics*. Valdman, Albert. Bloomington: Indiana University Press, 1977, pp. 21-48.

MEINTEL, Deirdre. “The Creole dialect of the Island of Brava”. *Miscelânea Luso-Africana – Colectânea de estudos coligidos*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1975, pp. 205-256.

MEISENBURG, Trudel. “Überlegungen zum Diglossiebegriff”. *Dialektgenerationen, Dialektfunktionen, Sprachwandel*. Stehl, Thomas (ed.). Tübingen: Gunter Narr Verlag. (Tübinger Beiträge zur Linguistik 411), 1999, pp. 19-35.

MOUNIN, Georges. *Dictionnaire de la Linguistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

MUFWENE, Salikoko S. “SLA and the Emergence of Creoles”. *Studies in Second Language Acquisition*, 32, 2010, pp. 359–400.

MUFWENE, Salikoko S. “Restructuring, hybridization, and complexity in language evolution”. *Complex Processes in New Languages*. Aboh, Enoch, Smith, Norval (ed.). Amsterdam: John Benjamins, 2009, pp. 367-401.

MUFWENE, Salikoko S. “New Englishes and criteria for naming them”. *World Englishes*, 13:1, 1994, pp. 21-31.

PEREIRA, Dulce. *O Essencial sobre Língua Portuguesa: Crioulos de Base Lexical Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2006.

PRUDENT, Lambert-Félix. “Diglossie et Interlecte”. *Langages*, nº61, março 1981, p. 13-34.

ROMAINE, Suzanne. *Pidgin and Creole Languages*. Harlow, New York: Longman, 1988.

ROMAINE, Suzanne. *Bilingualism*. Oxford: Univ. of Oxford (Language in Society 13), pp. 240-319, 1995.

SCHINKE-LLANO, L. “Can Foreign Language Learning Be Like Second Language Acquisition? The Curious Case of Immersion”. *Second Language Acquisition - Foreign Language Learning*. VanPatten, B., Lee, J. F. Philadelphia: Clevedon, 1990.

SCHUCHARDT, Hugo Ernst M. *Pidgin and Creole Languages – Selected Essays by Hugo Schuchardt*. Glenn G. Gilbert (ed. e trad.). Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1980, pp. 1-13, 65-80.

SOUSA, Maria L. Cabral. “A Apredizagem das Línguas não-Maternas em Contexto Escolar”. *Questão* - Revista do Departamento de Letras Clássicas e Modernas e do Centro de Estudos Linguísticos e Literários, nº0. Faro: Universidade do Algarve (FCHS), 2001, pp. 87-106.

SRIDHAR, S., SRIDHAR, K. “Indigenized Englishes as Second Languages: Toward a Functional Theory of Second Language Acquisition in Multilingual Contexts”. *Second language acquisition: socio-cultural and linguistic aspects of English in India*. Agnihotri R., Khanna, A. (Eds.). New Delhi/Thousand Oaks/London: Sage Publications, 1994, pp. 41-63.

THIELE, Petra. *Kabuverdianu: Elementaria seiner TMA-Morphosyntax im lusokreolischen Vergleich*. Boretzky, N., Winninger, W., Stolz, T. (Hrsg.). Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer. (Bochum-Essener Beiträge zur Sprachwandelforschung Band XII), 1991.

TRASK, R.L. *A Student's Dictionary of Language and Linguistics*. London: Arnold, 1997.



# IDENTITY AND BELONGING IN THE NOVELS OF DORON RABINOVICI<sup>1</sup>

Anabela Valente Simões  
Universidade de Aveiro  
Portugal  
anabela.simo.es@ua.pt

## Abstract

This essay analyses how the different types of memory may influence the process of identity formation. It shall be argued that not only memories formed upon the subject's experiences play a key role in this process; intermediated, received narratives from the past, memories transmitted either symbolically or by elder members of the group, or, what has been meanwhile termed as "postmemory", also play an important part in the development of an individual's identity map. This theoretical framework will be illustrated with the novelistic work of Austrian Israeli-born historian, writer and political activist Doron Rabinovici (\*1961). As a representative of the so-called "second generation" of Holocaust writers, a generation of individuals who did not experience the Nazi genocide violence, but who had to form their identities under the shadow of such a brutal past, Rabinovici addresses essential topics such as the intergenerational transmission of memory and guilt within survivor families, identity formation of second generation individuals (Jews and non-Jews) and the question of simultaneously belonging to different social, historical and linguistic contexts.

---

<sup>1</sup> A version of this article was first presented at the "Eighth International Postgraduate Conference on Current Research in Austrian Literature", held at the Institute of Germanic and Romance Studies, University of London, in 2011.

## Resumo

O presente artigo propõe uma reflexão sobre o modo como os diferentes tipos de memória influem no processo de formação de identidade de um indivíduo. Não serão apenas as memórias construídas a partir das experiências do sujeito que desempenham um papel fundamental neste processo; as narrativas intermediadas, as narrativas recebidas do passado – i.e., as memórias transmitidas quer através de elementos simbólicos quer através dos membros mais velhos do grupo –, em suma, as narrativas que entretanto passámos a designar de “pós-memória”, influenciam igualmente e de forma expressiva o desenvolvimento do mapa identitário de um indivíduo. Este enquadramento teórico será ilustrado através da obra novelística do historiador, escritor e ativista político austríaco de origem judaica Doron Rabinovici (\*1961). Enquanto representante da chamada “segunda geração” de escritores do Holocausto, uma geração que não experienciou a violência genocida nazi, mas que formou a sua identidade sob a sombra de um passado tão brutal, Rabinovici aborda temas tão essenciais como a transmissão intergeracional da memória e da culpa manifestada no seio de famílias de sobreviventes, a formação identitária de indivíduos de segunda geração (judeus e não-judeus) e a questão de, em simultâneo, se pertencer a contextos sociais, históricos e linguísticos tão distantes.

**Key words:** (Post) memory, Identity, transgenerational after-effects of the Holocaust, Austria, *Vergangenheitsbewältigung*

**Palavras-chave:** (Pós)-memória, Identidade, efeitos transgeracionais do Holocausto, Áustria, *Vergangenheitsbewältigung*

The Holocaust, more than any other historical or cultural factor, seems to be the pivotal moment in post-war Jewish identity. According to Matt Bunzl, “it became the central aspect in Jewish self-perception” (Bunzl, 2000: 156), and not only for Israelis of Jewish confession, but also for many other members of the



Jewish Diaspora who continue to review themselves in the suffering of the Holocaust victims and keep on preserving the memory of all who perished. This Diaspora feels integrated in a global community of victims and assumes the “cult of the victim” as a unifying element, which bonds them around a common historical event and provides them with the sense of belonging to a group that share a marking collective memory.

The Austrian reality, nonetheless, assumes specific characteristics which produced a different pattern as far as the Jewish identity self-reconstruction is concerned. In Germany the crimes perpetrated during the nazi regime have been leading to intense public discussions since the end of the war up until the present moment. This process of examining the past started immediately in 1945 with the Nurnberg Trials and carried on in the sixties, firstly, when former SS Lieutenant Colonel Adolf Eichmann was captured and convicted to death in Israel (1961), shortly after, when the criminals of the most emblematic concentration camp were judged in the Auschwitz Trials (1963-1965) and, finally, when during the 1968 contestation movements, the younger generation inquired their parents about their participation and guilt for the nazi crimes (Schneider, 2001: 327). On a more social level, the broadcasting of Marvin Chomsky’s TV-series *The Holocaust* (1979) also played an important role as far as a broader consciousness of this past is concerned.

It is called *Verganheitsbewältigung*<sup>2</sup> this process of confrontation and attempt to integrate and overcome the nation’s National-Socialist past, a process that would continue throughout the eighties with the Historians’ Debate (1986), whose main issue was the singularity, the exceptional character of the Holocaust vs. a demand for its normalization (Augstein *et al.*, 1987). It restarted in the nineties as a consequence of the controversial book written by the North-American second-generation Jewish historian Daniel Goldhagen, *Hitler’s Willing Executioners* (1996), where it was argued that the Holocaust happened in Germany because Germans are endogenously an anti-Semitic social group, who perceived

---

<sup>2</sup> Term that describes the processes of dealing or coming to terms with the past.

the massacre of millions as a “national project”. While Goldhagen’s study found significant acceptance amongst the public in general, the academic community, especially in Germany, considered it a deficient analysis, filled with inaccuracies (Wippermann, 1997: 99). Raul Hilberg, for example, considered it lacked factual content and logical rigour (Kamber, 2000: 157) and many other scholars criticised its aesthetics of violence, emphatic language and style, its “pornographic” approach and excess of emotional identification through forms of insensitivity, shock and voyeurism (Dean, 2004: 45).

Two years later, the confrontation with the past was again under the spotlight when prominent German writer Martin Walser affirmed during a public speech that the media had been manipulating Auschwitz and that normalization should be claimed; as a response to those statements, the President of the Jewish Community, Ignatz Bubis, accused Walser of intellectual nationalism and concealed anti-Semitism (Schirmacher, 1999).

Later on, the inauguration of the Berlin Holocaust Memorial, in 2005, was again the motivation for a series of disputes and discussions. It was accused of being the “monumentalization of shame” (Gay, 2003: 155) and even considered an attempt of Germany’s self-redemption for the perpetrated crimes (Knischewski / Spittler, 2005: 32). Despite the initial conciliatory intention, this discussion proved in the end that the Holocaust is still a neuralgic spot and that the German national-socialist past is far from being resolved<sup>3</sup>.

In opposition to Germany, where the discussion about the crimes perpetrated during the twelve years of nazi dictatorship started in the immediate post-war, in Austria the National-Socialist past was handled as taboo and, therefore, kept in silence. In fact, Austria suppressed this episode from its historical conscience for a long period of time and kept the collaboration with the nazi regime under the false myth that Austrians were also victims:

*Unlike Germany’s near obsession with its Nazi past, Austria’s relationship to its wartime history has remained decorously submerged,*

---

<sup>3</sup> For a more extensive reading on the subject, see Simões, 2009: 61-72.

*politely out of sight. Indeed, the post war identity of Austria had been based upon the self-serving myth that the country was Hitler's first victim.*  
(Young, 1999: 7)

The reality is that after the *Stunde Null* [zero hours] Austria and Germany took quite different roads. After the constitution of the Second Republic, on April 27, 1945 – at the same time as Germany was being held responsible for crimes of genocide –, Austria assumed a completely different position and constructed a collective identity based on the idea of being the primary victim of the nazis. And, in point of fact, this was actually an attribute formally stated in the Moscow Declaration of November 1, 1943 that considered Austria the first free country to be stricken by Adolf Hitler's hegemonic policy when it was annexed in March 1938. The denial of guilt and the myth of the victim proved to be quite convenient, both for the elite and the majority of the population as well. In fact, Austrian intellectuals seem to have not scrutinized the facts of the past, but rather denied any connection with the perpetrated crimes, either personalizing historical responsibility in the figure of Adolf Hitler, or generally transferring sole responsibility to the Germans.

This perception, this imagined national narrative would last several decades. The failed process of the Austrian *Vergangenheitsbewältigung* would finally meet a new direction after 1986, when an unexpected revelation generated a major political scandal and led to an in-depth reflection about Austria's co-participation in the nazi crimes. The crystallized official narrative that Austria was Hitler's first victim started then to be questioned as a consequence of the so-called "Waldheim affair": during his election campaign, Kurt Waldheim, Austrian president from 1986 to 1992, had to face massive accusations related to his participation in the nazi regime as an SS-officer<sup>4</sup>. Waldheim then claimed he had only "fulfilled his duty" (Uhl, 2001: 30-46).

---

<sup>4</sup> Of particular relevance is the circumstance that 1986 campaign was also accompanied by increasing right-wing populism, represented by ÖFP's leader Jörg Haider (Austrian Freedom Party), whose explicit racist and anti-Semitic speeches

The *Lebenslüge* [lie of a lifetime], the seven years of active collaboration with Hitler's regime, had been, therefore, concealed, recharacterized and transformed into a national myth. As historian Günter Bischof affirms, the founding fathers of Austria's Second Republic *invented* another version of history (*apud* Knight, 2001: 130).

On the whole, it took more than four decades to the political, juridical and public recognition of Austrian Jews as Holocaust victims; forty years after the first legal actions against nazi criminals and the payment of compensations to the victims residing in Germany. This change in the perception of history had a double effect: on the one hand, the consolidated image of the victim that Austrians had of themselves was substituted by the image of the aggressor, particularly an aggressor that concealed its accountability; on the other hand, the Austrian Jewish community had, at last, the right to their role as *unique* victims and to the opportunity to affirmatively redefine their identity as members of a global community of victims.

These developments fostered the rebirth of Jewish political and intellectual intervention. Initially through journalistic essays and opinion articles and later through literary discourse, a group of young intellectuals were called to comment on both Waldheim's election and Jörg Haider's populist and anti-Semitic speeches. Doron Rabinovici, Robert Schindel, Ruth Beckermann and Robert Menasse, amongst others, are important names in this process of confrontation with the past. Through their writing this group of young intellectuals aims at framing the specificities of this generation's complex identity issues such as, for example, the intergenerational transference of memory and guilt (omni)present in Jewish family relationships. Furthermore, they do not aim at representing the Holocaust, as that function belongs solely to the first generation; As Helen Schruff affirms, for the second generation "die Ereignisse der Shoah sind wie Fäden, um die der Stoff der Geschichten gewebt wird, dieser

---

manifestly demonstrated that, despite the Holocaust, it was (still) possible to advocate such ideas in the Austrian political field.

Stoff ist wiederum von den Nachwirkungen der Shoah gefärbt”<sup>5</sup> (Schruff, 2000:111).

On the whole, the Holocaust has left long lasting scars and, as a result, it is an indisputable identitary landmark in Jewish self-perception both for survivors as for their descendents as well. In effect, it is not only experienced events that play a key role in a subject’s identity formation. As a matter of fact, occurrences or facts prior to the subject’s birth may also integrate one’s identity. These past events can be transmitted either through the process of “communicative memory” - when the knowledge of those events is inter-generationally passed on, which happens every time elder family members describe what they have actually witnessed or been involved in -, or through the process of “cultural memory”, which happens when events are learnt through symbolic means such as material representations (books, films, images, libraries, museums, etc) or symbolic practices (traditions, celebrations, rituals, etc) (Assmann 1999: 50-52; Assmann 2006: 51-58).

“Second generation” individuals do not really bear a true memory of the events of the Holocaust; instead, they have a form of secondary memory, an intermediated, second-hand memory which, indirectly, also belongs to them. Referring himself to these post-Holocaust artists, American academic James E. Young considers this is a generation that has been building an image of the past essentially upon what he calls a “received history”, which he describes as follows:

*Their experience of the past is photographs, films, books, testimonies, etc. a mediated experience, the afterlife of memory represented in history’s after-images: the impressions retained in the mind’s eye of a vivid sensation long after the original, external cause has been removed. (Young, 2000: 3)*

The representation of the past by post-Holocaust generations has also led to a new category of memory, which Marianne Hirsch coined as “postmemory”:

---

<sup>5</sup> [The events of the Holocaust are like threads, which the fabric of History is woven with, and this fabric is again coloured by the after-effects of the Shoah].

*Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right. (Hirsch, 2008: 103)*

Postmemory, which is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection, is essentially constituted upon memories caused by the stories and images that circulate from one generation to the next; it is indeed a very particular form of memory, where the connection of the subject to his/her object would be mediated by others, by the real memory bearers. In this sense, the narrative is elaborated not having as foundation the recalling of events lived or witnessed by its author, but by imaginative investment, projection, and creation. Moreover, postmemory characterizes as well the experience of those who grew up dominated by the storytelling of circumstances that occurred prior to their birth and these stories are, in reality, the stories of the former generation, frequently their parents, to whom those traumatic events were never understood, nor overcome (Hirsch, 1997: 92).

In this essay I intend to focus on the work of Israeli-born Austrian Jewish writer, essayist and historian Doron Rabinovici (\*1961). Rabinovici is son of Holocaust survivors and moved from Tel Aviv to Vienna in the mid-sixties when he was still an infant. His Jewish descent, the difficulties of second generation Jews in coping with their parents' trauma, as well as Austria's historical and social context, have undoubtedly influenced his work both as historian and as writer.

As mentioned before, Doron Rabinovici is also an historian. In 2000, after more than a decade of political activism struggling against anti-Semitism and racism, he published his doctoral thesis under the title *Instanzen der Ohnmacht* [Authorities of Powerlessness]. Here he analyses the concrete situation of Austrian Jews who worked in the Judenräte<sup>6</sup> after the occupation and annexation of Austria into Nazi Germany in 1938, often accused of having betrayed their

---

<sup>6</sup> The Jewish Councils were administrative sections supervised by the Nazis, created with the purpose of organizing and managing the gathering and subsequent deportation of Jews to labour and concentration camps.

own people. In the following years he would publish other essays and historical studies, all centred on Jewish existence and their situation in contemporary society. Although the Holocaust and his Jewishness play a vital role in Doron Rabinovici's personal history and therefore in his identity, the complex and controversial Austrian social and political developments over the last two decades are also another central piece of his self-perception.

As said, Rabinovici's particular interest in Austrian political developments goes back to 1986. In fact, he admits it was Waldheim who brought him into politics and made him criticize some of Austria's political issues in both his fictional and non-fictional texts (*apud* Silvermann 1999, 263; Beilein 2008, 9). At the beginning of 2000 Rabinovici's political activism still persisted; as an answer to the populist and racist speeches of anti-EU Jörg Haider, who colligated with Chancellor Wolfgang Schüssel after the 1999 elections, Rabinovici gathered for demonstrations, published and posted several texts against the inclusion of Haider's Freedom Party in the new Austrian government.<sup>7</sup> Currently he is also one of the organizers of the initiative "European Jewish Call for Reason" which, in its official webpage, presents their members as individuals that despite belonging to different geographical and cultural realities, still feel particularly bonded with the Israeli State:

*We are citizens of European countries, Jews, and involved in the political and social life of our respective countries. Whatever our personal paths, our connection to the state of Israel is part of our identity. We are concerned about the future of the State of Israel to which we are unfailingly committed<sup>8</sup>.*

The truth is that Rabinovici belongs to two different contexts, two different identity constellations, which are in so many aspects contradictory. As

---

<sup>7</sup> See, for example, Rabinovici. 1999a "Keine Koalition mit dem Rassismus". Online: <http://sybamb.blogspot.com/2004/08/rabinovici-doron.html> (accessed 26th January, 2005).

<sup>8</sup> <http://www.jcall.eu/About-us.html> (accessed 23rd November, 2011).

the Jewish traumatic past seems to collide with Austria's attitude towards its own past, Rabinovici finds himself in a difficult situation, struggling to move in two different, almost antagonistic worlds. In an interview the author talks about a Jewish-*Self* and an Austrian-*Self* and feels he is trapped in this duplicity, i.e. the conscience that his Jewish cultural and historical identity lives together with the linguistic and social identity of the country he inhabits (Rabinovici, 1999b). The feeling of belonging to a set of traditions and cultural aspects coexists with a feeling of bonding with a country where he speaks and writes in the language of the perpetrators. It is in this ambivalence, in this difficult and problematic existence that he has to search and build his identity – an identity that is inevitably multi-layered, hybrid and fragmented.

These questions are also represented in Rabinovici's novelistic work, which consists so far of the texts *Suche nach M.* (1997), *Obnebin* (2004) and, more recently, *Andemorts* (2010). Common denominator is the topic of identity constitution of Jewish post-war generations, more specifically, in the context of Austria historical and social developments.

*Suche nach M.* (Search for M.) essentially portrays the intergenerational transmission of trauma, memory and guilt within survivor families, where there was a consensual pattern of silence about the traumatic experiences of the past – the so-called “conspiracy of silence”, registered in various studies on the psychological after-effects of the Holocaust. Protagonists are Dani Morgenthau and Arich Scheinowitz, whose parents have both turned their backs to the past and refused to describe it to their children. As Dani observes, “die Vergangenheit des Vaters lag im Dunkel seines Schweigens. Es war, als verberge er sich noch in jenem Versteck am Warschauer Stadtrand”<sup>9</sup> (Rabinovici, 1997: 29). From here one may conclude that silence does not mean that the past is overcome, but rather that there is an incapacity to confront it: “Woran seine

---

<sup>9</sup> [The father's past rested in the darkness of his silence. It was as if he is still underground in a hiding-place in the Warsaw suburbs.]



Eltern sich nicht erinnern wollten, wovon zu reden sie mieden, konnten sie in allen Deutlichkeit nicht vergessen”<sup>10</sup> (*Idem*: 30).

Particularly critical to this first generation is the fact that they must not only live with their haunted memories of the past, but they need as well to live in a country that had long forgotten its own crimes. In a clear allusion to Austria’s National-Socialist past, the narrator ironically adds: “Schuldige durften nicht zu finden sein in einem Land, das allgemeine Unbeflektheit beanspruchte”<sup>11</sup> (*Idem*: 47); in another passage of the novel the same question is again raised “Wer, so fragten einzelne Großväter mit zitterndem Zeigefinger, wäre in der Stadt und in diesem Land denn frei von Schuld?”<sup>12</sup> (*Idem*: 182).

According to his parents Dani must assume a particular role: on the one hand he must assimilate, be like every other child; on the other hand, he must not forget he is different, that he has a historical and familiar legacy. His personal identity must therefore occupy a secondary position and give place to a very specific social function: neither forget the past, nor dishonor the dead. This demand would lead to profound feelings of guilt and Dani then turns into the mysterious, shrouded figure of Mullemann, a mummy-like character who assumes the guilt for every crime perpetrated in the country. Affected by the transference of his parents’ traumas, by his parents’ feelings of guilt for having survived, Dani seeks a form of catharsis for the mistakes he feels he might have committed.

In *Obnehin* (Anyway), the figure of Lew Feiniger, a second-generation Russian Jew, portrayed as the son who has had to fulfil the projections and aspirations of a family that lost everything during the nazi persecution, represents some of these complexities as well. However, the range of presented identities is here much wider; not only first and second generation Jews, but also Gentiles,

---

<sup>10</sup> [What his parents did not want to remember, what they avoided talking about, they could obviously not forget.]

<sup>11</sup> [Culprits were not to be found in a country that claimed general faultlessness.]

<sup>12</sup> [Who, asked some grandfathers with a trembling finger, would be in the city and in this country free from guilt?]

legal and illegal immigrants, as well as nazi perpetrators and their children are included in the narrative.

Set in the significant year of 1995, it develops in the picturesque Naschmarkt, described as a “world apart, an island in the centre of the metropolis” (Rabinovici, 2004: 8), a world that resembles the mythical Babel where already for centuries not only German, but also Italian, Yiddish, Greek, Turk, Serbian or Polish have been commonly spoken languages. In this polyphonic world the reader meets various characters, who with their international origins transform Vienna into a transnational stage, especially this market, which is pictured as the epicentre of multiculturalism, as a global village. It seems the face of globalization, “the *locus amoenus* of cultural pluralism” (Beilein, 2008: 97) and a model of the broader world market we all live in. In fact, on a superficial glance there seems to be a perfect symbiosis between all those foreign individuals and Vienna itself. It is as if all those (im)migrants were successfully integrated, as if they really fit in or have their place there. This portrait is nonetheless an illusion. In reality that entire multicultural scenario is a deceit and those individuals are in a precarious situation, being left in the margin, elaborating their peripheral identities.

The text starts with a sentence that would be constantly repeated throughout the 10 chapters of the novel: “Einmal muß Schluß sein. Genug der Leichenberge, fort mit Krieg und Verbrechen”<sup>13</sup> (Rabinovici, 2004:7), complains neurologist Stefan Sandtner, the protagonist, as he watches the news about the Balkan War and the anniversary of the liberation of Auschwitz. One of the axes of the narrative takes place as Sandtner diagnoses Herber Kerber, an 80-year-old former SS officer, Korsakoff syndrome: he believes he is in 1945 and doesn’t recognize anybody from the present, not even his children. The acknowledgment of old Kerber’s involvement in the nazi genocide makes his daughter Bärbl feel indignation, shame and repulse. In her despair she stages a “private court” (Beilein, 2008: 96) and demands recognition of guilt from her father. As the old

<sup>13</sup> [It has to come to an end sometime. That’s enough of piles of corpses, war and crimes.]

man states he was just following orders and that that speech about Holocaust crimes would have to come to an end sometime, Bärbl infuriates and rages at her progenitor.

Bärbl's difficult situation worsens when she meets Stefan's friend Lew Feiniger, a second-generation Russian Jew, portrayed as the son who has had to fulfil the projections and aspirations of a family that lost everything during the Nazi persecution. When the daughter of the Nazi officer faces the son of the Jewish victim, she cannot avoid discomfort and anxiety. She distances herself from her father's actions and suggests she feels certain identification with him: "Die Kinder von Tätern und Opfern haben ja viele Gemeinsamkeiten"<sup>14</sup> (Rabinovici, 2004: 117). But Lew repudiates such a philo-Semitic approach (Beilein, 2008: 100), loses his temper with what he feels is an attempt of solidarity and refuses any dialogue with such group of people. Lew's reaction essentially demonstrates how reluctant this generation is in accepting that the children of perpetrators could also be victims of the same past – which they can, according to several psychological studies<sup>15</sup>. The denial of this circumstance corroborates the assumption that the memory of the Holocaust is essentially a hereditary memory, whose intensity seems not to fade away among those who actually did not witness it, but grew up haunted by its omnipresence in everyday life.

More recently, Rabinovici published his acclaimed novel *Andernorts* [Elsewhere], which would be shortlisted for the German Book Prize 2010. Here again the topics of origin, identity and belonging are crucial for the protagonist, Ethan Rosen, an Israeli social scientist working at a university research centre in Vienna interested in debating the memory of the Shoah.

The first two novels are particularly critical of the attitudes the Austrian government and civil society have assumed throughout the years towards the Jewish and immigrant communities. Quite surprisingly, in the third novel Rabinovici shifts the object of his criticism and satirizes Israel and the Israelis, parting thus himself from the romantic image of someone who lives in the

---

<sup>14</sup> [The children of perpetrators and victims do have a lot in common.]

<sup>15</sup> See, for example, BERGMANN, Martin S. and Milton E. JUCOVY (eds). 1982. *Generations of the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Diaspora and yearns for the return to the Promised Land. In fact, Rabinovici refuses the idea of Diaspora and considers that all Jews spread throughout the world are evidence of a less mythical phenomenon: the globalization (Kaukoreit, 2004). In the end Rabinovici's novelist work illustrates the idea of identity duplicity I have sketched before and demonstrates how none of his *Selves* is free from scrutiny.

Simultaneously serious but also filled with humour, *Andermorts* presents, on the one hand, the identity complexities of a Viennese Jew who lives in a lifelong intellectual journey between cultures. On the other hand, there are quite absurd and hilarious situations such as the desire of a Rabbi from an Orthodox sect to clone the Messiah or the passage about Rosen's return flight from Tel Aviv to Vienna, where he had been for the burial of his fatherly mentor Dov Zedeck, who had fled from Austria in 1930s. As follows, the narrator presents a quite satirical portrait of the Israeli State, marked both by modernity and religiosity:

*Links neben ihm eine Frau, Mitte Siebzig, mit wachsweiß geschminkten Gesicht, eine Echse mit Krokodilledertasche, das Haar platinblond. [...] Sie trug ein karminrotes Damastkostüm mit stumpfgoldenen Knöpfen, eingeweht in den Seidenstoff glänzten Blumengirlanden. Ethan Rosen fühlte sich an chinesische Tapetenmuster in Versailles erinnert<sup>16</sup>. [...] Der Orthodoxe nippte vor und zurück, federte in den Knien und begann mit einem Headbanging, als gehöre er einer Hard-Rock-Band an, auch wenn seine herum hüpfenden Schläfenlocken eher an die Dreadlocks der Rastafaris erinnerten<sup>17</sup>. (Rabinovici, 2010: 13-14; 17)*

---

<sup>16</sup> [On his left a woman, in her mid-seventies with a wax-white, made-up face, a lizard with a crocodile handbag, hair platinum blonde. [...] She was wearing a carmine red, damask suit with gold buttons; the silk material glittered with the garlands of flowers woven into it. Ethan Rose was reminded of the Chinese wallpaper pattern in Versailles.]

<sup>17</sup> [The Orthodox Jew swung back and forth, bounced with the knees and began a head banging that looked as he belonged to a hard rock band even if his bobbing sheep's curls reminded of a Rastafarian.]

The text does raise some controversial questions as well: Why, while Jews may criticize the way the Holocaust is remembered (*Idem*: 48) and young Jews may visit Holocaust sites and show disrespect (*Idem*: 41), would non-Jews be immediately considered anti-Semitic if they assumed similar positions? Why can't Israel's actions against Palestine be openly condemned? Are Israelis, due to singularity of their past, under no judgment? Why may Israelis straightforwardly assume that all Austrians are (still) nazis (*Idem*:104)? Why must Rosen feel uncomfortable because as a Jew he feels freer in Austria than in his homeland, Israel, where he feels suffocated (*Idem*:100)?

For professional reasons Rosen is always *elsewhere*, moving quickly between different countries and continents; for personal reasons, Rosen is also constantly moving back and forth, between Austria and Israel, the place where his parents established after having survived Auschwitz. His (almost real) *Doppelgänger*, Doron Rabinovici himself, seems to fit in this same profile of a subject built upon a set of multiple identifications, upon various identity constellations, an inhabitant of two different worlds where, despite the cleavages, he simultaneously belongs to.

### Referências bibliográficas

- AUGSTEIN, Rudolf *et al.*. 1987. *Historikerstreit. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*. München: Piper Verlag.
- ASSMAN, Aleida. 2006. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck.
- ASSMAN, Jens. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- BEILEIN, Matthias. 2008. "Auf diesem Markt ist Österreich: Doron Rabinovici's 'Ohnehin'". *National Identities and European Culture*, ed. by Manuel Barbeito *et al.*, 93-104. Bern: Peter Lang.
- BUNZL, Matti. 2000. "Die Wiener Jahrhundertwende und die Konstruktion jüdischer Identitäten in der Zweiten Republik". *Erinnerung als Gegenwart*

- jüdische Gedenkkulturen*, ed. by Sabine Hödl and Eleonore Lappin, 149-72. Berlin: Philo.
- DEAN, Carolyn. 2004. *The Fragility of Empathy after the Holocaust*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- GAY, Caroline. 2003. "The Politics of Cultural Remembrance: The Holocaust Monument in Berlin". *International Journal of Cultural Policy* 9.2. 153-166.
- GOLDHAGEN, Daniel. 1996. *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*. New York: Knopf.
- HIRSCH, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. 2008. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29.1. Porter Institute for Poetics and Semiotics. 103-128.
- KAMBER, Richard. 2000. "The logic of the Goldhagen debate". *Res Publica* 6. 155-177.
- KAUKOREIT, Volker. 2004. "Viele Fragen. Doron Rabinovici: Ohnehin". *Büchermarkt, Deutschlandfunk*. Online: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/289513>.
- KNIGHT, Robert. 2001. "The Austrian State Treaty and beyond". *Contemporary European History* 10. 1. 123-42.
- KNISCHEWSKI, Gerd and Ulla SPITTLER. 2005. "Remembering in the Berlin Republic: The debate about the central Holocaust memorial in Berlin". *Debatte* 13.1. 25-43.
- RABINOVICI, Doron. 1997. *Suße nach M.*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. 1999a. "Keine Koalition mit dem Rassismus". Online: <http://sybamb.blogspot.com/2004/08/rabinovici-doron.html>.
- \_\_\_\_\_. 1999b. "Doron R. und D. Rabinovici. Der nationale Doppler". Online: <http://www.hagalil.com/archiv/99/10/austria.htm>.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Ohnehin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Andernorts*. Berlin: Suhrkamp.
- SCHIRRMACHER, Frank. 1999. Die Walser-Bubis-Debatte: Eine Dokumentation. *Frankfurt am Main: Suhrkamp*.
- SCHNEIDER, Christian. 2001. "Erbschaft der Schuld? Der Diskurs über die NS-Vergangenheit in den deutschen Nachkriegsgenerationen". *Die Lebendigkeit der Geschichte. (Dis-) Kontinuitäten in Diskursen über den Nationalsozialismus*, ed. By Eleonore Lappin and Bernard Schneider, 324-35. St Ingbert: Röhrig Universitätverlag.

- SCHRUFF, Helene. 2000. *Wechselwirkungen. Deutsch-jüdische Identität in erzählender Prosa der 'zweiten Generation'*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
- SILVERMANN, Lisa. 1999. "Der richtige Riecher: the reconfiguration of Jewish and Austrian identities in the work of Doron Rabinovici". *The German Quarterly* 72. 3. 252-64.
- SIMÕES, Anabela Valente. 2009. *O lugar da memória na obra de jovens autores de expressão alemã*. Universidade de Aveiro: PhD diss.
- UHL Heidemarie. 2001. "Das 'erste Opfer'. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik". *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 30.1.19-34.
- WIPPERMANN, Wolfgang. 1997. *Wessen Schuld? Vom Historikerstreit zur Goldhagen-Kontroverse*. Berlin: Elefant Press.
- YOUNG, James E. 1999. "Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany". *Harvard Design Magazine*. 9. 1-10.
- \_\_\_\_\_. 2000. *At memory's edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven: Yale University Press.





**WORK IN PROGRESS:**  
**REPRESENTAR O OUTRO SEGUNDO O PENSAMENTO**  
**ANTROPOFÁGICO**  
**CASOS DE ESTUDO - HANS STADEN E LES MAÎTRES FOUS**

Carina Cerqueira  
CEI – Centros de Estudos Interculturais  
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto  
Portugal  
ina\_nocas@hotmail.com

**Resumo**

O presente artigo analisa o filme de Luis Alberto Pereira «Hans Staden» (1999), baseado no livro de Hans Staden «Duas Viagens ao Brasil» (1557), e o documentário/filme «Les Maîtres Fous» (1955) de Jean Rouch, tendo em consideração o pensamento antropofágico. Estas obras focalizam o choque cultural entre “civilizado” e “selvagem”, entre ritual canibal e ritual antropofágico, entre o «Nós» e os «Outros», encontros que permitem uma análise mais concreta à concepção de alteridade. A representação cinematográfica permite uma aproximação ao conceito antropofágico de apropriação da cultura externa, para posteriormente a reproduzir numa interpretação segundo a concepção ocidental do que figuram os rituais em questão. O Movimento Antropófago, pelo seu carácter vanguardista, concilia a matriz fundadora brasileira e ao mesmo tempo enaltece a irreverência de análise, e neste artigo serve de fundamento teórico e prático à decomposição dos exemplos. O pensamento antropófago e a sua aplicabilidade aos exemplos seleccionados permitem também aprofundar o estudo sobre o imaginário europeu enquanto recriação de relatos datados de viajantes ou colonizadores, pois a manutenção de um acervo estereotipado historicamente serve como forma de “legitimar”

Cerqueira, Carina – Work in Progress: Representar o outro segundo o pensamento antropofágico. Casos de estudo – Hans Staden e Les maîtres Fous 57–

concepções. As duas obras focalizam a representação indígena e africana - o “selvagem” - na construção do imaginário ocidental - “civilizado” - dicotomia que nos permite desmistificar relações interculturais.

### **Abstract**

This article analyzes the film by Luis Alberto Pereira «Hans Staden» (1999), based on the book by Hans Staden «Two Trips to Brazil» (1974), and the documentary/film «Les Maîtres Fous» (1955) by Jean Rouch, taking into account the anthropophagic thought. These works focus on the cultural clash between “civilized” and “wild”, among cannibalistic rituals and anthropophagy, between «Us» and the «Other», a meetings that allows a more concrete conception of the alterity concept. The film allows an approach to the anthropophagic concept of appropriation of a foreign culture. After, a process of analysis, the Western concept plays its own interpretation of the listed rituals. The anthropophagy movement, due to its innovative character, combines the Brazilian origin and simultaneously enhances the irreverence of analysis. This is the theoretical and practical basis for the decomposition of the examples. Cannibal thought and its applicability to the selected examples also allow further study on the European imagination as a recreation of reports dating from travelers and settlers, which maintain a historical stereotype that has become a form of concept “legitimation”. Both works focus on the representation of indigenous and African people - the “savage” - in the construction of the western imagination - “civilized” - a dichotomy that allows us to demystify intercultural relations.

**Palavras-chave:** pensamento antropofágico; representação; interculturalidade; alteridade; «Hans Staden»; «Les Maîtres Fous».

**Keywords:** cannibal thought; representation; interculturality; alterity;«Hans Staden»; «Les Maîtres Fous».

## Introdução

A literatura e o cinema são uma fonte extraordinária de inspiração e de conhecimento; as duas artes trabalham, muitas vezes, em conjunto, com o objectivo de melhor representar um acontecimento ou temática. A representação social ou cultural presente nestas manifestações artísticas permite: analisar as subjectividades intrínsecas ao relacionamento entre culturas distintas; aprofundar análises contextuais, procurando compreender a distinção entre «Nós» e «Outros»; e ainda facultar, através das suas linhas narrativas, apresentar a expressão histórica e cultural de uma determinada sociedade.

Existem inúmeros exemplos de representação cultural, executados através de vivências, rituais ou reproduções expressivas de interculturalidade. Os dois exemplos aqui seleccionados retratam formas iguais de representar o «Outro», pois, em ambos os casos, partem do olhar “civilizado” ocidental que observa o comportamento dos “selvagens” “não-civilizados”. A distância geográfica e temporal entre as duas opções de análise servem o propósito de abrangência pois, desta forma, podemos identificar pontos de convergência e divergência nas concepções imaginárias associadas a diferentes nações colonizadoras.

O filme de Luiz Alberto Pereira, «HANS STADEN», aqui estudado, é fruto de uma co-produção luso-brasileira, datada de 1999, e é narrado em alemão, com diálogos em dialecto Tupi, em Língua Portuguesa e em Língua Francesa; legendado em português, tem a duração de 92 minutos.

O documentário/filme «LES MAÎTRES FOUS», de 1955, dirigido por Jean Rouch, tem a duração de 36 minutos, narrado em Língua Francesa com legendas em Língua Inglesa.

Os dois casos de estudo aqui apresentados estão ainda ligados pela representação pictórica, pois expressam a sua interculturalidade através da imagem. Estas obras cinematográficas representam o olhar ocidental sobre o «Outro». Contudo a representação aqui elaborada emana da visão ocidental que pressupõe a produção do próprio, ou seja, aqui é apresentada a interpretação ocidental do elemento africano e indígena.

Em «Hans Staden» através da narrativa podemos compreender a contextualização da vivência indígena, as suas tradições, os seus saberes, a sua estrutura social. Contudo, este é um olhar unilateral, que escolhe a forma de apresentar tais acções e como tal determina a linha interpretativa.

Também no segundo exemplo, em «Les Maîtres Fous», entra em confronto a visão ocidental de quem retrata a acção gravada, neste caso, o antropólogo, e a acção dos intervenientes africanos no ritual de possessão.

Para compreendermos a opção tomada, carece ainda referir a importância do primeiro filme «Hans Staden», como representação do conceito associado ao movimento antropofágico. A expressão descrita no filme retrata a acção canibal executada pela comunidade indígena, inicialmente tabu, é posteriormente utilizado pelo Movimento Antropofágico como representação da deglutição cultural que a nação brasileira deve executar aquando da absorção de cultura externa. Da mesma forma, também os «Rituais Hauka», apresentados em «Les Maîtres Fous», representam a deglutição dos cerimoniais culturais militares britânicos para posteriormente serem adaptados à contextualização de cariz cultural africano. Estas demonstrações apoiadas na hierarquização das categorias étnicas permitem revelar a intensa importância atribuída à alteridade.

Pela ambiguidade dos textos analisados, podemos encontrar diversas visões histórico-culturais dos intervenientes, paralelamente, manifestações de apoio e/ou de repúdio. A literalidade das palavras ou das imagens não são um meio simples ou directa, antes pelo contrário, são representações de intertextualidades culturais próprias, intrínsecas à construção identitária de cada sociedade. A interacção entre os diversos «Outros» e «Eus» ao longo das representações pictóricas salientam a multiplicidade de interpretações, inerentes à relação intercultural aqui estabelecida.

Neste artigo, em presente desenvolvimento, proponho uma análise dos documentos históricos «Hans Staden» e «Les Maîtres Fous», apresentados segundo o pensamento antropofágico. Estamos claramente na presença de uma interacção intercultural passível, através da deglutição antropofágica, de ser assimilada e culturalmente adaptada.

Na estrutura do artigo, começo com uma sucinta resenha do percurso do Movimento Antropofágico. Procurando aprofundar o estudo dos exemplos escolhidos, em seguida, focalizo a interpretação do filme «Hans Staden» segundo o pensamento antropofágico.

Optei por analisar em primeiro lugar o filme «Hans Staden». A obra de Luis Alberto Pereira baseia-se, muito linearmente, na produção original escrita pelo navegador Hans Staden, publicada em 1557, sendo esta datada e anterior à produção de Jean Rouch.

Posteriormente, analiso o documentário/filme «Les Maîtres Fous», onde procuro aprofundar a interação entre concepção ocidental e africana, repercutida nos rituais de possessão literal e cultural.

### **Movimento Antropófago**

O *Movimento Antropófago* surge no Brasil na década de 1920, assente na produção intelectual de Oswald de Andrade (1890 – 1954). O autor começou por apresentar ideias de vanguarda no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*<sup>1</sup>. Contudo, é em 1928 que, de forma mais concreta e desenvolvida, na casa de Mário de Andrade (1893 – 1945), também ele apoiante e produtor de representações do movimento, lê aquele que se tornou o pináculo da significação antropófaga – O *Manifesto Antropófago*. Oswald de Andrade também fundou a *Revista de Antropofagia* (1928 – 1929) com os amigos e apoiantes do movimento, Raul Bopp (1898 – 1984) e Antônio de Alcântara Machado (1901 – 1935).

O autor utiliza a antropofagia enquanto representação da acção de deglutir a cultura externa. Muito mais do que simplesmente imitar sem restrições a cultura alheia ao Brasil, o seu povo deveria deglutir e criticamente adaptar à descendência indígena.

---

<sup>1</sup>O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* foi escrito por Oswald de Andrade, publicado pelo *Correio da Manhã*, a 18 de Março de 1924. Nele o autor expressa as primeiras linhas daquele que viria a ser a expressão do movimento antropófago. Através de uma poesia *naïf*, primitiva, pautava o regresso ao original e espontâneo, apoiado no vanguardismo e na quebra de convenções.

Baseado na acção literal, o movimento antropófago absorve a acção canibal, que é um ritual determinado pela cultura indígena, onde, através da deglutição literal do inimigo, os índios poderiam absorver e destituí-los dos traços fortes, desta forma, poderiam apoderar-se do seu conhecimento.

Na proveniência deste *Movimento*, exclusivamente brasileiro, surge, mais tarde, o Concretismo,<sup>2</sup> com os irmãos Augusto (1931) e Haroldo de Campos (1929 – 2003), desenvolvendo de forma vanguardista a poesia brasileira e marcando uma geração. Na música brasileira, surge o *Tropicalismo* e a *Bossa Nova* como casos expressivos da representação antropófaga. *Bossa Nova* é um subgênero musical que deriva do samba, contudo, contém uma forte influência do jazz produzido nos Estados Unidos da América, numa ação clara de absorção crítica da cultura externa. Surge no final da década de 1950 no Rio de Janeiro, enquanto cidade berço, fazendo-se sentir posteriormente por todo o país. Uma das formas musicais populares brasileiras mais influentes tem como expoente máximo João Gilberto (1931), Vinicius de Moraes (1913 – 1980) e Antônio Carlos Jobim (1927 – 1994).

O *Tropicalismo* ou *Movimento Tropicalista* surge enquanto produção musical brasileira, uma corrente artística de vanguarda, influenciada pela cultura pop, tanto nacional como estrangeira. Datada do final da década de 1960, tornou-se um movimento revolucionário contra o regime militar de Getúlio Vargas (1882 – 1954). Os principais expoentes deste movimento, na música, estão associados a nomes tão relevantes como Caetano Veloso (1942), Gilberto Gil (1942), “Os Mutantes” e Tom Zé (1936), sendo que é da autoria de Caetano Veloso a denominada «*Tropicália*», a canção do movimento.

O canibalismo, enquanto acção literal de deglutir o outro, foi descrito por Hans Staden (1525 – 1579), aquando da sua visita forçada ao seio dos índios. Inseriu-se no imaginário dos povos ocidentais, criando a definição perniciososa do “selvagem”, que vive na mata e come pessoas. A ausência de contextualização fomentou o surgimento de uma série de mitos, que através do pensamento

---

<sup>2</sup>Concretismo foi um movimento inovador surgido em 1953 no Brasil. Apoiado na produção do movimento antropófago, defendia a racionalidade aplicada às artes. Encontrou representações na música, poesia e nas artes plásticas.

antropofágico, podem agora ser reanalisados, adaptados à produção intelectual e aprofundados numa perspectiva de cariz cultural e social.

### **Ritual antropófago e Representação intercultural – o caso de «Hans Staden»**

O relato histórico original de Hans Staden (1525 – 1579), retratado no filme de co-produção luso-brasileira, representa uma visão do mundo indígena através da percepção ocidental. A obra original de Hans Staden foi publicada em 1557 e tornou-se relevante no panorama da época, pois foi uma das primeiras descrições prolongadas, com imagens (xilografuras), de um contacto directo com os indígenas brasileiros, criando ainda umas das primeiras “imagens” ocidentais sobre o Brasil.

Hans Staden foi um navegador mercenário, natural do Estado de Hesse, na Alemanha. Fez duas viagens ao Brasil e, na segunda vez, foi capturado na selva por indígenas brasileiros. Considerado português, pertencente à Armada Colonizadora Portuguesa, foi rapidamente classificado de inimigo e tratado como tal. Inicialmente foi desacreditado pelos Franceses, mas mais tarde, ao fim de 9 meses de cativo, foi salvo pela caravela francesa ‘Catherine de Vetteville’, capitaneada por Guillaume Moner. De regresso ao mundo ocidental, escreveu as suas memórias em alemão, traduzidas posteriormente em várias línguas.

Como homem de fé que afirmava ser, Hans Staden enaltece o seu luteranismo e advoga a religião como o seu único auxílio durante a época de cativo.

Após a sua publicação, a obra captou a atenção de todos e, desde então, várias traduções e readaptações foram surgindo, desta forma, reafirmando a importância deste documento no panorama da interpretação cultural. A obra original, assim como as suas reinterpretações, representam diversas formas de deglutição cultural, pela subjectividade interpretativa que enquadram nas suas linhas.

A interculturalidade é uma constante ao longo desta narrativa, assim como a análise comportamental, a análise antropológica e a necessária consideração antropófaga.

Deveremos contudo considerar a proveniência desta narração, pois advém da visão única do ocidental, numa espécie de interpretação fragmentada. O ocidental fala sobre o índio, como se fosse o próprio índio, chegando até a definir-lhe as próprias falas. Neste caso, é Hans Staden que elabora o pensamento e o discurso dos indígenas, numa produção unilateral.

### **Focalizando o filme «Hans Staden»**

Os Tupiniquins são um grupo indígena brasileiro pertencente à nação Tupi, que habita o actual município de Aracruz, a norte de Espírito Santo. Tupinambá refere-se a uma nação de índios utilizadores da Língua Tupi. Quando se fala em Tupinambás está-se a referir as tribos que fizeram parte da Confederação dos Tamoios, sendo um dos seus objectivos lutar contra os portugueses, também conhecidos como ‘péros’. Apesar de terem raízes comuns, as diversas tribos que compunham a nação Tupinambá lutavam constantemente entre si, movidas por um intenso desejo de vingança que resultava sempre em guerras sangrentas, em que os prisioneiros eram capturados para serem devorados em rituais antropofágicos.

O filme começa com a narração em alemão pelo actor Carlos Evelyn, que interpreta Hans Staden, e legendagem em português do Brasil. Nele estão retratadas as descrições do prisioneiro às mãos dos indígenas.

No início assistimos à violência, à humilhação, à subjugação do «Outro». Posteriormente o prisioneiro consegue criar uma espécie de mito à volta da sua fé, apoiando-se na ignorância e tolerância religiosas dos indígenas para se manter vivo. Hans Staden chega mesmo a desenvolver uma relação com uma das indígenas - Naíva.

No começo da acção narrativa, Hans Staden procura o seu escravo, Guará-miri, até que encontra uma extensão de areia. Os indígenas utilizam uma



forma simples de capturar o ocidental, incitando um comportamento revelador da sua posição enquanto colonizador:

*“Em Janeiro de 1554 ... resolvi procurar meu escravo, um índio chamado Guará-miri ... que havia saído para caçar e não havia voltado. Logo avistei uma cruz que colocavam como sinal ... para se falar com os índios da região ... que eram os tupiniquins, nossos aliados. Como estava próximo ao forte ... decidi perguntar por meu escravo Gurará-miri. SE VOCÊ FOR DA ARMADA DE SUA MAJESTADE DÉ UM TIRO E TERÁ RESPOSTA”<sup>3</sup>*

Hans Staden dá um tiro, os índios cercam-no, identificam-no como português, como tal, inimigo. O colonizador é capturado, as suas roupas são rasgadas, preso por cordas e transportado para a aldeia dos Tupinambás.

Uma das primeiras acções dos indígenas, na própria altura da captura, consiste em retirar a Hans Staden toda a sua roupa, ficando assim numa posição paralela à dos índios, pelo menos em termos de aparência. Contudo, para o ocidental, a roupa é fundamental, característica da sua culturalidade, como tal ao destituir o navegador de uma das suas marcas culturais, estão a subjugar, a diminuir o inimigo, que através da humilhação se torna psicologicamente inferior. Nesta posição, o ocidental passa de figura de poder enquanto colonizador para figura diminuída, tomando a posição do «Outro».

Na comunidade indígena, todos partilham a mesma cor, a mesma estrutura, as mesmas gravuras corporais, dentro da hierarquia social definida. Como tal, em oposição à sua própria figura, identificam Hans Staden como sendo português/inimigo. Porém, fazem-no sem grandes certezas, pois não possuem um conceito colectivo específico do que significa ser português, apenas o caracterizam como inimigo. Para a tribo indígena o enfoque não está na nacionalidade mas antes no inimigo, seja qual for a sua proveniência, quer ocidental ou quer indígena.

---

<sup>3</sup> Legendas retiradas do filme «Hans Staden» (1999) de Luiz Alberto Pereira.

Os indígenas eram “amigos” dos colonizadores franceses, uma vez que foi com eles que estabeleceram trocas de mercadorias; por sua vez os colonizadores portugueses tinham criado acordo semelhante com um tribo rival, passando, então, automaticamente a ser considerados inimigos. A tônica não está na nacionalidade específica do «Outro», pois os indígenas estão mais focalizados no desejo de vingança, na subjugação do inimigo.

Os indígenas referem-se a Hans Staden como “*comida*”, exigindo que ele mesmo se anuncie, na chegada à aldeia, como sendo - “*comida a chegar*”. Os indígenas utilizam a subjugação do prisioneiro como exaltação da sua superioridade.

A acção antropófaga para os indígenas não consiste numa forma de saciar a fome, este ritual revela o desejo de vingança por parte dos indígenas. O sacrifício do prisioneiro, a antropofagia, representa um ritual onde o inimigo é subjugado e as suas “forças” assimiladas pelos indígenas:

*‘Nha’epépó-úasu e Alkindar-miri meus donos. Disseram que me dariam ao cacique Ipirí-guaçú ... que havia dado a eles um inimigo de presente ... como prova de amizade. Então, os irmãos lhe haviam prometido ... o primeiro inimigo que eles capturassem. Fui eu esse primeiro inimigo.’<sup>4</sup>*

Hans Staden ergue uma cruz e reza, edificando a igreja da sua religião, contacto com o seu Deus. Podemos desde já salientar a tolerância religiosa demonstrada pelos indígenas, que aceitam a forma de venerar Deus do prisioneiro, sem contestar a sua legitimidade.

Na outra aldeia, para onde, mais tarde, viajam Hans Staden e os Tupinambás, encontramos um outro prisioneiro, um indígena, um Maracajá, ingerido posteriormente num ritual antropofágico. Este momento é terrível para o navegador, que perante tal atrocidade comportamental se depara com a selvajaria (ponto de vista ocidental) dos indígenas, visualizando o seu futuro próximo nos olhos do prisioneiro. Naquele momento, tanto o ocidental como o

---

<sup>4</sup> Legendas retiradas do filme «Hans Staden» (1999) de Luiz Alberto Pereira.

indígena Maracajá partilham o mesmo destino, estabelecendo um paralelismo entre «Eu» e «Outro», pela igualdade de circunstâncias.

Partem para a aldeia de Takuarusutyba, onde Hans Staden serve como presente. Pertence agora a uma nova tribo, a Abati-posanga. Aqui, Hans Staden pede para ficar com Nairá, a sua “esposa” indígena. Neste pedido facilmente percebemos a criação de um laço afectivo.

Hans Staden conseguiu regressar ao seu país, salvo pela intervenção de outros ocidentais Franceses, que ofereceram mercadorias à tribo Abati-posanga em troca do regresso do seu ‘irmão’.

A acção antropofágica exaltada enquanto foco principal do filme «Hans Staden» não deixa de se posicionar como génese cultural do Movimento Antropófago. Através da acção literal indígena de deglutir o «Outro» podemos definir a interpretação antropofágica de absorver culturalmente aquele alheio a «Nós», nesta obra podemos identificar, o encontro intercultural entre a incontronável presença da alteridade e a preponderância do pensamento antropófago.

### **Tradução intercultural e a tradução do «Outro» - o caso de «Les Maîtres Fous»**

«[...] in *Les Maîtres Fous*, Rouch wanted to document the unthinkable – that men and women possessed by the Hauka spirits, the spirits of French and British colonialism, can handle fire and dip their hands into boiling cauldrons of sauce without burning themselves. Always the provocateur, Rouch wanted to challenge his audiences to think new thoughts about Africa and Africans. Could these people of Africa possess knowledge “not yet known to us,” [...]»<sup>5</sup>

*«Les Maîtres Fous» (“The Mad Masters”) de 1955 é um documentário de Jean Rouch (1917 – 2004) onde se salienta o ritual antropófago de*

---

<sup>5</sup> STOLLER, Paul. «Artaud, rouch, and The cinema of Cruelty». 1992. Visual Anthropology Review. Volume 8, n.º 2. P. 50.

*absorção cultural. O filme salienta a imagem dos africanos enquanto “selvagens” terríveis que utilizam magia nas suas representações. Magia que segundo Jean Rouch, - “not yet known to us”. Foi filmado em África, no Gana, na cidade de Acra e na floresta periférica da mesma cidade.»*

O documentário/filme<sup>6</sup> retrata um ritual de representação, isto é, um conjunto de jovens homens interpretam através de rituais de possessão o seu entendimento do colonizador. A Gana, ou a República do Gana foi colonizada por várias nações, entre elas, os franceses que no século XV dominavam o país. A partir do século XIX os ingleses passaram a colonizar o país. Contudo, e embora os franceses tenham deixado marcas sociais e culturais da sua presença, na obra em questão, focaliza-se, principalmente, a representação do colonizador britânico. Os membros Hauka são possuídos por “gods of strength”, isto é, literalmente oficiais coloniais Franceses e Ingleses.

Hauka é um movimento religioso que nasceu em África. Os participantes executam movimentos de dança, apresentada na obra de Jean Rouch como uma imitação das cerimónias militares executadas pelos seus colonizadores (neste caso, os britânicos). O filme é construído em dois espaços: a cidade de Acra, descrita como a grande Babilónia Negra, repleta de cor e movimento, como diz o próprio autor, a «civilização mecânica»; o ritual, expressamente africano, é executado num lugar distante da cidade, na periferia, envolto pela mata. As cenas são narradas pelo próprio Jean Rouch, que encarna uma espécie de voz omnipresente, que paira magistralmente sobre os acontecimentos.

A recepção do documentário/filme dividiu-se em duas interpretações: numa vertente, considerava-se a ação do movimento Hauka como uma forma de satirizar as autoridades invasoras do território, e também como movimento de resistência ao poder; por outro lado, analisado de forma pernicioso, a

---

<sup>6</sup> Optei por esta terminologia, uma vez que a produção de Jean Rouch, enquanto etnólogo, filma directamente a ação presenciada, num formato onde captura a “realidade”. Contudo, a devida referência à “realidade”, entre aspas, deve-se à opção do realizador em criar uma linha narrativa de interpretação dos rituais, desta forma, entrando na concepção ficcional de filme. Uma vez tratando-se de uma dupla abrangência, optei por caracterizar «Les Maîtres Fous» com a indicação das suas categorias.

representação fílmica serviria para apresentar o elemento “selvagem” da sociedade colonial:

*«Rouch's Les Maîtres Fous evokes the meaning of decolonization: namely, that European decolonization must begin with individual decolonization – the decolonization of a person's thinking, the decolonization of a person's "self".»<sup>7</sup>*

A imagem cinematográfica é um recorte sobre uma particularidade do mundo, neste caso, africano dos Haukas, trabalhada e apresentada com o objectivo de clarificar a concepção distinta entre “selvagem” e “civilizado”. O autor opta por utilizar uma sequência composta de imagens e discurso, como forma de exibir uma continuidade retórica:

*«The producer warns the public that this document*

**WITH NO CONCESSION OR DISSIMULATION,**

*Contains scenes of violence and cruelty, but wishes the spectator to participate completely in a ritual that is a particular solution to the problem of the readjustment, and shows indirectly the representation that some Africans have of our western civilization.»<sup>8</sup>*

Uma das críticas ao analisarmos estas imagens prende-se com a expressão ocidental, isto é, a representação do culto africano relata a construção histórica ocidental do “selvagem”. Jean Rouch não deixa de imprimir a sua crítica à estrutura colonial. O documentário/filme explora a observação, construção e invenção do “selvagem” contextualizado pela análise dos estudos pós-coloniais.

O enaltecimento de estereótipos ao longo deste documentário/filme é uma constante. Para compreendermos a representação do povo africano e a produção determinada pelo autor das imagens, devemos procurar descortinar a

---

<sup>7</sup> STOLLER, Paul. «Artaud, Rouch, and The Cinema of Cruelty». 1992. *Visual Anthropology Review*. Volume 8, n.º 2. P. 53.

<sup>8</sup> Introdução escrita apresentada no início do documentário/filme.

significação da produção comportamental - o “governador” fala francês; a Madame Lokotoro foi mulher de um médico francês; os intervenientes utilizam o chapéu e roupa colonial (britânico); a quebra do ovo na cabeça da estátua simboliza as penas do chapéu do governador (britânico).

Através dos rituais de possessão, os intervenientes de nacionalidade africana executam o processo de assimilação cultural. Não é contudo alheia a intervenção do autor/narrador. O autor/narrador opta por salientar todas as acções que ritualizam a relação social da chegada do governador britânico, apresentando a materialização do legado colonial inglês, relegando a pré presença francesa, o que não deixa de instigar significações. Representados segundo a visão daquele povo africano, ao colonizador pressupõe-se comportamentos de prepotência, domínio, ordens, violência, opressão - uma imagem óbvia de hegemonia.

Por outro lado, aos olhos da cultura ocidental, assistir à sua própria representação causa, naturalmente, grande desconforto. Os pontos salientados tornam-se uma forma de paródia que ridiculariza comportamentos, salientando a volatilidade da “nossa” tolerância à interpretação do «Outro».

Através da tradução/interpretação comportamental inserida na contextualização africana, assistimos à tentativa de adaptação e compreensão de acções estranhas à sua cultura. Contudo, teremos de questionar esta “visão africana”, uma vez que o documentário/filme parte de uma análise, tradução e produção do ocidental, neste caso suscitando uma ambiguidade de interpretações.

Invadido física e culturalmente por costumes a si externos, é natural o desenvolvimento de comportamentos paralelos onde seja encontrada uma certa “explicação”. Os movimentos possessivos interpretados pelos Haukas são a representação de estereótipos, social e culturalmente interiorizados. Esta forma de tradução/interpretação cultural é visível através da assimilação de processos como a adaptação de profissões e acções externas àquelas desenvolvidas na sua mecânica social. A fusão entre crença africana e comportamento social

colonizador, pode ser entendido como uma operação tradutiva, onde o externo é assimilado, integrado e adaptado à cultura de chegada.

Jean Rouch começa o documentário com o contexto urbano, apresentação da cidade onde se encontram a tradição e a modernidade. Esta apresentação inicial, deste cedo, salienta o contraste entre acções sociais, entre comportamentos. O filme decorre quando os intervenientes do culto se dirigem para a periferia, zona do campo, onde lentamente começam a ficar possuídos. Sabemos tratar-se da possessão pelas expressões físicas do elementos africanos – espumar da boca, revirar os olhos, passar o fogo pelo corpo, que reafirma, aos olhos do espectador, a imagem de não-humano.

O ritual começa com a organização dos próprios elementos que numa representação colonial interpretam posições de comando, distribuindo-se num círculo. Nesta organização movimentam-se fazendo sons com os paus que interpretam como armas. Falam francês, numa dualidade de discursos, tanto dão ordens uns aos outros, como se insultam. Partem ovos que colocam na estátua do “Governador Britânico”, simulação das plumas, expressão do chapéu do oficial. Também executam uma construção representativa do palácio do governador (britânico).

Focalizemos, por exemplo, a questão da indumentária: África caracteriza-se pelo intenso calor, naturalmente, o vestuário reflecte o seu meio ambiente, pautando-se pela leveza dos tecidos e padrões de cores claras. Contudo, com a chegada do colonizador pouco habituado a tais trajes, ocorre uma imposição de comportamentos. Este exemplo é visível na cerimónia de possessão quando, os Haukas passam a utilizar indumentária “característica” da “personagem” que encarnam. O vestuário caracteriza a percepção do «Outro», revelando-se como uma marca cultural específica.

Um outro exemplo, encontra-se na utilização por parte dos Haukas dos paus que simbolizam armas de fogo. Sendo um objecto externo à sua cultura, uma vez que a introdução de armas de fogo chegou com o colonizador, é mais uma vez um parâmetro que cria a “imagem” total, reconhecida pelo colonizado.

O africano capta diversos detalhes que especificam a identidade do colonizador, transpondo-os posteriormente para o seu estado de possessão.

O auge do ritual prende-se com a execução dum tabu britânico, a deglutição de um cão. Este ritual implica a absorção de sangue directo do animal e a partilha ferverosa das partes de maior significado, a cabeça e os intestinos. Um ritual impraticável/imcompreensível pela sociedade “ocidental” reforça o afastamento social e cultural do “selvagem”.

Devemos ainda mencionar a ausência de contextualização do documentário, uma vez que, o ritual Hauka e as possessões surgem desprovidas do necessário enquadramento explicativo. A compreensão do documentário torna-se assim mais complexo.

Jean Rouch procura salientar o ritual Hauka como forma de integração/adaptação dos africanos à sociedade colonial, isto é, uma forma de ajustar o processo de formação identitária ao processo de colonização. Esta percepção surge claramente no fim do documentário com o regresso dos africanos à cidade de Acra. Ao regressar às acções quotidianas e urbanas do sistema laboral, enquanto acção prática da organização colonial, reafirma-se a existência dual identitária. Os espíritos superiores Hauka regressam á execução dos trabalhos diários – “hygiene boys”; “cattle boys”; “bottle boys”; “tin boys”; “timber boys” e “gutter boys”.

O documentário termina com o contraste de imagens – o papel submisso na estrutura do trabalho urbano e o papel superior de espírito Hauka – expressão social dicotómica.

Através deste formato de representação - possessão no caso do Ritual Hauka; ritual canibal no caso dos índios retratados por Hans Staden - a cultura do «Outro» é absorvida, para numa adaptação aos costumes e interpretações locais, passar a ser integrada na demonstração cultural e social.



## Conclusões finais

Através desta análise, procuramos demonstrar de que forma os dois exemplos selecionados são representativos da criação e perpetuação de um acervo imaginário sobre o indígena e o africano.

O filme «Hans Staden» e o documentário/filme «Les Maîtres Fous» representam uma amálgama do pensamento ocidental (europeu), onde se discute comportamentos e costumes culturais. O “silêncio” imposto ao colonizado é, antes de mais, uma dicotomia, pois, embora falante nas duas representações cinematográficas, o colonizado nada mais faz do que falar uma linguagem, pensamentos e concepções do colonizador ocidental. E é neste falar que simultaneamente se define a acção crítica de oposição. De forma subliminar, através da absorção, numa acção antropófaga, os indígenas e africanos, limitados pela envolvimento hegemónica do colonizador, conseguem, porém, transgredir e cruzar a sua própria contribuição cultural, numa adaptação crítica e consonante com a sua matriz fundadora.

As duas obras visuais são antes de mais uma mais-valia para a análise crítica, através delas podemos considerar a interpretação do próprio ocidental na sua posição de colonizador/ex-colonizador, ao mesmo tempo que reflecte na sua responsabilidade enquanto promotor de traduções/interpretações interculturais.

## Referências bibliográficas

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana – Estudos de Antropologia Social* vol.2 no.2, Rio de Janeiro, Outubro. 1996. Consultado a 15 de Maio de 2012: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>

\_\_\_\_\_. “O nativo relativo”. *Mana – Estudos de Antropologia Social* vol. 8 no.1, Rio de Janeiro, Abril 2002. Consultado a 15 de Maio de 2012:

Cerqueira, Carina – Work in Progress: Representar o outro segundo o pensamento antropológico. Casos de estudo – Hans Staden e Les maîtres Fous 57–

<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Lisboa: Edições 70. 2004.

PEREIRA, Luís Alberto. Drama biográfico – “Hans Staden”. Coprodução luso-brasileira. 1999.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 2.<sup>a</sup> Edição. 1995.

ROUCH, Jean. “Les Maîtres Fous”. Documentário/filme. 1955.

Consultado a 15 de Maio de 2012:

<http://www.veoh.com/watch/v14179347tanDtaPa?h1=Jean+Rouch+%3A+Les+ma%C3%A9tres+fous+-+The+mad+masters>

SANTIAGO, Silviano. “Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”. *ALCEU* – v.5 – n.10 – Jan./Jun. 2005. P.p. 5 – 17. Consultado a 15 de Maio de 2012:

[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n10\\_santiago.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n10_santiago.pdf)

STADEN, Hans. 1520-ca 1565. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930. 186 P. Consultado a 15 de Maio de 2012: <http://purl.pt/151>

STOLLER, Paul. “Artaud, rouch, and The cinema of Cruelty”. 1992. *Visual Anthropology Review*. Volume 8, n. ° 2.

# MEMORY AS DISCOURSE IN HAROLD PINTER'S OLD TIMES, BETRAYAL AND A KIND OF ALASKA

Carla Ferreira de Castro  
Universidade de Évora  
Portugal  
ccastro@uevora.pt

## Abstract

This paper aims at developing the topic of identity and the narration of the self through the other in Harold Pinter's plays *Old Times*, *Betrayal* and *A Kind of Alaska*. In these plays Pinter deploys strategies to convey multiple implications which are based on the power of memory in which the structure of the plays is concocted.

**Key words:** Pinter, Language, Silence, Memory, Time

*“Every genuinely important step forward is accompanied by a return  
to the beginning...more precisely to a renewal of the beginning.*

*Only memory can go forward.”*

M. Bakhtin

This study will address the issues of memory in a selection of plays by Harold Pinter (b:10/10/1930; d: 24/12/2008) and his usage of language, or the absence of a coherent speech as means of narration of the self, using an empirical discursive approach, and focusing in particular on the concept of time and memory.

Starting from the accepted premises that memory is at the core of identity, politics and, ultimately, past, present and future history, one can state that it is

memory, both collective and individual, determines meaning and influences the course of events. Writers, some more inadvertently than others, are nearer to the power of memories since they translate memories into discourse.

In Harold Pinter's dramatic universe, words were always regarded by its author as elusive and he is permanently aware that the *more acute the experience the less articulate the expression* (Pinter: 1991: ix). All his statements on his writing process consider language and its struggle to overpower meaning through the developing of the correct word, the perfect articulation to express the moment. As it is also known to everyone more or less familiar with Pinter's writing, most of the times the correct meaning to interpret the moment is solely obtained through silence. When in lack of the perfect word, Pinter uses silence as discourse. Silence has been typified by Pinter in order to convey different meanings in three moments, corresponding to a gradation which intensifies the duration of the absence of speech: three dots, pause and silence. With different degrees of intensity this absence of spoken language by the fictional characters of his plays, introduces a new sense – that of the unsaid. According to the author (Pinter: 1991):

*So often, below the word spoken, is the thing known and unspoken. (...)  
You and I, the characters that grow on a page, most of the time we're  
inexpressive, giving little away, unreliable, evasive, obstructive, unwilling.  
But it's out of these attributes that a language arises. A language, I repeat,  
where under what is said, another thing is being said. (xii)*

Peter Hall, commenting on his experience as director of some of Pinter's plays has also contributed to a better definition of the silent language and its meaning. In Hall's words (Hall: 2001):

*There are three different kinds of pauses in Pinter: Three dots is a sign of a pressure point, a search for the word, a momentary incoherence. A Pause is a longer interruption to the action, where the lack of speech becomes a form of speech itself. The Pause is a threat, a moment of non-verbal tension. A Silence – the third category – is longer still. It is an extreme crisis point. (...) Pinter actually writes silence and he appropriates it as part of his dialogue. (p.144)*

Whenever in lack of the exact word to convey the adequate meaning, Pinter ties his characters' memories to a language made of silence that initiates a discourse where what is left unsaid can be more important since it contains all the subtext that mere words are unable to transmit. James R. Hollis, in 1970, in the first essay which presents the poetics of silence in Pinter's work, would consider the spaces left unspoken by Pinter's characters as pure silent metaphors, introducing a Jungian matrix, where metaphor becomes a synonym of symbol. In Hollis' assumption (Hollis: 1970):

*Pinter employs language to describe the failure of language; he details in forms abundant the poverty of man's communication; he assembles words to remind us that we live in the space between the words. (p.13)*

Later, Martin Esslin (Esslin: 1970) would coin the expression Pinteresque<sup>1</sup> referring to the language used, reminding that the major innovation of the playwright consists in the manner that his characters tend to avoid explaining themselves, when on stage, and most of the times conceal their motivations and their past from the audience:

---

<sup>1</sup> Nowadays present in many dictionaries. (e.g. the Reverso Online Dictionary as an adjective from the noun Pinter. See <http://dictionary.reverso.net/english-definition/Pinteresque>)

*Pinter far from wants to say that language is incapable of establishing true communication between human beings; he merely draws our attention to the fact that in life human beings rarely make use of language for that purpose.*  
(p.212)

The topic of language and silence as discourse has also been the subject of other contributions, such as from Marc Silverstein<sup>2</sup> that applies the theoretical assumptions of Wittgenstein, Adorno, Bakhtin, Foucault, Barthes, Kristeva, Derrida, Lacan, Marcuse and Althusser in linguistics, language and socializing processes and ideologies to put forward the theory that Pinter's plays are mostly about power and that the political angle of his texts has been neglected in favour of a more Jungian model of analysing the unsaid that can be perceived in the characters' silences.

However, it is precisely this Jungian model that will act as the subtext of this analysis, more specifically the topic of collective memory and archetypes, the individuation process and the notion of synchronicity since, in Pinter's plays, memory is also preserved in the silences of the characters in order to protect and maintain intact their identity. Carl Jung was said to be keen on the quotation from Lewis Carroll's *Through the Looking-Glass* (Carroll: 1970) when, at a given moment, the White Queen turns to Alice and observes the following:

*That's the effect of living backwards,' the Queen said kindly: 'it always makes one a little giddy at first--'*  
*'Living backwards!' Alice repeated in great astonishment. 'I never heard of such a thing!'*  
*'--but there's one great advantage in it, that one's memory works both ways.'*  
*'I'm sure MINE only works one way,' Alice remarked. 'I can't remember things before they happen.'*

---

<sup>2</sup> Marc Silverstein. (1993) *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*. London and Toronto: Bucknell University Press.

*'It's a poor sort of memory that only works backwards,' the Queen remarked. (Pp.247-248)*

This quotation could be mentioned in the writing process of *Betrayal*, for example, when memories are unfolded backwards in the time flux. It could also serve to recover Bakhtin's words in the epigraph of this paper (*Only memory can go forward*). In order to shed some light into the debate of memory as discourse in Pinter's referred plays one has to summon different aspects of the notions of memory and time since, when we further analyse memory and apprehend its different levels, we conclude that it is intimately related to time. One has to take into account that memory is more than a single process, is a dynamic one that enables each individual to acquire, retain and recall a certain episode, via encoding, storage and retrieval of information. Thus we must consider three different stages:

- The Sensory Stage, which registers the immediate sensations and can last about 0.25 to 3 seconds;
- The Working Stage, which processes input from sensory memory and retrieves long-term memories lasting about 30 seconds;
- The Long-Term stage, which stores lasting memories that can potentially last a lifetime.<sup>3</sup>

In the plays selected – *Old Times*, *Betrayal* and *A Kind of Alaska*, memories create the speech, lead the discourse of the characters in different aspects and memory is juggled with time. In *Old Times* the dialogue of the three intervenients dwells on the topic of the collective memory and individuation, *Betrayal* is built, in the Carroll sense of the White Queen, backwards, and *A Kind of Alaska*, being based on the novel by Oliver Sacks, *Awakenings*, goes a step further in analysing a psychological disturbance: Amnesia with a more perceptive impact in the field of

---

<sup>3</sup> For more information on this topic see: Anthony G Benoit in: <http://environmentalet.hypermart.net/psy111/memory.htm#bio>

memory and time. These three plays have at their core the topic of silence and instead of dialogues we listen to voices of thoughts being interwoven. The protagonists refer to past moments in time, occupied with absences and unanswered questions. In this context silence finds its ally in memory, in the different stages of recreating the past and leading the present into oblivion.

Pinter, looking back at his memories of the years when these three plays were written, in an interview given in October 1989, would corroborate these notions of time and memory (Gussow: 1994):

*I wrote a lot of plays between 1970 and 1985 which can't be said to be political plays – things like Old Times and Betrayal and Landscape and Silence, which were concerned with memory and youth and loss and certain other things (p. 82).*

Though this article focuses on three plays, others could be included in this topic of past memories, namely: *Landscape*, *Silence*, *Revue Sketches II (Night and Dialogue for Three)*, *Monologue*, *Family Voices*, *Moonlight* and *Ashes to Ashes*. In all these plays we can observe a recreation of the past events, notwithstanding their chronological accuracy, or even their factual occurrence. Another play which is entirely dependent on the language games is *No Man's Land* – where Davies, Spooner and Hirst are entirely dependent on their voices remembering the past to confer meaning to *the no man's land* that they have reached.

### **Old Times (1970)**

*Old Times*, a play that Pinter admitted to Mel Gussow (Gussow: 1994) to have been penned in three days, marks a turning point in Pinter's quest for the thematic of how the past invades the present and determines the course of



relationships and events. This quest for the *foreign country*<sup>4</sup> of the past will lead him to spend the entire following year of 1972, working on a screenplay, *Remembrance of Things Past*, which would condense the 3200 pages of Marcel Proust's masterpiece.

*Old Times* depicts a triangle: Two women and one man are in a room discussing their last meeting, twenty years ago. The apparent non-threatening initial perspective is soon altered when the dialogue of the three characters, in search of a common past, takes a different turn: It is not about sharing memories, recalling past days spent together, but a struggle for power, a dangerous arena where, apparently, there is only room for two contestants and Kate has her position secured from the outset. Kate is always at the core of multiple conflicts: On the one hand, there is the battle of Deeley and Anna for the appropriation of the past and, consequently, Kate, and, on the other, the private dispute between Deeley and Kate for supremacy in their relation. The first example of this verbal confrontation is given at the beginning (Pinter: 1996) when Deeley tries to lead the dialogue and ends up being silenced by Kate. The emphasis is put on the words *think, one* and *only*:

*Deeley: Did you think of her as your best friend?*

*Kate: She was my only friend.*

*Deeley: Your best and only.*

*Kate: My one and only. Pause. If you have only one of something you can't say it's the best of anything. (p. 247)*

While Anna and Deeley stage their past lives, using their long last memories to throw old songs lyrics at each other, Kate remains silent and appears to be controlled by the others' memories. She affirms that they talk about her as if she was dead. However, Kate's force rests in her silence since by refraining to engage in the conversation about her life she reduces her husband

---

<sup>4</sup> A reference to L. P. Hartley's quotation – The past is a foreign country, they do things differently there – in *The Go-Between* also adapted by Pinter to the screen.

and her friend to the condition of mere followers of her existence and, at the end, Kate takes full control of the stage and the lives of the characters because she realises that Anna and Deeley's greatest weakness is their love for her. From the three characters on stage, Kate is the only one that is able to survive the loneliness since her encoding memories of the past include having seen, though metaphorically speaking, the image of Anna lying dead, and due to having smeared Deeley – this accounts for the importance of the baths she takes, since they acquire a regenerative function. (It is not by coincidence that Kate manages to silence Anna and Deeley after having a long bath.)

In *Old Times* memory is a form of discourse associated with silence because the depth of Kate's solitude transforms the text in exultation for the unsaid and her power of remembrance absorbs the others' emotions and recollections. The play begins and ends in absolute silence and quietness. Even the light is dim to accentuate what Pinter would refer to as *the mistiness of the past*<sup>5</sup>. Anna is *standing at the window*, Deeley is *slumped in an armchair*, and Kate is *curled up on the sofa*. At the end of the play though the power has changed and Kate has managed to vanquish her husband and friend at their own *game* of forging and recovering lost memories of things that have happened twenty years before, the characters are static: Deeley *in the armchair*, Anna *lying on the divan* and Kate *sitting in the divan*. The only relevant change concerns the lights which *light up full sharply. Very bright*.

Kate, despite the various similarities that can be established with other female characters in Pinter's dramatic world, is ultimately entirely different and innovative since, in twenty years time, she has managed to metamorphose her past weaknesses in power, and her silence in strength and persuasiveness. Her triumph rests in way she interacts with Anna and Deeley, using her absence of dialogue to hush them, creating uncomfortable silences. Unlike her, Deeley and

---

<sup>5</sup> Fragment of an interview on 5th December 1971 compiled by Mel Gussow (1994): *Conversations with Pinter*. In this same interview Gussow asks whether Pinter has seen the film *The Odd Man Out*, referred in the play and Pinter admits he has and replies: *What interests me is the mistiness of the past. There's a section in the play, where Deeley says so to... the friend, that they met in this pub 20 years before. Well the fact is they have and they might not. If you were asked to remember, you really cannot be sure of whom you met 20 years before. And in what circumstances.* (pp.16-17)

Anna have dedicated their thoughts and memories to Kate and they need to recover the reminiscences of that lost past, when they were both responsible for making Kate happy and to confer meaning to their present lives. That is why Anna affirms, echoing so many other voices in Pinter's plays, (Pinter: 1996):

*Anna: There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place. (pp. 269-279)*

In terms of our topic, Anna is implying that memory is entirely, subjective and, most important, flexible and mutable. She is aware that truth when one unfolds the past can be pure fiction, according to the speaker. In the final scene, Kate will use this weapon to beat Deeley and Anna at their memory game, recovering her private, special memory of Anna lying dead:

*Kate (To Anna.): But I remember you. I remember you dead.*

*Pause*

*I remember you lying dead. You didn't know I was watching you. I leaned over you. Your face was dirty. (...) Your pupils weren't in your eyes. Your bones were breaking through your face. But all was serene. There was no suffering. It had all happened elsewhere. Last rites I did not feel necessary. Or any celebration. I felt the time and season appropriate and that by dying alone and dirty you had acted with proper decorum. (Pinter: 1996, pp. 309- 310)*

After this long speech, that was staged by Peter Hall for the first time in London, by the Royal Shakespeare Company, at the Aldwych Theatre, on 1<sup>st</sup> June 1971, and was filmed for the BBC on 22<sup>nd</sup> October 1975, directed by Christopher Morahan the characters remain silent until the fall of the curtain. In the BBC filmed version Kate's speech lasts five minutes and sixteen seconds, after which the last four minutes and fifty seconds of the production are spent in silence. As Martin Regal (Regal: 1995) has pointed out:

*Metaphorically speaking, Kate 'kills' her relationship with Anna by 'remembering' her as a corpse, an image which Anna is allowed neither to contradict nor explain since Kate has the last words in the play. (p.81)*

Regal also points out the parallelisms between this play and James Joyce's *Exiles*, which was directed by Pinter, in 1970, about the time he was writing *Old Times*. Regal is one of the authors who puts the issues of time and memory in the centre of this particular play when he states:

*Old Times is the first of Pinter's plays to make time its central subject, but it also refocuses on attitudes to time and memory displayed in the plays that immediately precede it. (...) Time becomes a territory in its own right, and Deeley, Kate and Anna make the twenty-year gap between the present and their last meeting their battleground. But the action is also circular. The last scene, acted without speech, visually repeats Anna's account of a man crying in the room she shared with Kate, suggesting perhaps that they are locked in a timeloop from which they will never emerge. (p 86)*

Victor Cahn (1994) in a chapter dedicated to *Old Times* considers the play as:

*(...) the dramatization of a labyrinthine system of memory images, some of which we understand to be factual, but many others of which may be created or purposefully distorted so that the speaker can assert his or her authority over the present. (p. 103)*

On the same subject Batty (2005) has more recently remarked:

*With Old Times, Pinter demonstrated how the past and memory are exploitable as tools for gaining advantage, and added them to the arsenal of*

*verbal equipment that his catalogue of characters had at their disposal when confronting one another. The past is presented as possessing fluid, amorphous qualities that ultimately belie any attempt to construct present certainty for them. (pp. 52-53)*

In Pinter's theatrical world, for Kate, Deeley and Anna, along with so many other characters, language functions as a weapon which is thrown relentlessly at others; it is not a vehicle that renders communication easier, rather the contrary, to speak is to cover up meaning, is to add doubt, to dispossess other characters of their memories, knowledge and ultimately, their identities. In the end of the play Kate is in control mostly because she has stripped Anna and Deeley from their images of the past and created an alternative version that kills the friend and belittles the husband. Her narrative dominates theirs and her identity prevails unscathed.

If in *Old Times* the action takes place in the present, *Betrayal* goes backwards in time, act after act, to unfold the past of another triangle.

### **Betrayal (1978)**

*Betrayal* was written in three months, in 1978, and, according to Michael Billington, Pinter's official biographer, it is almost an autobiographical play – since his marriage to Vivian Merchant ended before writing the play, and his relationship with Lady Antonia Fraser started at about the same time – though Pinter was not keen in discussing the issue and, when directly confronted, in December 1979 by Mel Gussow, considered that assumption *irrelevant*<sup>6</sup>.

In common with *Old Times*, and as well as with *No Man's Land*, in *Betrayal* memory is, once again, portrayed as frail and extremely fallible. The play depicts a domestic situation, an affair between Emma and Jerry, and revolves around the notion of what is said, what is known, and what the others know. It begins in 1977 when Emma and Jerry meet, two years after their illicit affair, which lasted

---

<sup>6</sup> See Gussow (1994) p. 53.

for seven years, has ended. During seven scenes (out of nine) we are taken back in time until the last scene, which takes the reader to 1968, to the house of Emma and Robert (Emma's husband and Jerry's best friend) at the moment when the affair started. Later, in 1982, Pinter would write the screenplay, one year after having written the screenplay of John Fowles's *The French Lieutenant's Woman*, which shares with *Betrayal* the common element of the succession of the flashbacks on the screen. The first two scenes are the only ones which progress in time, as first Emma and Jerry and then Jerry and Robert, discuss the end of the affair. It is only from scene three (1975) on that time begins to regress.

In *Betrayal* time functions as a puzzle: the reader or spectator is defied to try to understand what has happened, before the events that already took place are unveiled. Scene after scene, the angle of vision is altered to offer another perspective, another cut in the dissection of the relationship. In terms of memory, the first scene is quite revealing since, for the first time, it is possible to listen to Jerry and Emma discussing the past. The affair has ended; they meet in a pub, after Emma called Jerry, and start a simple dialogue, exchanging what is supposed to be social formulas, avoiding the awkwardness of not knowing what to talk about, since they have not encountered one another since the end of the affair. At the beginning they exchange circumstantial sentences, trying to avoid the past and the memories of their relationship. However, the burden of the past times is still present and that contributes to the unfolding of revelations: Emma has a new lover; Robert knew about the adulterous relation between his friend and wife and pretended not to, as far as Jerry was concerned, and, in addition, he has admitted to having betrayed his wife for years. From the outset, we understand there are multiple levels of betrayal:

*Love, trust and friendship: Emma betrayed Robert and Jerry betrayed his wife and friend; Robert betrayed Jerry (by withholding the truth of his knowledge) and his wife.*

Comparing with *Old Times*, it is a different triangle, much more concrete, in terms of remembrances, since we are taken on a chronological regressive tour of the relationship. The play ends when the affair begins, in Emma and Robert's house. It is a text that deserves to be mentioned, mostly due to its innovation in the dramatic territory of Pinter, first on account of its reverting structure and also for the fact, which is a novelty in Pinter's texts, that there are no mysteries left to disclose, just a former situation which leads to the anguish of the characters, particularly Jerry who feels betrayed by Emma and Robert.

In terms of language, the dialogues are quite straightforward, with a brief question and answer pattern, until a given topic is dealt with and concluded. What this particular play shares in common with the topic of time, memory and identity is the fact that the three characters share a common past and have to recollect their impressions of it, in the two initial scenes: Using the memories of a common past, Emma tries to impress Jerry with her new lover, since she has not been successful in triggering jealous emotions from her husband. On the other hand, Jerry manifests more concern with Robert's concealment from him of the omniscience he had of the affair than with the fact that he knew his best friend was having an extramarital relation with his wife, and Robert appears to give a greater value to friendship than his relation with Emma. As far as memory is concerned and using the stages introduced at the beginning of this text, the two first scenes take place at the level of the working stage, and Jerry is the one responsible for doing the encoding of the information that was revealed and left him feeling betrayed to the point of needing to confront Robert, later that day. After these first two chapters, memory is only summoned when characters are in the past referring to previous events, as it is the case of scene 4, when we witness the year previous to end of the affair (1974) and Emma observes, recalling the beginning of the relationship (Pinter: 1998):

*Emma: You see, in the past...we were inventive, we were determined, it was... it seemed impossible to meet...impossible... and yet we did. (IV, p.41)*

In *Betrayal* memory is not a foreign country, it can be verified and confronted with the previous dialogues that Emma, Jerry and Robert have had. Thus, the remembrances and, consequently, the time flux are constantly scrutinised scene after scene, as time moves backwards and we witness the verbal exchanges. It is not a question of going back to deduce the root of the problem, it is simply a matter of experiencing a pointless voyeurism of something that is over but, once, nine years before, was relevant and helped shape the identity of the characters of the first two scenes. In terms of the long-term memory stage, there's a persistent image shared by Jerry and Emma and linked on three different occasions with their affair: a memory of Jerry in Robert's kitchen (recalled by Emma as Jerry's kitchen) throwing Charlotte (Emma and Robert's daughter) up in the air and catching her. What is left, in terms of long-term images, is one of pure intimacy among friends.

Furthermore, the language use is quite restraint; there is a parallel between the economy of words and the economy of emotions: The play is made of short sentences, clichés and daily verbal exchanges (*How are you*, for instance is used as a refrain).

As Ruby Cohen (Gordon: 2001) corroborates:

*In Betrayal Pinter is so abstemious of the language techniques he has burnished over two decades that it would be only a slight exaggeration to state that he betrays them, but he is all the truer — all the more brutally honest — to “the shape of things”(...) (p.28)*

In sum, *Betrayal* is a difficult text to position in Pinter's canon, due to the lack of the recurrent topics that are mustered in a typical Pinteresque play, mystery, menace and absurd situations. However the element of memory and time as factors which help shaping the identity of the characters are there. Jerry in the first scenes appears tainted, damaged by the death of the affair, and mostly due to the Robert's friendship. His loss is aggravated when he becomes



acquainted with the fact that Robert knew about the adultery, long time before they affair was over:

*Jerry: And she told you... last night... about her and me. Did she not?*

*Robert: No, she didn't. She didn't tell me about you and her last night.*

*She told me about you and her four years ago. Pause. (...)*

*Jerry: But we've seen each other... a great deal... over the last four years.*

*We've had lunch.*

*Robert: Never played squash though.*

*Jerry: I was your best friend.*

*Robert: Well, yes, sure. (...) Oh, don't get upset there's no point. (pp. 28;*

*19)*

Inverting the aphorism that the husband is always the last to become aware of the betrayal, Jerry feels deceived every step of the way, especially due to the time factor. The fact that Robert was familiar with the adultery for so many years alters Jerry's perception of his own identity and Robert's, since he engaged in a social and sexual intercourse not knowing all the premises of the infidelity equation. He is, recovering an image from *Old Times* and the film Deeley has taken Kate to watch and becomes a leitmotiv of the play, the odd manout! Time is a key factor and the characters who know more feel more reassured more reassured of their identity. As Steven Gale notes (Gale: 2003) discussing the conversion of the play into film<sup>7</sup>:

*In the play, Pinter explores and demonstrates the workings of the human mind and interpersonal relationships by manipulating time. The drama is related to his later memory plays – Landscape, No Man's Land, Silence, Night – but the film is as effective as the play because of the*

---

<sup>7</sup> Released in London, in 1982, and in New York, also in 1982, and nominated for 1983 Academy of Motion Picture Arts and Sciences Awards (Best Picture, Writing – Best Screenplay Based on Material from Another Medium), directed by David Jones with Ben Kinsley (Robert), Jeremy Irons (Jerry), and Patricia Hodge (Emma).

*greater manipulation of time allowed by the cinematic medium – which becomes a prime feature in the movie. (p. 261)*

## A Kind of Alaska

*A Kind of Alaska* is a one-act play written in 1982, based on the book *Awakenings* written in 1973 by the neurologist Oliver Sacks. In the book he retells a number of case studies of survivors of the *encephalitis lethargica* and their return to the world after decades of “sleep”, fully describing not only the medical and psychological consequences, but also paying extraordinary attention to the ontological and philosophical implication of the experiments he submitted their patients in order to treat them and wake them up to reality. According to the editor (Vintage Book):

*Awakenings is the remarkable account of a group of patients who contracted sleeping-sickness during the great epidemic just after World War I. Frozen in a decades-long sleep, these men and women were given up as hopeless until 1969, when Dr. Sacks gave them the then-new drug L-DOPA, which had an astonishing, explosive, “awakening” effect. Dr. Sacks recounts the moving case histories of these individuals, the stories of their lives, and the extraordinary transformations they underwent with treatment<sup>8</sup>.*

The foreword to the play, something unusual in Pinter’s universe, gives full context to the initial situation that is behind Sacks’ account (Pinter: 1998):

*In the winter of 1916-17, there spread over Europe, and subsequently over the rest of the world, an extraordinary epidemic illness which presented itself in innumerable forms – as delirium, mania, trances,*

---

<sup>8</sup> <http://www.oliversacks.com/books/awakenings/>

*coma, sleep insomnia, restlessness, and states of Parkinsonism. It was eventually identified by the great physician Constanti von Economo and named by him encephalitis lethargica, or sleeping sickness.*

*Over the next ten years almost five million people fell victim to the disease of whom more than a third died. Of the survivors some escaped almost unscathed, but the majority moved into states of deepening illness. The worst affected sank into singular states of 'sleep' – conscious of their surroundings but motionless, speechless, and without hope or will, confined to asylums and other institutions.*

*Fifty years later, with the development of the remarkable drug L-DOPA, they erupted into life once more. (p.151)*

In Sacks text, what drew Pinter's attention was the case of Rose R. In Sacks' description of her, later included in a compilation of his most compelling study cases, Rose is a *63-year-old woman who had had progressive postencephalitic Parkinsonism since the age of 18 and had been institutionalised, in a state of almost oculogyric 'trance' for 24 years* (Sacks: 1990, p.151). Rose becomes Deborah, in Pinter's play and it is Sacks who unveils part of the motivation that drew the playwright to her story:

*Later, when I came to write the story of this patient (Rose R.) in Awakenings, I thought less in terms of 'reminiscence' and more in terms of 'stoppage' ('Has she never moved on from 1926?' I write) – and these are the terms in which Harold Pinter portrays 'Deborah' in *A Kind of Alaska* (Sacks: 1990, p.150).*

In Pinter's play Deborah is in her mid-forties and she wakes up, suddenly at the beginning of the play, without recognising Hornby, the doctor who has taken care of her. When he finally manages to get her to listen to him, she is informed of her present status:

*Deborah: Well, how long have I been asleep?*

*Pause.*

*Hornby: You have been asleep for twenty-nine years.*

*Silence.*

*Deborah: You mean I'm dead?*

*Hornby: No. (p. 163)*

*(...)*

*Deborah: How did you wake me up? (...)*

*Hornby: I woke you with an injection.*

*Deborah: Lovely injection. Oh I love it. And am I beautiful?*

*Hornby: Certainly.*

*Deborah: And you are my Prince Charming. Aren't you? (p. 168)*

Deborah is a Sleeping Beauty without a prince charming, just her sister Pauline, who was 12 years old at the time she lost contact with reality and becomes the mirror of Deborah's own ageing process. Deborah thinks of herself as an adolescent of sixteen years old, and looking at Pauline, starts to realize that her long term memories are the ones she considers to have just occurred, which means that her brain restarts functioning in the working stage, still processing and encoding images as if they were short-term ones. The images have to do with her childhood and adolescence and if Pauline tries to postpone the revelation of the truth, elaborating a fairy-tale where the absent parents and sister are on a cruise, Hornby does not hesitate in explaining all that has happened. In the end of the play, Deborah has a fast forward image of her, absent to the world for years, and manages to create a new version of the past, editing the information that she has grasped, from Hornby and Pauline's words, which includes both facts and fantasies, concluding:

*You say I have been asleep. You say I am now awake. You say I have not awoken from the dead. You say I was not dreaming and am not dreaming now. You say I am a woman.*

*She looks at Pauline, then back at Hornby.*

*She is a widow. She doesn't go to her ballet classes any more. Mummy and*

*Daddy and Estelle are on a world cruise. They've stopped off in Bangkok.*

*It'll be my birthday soon. I think I have the matter in proportion. (p.190)*

The truth is Deborah only accepts as evidence a selection of events concerning her family and her birthday, the immediate memories of what she has been told. She distances herself from her current state by refusing to talk of herself in the first person, using the reported speech to describe her past 29 years, which is by no means an acknowledgement. At the same time, she appears to have forgotten Hornby's explanation about her father's blindness, the fact that her sister Stella is taking care of him, and that her mother has passed away. She opts for Pauline's brighter version of the cruise and uses it as a statement/fact. She edits her memories and encodes them in her speech.

This is a text where the topic of memory, time and the self are profoundly linked since Deborah's notion of identity when she wakes is linked to the long term memories she had immediately before entering into her trance. To find her new identity she needs to accept her present condition and that implies realising that she cannot have memories of the past twenty-nine years, thus breaking the continuum in time. As far as Hornby and Pauline's memories are concerned their identities are profoundly linked to the sleep of Deborah, and they disclose their remembrances only to fill in the puzzle of the gap of twenty-nine years with the missing information. In the case of Pauline her perspective is a closer one since she witnesses the beginning of the disease and the process of ageing while she was asleep. If Hornby is the one who summons the image that she has been in a kind of Alaska, Deborah's version is also poetic and accurate when she considers herself similar to Alice in Wonderland.

Deborah's language is made of the memories she recovers that is why she talks like a sixteen year old girl, with traces of childhood words, referring to 'mummy', 'daddy' and verbally bullying her sister. As Ewald Mengel (Gordon: 2001) puts it:

*Pauline's [sic] and Hornby's memories basically have expositional functions. They elucidate Deborah's fate and the history of her family, forming a narrative context that gives meaning to the past and to the present of both Deborah and the audience. Deborah's memories are lyrical in character. Her childhood memories serve to define her self, her identity in a subjective way. The memories connected with her illness conjure up the phantasmagoric "no man's land" Alaska, in which her consciousness has travelled in the meantime. (p. 165)*

Her refusal to looking at herself in a mirror is a rejection of her present self and her final words prove that, though she is ready to start coping with the immensity of what has happened to her, she is not apt to accept the full truth (namely, her mother's death, and her father's blindness).

## **Conclusion**

In this analysis I have considered three plays that reflect the subjects of memory, time and discourse. Other plays could have been presented, as referred earlier. However, these three are paradigmatic since they use memory to create different types of discourse.

In *Old Times* the past is the only engine that drives the conversation, and the characters are, in terms of identity, made out of memories and act according to them. It is the most enigmatic play of the three, since the discourse engendered in that close room, is a fight for supremacy won by Kate, in terms of attention and control of the others' lives and identities. According to Pinter, the play is one of his best achievements and it started from one word 'Dark'.

In *Betrayal*, the reader is simply confronted with the characters' memories at the beginning of the first two scenes. After scene three, time moves backwards and one can witness and verify all that the characters declare to have done. Their identities are only revealed, in terms of anxieties and frustrations, in the

commencement, afterwards memory is not at the core of the play, time is. The notion of the self in this text is directly related to the adultery: being adulterous, dishonest, being able to betray or to be betrayed, thus the characteristic of domesticity that labels the play, in terms of literary criticism.

Finally, *A Kind of Alaska* is an entirely different play in Pinter's canon; nonetheless it still dwells in the thematic of time, memory and identity, Deborah's *awakening* is based on a true event and though the three medical stages of the recovery, referred in Sacks account, were compressed by Pinter, the text sheds a new light into the topic. It is, as referred previously, a modern diseased version of Sleeping Beauty - without prince charming and without time standing still, waiting for the princess to come alive from her spell – and Alice in Wonderland – without the chance of returning home. Deborah's past is stuck in her present and nothing can alter the fact that her lack of memory of the past 29 years defines her identity. Her *Self* as identity disappears at 16 and restarts at 45 and she has to deal with almost two thirds of her life without memories but experiencing in her body the normal physical changes (from adolescence into middle-age) of the time that has elapsed.

In Pinter, as far as memory is concerned *the past really is a foreign country* and things are done differently. However, in terms of identity, there is always the unsettling feeling that *the past is never past*. Characters, shape, lose or rediscover their identity, according to the plays, and memory either determines the time flux, or is controlled by it. On numerous occasions memory is buried in discourse and Pinter uncovers his own memories in his dramas thus creating new fiction out of his personal experience. When asked, in 1979, by Mel Gussow how his memory was, Pinter replied (Gussow, 1994):

*I have a strange kind of memory. I think I really look back into a kind of fog most of the time, and things loom out of the fog. Some things I have to force myself to remember. I bring them back by an act of will. It appals me that I've actually forgotten things, which at the time meant a great deal to me. (p.53)*

George Whalley (1953) has described memory, considering it to be the central factor in the process of image making: without memory there can be no poetic creation (p.73). Historicists have always privileged memory as the nutriment of History and the ultimate shaper of identities, either collective or individual, and cognitive psychologists have created different stages to analyse the impact of memory. In Pinter's canon memory is, along with time, baffling enigmatic and moulded to serve the ultimate purpose of illustrating that life can be a daunting experience which accounts for the necessity of including pauses and silences in his discourse: In the absence of an appropriate 'voice', Pinter dignifies the moment introducing a new sense – that of the unsaid - and uses it as a form of discourse, showing that in the end there are some memories which cannot be translated into full words.

### Referências bibliográficas

BATTY, Mark. 2005. *About Pinter: the Playwright & the Work*. England: Faber and Faber Limited.

CAHN, Victor L. 1994. *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter*. Great Britain: MacMillan Press Ltd.

CAROLL, Lewis. 1970. *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. Great Britain: Penguin Books.

COHEN, R. 2001. "The Economy of Betrayal". In L. Gordon, *Pinter at 70*. New York and London: Routledge.

ESSLIN, Martin. 1970. *The People Wound: The Work of Harold Pinter*. New York: Anchor Books.

GALE, Steven H. (2003). *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*. USA: The University Press of Kentucky.

GUSSOW, Mel. 1994. *Conversations with Pinter*. New York: Grove Press.



Cerqueira, Carina – Work in Progres: Representar o outro segundo o pensamento antropofágico. Casos de estudo – Hans Staden e Les maîtres Fous 75 - 97

HALL, Peter. 2001. "Directing the Plays of Harold Pinter". In *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Ed. P. Raby. UK: Cambridge University Press. Pp. 144-154.

HOLLIS, James R. 1970. *Harold Pinter: The Poetics of Silence*. USA: Southern Illinois University Press.

MENGEL, E. 2001. "Yes! In the sea of Life Enisled": Harold Pinter's *Other Places*. In *Pinter at 70*. Ed. L. Gordon. London: Routledge: (pp.161-188)

PINTER, Harold. 1998. *Plays Four*. London: Faber and Faber.

\_\_\_\_\_ 1996. *Plays Three*. London: Faber and Faber.

\_\_\_\_\_ 1991. *Plays One*. London: Faber and Faber.

REGAL, Martin S. 1995. *A Question of Timing*. Great Britain: MacMillan Press Ltd.

SACKS, O. 1990. *The Man Who Mistook his Wife for a Hat and Other Clinical Tales*. USA: Harper Perennial.

WHALLEY, George. 1953. *Poetic Process*. London: Routledge and Kegan Paul.



# ESPELHOS DA POBREZA E DA EXCLUSÃO SOCIAL EM FERREIRA DE CASTRO E MIGUEL TORGA

Dora Nunes Gago  
Universidade de Macau  
Macau  
doragago@umac.mo

“o homem é rico desde que se familiariza com a pobreza”

Epicuro

## Resumo

No presente artigo, analisaremos o modo como é descrita a miséria, a pobreza e a exclusão social, associadas sobretudo ao fenómeno da emigração, patentes nas obras *Emigrantes*, *A Selva* de Ferreira de Castro, e *A Criação do Mundo* de Miguel Torga.

Atentaremos, por conseguinte, nas trajectórias empreendidas pelos protagonistas destas narrativas, sobretudo nas viagens empreendidas, mas também nas personagens anónimas, na “gente da terceira classe” metaforizada em “rebanho”, que parte na demanda dum Eldorado rapidamente desmitificado.

Além disso, será igualmente focado o cruzamento entre a realidade e a ficção, a experiência e a imaginação, visto que estas representações da pobreza e da exclusão social, impregnadas de humanismo, se enraízam nas vivências dos autores – pois ambos emigraram para o Brasil, sozinhos, no início da adolescência. Posteriormente, esses acontecimentos, vividos e sentidos, foram retratados e ficcionalizados nas obras literárias supramencionadas.

## Résumé

Dans cet article, nous analyserons la façon dont sont perçues la misère, la pauvreté et l'exclusion sociale, liées essentiellement au phénomène de l'émigration, dans les œuvres *Emigrants*, *La Forêt Vierge* de Ferreira de Castro et *La Création du Monde* de Miguel Torga.

Nous nous pencherons, tout d'abord, sur les trajectoires suivies par les protagonistes de ces récits, sans oublier les personnages anonymes, les «gens de troisième classe» métaphorisés par l'image du «troupeau», qui partent à la recherche d'un Eldorado aussitôt démythifié.

Nous essayerons ensuite de mettre en relief le croisement entre la réalité et la fiction, l'expérience et l'imagination, dans la mesure où ces représentations de la pauvreté et de l'exclusion sociale, imprégnées d'un certain humanisme, se trouvent fortement enracinées dans le vécu intime des auteurs – au début de leurs respectives adolescences, ils ont tous les deux, seuls, émigré au Brésil. Plus tard, ces événements vécus et sentis se répercutent, sous le voile de la fiction, dans leurs œuvres littéraires.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa, Exclusão social, Pobreza, Emigração, Representações, Ferreira de Castro, Miguel Torga, Brasil

**Mots clés:** Littérature portugaise, Exclusion sociale, Pauvreté, Émigration, Représentations, Ferreira de Castro, Miguel Torga, Brésil

Ferreira de Castro (1888 - 1974) e Miguel Torga (pseudónimo de Adolfo Rocha, 1907-1995), oriundos do meio rural – um da Beira Litoral, o outro de Trás-os-Montes - viveram no início da adolescência a dura experiência de emigração para o Brasil, devido às dificuldades económicas das famílias.

O primeiro partiu com apenas doze anos, em 1911, tendo permanecido no Brasil até 1919, onde viveu a árdua experiência do trabalho como seringueiro no seringal “Paraíso”, no coração da Amazônia. O segundo emigrou, quase com a

mesma idade, com treze anos, em 1920 para trabalhar na fazenda do tio, perto de Minas Gerais, onde também realizou as mais árduas tarefas, desde capinar café a caçar cobras, tendo permanecido neste país durante cinco anos.

É de salientar que, nesta época, não era insólito jovens de tenra idade, ainda no início da adolescência partirem sozinhos para um país estrangeiro. Do ponto de vista histórico, ela coincide com o início de uma forte vaga migratória para o Brasil, que se manteve como forte destino de emigração até ao início dos anos sessenta, sendo, posteriormente, preferidos países da Europa.

Os dois autores, na demanda do “Eldorado”, cruzaram o Atlântico num vapor, na terceira classe, cresceram, amadureceram, regressaram a Portugal e escreveram essas vivências.

Tendo sentido na pele as dificuldades e a pujança das garras da pobreza, gravaram, em tom de denúncia, nas suas obras literárias, sobretudo em *Emigrantes*, e *A Selva* de Ferreira de Castro e em o *Primeiro e Segundo Dia da Criação do Mundo* de Torga múltiplas imagens da miséria e da exclusão social que abordaremos em seguida.

Antes de mais, principiamos por focar o momento da viagem na “terceira classe” em condições desumanas que ambos os autores vivenciaram e descreveram.

### **Gente da terceira classe: o rebanho embalado pelo mito do Eldorado**

Em *Emigrantes*, as pessoas que vão emigrar, juntamente com o protagonista, Manuel da Bouça, são “animalizadas”, desde a descrição dos preparativos para a viagem e dos rituais burocráticos necessários, como é o caso da inspecção médica: “dóceis animais lá foram expor ante o olho clínico a carne fatigada, para receber o último carimbo.” (Castro, 1980, 87).

Esta “animalização” tem por objectivo denunciar a condição miserável daquela gente e o modo como era tratada. A mesma ideia ecoa com a referência ao embarque no “Darro” (que constitui uma projecção do “Jerôme”, navio

cargueiro em que o jovem Ferreira de Castro viajou) revelada *a priori* a condição daquela gente:

*“Por fim, o rebanho lá se foi, atrás dum tripulante que não respondia às perguntas que lhe faziam e marchava com apressados passos. Desceram escadas negras, tacteando corrimãos húmidos, tropeçando ao longo de galerias obscuras, até verem os seus beliches, uns por cima dos outros, como gavetões de jazigos. (Castro, 88-89).*

Neste caso, verificamos que a “animalização” anterior se especifica e a tripulação é metaforizada como “rebanho”, imagem que se repete constantemente nas descrições desta viagem. O “rebanho” é uma palavra com forte carga simbólica que não é utilizada aleatoriamente. Segundo Chevalier e Gherbrant, ele representa o instinto gregário. O homem relaciona-se com a colectividade do mesmo modo que o animal com o rebanho. Assim, o ser humano converte-se cada vez mais em “pessoa”, quanto maior for a sua capacidade de se bastar a si próprio, sendo capaz de viver sozinho, fora de um grupo ou partido. Tal como o carneiro sente receio ao ver-se sozinho, o indivíduo também tem necessidade de sentir à sua volta os outros homens. Tal como referem os autores anteriormente mencionados: “O rebanho apresenta-se como uma massa, uma totalidade da qual não emergem nem homem, nem animal.” (1994: 562). Contudo, não podemos deixar de frisar que nem toda a comunidade é “rebanho”, esta é apenas uma forma animal do grupo, marcada por uma ideia de regressão. Por conseguinte, o rebanho representa tanto a perversão da vocação social do homem, como do pendor humano da sociedade. Nesta senda, segundo Juan-Eduardo Cirlot, como situação de multiplicidade, o “rebanho” possui signo negativo, indicador do desmembramento de uma força ou intenção. (1984, 491).

Assim, a palavra rebanho caracteriza de forma expressiva e simbólica aquela “massa” de gente anónima, desumanizada e curvada pelo jugo da miséria, que embarcava rumo ao desconhecido e à realização das suas ambições.

Constatamos ainda a comparação entre os beliches e os jazigos, e a insistência na cor preta, que também se repete:

*Toda a terceira classe era negra, negra, viscosa e sufocante. [...] Cheirava a tintas e da cozinha exalava-se nauseante fartum de comida. Por detrás de cada porta vislumbravam-se corpos enrodilhados em grossos cobertores, em tecidos castanhos e escuros, que enervavam ainda mais o ambiente. (Castro, 89)*

Nota-se neste excerto, a importância simbólica das cores usadas para descrever a “terceira classe”. Primeiramente, a repetição da palavra “negra”. Com efeito, a cor preta, opõe-se a todas as cores, estando associada às trevas primordiais, à indiferenciação original, sendo associada à condenação, à morte, tendo um aspecto de obscuridade e de impureza. Tal como referem Chevalier e Gherrbrant no *Dicionário de Símbolos*, visto que absorve a luz e não a devolve, evoca “o caos, as trevas terrestres da noite, o mal, a angustia, a tristeza, a inconsciência...” (1994, 543). Para além disso, na sua influência sobre o psiquismo, o preto dá uma impressão de opacidade, de espessura, de peso. Por isso de certo modo, “um fardo pintado de preto pesará mais do que um fardo pintado de branco”. (1994, 543).

Outra cor simbólica presente nesta descrição é o castanho dos cobertores onde as pessoas se “enrodilham”. Esta é a cor da gleba (logo, directamente conotada com a pobreza), da argila, do solo terrestre. Evoca também a folha morta, o Outono, a tristeza, delineando-se como “uma degradação, uma espécie de casamento desigual entre as cores puras.” (Chevalier/Gheerbrant, 1994, 168). Por isso, é um símbolo de humildade (“húmus” significa “terra”), tanto entre os Romanos como na Igreja Católica, motivo que leva os religiosos a vestirem-se de burel.

Assim, nos dias iniciais da viagem, a terceira do “Darro” era “[...] um curral flutuante onde se comprimia grande rebanho.” (Castro, 1980, 91).

O barco levava emigrantes de várias nacionalidades: galegos, polacas, etc., “Quase todos caminhavam cegamente, fascinados pela resplandência transoceânica do imã; era o mistério, o prestígio do longínquo, a fuga às garras de uma laboriosa miséria.” (Castro, 1980, 92). Com efeito, toda aquela gente tentava libertar-se da teia da pobreza. No fundo, o mito do ouro brasileiro, com raízes nos tempos de D. João V, o Magnânimo, que tanto gastara em obras monumentais, no Reino, encontrava-se bem vivo e presente no espírito do povo. Todavia, o ouro do Brasil já não chegava a Portugal “espontaneamente”. A partir do início do século XX, era consabido que era necessário cruzar o oceano e ir conquistá-lo com trabalho muito árduo às Terras de Vera Cruz. Na verdade, o mito do *Eldorado* encontrava-se profundamente enraizado no imaginário cultural.

O contraste entre a primeira e a terceira classe é frisado, como espelho das desigualdades sociais e das discrepâncias sentidas em qualquer sociedade. Aliás, neste contexto convém referir que Ferreira de Castro foi um precursor do Neo-Realismo, que entre finais dos anos trinta e cinquenta, revelou a sua visão histórico-cultural das contradições sociais, sob a égide do materialismo histórico e dialético, inspirado pelo pensamento marxista. Tendo esta obra sido escrita em 1928, não podemos deixar de notar alguns indícios neo-realistas no que concerne ao tratamento da temática da pobreza.

Nesta senda, contrastando com o conforto da primeira classe, “Na terceira, constituíam-se grupos, homens e mulheres, cabeças pendidas pela saudade, xailes, rostos de crianças, seios ao léu, numa promiscuidade cigana.” (Castro, 1980, 96).

Posteriormente, Ferreira de Castro revela igualmente o drama dos “torna-viagem” ao descrever as condições de regresso do Brasil de Manuel da Bouça, mais tarde a bordo do “Andes”, onde encontra uma tripulação ainda mais miserável do que a primeira, visto estar desprovida de esperança, devido ao naufrágio do sonho do Eldorado, vítimas da discriminação, da exclusão social, da desigualdade de oportunidades, pois:



*Trabalharam tanto que se esqueceram de si próprios; e no dia em que se lembraram de que existiam, viram-se miseráveis como quando haviam chegado; mais miseráveis ainda porque já não tinham a ilusão. Estavam enfermos, sugados, envelhecidos, e só lhes restava implorar da morte um adiamento. Muitos deles iam repatriados pelos cônsules; outros tinham somado todas as economias feitas durante os anos de exílio e com elas adquirido lugar por quinze dias naquela pocilga transatlântica.” (Castro, 254).*

*“Por isso, aquela gente, desprovida de ânimo e alma, constituía, como afirma o autor, um “carregamento de carne humana, exausta, quase morta, que a América devolvia à Europa – homens que dir-se-ia estarem a mais no Mundo e se arrastavam pelos dois hemisférios como se fossem o refugio de outros homens.” (1980, 255).*

Neste caso, constatamos que aquele grupo pertence a um contingente populacional (que, infelizmente, nos nossos dias, continua a existir, tendendo a aumentar nos mais diversos contextos) de pessoas que, na sociedade salarial, se assumem como um “peso”, visto que ao deixarem de ser explorados, deixam de ser integráveis, correspondendo ao perfil de seres humanos excluídos pelo sistema.

Pelo contrário, os passageiros do “Darro”, à semelhança de Manuel da Bouça, ainda rumam ao Eldorado, cheios de esperança e ilusões num futuro melhor.

Em *A Selva* (1930) a viagem no “Justo Chermont” de Belém do Pará para a Amazónia é igualmente feita em condições semelhantes. Nela, o protagonista, Alberto, é quem revela maior dificuldade de adaptação, evidenciando desprezo pelos miseráveis que compartilham com ele o mesmo espaço, que espelha o seu carácter elitista. É pois o cheiro a redil que domina e a metáfora do “rebanho”, à semelhança do que sucedia na obra anterior, de novo se impõe:

*Na terceira, a caterva humana apertava-se e tripulante que quisesse romper o grupo tinha de eleger os cotovelos como argumento.*

*Todo o rebanho, porém, se humilhava, incerto nos passos a dar evocando, ainda com terror, a viagem do Ceará até ali.” (Castro, 1980, 37).*

Os sentimentos de isolamento, revolta, indignação e, sobretudo, de desintegração principiam a sentir-se ao longo da viagem no “Justo Chermont”, visto que ele não se identifica com a gente “sórdida e promíscua” que o acompanha. Neste ponto, a personagem contempla o “outro” (neste caso os outros emigrantes) com uma atitude que se aproxima da “fobia”, visto que o considera inferior. Posteriormente, já no seringal, a sua alvura e porte urbano convertem-no em alvo de escárnio, acentuando-se a solidão e o isolamento.

Por seu turno, Miguel Torga revela a sua experiência de emigração, ocorrida entre 1920 e 1925, na obra *A Criação do Mundo - O Segundo Dia*. Nela, deparamo-nos com um narrador autodiegético, retrospectivo, adulto e autoconsciente, que recria as vivências do passado, dando voz à criança que foi, através duma linguagem simples e espontânea. A emigração, numa tentativa de fuga à pobreza, assume-se como experiência de amadurecimento, de contacto com um espaço novo, diferente, marcado pela dureza da vida e, simultaneamente, pela descoberta.

A descrição do início da viagem para o Brasil termina *O Primeiro Dia da Criação do Mundo*, onde entra a bordo do “Arlanza” e o retrato não difere muito dos elaborados anteriormente por Ferreira de Castro:

*Em toda a terceira só havia barafunda e lágrimas. Ninguém sabia fazer mais nada. O cheiro do desinfectante branco dos urinóis ardia no nariz. Chegava uma música vaga, de longe, da primeira. (Torga, 1999, 76).*

Uma vez que o ser humano percebe o mundo real através de todos os seus sentidos, o apelo ao olfacto, através da descrição dos odores (o cheiro do desinfectante branco), confere ainda maior autenticidade e realismo aos factos

descritos. Tal como refere Yi Fu Tuan, o odor é um sentido negligenciado pelo homem moderno, uma vez que o ambiente ideal exclui necessariamente a existência de odores. No entanto, este autor afirma: “Odor has the power to evoke vivid, emotionally-charged memories of past events and scenes” (1990, 10).

Evidencia-se, aqui também o contraste entre as classes, entre a miséria de uns e o conforto de outros que emerge sob a forma da música, como uma realidade distante, diáfana e inacessível. Seguidamente, Torga refere, no *Segundo Dia*:

*As ondas nasciam e morriam sempre da mesma maneira.[...] por fim, os vômitos começaram a ser em seco. [...]*

*Mas a vida era a vida e tudo mudou. Passada uma semana já ninguém gemia pelos cantos. [...] Quando a sineta tocava, ia buscar o rancho numa lata, e o grão de bico, apesar de bichoso e mal cozido, sabia-me bem. Aos sábados (havia sábados ali), lavava a camisa. (Torga, 1999, 81).*

Assim, apesar da descrição sob a óptica do olhar nos permitir a aquisição de uma perspectiva mais abrangente do mundo que nos rodeia, o recurso à transposição das sensações auditivas (o som da sineta) possibilita-nos uma relação mais próxima e intensa com o espaço exterior, visto que como afirma Yi-Fu Tuan: “The sound of rain pelting against leaves, the roll of thunder, the whistling of wind in tall grass, and the anguished cry excite us to a degree that visual imagery can seldom match.” (1990, 8). Deste modo, a evocação dos diversos sentidos nas descrições confere-lhes maior realismo e verosimilhança.

Após este breve périplo pelas “viagens” da “gente da terceira classe”, abordaremos seguidamente, de forma sucinta, a inscrição da pobreza e exclusão social nos percursos das personagens.

## **Os percursos individuais e as precárias condições de trabalho: a pobreza na outra esquina**

Em *Emigrantes*, já no Brasil, ao viajar no comboio, Manuel da Bouça presencia ainda miséria pior do que a sua ao vislumbrar, ao longo da via férrea, um acampamento de romenos, ludibriados pelo sonho do Eldorado, “um promíscuo e maltrapilho bando de homens, mulheres e crianças. Dir-se-ia a população de um cemitério recém-ressuscitada”, imagem da miséria “gritando do seu último degrau” (1980, 137).

Precárias são igualmente as condições de vida dos outros imigrantes portugueses que encontra no Brasil, já inteiramente desiludidos.

Finalmente, o protagonista encontra trabalho no cafezal de Santa Efigénia, local onde os trabalhadores vivem em “casinhotos” também são explorados e os salários são miseráveis, em contraste com as fortunas que os patrões (como o coronel Borba) se dão ao luxo de esbanjar no Rio de Janeiro ou em Paris. Estas condições de subserviência dos trabalhadores encontram-se presentes no seguinte excerto:

*O feitor, olhar duro, boca cerrada, seguia de perto o esforço dos seus homens. Só um dos novos contratados o irritava, por se mostrar menos destro. Os outros de tronco nu, escorrendo suor, os músculos retesando-se com os movimentos do machado, corta, corta, cumpriam o seu dever. (Castro, 1980, 159).*

Após ter trabalhado arduamente no cafezal de Santa Efigénia, em péssimas condições e com um magro salário, e, posteriormente ter partido para S. Paulo onde trabalhou como empregado num armazém, sem que a sua vida tenha melhorado, Manuel da Bouça consegue pagar a viagem de regresso com o dinheiro obtido através da venda de um anel roubado a um cadáver, tombado, durante a Revolução de 1928, ocorrida nesta cidade e liderada pelo general Isidoro Dias Lopes.

Ainda mais pungentes são as imagens da miséria em *A Selva*, que caracterizam a forma de vida dos seringueiros na Selva Amazônica, entre os quais Ferreira de Castro trabalhou.

Nesta sequência, o drama de Alberto e o seu percurso individual centram-se num único espaço: a selva amazônica que, devido à sua importância, assume quase a condição de personagem, visto que constantemente é animizada, comparada a uma “fera devoradora” (2006, 80), ou “monstro” (2006, 88).

Deste modo, a selva reflecte a realidade social e cultural do homem, assumindo-se, nesta medida, como um sistema simbólico de representação social.

Assim, esta outra face, de conotação positiva poder-se-á relacionar igualmente com o aspecto positivo da sociedade, ou seja, no meio das injustiças sociais, Alberto encontra, no seringal, entre os companheiros, sobretudo com Firmino, um mestiço oriundo do Ceará, uma grande solidariedade, que lhes permite enfrentar a miséria e a exploração de que são vítimas.

As condições de vida dos seringueiros encontravam-se muito próximas da escravatura:

*A barraca tinha duas divisões: uma onde Alberto dormira, alardeava no chão, por baixo das redes, uma esteira e, ao canto um baú. A segunda, de mais estreiteza [...] dois caixotes vazios, para assento, e, dependurados na parede, os rifles. Dava ainda para uma alpedrada, aberta de todos os lados e onde a velha lata de petróleo, cortada numa das faces e com um buraco na parte superior, servia de fogareiro à cafeteira... (2006,104).*

Para além de viverem em barracas, e de serem “propriedade” do patrão, quando não podiam trabalhar nas estradas da borracha, devido às chuvadas, não ganhavam nada e esforçavam-se por sobreviver, satisfazendo as necessidades mais elementares do corpo. Acabavam por vegetar endividados, esfomeados e doentes, prisioneiros da selva. Os patrões fixavam preços exorbitantes a todas as mercadorias provindas das grandes cidades, convertendo-as em inacessíveis aos trabalhadores do látex. O seu único lenitivo era a embriaguez periódica quando

tinha acesso à cachaça: “Até o novo domingo, todo o resto da semana se volvia em impaciência, semana negra como a água do igapo, dias longos em que a amargura sufocava e a boca exigia o ardor da esquece-sofrimentos.” (2006, 143).

Por conseguinte, ao longo do tempo, as mudanças operadas em Alberto são notórias. A princípio, é dominado pela sensação de aprisionamento, isolamento, solidão, sendo posteriormente vencido pela força tirana da selva, que o leva à submissão, ao desânimo e ao completo desleixo no aspecto físico que tanto prezava, numa descida ao seu próprio abismo interior, à degradação dos sentidos. Esta grande transformação é acompanhada por outra da mesma dimensão a nível psicológico. A personagem evolui notavelmente, através do seu contacto com o “outro”, sobretudo com Firmino (o seu companheiro de seringal), com os seringueiros irmanados com ele na mesma miséria, encarcerados no mesmo espaço claustrofóbico, dissolvente que lhes retira a humanidade e a dignidade.

Nesta sequência, o jovem arrogante, orgulhoso, convicto dos seus ideais políticos, elitistas torna-se mais humano, humilde, revelando uma abertura e compreensão face ao outro, num exercício de alteridade, marcado pelo encontro e a compreensão: “A pensar nas bravas gentes, Alberto enternecia-se agora e compreendia-as melhor. Já eram outras para ele, assim vestidas com farrapos dramáticos que a Europa ignorava.” (2006, 135).

Seguidamente, a vida de Alberto melhora, visto que passa trabalhar no escritório do seringal, com condições completamente diferentes das anteriores. No entanto, não esquece as condições de vida dos companheiros e ao recordá-las, revolta-se contra as injustiças de que são vítimas, num conflito interior que põe em causa todos os valores que antes defendera. Assim, num processo gradual de aprendizagem, modifica-se completamente, renovando-se, pondo de parte o seu passado, através da construção de uma identidade renovada, mais consciente.

A iniciar o capítulo XIV, já na recta final, de novo se afirma a miséria de novos emigrantes chegados à selva, desta vez japoneses, pois a pobreza não selecciona rostos, nem nacionalidades.

Gago, Dora Nunes – Espelhos da pobreza e da exclusão social em Ferreira de Castro e Mi-

*[...] toda a gente no seringal se especaria, boquiaberta, ante a nova religião que se debruçava, melancólica [...] no primeiro convés do “Justo Chermont”. Era rebanho copioso, de pele seca, proeminências ósseas na face e olhar mortiço de quem regressa de outro mundo. (2006, 211).*

Por outras palavras, os “rebanhos” que chegam em busca do sonho, são, como já referimos, das mais diversas nacionalidades, pois a miséria não conhece fronteiras geográficas.

No final, constatamos que o protagonista, que desde o início se sobrepõe como herói, encarnando as aspirações dos seringueiros, se transformou num humanista que defende a justiça para todos. Aliás, após o incêndio provocado pelo negro Tiago para assassinar o tirano Juca, inimigo da liberdade, peça fundamental do sistema de exploração e opressão, que mandou chicotear os seringueiros que haviam fugido, Alberto conclui que nunca será advogado de acusação e aspira a um mundo mais humano e mais justo, a uma justiça universal, abandonando as suas ideias retrógradas e adoptando outros de teor humanista e progressista.

No fim, Alberto não necessita de “roubar” para pagar a passagem de regresso, como sucedeu com Manuel da Bouça, mas é a mãe quem lha paga.

Relativamente a Torga, à semelhança do que sucedeu com José Maria Ferreira de Castro, é também no Brasil, que irá crescer, amadurecer e tornar-se homem, nas condições mais adversas. Essa formação realizar-se-á em duas etapas, sendo a primeira preenchida com o trabalho árduo na fazenda do tio, onde não usufrui de qualquer privilégio, exercendo as mais duras tarefas. Posteriormente, em Ribeirão Preto terá a oportunidade de estudar e de ler os mais diversos autores, saciando a sua sede de saber.

No regresso, tal como sucedeu com Ferreira de Castro e as suas personagens, Torga também não traz fortuna material e o primeiro encontro com os pais relatado no *Terceiro Dia da Criação do Mundo*, revela que o fantasma da pobreza continua a atormentá-los, pois como refere:

*Arrefecia-nos ainda outro gelo: a pobreza. A ausência cobria tudo de uma saudade doirada. E a realidade permanecia inalterável.*

*-O Pai escusava de andar com essas calças tão rotas!*

*- E que é doutras? Tu que cuidas?! Que o vou roubar? (Torga, 1999, 159).*

Deste modo, também o escritor transmontano não integrou a pequena minoria de emigrantes regressados do Brasil enriquecidos, que serviram de modelo a algumas personagens de Aquilino Ribeiro. Nenhum deles foi, como explicava Oliveira Martins, o caixeiro que se torna negociante, enriquece e, vendo-se dono de um pecúlio maior ou menor, como esse pecúlio é dinheiro sem fixidez, líquida, recheia a carteira e volta a acabar regaladamente a vida junto às carvalhas da sua infância, na Praça Nova do Porto, ou na Rua das Capelistas de Lisboa (Martins, 248).

## Conclusão

Em suma, se como afirmou Epicuro, o “homem é rico desde que se familiariza com a pobreza”, concluímos que, desde muito cedo, Ferreira de Castro e Miguel Torga foram enriquecidos humanamente pela dureza da vida, impulsionadora da experiência de emigração em “terceira classe”, integrando o rebanho que rumava além-mar na demanda do *Eldorado*. E a fortuna almejada foi alcançada, sim, mas sob a forma da palavra de escrita, de vivências sentidas e “escrividas”. Delas germinaram obras que deram voz à pobreza e à exclusão social, retratando-a de forma nua, crua e realista, através de uma focalização interna que nos permite penetrar no universo íntimo dos protagonistas e nos meandros do seu olhar, aderindo à óptica de Manuel da Bouça, Alberto ou do narrador autodiegético de *A Criação do Mundo*. Obras delineadas na tela da própria vida, onde a ficção e a realidade, a imaginação e a ficção se entrecruzam na filigrana da narrativa, espelhando a pobreza dos destinos, tantas vezes escamoteados, da excluída gente da “terceira classe”.



### Referências bibliográficas

- CASTRO, Ferreira de - *Emigrantes*, 21ª ed, Lisboa, Guimarães Editora.  
-----*A Selva*, 40ª ed., Lisboa, Guimarães Editora.
- CHEVALIER, Jean et A. Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos* (trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra), Lisboa, Ed. Teorema, 1994.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos* (trad. Eduardo Frias) S. Paulo. Ed. Moraes, 1984.
- EMERY, Bernard. *L'humanisme luso-tropicale selon José Maria Ferreira de Castro*, Paris, Ellug, 1992.
- GAGO, Dora Maria Nunes. 2008. *Imagens do estrangeiro no Diário de Miguel Torga*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/FCT.
- 2008. “A imagem do Brasil no *Diário* de Miguel Torga: Da emigração ao reencontro”, *Portugal e o Outro: olhares, influências e mediação*”, (coord.) Otilia Pires Martins, Coimbra, Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, pp.147-160.
- “Trajectoires d'exil chez Ferreira de Castro - *Emigrants* et *Forêt vierge*: du rêve au cauchemar”, communication présentée au colloque "Exils, errances, rencontres" (décembre 2009), Cergy-Pontoise (France)
- [http://www.u-cergy.fr/IMG/exils.\\_traj.cergy.v.3dora\\_gago.pdf](http://www.u-cergy.fr/IMG/exils._traj.cergy.v.3dora_gago.pdf)
- – “Pelas veredas da Literatura Comparada: Olhares de Ferreira de Castro sobre o Brasil, à luz da imagologia”, *Revista ALETRIA* nº1, vol. 21, da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil, jan-abr.2010, pp.35-48.
- “Pelas veredas da luso-brasilidade: ressonâncias do Brasil nas obras de Ferreira de Castro e Miguel Torga”, *Polissema, Revista de Letras do ISCAP*, Porto 2010, nº 10. 77- 91.
- LETIZIA, Maria Eva B.K., “José Maria Ferreira de Castro, uma vivência de emigrante nas terras do Brasil”, *Castriana*, nº2, Ossela, 2004.
- MARTINS, Oliveira. *Fomento Rural e Emigração*, 3ª Edição, Guimarães Editores, 1994.

Gago, Dora Nunes – Espelhos da pobreza e da exclusão social em Ferreira de Castro e  
Mi-

SERRÃO, Joel. “Conspecto histórico da emigração portuguesa”,

<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1224258510R3rFG4jc9La79ZA4.pdf>,  
acedido a 8/4/2012.

TORGA, Miguel. *A Criação do Mundo*, 3ª edição integral, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.

TUAN, Yi-Fu, *Topophilia, A Study of environmental Perception and values*. New York, Columbia University Press, 1990

# RESULTADOS PRELIMINARES DE UM ESTUDO SOBRE TRADUÇÃO AUDIOVISUAL INFANTO-JUVENIL: O CASO DA DOBAGEM EM PORTUGAL

Graça Bigotte Chorão  
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto  
Portugal  
gchorao@iscap.ipp.pt

## Resumo

Nos últimos anos, o volume de produções audiovisuais aumentou exponencialmente graças ao desenvolvimento das novas tecnologias e à omnipresença dos *mass media* à escala global. No que concerne o público infanto-juvenil, o consumo massivo de produtos audiovisuais contribuiu para a construção de um novo tipo de espectador mais familiarizado com a imagem/palavra em movimento, seja no ecrã da televisão ou do computador. Com este artigo, pretendo partilhar os resultados preliminares de um estudo exploratório sobre o impacto da dobragem em Portugal no público infanto-juvenil enquanto consumidores/receptores deste tipo de tradução interlinguística. Considerando que a oferta televisiva é condicionante do tipo de consumo de produtos audiovisuais traduzidos é crucial compreender de que modo esta conjuntura poderá vir a criar públicos mais receptivos à dobragem num futuro próximo.

## Abstract

In recent years, the volume of audiovisual productions has increased exponentially thanks to the development of new technologies and the ubiquity of mass media on a global scale. Regarding child and teen audiences, the mass consumption of audiovisual products contributed to the construction of a new

type of viewer familiarised with the image/word in motion, both in a TV or computer screen. In this article, I intend to share the preliminary results of an exploratory study on the impact of dubbing in Portuguese television bearing in mind that children and teenagers are the main consumers /receivers of this type of interlinguistic translation. Considering that television programming influences decisively the consumption of translated audiovisual products, it is crucial to understand how this scenario could create a more receptive public to dubbing in the near future.

**Palavras-chave:** dobragem, público infanto-juvenil, televisão, Portugal, recepção

**Key words:** child and teen audiences; television; Portugal; reception

Nos últimos anos, uma das consequências mais visíveis da globalização foi a massificação e a vulgarização do mercado da informação e do entretenimento. O volume de produções audiovisuais aumentou exponencialmente graças ao desenvolvimento das novas tecnologias e à onnipresença dos *mass media* à escala global. Esta nova realidade a que Gambier (2006:1) chama de *digitopia* oferece novos desafios e oportunidades não só ao negócio da produção audiovisual mas também aos tradutores. Estamos perante uma transformação profunda a dois níveis, como refere Kress (2003:1) «on the one hand, the broad move from the now centuries-long dominance of writing to the new dominance of the image and, on the other hand, the move from the dominance of the medium of the book to the dominance of the medium of the screen». Sem querer escamotear a importância do cinema, da internet ou dos jornais, este domínio consubstancia-se principalmente através da televisão pela sua importância na vulgarização e na disseminação da imagem em movimento. O pequeno ecrã veio aproximar civilizações e culturas, revelar novas experiências e vivências, abrindo novos horizontes de conhecimento.

Esta diversidade multicultural materializa-se na profusão de produtos televisivos à escala mundial, o que implica obviamente a necessária transferência

linguística para o país receptor. Assim, no caso da televisão, é a tradução audiovisual que derruba as barreiras linguísticas e possibilita a comunicação intercultural. E, para além disso, é responsável pela transformação social, como diz Diaz-Cintas(2009:8), «[g]iven the power exerted by the media, it is not an exaggeration to state that AVT is the means through which not only information but also the assumptions and values of a society are filtered and transferred to other cultures».

No âmbito dos públicos infanto-juvenis, o consumo massivo de produtos audiovisuais contribuiu para a construção de um novo tipo de espectador mais familiarizado com a imagem/palavra em movimento, seja no ecrã da televisão ou do computador até porque, segundo O'Connell (2003:226), «computer, video, radio and television and other kinds of audiovisual material have become just as important as books as far as the education and entertainment of young people is concerned».

Tanto os livros como os programas televisivos destinados para os públicos mais jovens têm muito em comum: ambos redefinem-se enquanto texto, enquanto construção semiótica como refere Gambier (2006:6), «no text is, strictly speaking monomodal. Traditional texts, hypertexts, screen texts combine different semiotic resources».

A combinação singular da palavra com a imagem reinventa-se em cada livro ou em cada filme de animação. Citando O'Connell (2003:225),

*in reality both illustrated children's books and children's television animation have a great deal in common in terms of how they combine word and image, and, indeed, both have much to offer children from an entertainment and educational point of view.*

Cientes do papel fulcral que a leitura e o contacto com o livro devem ter na educação e formação das nossas crianças, interessa também observar com alguma atenção a importância da comunicação audiovisual. Retomando as palavras de O'Connell (2003:2),

*Audiovisual media can actually lead children back to more traditional written texts since many popular programmes, films etc. are based on books for children. Moreover, the link can work in the opposite direction with new novels and comics being written and/or translated to respond to an interest in reading about characters first encountered on screen.*

São inúmeros os casos de filmes e séries de animação infantil resultantes de adaptações para televisão de literatura infanto-juvenil. A título exemplificativo, encontrámos a série *Abelha Maia*, uma adaptação do livro *As aventuras da Abelha Maia* de Waldemar Bonsels, que mereceu grande popularidade e foi uma das primeiras dobragens feitas para televisão em Portugal. Outro exemplo foi *Vickie, o Viking*, que estreou em 1975 com legendas em português e baseava-se nos livros infantis do autor sueco Runes Jonsson, cujo primeiro livro foi editado em 1964. Não posso deixar de referir a série de animação *Alice no País das Maravilhas*, do escritor britânico Lewis Carrol ou *As Aventuras de Tom Sawyer* de Mark Twain.

No entanto, o percurso inverso também se verificou: séries de animação gozando de grande popularidade resultaram na publicação de livros. É o caso da série *Willy Fog*, baseada na obra de Júlio Verne, *A Volta ao Mundo em 80 Dias* que, por seu lado, deu origem à publicação de vários livros sobre as aventuras desta personagem. O mesmo tem vindo a acontecer com séries de animação como *Ruca*, *Bob*, *o Construtor*, *Pocoyo* entre outros.

### **A realidade audiovisual em Portugal**

No panorama televisivo português, somos invadidos por uma grande quantidade de programas estrangeiros destinados a públicos diversificados o que obriga a proceder à necessária adaptação para Língua Portuguesa desses produtos. Assim, as modalidades de tradução audiovisual mais comuns no universo televisivo português são a legendagem, a dobragem, a narração (voice-

over) e a interpretação simultânea, dependendo do tipo de programas e do segmento do público a que se destinam.

A par dos países nórdicos e da Grécia, entre outros (Gottlieb, 2005:24) em Portugal, utiliza-se a legendagem como método tradutivo por excelência, tanto para cinema como para televisão. Embora grande parte da produção audiovisual estrangeira no polissistema televisivo e fílmico português seja legendada, no que concerne os conteúdos infanto-juvenis, a situação inverte-se. Neste universo de polisistemas tradutivos, a dobragem distancia-se desse posicionamento periférico e adopta um papel central e nuclear em face da sua utilização constante e recorrente.

Importa referir que, mesmo nos países tradicionalmente legendadores, a dobragem é a modalidade tradutiva preferencial usada nos produtos audiovisuais infanto-juvenis. Ocorre sobretudo em programas de animação (desenhos animados infantis, filmes de animação) mas também em séries de imagem real. Existe uma aquiescência generalizada em relação à utilização da dobragem no caso dos públicos mais jovens sobretudo por causa das óbvias dificuldades com a velocidade e ritmo de leitura das legendas.

Partindo da observação empírica de que as nossas crianças e jovens estão a crescer familiarizados com filmes, séries de animação, programas de entretenimento de produção estrangeira dobrada para português, quis aferir que tipos de produtos audiovisuais dobrados são transmitidos em Portugal e a respectiva carga horária no panorama televisivo.

Neste estudo pretendo partilhar os resultados preliminares de um estudo exploratório sobre o impacto da dobragem em Portugal no público infanto-juvenil enquanto consumidores/receptores deste tipo de tradução interlinguística. Considerando que a oferta televisiva é condicionante do tipo de consumo de produtos audiovisuais traduzidos é crucial compreender de que modo este fenómeno poderá vir a criar públicos mais receptivos à dobragem num futuro próximo.

### **Breve olhar diacrónico sobre a programação infanto-juvenil em Portugal**

No artigo 17º da Convenção dos Direitos da Criança (ONU, 1989) está contemplado “o acesso da criança à informação e a documentos provenientes de fontes nacionais e internacionais diversas, nomeadamente aqueles que visem promover o seu bem-estar social, espiritual e moral, assim como a sua saúde física e mental.”

Ao falarmos em meios de comunicação de massas, a consagração deste direito implica a emissão de produtos audiovisuais produzidos especificamente para esta faixa etária, tendo em atenção não só as necessidades, os gostos e as motivações bem como as características cognitivas, físicas, psicológicas e obviamente linguísticas deste grupo.

Pareceu-me assim relevante saber qual a programação disponível para as crianças e jovens portugueses e qual a sua evolução nos últimos anos. Com este intuito, foram já efectuados alguns estudos sobre a oferta televisiva para crianças nos canais generalistas portugueses e refiro-me em particular aos trabalhos publicados por Ponte (1998) e Pereira (2007). Estas autoras reportam respectivamente ao período de 1957 (data de início da televisão em Portugal) até 1991 e de 1992 a 2002. Ponte distingue dois momentos fundamentais na programação para públicos infanto-juvenis:

- O período entre 1959 e 1974, em que grande parte da animação era de produção europeia e, em alguns casos, proveniente de países de leste e legendada em língua portuguesa. Nesta altura é emitida, por exemplo, a série francesa *Carrossel Mágico* (1966) que terá sido o primeiro filme animado dobrado;

- E o período entre 1975 e 1991 pautado pela criação do Departamento de Programas Infantis e Juvenis na RTP em que se promoveu a transmissão de programas produzidos em Portugal como, por exemplo, o *Fungagá da Bicharada* (1975) ou o *Zarabadim* (1985). Outro caso de enorme sucesso nacional foi a *Rua Sésamo* (1989), cuja versão do popular programa infantil norte-americano *Sesame Street*, produzido pela PBS foi adaptada para a língua e cultura portuguesas.



Importa referir que, em 1957, a televisão em Portugal resumia-se a um único canal público de sinal aberto, a RTP, e só em 1968, foi lançado um novo canal, a RTP 2.

Em 1993, com o início de actividade dos canais privados SIC e TVI, a oferta televisiva ganhou novo fôlego e maior diversidade. De acordo com os dados registados por Pereira (2007), entre 1993 e 2002, o número total de horas anuais dedicado aos mais novos passou de 1.712 para 3.640, número este que indica uma subida de mais de 200%. No entanto, se analisarmos o número total de horas emitidas nos 4 canais, verificamos que a proporção de horas de programação infanto-juvenil desceu ligeiramente. Em 1993, registaram-se 20.000 horas anuais de emissão das quais 11,4% foram dedicadas à programação infantil. Em 2002, o tempo total de emissão nos 4 canais de sinal aberto aumentou exponencialmente para 35.000 horas anuais. Apesar deste crescimento, as emissões dirigidas à faixa etária dos 4-14 anos diminuíram para 10,4% (Pereira, 2007:33). Tal revela que, contrariamente ao que seria de esperar, perante o grande acréscimo de horas de emissão, não se deu igual aumento no que toca a programação infanto-juvenil.

É interessante notar que, de acordo com os dados do Instituto Nacional de Estatística (2010), o total de população portuguesa em 2008 ascendia a 10.627.250 indivíduos dos quais 1.622.991 situam-se na faixa etária dos 4-14 anos. Verifica-se uma adequação entre o rácio de população em questão e as horas de programação infanto-juvenil em comparação com o total de horas emitidas para o público em geral, ou seja, cerca de 11%.

Em jeito de conclusão, esta breve análise demonstrou que, desde o início da actividade, a televisão portuguesa revelou um interesse crescente pelo público infanto-juvenil, consubstanciado na criação de um departamento próprio na RTP e no aumento gradual das horas de emissões televisivas. É de notar igualmente o facto de existir uma proporcionalidade directa entre o rácio da faixa etária dos 4-14 anos na população portuguesa e as horas de emissão infanto-juvenil na totalidade de horas de emissão televisiva em Portugal.

## A oferta televisiva nos dias de hoje

Nos últimos 15 anos verificou-se uma vulgarização do acesso aos canais por cabo, o que veio a aumentar exponencialmente a quantidade e variedade de programas disponíveis a um elevado número de espectadores<sup>1</sup>. Contudo, devido à multiplicidade de operadores e de canais transmitidos por cada um deles, entendi que, nesta fase inicial, deveria restringir o nosso enfoque aos 4 principais canais de sinal aberto – RTP1 e RTP2 (canais públicos) e SIC e TVI (canais privados). Esta opção justifica-se pela necessidade de obter uma amostra mais válida e homogénea com uma maior abrangência em termos demográficos, geográficos e socioculturais.

De acordo com os dados de Borges (2007:11) verificou-se que, em 2006, 61,1% das horas de programação destinadas ao público jovem foram emitidas pela RTP2, em contraponto com 8,2% da RTP1, 23,8% da SIC e 6,8% da TVI. Este dado explica-se sobretudo pela vocação mais informativa e educacional do que comercial que, ao abrigo da reestruturação dos canais públicos, foi atribuída à RTP2.

Numa primeira fase, pretendi verificar empiricamente se esta tendência se mantinha em 2010, quando e onde eram transmitidos os programas infanto-juvenis, qual a sua origem e qual a opção tradutológica utilizada.

Comecei por fazer um levantamento dos tempos semanais de emissão dos programas infanto-juvenis em exibição nos canais generalistas da televisão portuguesa, tomando como ponto de referência a semana entre 7 de Fevereiro e 13 de Fevereiro de 2010.

Para esse efeito, analisei uma publicação semanal de divulgação televisiva, TV Sete Dias e acedi diariamente aos sítios Web de cada estação televisiva. A

---

<sup>1</sup> De acordo com os dados fornecidos em linha pela ANACOM - Autoridade Nacional de Comunicações, o organismo governamental que regula e supervisiona o sector das comunicações electrónicas e postais em Portugal, em 2009 cerca de 45% dos lares portugueses possuíam o serviço de subscrição da televisão por cabo. Informação acessível em [http://www.anacom.pt/streaming/4T09\\_servDTH.pdf?contentId=1013143&field=ATTACHED\\_FILE](http://www.anacom.pt/streaming/4T09_servDTH.pdf?contentId=1013143&field=ATTACHED_FILE); acedido em 10.6.2010

partir dessa análise, consegui saber os programas, as horas e os canais em que são transmitidos no período de uma semana (de domingo a sábado). Em traços gerais, aferi que grande parte da programação infanto-juvenil da televisão pública se concentra na RTP2, ocupando o período da manhã até cerca das 14h durante a semana e ao sábado. O outro canal público, RTP1, limita-se a transmitir aos fins-de-semana das 06:30 até às 08:00 da manhã. No que concerne os canais privados, SIC e TVI, a situação não difere muito sendo que o período matinal do fim-de-semana está consagrado aos mais novos embora com uma maior duração pois termina cerca das 12h. De segunda a sexta-feira, testemunhei a quase inexistência de programação infanto-juvenil à exceção da série portuguesa Morangos com açúcar, emitida diariamente pela TVI no período entre as 18:15h e as 20h.

Depois de analisados os dados obtidos, foi necessário distinguir programas de produção estrangeira e de produção portuguesa. Feita esta distinção, quis então aferir qual a opção tradutiva usada na programação transmitida pelos 4 canais já mencionados. Importa referir que inseri nesta análise os programas de produção portuguesa originalmente mais vocacionados a públicos adolescentes e jovens (faixa dos 12-16 anos), a saber, Morangos com Açúcar, Chiquititas, Inspector Max mas que gozam de grande popularidade nas camadas etárias mais novas.

Em traços gerais, no total das mais de 60 horas de produção estrangeira, transmitidas nos 4 canais portugueses, verificou-se que a dobragem predomina como modalidade de tradução preferencial com um expressivo número de 98,3% do total de programação estrangeira traduzida. Isto significa que a RTP2 difundiu cerca de 41 horas de programação dobrada e os outros canais - SIC, TVI, RTP1 - transmitiram cerca de 9, 6 e 3 horas respectivamente. Deste modo, a legendagem só surgiu num filme com a duração de uma hora emitida pela RTP2 no dia 13 de Fevereiro de 2010 (sábado).

Optei por não incluir nesta amostragem as séries de animação estrangeira como Os Simpsons ou os filmes considerados ‘de família’, emitidos nas tardes de fim-de-semana, porque considerarei que o público-alvo é adulto, eventualmente acompanhado por públicos mais jovens.

Embora neste estudo não se aborde de forma analítica a situação dos canais por cabo será, no entanto, de ter em conta que os programas infanto-juvenis dobrados aumentaram exponencialmente em Portugal sobretudo desde que o Canal Disney começou a emitir diariamente. É certo que os desenhos animados produzidos pela Disney foram sendo transmitidos regularmente nos canais de sinal aberto mas esta influência terá sido mais prevalecte através da emissão semanal de programas como o Clube Disney entre 1993 e 2001 na RTP1 e do Disney Kids transmitido pela SIC desde 2001 até aos nossos dias (Pereira, 2007:101-105).

Como se pode ver na tabela 1, os dados recolhidos pela Marktest em 2009 permitiram comprovar que uma parte significativa da programação infanto-juvenil com maior audiência na televisão portuguesa é produções estrangeiras dobradas para português, originalmente produzidas pela Disney, o que me obriga a re-equacionar a inclusão dos canais por cabo em futuras investigações.

## Top Programas

2009

Idade 4/14: 1.147.800 indivíduos

Universo: 9.459.000 indivíduos

	Data	Duração_T	Descrição	Desc2	Idade 4/14		
					rat%	shr%	rat#
1	25-10-2009	00:22:28	DISNEY KIDS	OS FEITICEIROS DE WAVERLY PLACE	18,7	67,4	215,1
2	02-09-2009	00:23:34	ZIG ZAG	MARTIM MANHA	15,9	57,2	182,5
3	17-01-2009	00:21:47	DISNEY KIDS	KIM POSSIBLE	15,5	59,6	178,0
4	31-10-2009	00:21:31	DISNEY KIDS	PHINEAS E FERB	15,3	64,7	176,1
5	21-11-2009	01:22:26	DISNEY KIDS		14,9	65,5	170,8
6	16-07-2009	00:24:04	ZIG ZAG	PELO CANO ABAIXO	14,7	54,6	168,6
7	27-08-2009	00:12:25	ZIG ZAG	ESCOLA DE VAMPIROS	14,4	62,7	165,3
8	30-12-2009	00:08:03	ZIG ZAG	BONAR	14,1	59,4	162,1
9	30-07-2009	00:23:26	ZIG ZAG	A AVO DETECTIVE	14,1	55,9	162,1
10	21-11-2009	00:21:48	DISNEY KIDS	PATO AVENTURAS	14,1	69,6	161,8
11	04-09-2009	00:25:07	ZIG ZAG	SID CIENCIA	14,0	66,3	160,5
12	27-08-2009	00:12:29	ZIG ZAG	LOLA & VIRGINIA	14,0	67,4	160,3
13	28-08-2009	00:24:14	ZIG ZAG	MORTIFERO!	14,0	52,9	160,2
14	25-01-2009	00:21:41	DISNEY KIDS	FILLMORE!	13,9	66,4	160,0
15	27-08-2009	00:10:34	ZIG ZAG	O GATO DE FRANKENSTEIN	13,9	60,3	159,1
16	10-09-2009	00:22:02	ZIG ZAG	OS CINCO EM ACÇÃO	13,6	50,0	158,0
17	02-04-2009	00:22:05	ZIG ZAG	INAMI	13,5	67,5	155,4

Fonte: Mariktest-Audimetria/MediaMonitor  
dados retirados do MW/Teleport/Audipanel

Tabela 1 – Top 50 programas mais vistos na televisão portuguesa

Em jeito de conclusão, falta ainda contabilizar o número total de horas semanais de programação em língua portuguesa oferecidas a este público durante o período aqui reportado. Se ao volume total das horas emitidas de programas com dobragem (cerca de 60 horas) acrescentarmos as emissões de produção nacional (cerca de 15 horas) verificamos que 98,6% do volume total de programação infanto-juvenil foi transmitido em língua portuguesa.

Confirmou-se assim a hipótese inicial de que, por via da dobragem,

actualmente, as crianças e jovens portuguesas têm um grau de contacto cada vez maior com a língua portuguesa em detrimento das línguas estrangeiras.

Antevê-se também repercussões ao nível do seu domínio da língua portuguesa escrita e do uso das línguas e culturas estrangeiras e da língua inglesa, em particular, pelo menor grau de contacto com as mesmas através da televisão.

Não posso deixar de referir o impacto determinante da internet no quotidiano das crianças e dos jovens portugueses, facto este que poderá vir a enfraquecer de algum modo o peso preponderante da televisão e atenuar as consequências já mencionadas anteriormente.

Em suma, podemos concluir que a dobragem de programas estrangeiros é preponderante no segmento infanto-juvenil da televisão portuguesa sendo expectável a ocorrência de alterações significativas a nível linguístico e cultural. Estaremos, eventualmente, perante um novo tipo de espectadores de televisão que, no futuro, poderá ser muito mais receptivo à dobragem de séries e filmes de imagem real.

### **Referências bibliográficas**

BORGES, Gabriela. “Programação infanto-juvenil de qualidade: o caso da RTP2 de Portugal”. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Abril de 2007

DIAZ-CINTAS, Jorge. “Audiovisual Translation: An overview of its potential”. *New Trends in Audiovisual Translation*. Diaz-Cintas (ed.) Bristol: Multilingual Matters, 2009. 1-18.

GAMBIER, Yves. “Multimodality and Audiovisual Translation”. *MuTra 2006- Audiovisual Scenarios : Conference Proceedings*. 2006. 1-8.

GÖTTLIEB, Henrik. “Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics”. *MuTra: Challenges of Multidimensional Translation*. 2005. 1-29.

KRESS, Gunther. *Literacy in the Media Age*. London and New York: Routledge, 2003.

Chorão, Graça Bigotte – Resultados Preliminares de um estudo sobre tradução audiovisual infantil-juvenil: o caso da dobragem em Portugal 115 – 127

O'CONNELL, Eithnell. “What Dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books?”. *META:Translator's Journal*. vol.48, nr 1-2 . 2003. 222-232.

PEREIRA, Sara . *Por Detrás do Ecrã. Televisão para Crianças em Portugal*. Porto: Porto Editora, 2007.

PONTE, Cristina. *Televisão para Crianças: O Direito à Diferença*. Lisboa: Escola Superior João de Deus, 1998.





# ORGULHO E PRECONCEITO<sup>1</sup>: A VISÃO DE UM VITORIANO ACERCA DE PORTUGAL E DOS PORTUGUESES

Ivo Rafael Silva  
CEI - Centro de Estudos Interculturais  
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto  
Portugal  
ivo\_rafael@sapo.pt

(...) *‘onde quer que haja uma verdadeira superioridade intelectual,  
o orgulho estará sempre sob uma boa orientação.’*

Jane Austen, *Orgulho e Preconceito*

## Resumo

As narrativas bélicas de viagem do séc. XIX, no âmbito da Guerra Civil Portuguesa (1828-1834) são particularmente ricas enquanto fonte e memória histórica de acontecimentos importantes da História de Portugal. Mas além do seu potencial historiográfico, tais escritos são também o espelho da idiossincrasia – *vitoriana* – do autor reflectida na forma como transforma, constrói, julga ou interpreta a realidade do país que visita, bem como a maneira de ser do seu povo.

## Abstract

The warlike travel narratives of the nineteenth century, in the Portuguese Civil War context (1828-1834), are especially productive as historical references of significant events of the History of Portugal. Despite their historical potential,

---

<sup>1</sup> Título da tradução portuguesa do *best-seller* “*Pride and Prejudice*” (1813) da autoria de Jane Austen.

such narratives are also the reflex of the author's idiosyncrasy – *Victorian* –, reflected in the way he changes, constructs, judges and understands the reality of the country he visits, and the way of life of its people.

## 1. Vitorianismo: um «estado de espírito»

Contrariamente a outros *ismos* (darwinismo, utilitarianismo, socialismo...), o *vitorianismo* não exprime propriamente um todo ideológico, científico, político ou filosófico coerente, estruturado e perfeitamente definido ou delineado. Pelo contrário, surge até várias vezes definido como um conjunto fragmentário de ideias paradoxais, de comportamentos e atitudes contraditórias e incoerentes. Todavia, apesar da sua diversidade e complexidade, é possível identificar uma plêiade de lugares comuns e aspectos transversais naquilo a que Walter Houghton apelidou de “estado de espírito vitoriano”<sup>2</sup>. Será, sem sombra de dúvidas, na descoberta dessa identidade social e colectiva que encontraremos a justificação para a particular mundividência de um oficial britânico – George Lloyd Hodges – em Portugal no século XIX.

Chamou-se, na sociedade britânica – apenas a partir do séc. XX –, de período *vitoriano* ao espaço temporal que medeia os anos de 1830 e 1870. E a designação advém do facto de ter sido uma época maioritariamente regida pela rainha Vitória, sem que a personalidade em si tivesse desempenhado qualquer especial papel neste contexto. Quando falamos de *vitorianos*, referimo-nos sempre, do ponto de vista da hierarquia social, às classes média e alta, classes a que pertenciam os oficiais militares de alta patente, como é o caso do Coronel Hodges; as classes populares ou trabalhadoras não se encontram aqui sob consideração.

Ora, o período vitoriano assume-se, na sua própria perspectiva, como o grande e verdadeiro período de transição, que punha fim à velha tradição medieval, à ortodoxia católica, à estrutura social fixa e que procurava dar início a

---

<sup>2</sup> HOUGHTON, Walter E. *The Victorian Frame of Mind: 1830-1870*. London: Yale University Press, 1963.

uma nova sociedade, a um novo pensamento e a uma nova era. Para John Stuart Mill, uma das mais destacadas personalidades da época, bem como para os vitorianos em geral, o período que imediatamente os precedeu não foi propriamente o *iluminismo*, nem sequer o século XVIII. Foi a Idade Média.

A concepção da História da Humanidade havia já sido alterada em finais de setecentos, passando a encarar-se o desenrolar dos tempos não como *stop-and-go*, i. e. fases distintas cujo avanço seria determinado por acontecimentos particulares, mas antes como um desenvolvimento inter-relacionado *orgânico e particular* onde cada período é a *criança* do período seguinte. Esta visão ganharia força na época vitoriana, pois segundo Houghton, tanto Thomas Carlyle (conservador) como John Stuart Mill (liberal) apesar das divergências políticas convergiram na adopção dessa perspectiva progressiva e progressista da História.

A partir de 1830, a Inglaterra passa por um conjunto de transformações e revoluções sociais. Devem referir-se particularmente as alterações de natureza política e legislativa de pendor liberal, das quais se destaca a *Reform Bill* (1832). Tudo isto decorre num ambiente de emergente desenvolvimento industrial, na *era do vapor* e das grandes unidades de fabricação e/ou produção. Dá-se no seio das reformas políticas início à transferência de algum do poder da aristocracia para o povo, abrindo-se caminho ao que é hoje entendido por *sociedade democrática*. A ordem feudal e agrária, a organização política onde duques e condes representavam povos e decidiam sobre terras que muitas vezes nem sequer conheciam, ia sendo progressivamente substituída por uma sociedade plural, mais representativa e fortemente industrializada.

Neste contexto, nasce um novo conceito de velocidade. Até então, a medida de locomoção e comunicação permanecia inalterada desde há vários séculos. O cavalo e o barco à vela continuavam a ser o que de mais rápido havia à face da terra. Graças ao desenvolvimento mecânico e industrial entretanto verificado, popularizou-se o comboio, inauguraram-se vias ferroviárias e construíram-se grandes navios a vapor, que alcançaram com eficiência e grande utilidade velocidades notáveis, um incremento da rapidez que não tardara a fazer-se sentir igualmente no plano intelectual ou literário. A educação expandiu-se,

tornou-se mais acessível, aumentaram as publicações, os livros e os jornais. A cultura abandonava o redil das elites, massificando-se como nunca antes na História da humanidade.

De acordo com Houghton, a melhor forma de partir à descoberta do pensamento de uma determinada geração é analisar precisamente a literatura da respectiva época. Mas refere-se o autor à literatura em *lato sensu*, i. e., não apenas aos livros propriamente ditos mas também às cartas, aos diários, às *narrativas*, à História, aos sermões, à crítica social, bem como à poesia e à ficção. Há, porém, um aspecto central a ter em conta na análise e interpretação de o que expressam tais registos: “as atitudes são ilusórias”, e tentar conferir-lhes uma definição é retirar-lhes a essência. Elas têm de ser compreendidas e assimiladas na sua formulação concreta e vivida.

No plano essencialmente intelectual, ou filosófico, o período vitoriano foi sobretudo o *grande período das interrogações*. Tudo era questionado. Na segunda e terceira década do século XIX não havia ainda respostas, mas havia, como refere Houghton, a consciência de que “as velhas certezas já não o eram” e que a construção do pensamento era agora uma “primeira necessidade”. E entre as interrogações permanentemente colocadas e mais ardentemente discutidas encontravam-se as de natureza teológica e existencial: Deus existe? Se sim, trata-se de uma força pessoal ou impessoal? Existe um Paraíso e um Inferno? Ou Paraíso sem Inferno? Ou nenhum deles? Se é que existe uma verdadeira religião, será o Deísmo ou o Cristianismo? E o que é o Cristianismo? Catolicismo Romano ou Protestantismo? Igreja ou *Chapel*? Igreja Anglo-Católica ou Evangélica? O Ser Humano é um ser livre ou autómato? E se o Ser Humano tem o poder da escolha moral, qual é a sua base? Uma voz sagrada na consciência? Ou o cálculo e a decisão racional? É o Homem um homem ou um macaco evoluído?

Todavia, não temos por exemplo como não associar o optimismo aos vitorianos. Eles encontravam-se efectivamente mergulhados em interrogações teóricas, filosóficas, políticas e económicas inicialmente sem obter respostas. Mas por outro lado, para eles uma coisa era certa: por enquanto só tinham dúvidas,

mas nunca descreiam na sua capacidade de chegar às respostas. Este permanente optimismo, à mescla com uma certa presunção e um certo egocentrismo, constituem alguns dos traços psicológicos e comportamentais mais marcantes desta época.

Tal predisposição ou atitude positiva, constituiu na verdade uma reacção no sentido de reconstruir e fazer renascer a esperança face ao contexto de grande desilusão que se vivia por volta de 1830, não só no Reino Unido como em toda a Europa. O sonho e os ideais emergentes da Revolução Francesa haviam desembocado num “reino de terror”, e a um longo período de guerras veio a suceder um clima de depressão e inquietação social. Essa renovação da esperança assentou na base do progresso, tal como havia de resto acontecido na *Renascença*, e procurou pôr fim ao reinado das tiranias e superstições através da implementação de novas leis, do estabelecimento de governos democráticos e da implantação de sistemas de educação universais.

E os vitorianos iam ainda mais longe no seu optimismo. Considerava-se homem ‘bom’ – ou artista ‘bom’ – aquele que reconhecia a beleza e a grandiosidade da natureza humana, aquele que cultivava sentimentos como a admiração, o amor e a esperança. A outra face da moeda, o lado ‘mau’ do homem ou do artista, era o que apenas via o que era negro e feio, o que se expressava de forma capciosa, com escárnio ou com desprezo.

Esta propensão para admirar ou enaltecer a nobreza dos homens fomentou naturalmente o culto do heroísmo, ou da heroicidade, sobretudo na literatura. Os heróis eram sobretudo cavaleiros medievais ou personagens lendárias da mitologia grega, romana ou celta. Mas não só. Também o eram “os patriotas”, aqueles que em nome do seu país lutavam militarmente além-fronteiras. Primeiramente no combate à tirania de Napoleão na Flandres, e depois na guerra contra o absolutismo de D. Miguel I, em Portugal. Sobretudo através de narrativas – *Skeetches* ou *Narratives* –, foram vários os oficiais britânicos que, como George Lloyd Hodges, empreenderam a tarefa de dar testemunham aos compatriotas dos feitos e das lutas heróicas que puderam travar. E ficaram

patenteadas nos seus escritos, no seu modo de agir e de pensar, de forma mais ou menos implícita, muitas das típicas atitudes vitorianas a que aqui fazemos alusão.

A partir da década de 50 do séc. XIX começam a vislumbrar-se algumas das respostas às múltiplas interrogações até ali colocadas. Em 1859, Charles Darwin publica a sua *magnum opus* intitulada *A Origem das Espécies*, o que entusiasmou ainda mais os jovens liberais que se precipitaram no sentido de contribuir o pouco que fosse para a grande revelação de *todo o conhecimento*. A partir da observação, análise crítica e influência de todo o contexto social e operário vivido em Inglaterra, emergem as ideias de teor socialista, de inspiração operária, progressista e revolucionária. O filósofo alemão Karl Marx publica em 1867 a obra teórica *O Capital* com os reflexos históricos, sociais e económicos que se conhecem até aos nossos dias.

Mas em oposição, esta época significa também a emergência do *braço forte* do capitalismo – antítese do socialismo marxista –, do amplo mercado internacional, por cujos resultados os vitorianos – *burgueses* – nutriam simpatia, sobretudo no que dizia respeito ao poder nacional e ao prestígio. Para isso muito contribuíram as ideias darwinistas, a luta pela sobrevivência aplicada ao contexto económico, a ideia de um processo de desenvolvimento no qual o forte deveria *encostar o fraco à parede* e assim triunfar. Coube, no entanto, a Herbert Spencer aplicar o mesmo conceito à humanidade – o *darwinismo social* – defendendo que o *processo de purificação* dos irracionais, o predomínio dos mais aptos, estava também em curso nas sociedades humanas. E não só estabeleceu o paralelismo de processos entre racionais e irracionais como defendeu que os fins acabariam por justificar os meios. Na obra *Social Statics* (p. 353-4), Spencer escreve as seguintes e elucidativas palavras: “A pobreza do incapaz, as angústias sentidas pelo imprudente, a fome do preguiçoso, e os empurrões do forte que afastam o fraco (...) são os desígnios de uma alargada e prudente benevolência.” Ainda que admitindo posteriores desvios e deturpações à formulação teórica original, é inegável afirmar-se que este pensamento de um célebre vitoriano como Herbert Spencer esteve na génese das ideias a que hoje chamamos ou identificamos como sendo de extrema-direita. E o racismo puro e duro tem como exemplo o texto

“The Nigger Question”, do já aqui referenciado Thomas Carlyle, no qual o autor se limita a defender o tratamento brutal de um governador sobre os nativos jamaicanos, ação na vanguarda da qual ele próprio havia também tomado parte.

Mas ainda antes de surgirem as respostas, antes do aparecimento das correntes e filosofias *darwinistas* e *socialistas*, a intensificação do estado de dúvida teve também consequências negativas. Jeremy Bentham, o fundador do *utilitarianismo*, falecido em 1832, foi considerado um dos grandes críticos e pensadores que precederam Stuart Mill ou Carlyle, e acima de tudo um dos que mais interrogou as coisas estabelecidas. Para ele, “o cepticismo era o mais nobre dos deveres; e a fé cega, o mais imperdoável dos pecados”<sup>3</sup>. E as consequências negativas do contínuo cepticismo desta sociedade interrogativa não tardaram a chegar, porquanto a dúvida permanente os conduziu a uma certa paralisação ou inércia, que era imperioso combater ou contornar. O professor, historiador e romancista Charles Kingsley, por exemplo, sugeria que “se rezasse a Deus para que houvesse fé”<sup>4</sup>. E fé não na imortalidade ou na divindade propriamente ditas, mas fé nalguma coisa pela qual se pudesse viver e morrer. Só isso permitiria que se abandonasse a letargia da dúvida e se passasse novamente à ação. A vontade de acreditar convivia assim lado-a-lado com o apelo da *razão* ou da *racionalidade*.

Contrariamente ao que se passou em França no período pós-revolução, não houve na fase vitoriana qualquer alteração à estrutura hierárquica da sociedade inglesa. Não obstante a emergência das ideias *cartistas* e *socialistas*, o conceito de igualdade não só não teve aceitação como foi tido pela aristocracia como uma ideia *estranha* e *ofensiva*. Assim, a população de Inglaterra continuou a aceitar com relativa naturalidade as opiniões que vinham *de cima*, e a deixar-se governar pelos degraus superiores da hierarquia social estabelecida.

Sem dúvida paradoxal ou contraditório, mas absolutamente verdadeiro e plausível, é o comportamento *anti-intelectual* também associado ao vitorianismo. Na verdade, a revolução industrial em curso colocou a vida e o pensamento geral em órbita da tangibilidade. Tudo começou a ser feito em prol de resultados,

---

<sup>3</sup> HOUGHTON, Walter E. *The Victorian Frame of Mind*. p. 95

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 98.

lucros, objectivos, promoções laborais e sociais. O inglês pensava sobretudo no que devia ser feito, e feito de imediato, sem que houvesse grande espaço para o pensamento ou para a reflexão.

É também sabido que o próprio *romantismo*, movimento artístico contemporâneo da sociedade vitoriana, se caracterizou pela importância ou pela valorização do individualismo, pela centralização do *eu*. O vitoriano era pois um egocêntrico, o que as condições externas, por assim dizer, naturalmente também não deixavam de favorecer. Numa altura, como já se disse, marcada pela dúvida ou pela ausência de respostas, a opinião individual era naturalmente tão válida e tão certa como qualquer outra. E a este egocentrismo somava-se a inflexibilidade, dado que o vitoriano tendia a seguir uma linha única de pensamento, a olhar o mundo sob um único ponto de vista, sendo muitas vezes incapaz de se relativizar ou de entender os pontos de vista do outro. Tinha ainda, ou conseqüentemente, uma forte tendência para os extremos. Segundo Houghton, o vitoriano dividia ideias, pessoas e acções em categorias de *verdadeiro-falso*, *bom-mau*, *certo-errado*, sem deixar lugar para intermédios ou para o reconhecimento do carácter misto da experiência humana.

Entre as atitudes morais dos vitorianos encontra-se também o culto da força. Por um lado, a força associada à maquinaria industrial e ao músculo do operário que a põe a funcionar. Por outro, a força do carácter, do “domínio das paixões, da paciência, dos propósitos e da energia controlada com enfoque no trabalho”. Na base de uma e de outra estão dois aspectos essenciais: o *puritanismo* e a revolução industrial. Há ainda a força física no plano essencialmente militar, como parte característica da própria natureza humana. Segundo Thomas Carlyle “o Homem foi feito para lutar; a melhor definição talvez seja a de que já nasce soldado; a sua vida é ‘uma batalha e uma marcha’ sob comando do General certo.”<sup>5</sup>

Outra das atitudes morais – e uma das mais interessantes – do vitorianismo será sem sombra de dúvidas a que se prende com um certo conceito de seriedade. Não exactamente a seriedade hoje dicionarizada, aquela que nos

---

<sup>5</sup> HOUGHTON, Walter E. *The Victorian Frame of Mind*. p. 206



surge definida como integridade, como respeitante à qualidade de o que é ‘sério’, como alguém cumpridor das suas obrigações, dos seus impostos, dos seus deveres cívicos, legais e práticos, mas antes uma seriedade muito própria a que podemos chamar distintivamente de seriedade vitoriana, que não se confunde com os conceitos mais típicos e abrangentes. E que específico conceito será então este? George Eliot dá como exemplo a vida de um velho cavalheiro da era pré-vitoriana, que vive “na inabilidade de compreender a causa das coisas, preferindo apenas as coisas em si mesmas.” A atitude de quem vive desta forma, de quem “vai à igreja para dormir ou repetir as doutrinas do credo sem um momento de atenção ou sem um pingo de convicção sincera”<sup>6</sup>, não é própria de um indivíduo a que naquele contexto se pudesse colocar o rótulo de “homem sério”. A seriedade vitoriana pressupõe assim, nas palavras de Houghton, “ter ou procurar ter uma convicção genuína acerca das questões fundamentais da vida, e de maneira alguma limitar-se a repetir noções convencionais de forma insincera, ou ainda a brincar com ideias e palavras como se a intelectualidade não passasse de um mero jogo.”<sup>7</sup>

E de todas as *moral attitudes* aquela que, segundo Houghton, certamente os próprios vitorianos confessariam ter, seria indubitavelmente a da *hipocrisia*. E isso por três razões fundamentais: a primeira, porque escondiam ou suprimiam as verdadeiras convicções e os seus gostos pessoais – sacrificavam a sinceridade pela propriedade; a segunda, porque fingiam ser melhores que o que eram na realidade – falavam de sentimentos nobres e viviam de forma diferente; e por último, porque fechavam os olhos ao que era feio ou desagradável e fingiam que tal realidade, pura e simplesmente, não existia. *Conformidade, pretensão moral e evasão* eram as imagens de marca da hipocrisia vitoriana.

Em jeito de conclusão, como definir ou resumir, adjectivando ou classificando, todos os traços identitários, sociais, morais e comportamentais que caracterizam ou caracterizaram a burguesia inglesa da primeira metade do século

<sup>6</sup> HOUGHTON, Walter E. *The Victorian Frame of Mind*. p. 219

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 220-1

XIX? Jorge de Sena descreve o período vitoriano no seu ensaio sobre Literatura Inglesa da seguinte e elucidativa forma:

*O vitorianismo é esse orgulho, a presunção definitiva (...) de que Deus era inglês... Orgulho, pudor hipócrita, generosidade, humanitarismo, mediania cautelosa, mediocridade brilhante, conforto, progresso técnico, pastiches do medievalismo Tudor (...), e um império que a Inglaterra recebera como prémio de ser a mais branca e a mais cristã das raças... Londres era a maior e mais civilizada cidade do mundo; e, nele, a City era, desse mundo, a capital financeira. Este dogma da autoridade – autoridade de ser-se inglês, de ser-se superior, de ser-se mais poderoso, ou mais rico – e da respectiva subordinação é a base intocável da sociedade vitoriana: autoridade do «espírito» sobre o corpo, da igreja sobre a religião, do patrão sobre o empregado, do pai sobre os filhos, do corpo político sobre as massas, de «moral» sobre a vida.<sup>8</sup>*

Feita esta análise, o desafio que se nos coloca agora prende-se com o facto de pretendermos descobrir, conhecendo genericamente a sua muito particular idiossincrasia ou mundividência, como é que os vitorianos nos veriam a nós, portugueses, nesse século XIX? No intuito de obter a necessária resposta, ou pelo menos uma possível aproximação, recorreremos à narrativa bélica de viagem de George Lloyd Hodges – *Narrative of The Expedition to Portugal in 1832*<sup>9</sup> – um oficial militar em missão em Portugal, por ocasião da guerra civil que entre 1828 e 1834 opôs liberais a absolutistas.

---

<sup>8</sup> SENA, J. de. *A Literatura Inglesa: Ensaio de Interpretação e de História*. Lisboa: Cotovia, 1989 [1963], pp. 263-4.

<sup>9</sup> HODGES, George Lloyd. *Narrative of the Expedition to Portugal in 1832, Under the Orders of His Imperial Majesty Dom Pedro, Duke of Braganza*, Vol. I. Londres: James Fraser, 1833.

## 2. George L. Hodges, Portugal e os Portugueses

George Lloyd Hodges, de seu nome, nasceu na localidade irlandesa de Old Abbey, Limerick, no ano de 1790. Alistou-se no exército aos 16 anos de idade, tendo servido na Guerra Peninsular de 1810 a 1814. Combateu em Waterloo, na Bélgica, onde o exército a que pertencia, comandado por Arthur Wellesley, Duque de Wellington, levava de vencidas as tropas de Napoleão Bonaparte. Após um período de interregno militar, em finais de 1831 é contratado para assumir o comando de auxiliares de D. Pedro, o duque de Bragança, que, regressado do Brasil, se preparava para rumar a Portugal com o intuito de derrubar o governo absolutista de D. Miguel e de fazer subir ao trono a sua filha – e legítima sucessora – D. Maria da Glória. A 10 de Fevereiro, a expedição ‘libertadora’ largava o porto de Belle-Isle, tendo o arquipélago dos Açores como destino, seguindo Hodges a bordo do navio-chefe. No dia 22, desembarcou na ilha de S. Miguel, e cinco dias depois na Terceira, onde se encontravam há três dias os demais oficiais e soldados que compunham o Batalhão Britânico. No mês de Maio, por ordem do Imperador, a Expedição concentrou-se em S. Miguel. Foi, pois, de Ponta Delgada que saiu a empresa rumo ao norte do continente, para aquela luta ‘libertária’ tão ansiosamente desejada, quer por D. Pedro quer pelos oficiais estrangeiros ao seu serviço. O famigerado desembarque das tropas – o denominado *Desembarque do Mindelo* –, ocorreu a 8 de Julho de 1832, na Arnosa de Pampelido, freguesia de Perafita, concelho de Matosinhos. Hodges foi, de acordo com a sua própria narrativa, um dos primeiros a pisar terra firme. Dali seguiu para a cidade do Porto, onde os liberais entraram sem encontrar qualquer tipo de resistência. Nas operações do conhecido episódio do *Cerco do Porto*, Hodges destacou-se pela bravura e comando das respectivas tropas, pelo que foi concomitantemente agraciado pelo rei que servia com a Ordem da Torre e Espada. A sua experiência militar e política neste contexto, as principais incidências, peripécias e acções militares por si vividas ao serviço da Causa Liberal, foram perpetuadas pelo próprio em

testemunho escrito – e histórico – numa narrativa intitulada *Narrative of The Expedition to Portugal in 1832 under the Orders of His Imperial Majesty Dom Pedro, Duke of Braganza*. A obra foi publicada em dois volumes, ambos editados em Londres por James Fraser, em 1833, um ano depois portanto da ocorrência dos principais acontecimentos nela narrados.

Nesta época, na historiograficamente chamada transição do Antigo para o Novo Regime, Portugal era um país economicamente debilitado, agastado sobretudo pelos conflitos militares de 1801 (Guerra das Laranjas), de 1807 a 1810 (Invasões Francesas), e de 1817 (revolta de Gomes Freire de Andrade). A agricultura, principal actividade económica da população portuguesa, conhecia reveses não só pela devastação causada pelas guerras e pilhagens, como pelo facto de se encontrar ainda agrilhoada num regime de propriedade feudal, sujeita a pesados e antigos elos senhoriais. À existência de múltiplos foros ou tributos pagos anualmente para a exploração de terras, somavam-se limitações restritivas ao direito de produção e de circulação de bens. Não havia indústria mas sim pré-indústria, caracterizada pelo artesanato e manufactura, ainda assim afectada pela concorrência britânica, também pela devastação das invasões francesas e pela dificuldade da sua entrada no mercado brasileiro. A população era pobre, não sabia ler nem escrever, e vivia, a cada passo, ensombrada por surtos pestíferos causadores de dezenas e mesmo centenas de mortes.<sup>10</sup>

No início do século XIX, a sociedade portuguesa era assim atrasada e pobre, predominantemente rural, católica e clerical, e maioritariamente analfabeta. Contrastava grandemente com a sociedade industrial, protestante, capitalista, burguesa e liberal de onde provinha não só George Lloyd Hodges, como todos os demais oficiais militares britânicos ocasionalmente em missão em Portugal. Mas seria apenas a observação factual e realista, a apreciação concreta e rigorosa das condições sociais existentes, aquela que resultaria da descrição de Hodges sobre Portugal e os Portugueses? Ou terão sido os preconceitos e a modelação cultural e idiossincrática da já por nós apresentada perspectiva

---

<sup>10</sup> MENDES, J. Amado. “Evolução da Economia Portuguesa” in MATTOSO, José. *História de Portugal: O Liberalismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, pp 270-7.

Silva, Ivo Rafael – Orgulho e Preconceito: a visão de um vitoriano acerca de Portugal e dos

vitoriana, a prevalecer sobre o juízo valorativo pessoal, militar ou político, sobre as descrições gerais e particulares, sobre as avaliações qualitativas acerca da terra, da sociedade e do povo do reino de Portugal? Em que medida, com que palavras e considerações, a cultura de quem observa se reflecte na apreciação à cultura observada? Vejamos, então, exemplos concretos.

Logo nas primeiras páginas da sua narrativa, é possível ver que o autor não hesita em qualificar de forma bastante assertiva o povo português no seu conjunto:

*It cannot be too clearly insisted on, that in Portugal, with few exceptions, faction of the worst description, tyranny of the deepest dye, selfish ambition, and mean intrigue, are mingled, as it were, in the very blood of the inhabitants, from the palace to the convent, and are yet farther traceable down to the cottage of the meanest peasant.<sup>11</sup>*

A alusão à vigência do intriguismo em Portugal é recorrente – comportamento que mais vezes é invocado ao longo de toda a narrativa –, sendo aliás considerado pelo autor como “a vice apparently irremediable in the nation”. Configura-se, de resto, como uma perspectiva habitual e preconceituosa dos viajantes europeus sobre a Península Ibérica em geral e Portugal em particular. Segundo Castelo Branco Chaves, tais preconceitos haviam sido adquiridos pela leitura de obras de autores como Voltaire ou Montesquieu, grandes escritores e descritores da Península Ibérica e dos seus autóctones, que nunca tinham, contudo, atravessado os Pirenéus e tido contacto com a suposta realidade que descreviam e adjectivavam.

Quanto a considerações mais específicas da parte do autor, designadamente no plano religioso, o contraste não podia ser mais evidente. Ao longo de todo o livro, Hodges critica a religiosidade extremada dos portugueses, o fanatismo e as atitudes dos próprios responsáveis clericais, realçando desde

---

<sup>11</sup>HODGES, George Lloyd. *Narrative of the Expedition to Portugal*, Vol. I, p. 7.

início a necessidade de este país alterar concepções e comportamentos. Veja-se como o autor se refere, e em que termos, por exemplo, às ordens religiosas – católicas – existentes nas diversas ilhas do arquipélago dos Açores:

*Numerous nests of ecclesiastical hornets infested these little islands, and with the most arbitrary and unrestrained tyranny trampled upon the industrious people, and by degrees reduced them to a state of unbridled superstition, ferocious bigotry, and licentiousness of the most degrading nature. A state of moral depravity to this day exists in the convents and monasteries in the Azores, happily unknown, in its extent, in even the mother country in the Peninsula.<sup>12</sup>*

E de não muito diferente forma, com igual criticismo, sarcasmo e mordacidade, se refere às freiras que os ocupavam:

*The immoral habits of these women [freiras] was a matter of general notoriety; and an Irish physician, who had for some time been medical attendant at the convent, informed me that it was no unusual part of his duty to officiate as accoucheur; and that at that very time several illegitimate children of the nuns were within the walls of the convent. It is a curious fact, that one of these children is quite black, although its reputed mother is altogether fair, and one of the prettiest nuns of the party.<sup>13</sup>*

Merece realce a última frase do parágrafo transcrito, onde há uma evidente manifestação do já atrás referido pensamento racista que também caracterizara o período vitoriano. O autor não só alude a uma criança que tinha a pele “bastante preta”, como salienta o facto de a sua mãe além de ser “branca”, ser “*uma das mais bonitas* freiras do convento”.

---

<sup>12</sup> HODGES, George Lloyd. *Narrative of the Expedition to Portugal*, Vol. I, pp. 134-35.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 238.

Mas voltando à assumida oposição ao catolicismo e ao clericalismo, importa referir que tal atitude se trata de uma recorrente característica das narrativas viajeadas do séc. XIX da autoria de escritores britânicos. Na obra *Masked Atheism*, a autora Maria LaMonaca define, a propósito da romancista evangélica Charlotte Tonna, o pensamento anti-católico da época da seguinte forma: “(...)a concept frequently articulated in Victorian literature and culture, that Roman Catholicism was a fake religion – a mask or “sanctified face” concealing the most profane excesses and tendencies of a fallen human nature.”<sup>14</sup> Mais do que defendida, a ideia com contornos políticos era alvo de verdadeira propaganda, também visível em diversas narrativas, como é referido por Susan M. Griffin:

*Reading widely and closely in Victorian anti-Catholic narrative makes clear that well-known stories and figures provide a narrative language for discussion and analysis of a range of cultural ideas and problems, including the roles of women, shifting definitions of masculinity, the status of marriage, education and citizenship, and literary professionalism, and, most importantly, Protestant self-critique.*<sup>15</sup>

Entre os diversos tons prosódicos usados ao longo da sua narrativa, encontra-se a  *fina* ironia, usada em jeito de contestação e crítica às situações que o autor notoriamente se sente no direito de reprová-las. Hodges regista o “espírito sofista e fútil” dos portugueses, a propósito do baptismo de duas fragatas:

*It is curious here to observe how much the cavilling and trifling spirit of the Portuguese shewed itself in this re-baptism of the two frigates. At a moment when it is to be presumed that more weighty matters were at least sharing their attention, three councils (if so they may be seriously styled) were held in*

---

<sup>14</sup> LAMONACA, M. *Masked Atheism: Catholicism and the Secular Victorian Home*. Ohio: Ohion University Press, 2008, p. 1.

<sup>15</sup> GRIFFIN, S. M. *Anti-Catholicism and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 2.

*Paris to decide on this momentous question! The young queen and the empress themselves were not absent from the discussion.*<sup>16</sup>

Num outro episódio, quando confrontado com um motim entre as tropas, o coronel procura repor a ordem de uma forma que evidencia certos traços de personalidade. Convoca então um tribunal que condena os soldados à pena de trezentas varadas, e sobre este tipo de punição, Hodges reage de forma no mínimo curiosa. Primeiro, começa por condenar a sua prática classificando-a como um meio degradante de manter a disciplina:

*On this point I will aver, that there is no man who possesses the common feelings of our nature that can witness the degradation of a human being, exposed with bare back, tied up to the halberds, in the gaze of a whole regiment, without himself participating in the sentiment of degradation, and turning from the odious sight in disgust. For my own part, I am not ashamed to confess, that on the occasions of such military executions, at which my duty obliged me to attend, I have been so far overcome by the distressful feelings produced by the resort to this punishment, that I have felt myself compelled to quit the parade-ground; and I have known many of the most distinguished officers of the British service who have expressed themselves to the same effect.*<sup>17</sup>

Depois, apesar da repulsa que parece *a priori* provocar nos seus decisores e executantes, tal prática não deixou porém de ser levada a efeito. Até porque, e segundo o próprio Hodges, “have not hitherto been devised any means which I consider altogether adequate as a substitute for the present practice”<sup>18</sup>. Esta aparente contradição de alguém dividido entre o ‘dever’ e a ‘misericórdia’ deve

---

<sup>16</sup> HODGES, George Lloyd. *Narrative of the Expedition to Portugal*, Vol. I, p. 29.

<sup>17</sup> HODGES, George Lloyd. *Narrative of the Expedition to Portugal*, Vol. I, pp. 143-44.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 144.



merecer atenção. Não se pode deixar de enquadrar a postura numa das *moral attitudes* atrás identificadas, designadamente na muito vitoriana *hipocrisia*.

A mundividência de um britânico em Portugal é sobretudo a de um esclarecido no meio do obscurantismo, da auto-proclamada superioridade moral e intelectual ante a ignorância e a cegueira religiosa de uma nação considerada ‘inferior’. Exemplo evidente de o autor ser ele próprio portador desses sentimentos de orgulho desmesurado e de altivez patriótica tipicamente vitoriana é o excerto que se segue:

*It is, I believe, customary with an Englishman, above the native of any other soil, to experience certain twinges of regret, confessed or concealed, on quitting the shores of his own country. I cannot say that I was myself exempt from these sensations, however sanguine I was as to the result of the bold experiment I was about to contribute my humble aid to.*<sup>19</sup>

A manifestação de orgulho e superioridade chega mais longe ainda nas palavras e juízos de Hodges, sobretudo quando se verifica que o autor relaciona o comportamento negativo não às circunstâncias, mas à própria maneira de ser que é, na sua perspectiva, tipicamente portuguesa:

*Stratagem in war is very little known to the Portuguese. They have neither the ingenuity of thought to devise it, nor the determination of purpose to put it into practice. Procrastination, moreover, is one of their besetting sins. To all propositions for action, or demands the most urgent, “Amanha!” (tomorrow) is their habitual reply.*<sup>20</sup>

Tal juízo torna-se ainda mais evidente quando recorre à comparação com os seus compatriotas. A apreciação negativa também aos seus próprios militares surge na narrativa quase sempre pelo mesmo motivo: o mau comportamento, a

---

<sup>19</sup> *Ibid*, pp. 39-40.

<sup>20</sup> *Ibid*, pp. 204-05.

doença e até a morte provocadas pela embriaguez constante (“It is painful to recur to the mischiefs produced amongst our men by the pernicious habit of drinking”<sup>21</sup>). Só que o mal que afecta o brio dos ingleses é apenas e só influência ‘externa’, provocado pelo álcool, e por seu próprio consentimento. Por outro lado, o ‘mal’ do português, numa perspectiva essencialista, não é provocado por nenhuma alteração momentânea nem consentida, é-o sempre de raiz, de maneira de ser, de nascença e de espírito.

Por estes exemplos se percebe que a narrativa do Coronel George Lloyd Hodges, britânico ao serviço da causa liberal, é um exemplo da vasta produção diegética subsequente à Guerra Civil, na qual o autor expressa de forma clara o seu ponto de vista muito marcado pela idiosincrasia vitoriana. Uma idiosincrasia orgulhosa, preconceituosa, altiva, etnocêntrica, hipócrita, essencialista e anticlerical.

### 3. Conclusão

Reflectida nas apreciações ao *Outro* – e o *Outro*, neste caso, é Portugal e os Portugueses – está o desenho da uma *sui generis* construção identitária, modelada pela estrutura educacional ou comportamental basilar da sociedade britânica do século XIX. O vitorianismo, esse *estado de espírito* que marcou uma época de transição na História do Reino Unido e da própria Europa, afigura-se como período contraditório e incoerente, transformador e veloz, berço e molde do britânico optimista, orgulhoso, preconceituoso, simultaneamente intelectual e anti-intelectual, obcecado com a tangibilidade das coisas, mas que só considera ‘sério’ o que interroga e se interroga sobre as coisas estabelecidas. O vitorianismo é o berço do operariado, da luta de classes, da revolução, mas igualmente o potenciador do elitismo, do racismo e do capitalismo. Um todo diverso e inconstante, fim de velhas estruturas civilizacionais e princípio de novas e modernas perspectivas.

---

<sup>21</sup> HODGES, George Lloyd. *Narrative of the Expedition to Portugal*, Vol. I, pp. 215-16.

Silva, Ivo Rafael – Orgulho e Preconceito: a visão de um vitoriano acerca de Portugal e dos

A *Narrativa da Expedição a Portugal* de George L. Hodges, reflectindo a posição, os juízos, a mundividência ou idiossincrasia do autor sobre Portugal e os Portugueses, é também reflexo de algumas das mais notórias características morais e intelectuais associadas a esse período. Ela é uma incursão pela diferença civilizacional entre dois países ou duas sociedades distintas – a vitoriana e a portuguesa –, mas uma diferença notada neste caso não por via da análise abrangente das circunstâncias que definem a sociedade observada, não pelo conhecimento e reconhecimento do seu atraso fruto de circunstâncias bélicas – passadas e presentes – e económicas, nem sequer tanto pela submissão obrigatória do povo aos ditames do absolutismo monárquico – que o autor rejeitava e combatia –, mas antes uma diferença notada e associada a um mal não infligido, não imposto, não externo, mas sim ‘natural’, de raiz, de ‘nascença’ de um país e de um povo condenado a ser ‘naturalmente inferior’.

### Referências bibliográficas

CHAVES, Castelo Branco. *Os Livros de Viagens em Portugal no Século XVIII e a sua Projeção Europeia*. Col. Biblioteca Breve nº 15. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1987.

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa – Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédica.

GRIFFIN, S. M. *Anti-Catholicism and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HODGES, George Lloyd. *Narrative of the Expedition to Portugal in 1832, Under the Orders of His Imperial Majesty Dom Pedro, Duke of Bragança*. Vol. I-II. Londres: James Fraser, 1833.

HOUGHTON, Walter E. *The Victorian Frame of Mind: 1830-1870*. London: Yale University Press, 1963

LAMONACA, M. *Masked Atheism: Catholicism and the Secular Victorian Home*. Ohio: Ohion University Press, 2008.

Silva, Ivo Rafael – Orgulho e Preconceito: a visão de um vitoriano acerca de Portugal e dos

MARX, K. *O Capital: Livro I*. J. Teixeira Martins e Vital Moreira (trad. e intr.) Coimbra: Centelha - Produção do Livro SARL, 1974.

MENDES, J. Amado. “Evolução da Economia Portuguesa” in MATTOSO, José. *História de Portugal: O Liberalismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

SANCHES, M. Ribeiro. “Viagens: da Certeza de Si à Reflexividade Etnográfica. Os relatos de La Pérouse e de Chamisso sobre a Califórnia” in BUESCO, Helena C. e DUARTE, João F. (coord.). *Narrativas da Modernidade: a Construção do Outro*. Lisboa: Colibri, 2001.

SENA, J. de. *A Literatura Inglesa: Ensaio de Interpretação e de História*. Lisboa: Cotovia, 1989 [1963].

SILVA, Ivo Rafael. *Contributos da Tradução para a Historiografia Portuguesa: Reflexões Pré e Para-tradutivas em torno da “Narrativa da Expedição a Portugal em 1832”*. Tese de Mestrado. ISCAP, 2010.

SPENCER, Herbert. *Social Statics: or The Conditions Essencial to Human Happiness, Specified at The First of Them Developed*. London: John Chapman, 1851.

**DETECTIVES WITH PIMPLES:  
HOW TEEN NOIR IS CROSSING THE FRONTIERS OF  
THE TRADITIONAL NOIR FILMS**

João de Mancelos  
Centro de Línguas e Culturas  
Universidade de Aveiro  
mancelos@live.com

**Abstract**

In the last ten years, teen noir movies and series — such as *Donnie Darko* (2001), *Brick* (2005), or *Veronica Mars* (2004-2007) — have become increasingly popular among audiences, both in the USA and in Europe, and aroused the curiosity of critics. These teen noir adventures present darker themes and technical features that distinguish them from numerous productions aiming at young adults. Their narrative and aesthetic characteristics reinvent and subvert the tradition of classic noir movies of the forties and fifties, thus generating a sense of novelty. In this article, I focus my attention on *Veronica Mars*, a famous teen noir series, created by Rob Thomas, to examine: a) the teen noir themes; b) the new profile and role of the private investigator; c) the empowerment of girls/young women; d) razor-sharp dialogues; e) intertextual references to old-school noir movies. In order to do so, resort to the research of specialists in the field of neo noir, such as Mark Conrad, Foster Hirsch, or Roz Kaveney. My main goal is to prove that a new (sub)genre is slowly emerging and revivifying teen cinema.

## Resumo

Nos últimos dez anos, filmes e séries do género *teen noir* — como *Donnie Darko* (2001), *Brick* (2005), ou *Veronica Mars* (2004-2007) — tornaram-se crescentemente populares junto das audiências norte-americanas e europeias, e suscitaram a curiosidade dos críticos. Estas aventuras *teen noir* apresentam temas mais sombrios e aspetos técnicos que as distinguem das numerosas produções dirigidas a jovens adultos. As suas características narrativas e estéticas reinventam e subvertem a tradição dos filmes *noir* clássicos das décadas de quarenta e cinquenta, gerando, deste modo, uma sensação de novidade. Neste artigo, centro a atenção em *Veronica Mars*, uma famosa série *teen noir*, criada por Rob Thomas, para examinar: a) os temas *teen noir*; b) o novo perfil e papel do detetive privado; c) o poder das raparigas e jovens; d) os diálogos cortantes; e) as referências intertextuais aos filmes clássicos. Para tal, recorro à pesquisa de especialistas no campo do *neo noir*, como Mark Conrad, Foster Hirsch ou Roz Kaveney. O meu objetivo é provar que um novo (sub)género emerge lentamente e revivifica o cinema para jovens.

**Keywords:** Teen noir, Veronica Mars, Noir cinema, Reinvention, Feminism

**Palavras-chave:** Teen noir, Veronica Mars, Cinema noir, Reinvenção, Feminismo

### 1. “If you’re like me, you just keep chasing the storm”<sup>1</sup>

In the last ten years, films and TV series such as *Heathers* (1999), *Donnie Darko* (2001), *Brick* (2005) or *Veronica Mars* (2004-2007) have become increasingly

---

<sup>1</sup> The titles of this and most of the remaining sections are quotes extracted from episodes of *Veronica Mars*.

Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir is crossing the frontier of the

popular and captivated cult audiences, both in the United States and in Europe, while arousing the curiosity of critics. These productions present characters, plots, motives and a visual aesthetic, that resemble the noir films created between 1941, when *The Maltese Falcon* premiered, and 1958, when *Touch of Evil* was released. The new films and series retain, for instances, characters like the *femme fatale*, who drags men to a dreadful destiny; the good-bad girl, who does not hesitate in resorting to dubious methods in order to achieve morally correct objectives; and the lonely detective, now a troubled adolescent — as if Sam Spade had gone back to High School. In the first decade of our century, critics coined the expression *teen noir* to define this new genre or, in my opinion, *subgenre*, since it retains numerous traits of the classic film noir, especially in its contents, thus not creating a significant rupture

In this article, I intend to a) examine the common elements between teen noir series and classic noir films; b) analyze how this new production reinvents or subverts the characteristics of the old genre, generating a sense of novelty; c) detect some of the numerous intertextual references present in *Veronica Mars*, which may lead young viewers to investigate other series, movies or books. Within this frame, I will concentrate my study on TV series *Veronica Mars*, created by Rob Thomas, premiered on UPN, on September the 22<sup>nd</sup>, 2004, and concluded on May the 22<sup>nd</sup>, 2007, on CW Television Network, spanning over three seasons. These correspond to Veronica's departure, initiation and return, in the context of Joseph Campbell's classic study on comparative mythology, *The Hero with a Thousand Faces* (1949) (Zinder 111; Campbell 115-18).

Even though *Veronica Mars* did not achieve the expected success — the third season was abbreviated and the fourth didn't go beyond the pilot episode — it conquered numerous loyal fans, and became a cult series, enjoyed both by teenagers and adults, regular viewers and academics, heterogeneous audiences composed of Generations X, Y and Baby Boomers. Even worldwide famous author and demanding critic Stephen King recognized the quality of this production, when he argued, “Why is *Veronica Mars* so good? . . . I can't take my eyes off the damn thing” (Bolte 110).

Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir is crossing the frontier of the

The series received considerable critical praise from *Village Voice*, *Time*, *Variety*, *TV Guide*, etc., elevating it to the status of “canonical television . . . that should live on the video library shelves of the future” (Wilcox and Turnbull 2). Moreover, the reflections of several journalists, scholars in the field of Media Studies, and young researchers gave origin to two collections of essays, *Neptune Noir: Unauthorized Investigations into Veronica Mars* (2007), and *Investigating Veronica Mars* (2011), a clear evidence of the interest this series generated.

It is my perception that the reason for *Veronica Mars*'s artistic success lies primarily in its innovative characteristics, and in the concomitant rupture with a myriad of easily digested series destined to adolescents, that have been plaguing American television since the fifties. Even though this teen drama was broadcast by two networks which aim at young audiences, UPN and CW, it does not fit in the traditional soap opera format. As Lisa Emmerton points out:

*In a market already oversaturated with images of 'sexy kids doing sexy things', Veronica Mars took the all-too-familiar scenario in which privileged 'So Cal' kids revel in their anguish produced by their glamorous lifestyle and turned it on its head. Veronica Mars simultaneously points to the inadequacies of many contemporary youth dramas and provides a demonstration that it is possible to produce quality series that deal with teen issues. (Emmerton 124)*

The wish to innovate within the frame of the noir genre played a determinant role in the spirit of the series. Rob Thomas had quit his career as a high school teacher, in San Antonio, Texas, to try his luck as a writer, in Los Angeles. Thomas began by publishing a few novels — of which only *Rats Saw God* (1996) obtained significant critical acclaim —, and creating television scripts, destined to young audiences. Eventually, Thomas invested his time and talent in a more daring project: he departed from the unpublished manuscript of a new novel, revolving around the character of a young man called Keith Mars, who worked for his father's private detective agency, to reinvent him as Veronica, a



Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir is crossing the frontier of the

sixteen-year-old Californian student (Wilcox and Turnbull 1). Focusing on the genesis of this series, Thomas explains the reasons that led him to select a girl for the protagonist:

*This idea that I was attracted to, and had been thinking about since I taught high school, was this vague notion about teenagers being desensitized and jaded and sexualized so much earlier than I feel like even my generation 15, 20 years before had been. That seemed like a perfect thing to try to shine a spotlight on. [That concept] was interesting to me when the protagonist was a boy, but when I started thinking in terms of a girl who had seen too much and experienced too much at too young of an age, it became even more potent to me. (Thomas “The Origins” 192)*

And so, Veronica is born: an attractive, sarcastic and streetwise blonde, who has a paradoxical tendency to fight crime by breaking the law. On a first approach, this teen would correspond to the stereotyped image of the ‘American Sweetheart’ in media — white, blonde, beautiful, slim, modern —, another Shirley Temple, one more Lolita, simply a Gidget (Mayer 138). However, after viewing the first episode of the series, the audience realized Veronica belongs to a different stock of heroines. Far from being a futile young lady, this young detective is a complex and mature individual, who challenges preconceptions, meeting not only the usual teenage angst, but also some problems most adults never had to struggle with. In this sense, she belongs to a new trend of heroines, breaking with the canonical protagonists, a girl who can act as a role model for the new generation. Ilhana Nash remarks this is a rare case in television series:

*The dominant discourses of American teen narratives have yet to represent a girlhood that truly serves girls. One that deserves and demands a respectful reaction from adults . . . Instead, we continue to train girls to accept and even request their own subordination, encouraging them, through a well-established system of rewards, to fashion their identities with*

Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir is crossing the frontier of the

*signifiers of a romance plot that conflates paternal(ist) interests with sexual commodification. This is the girlhood we call normal, the one that populates the 'wholesome' family comedies that comfort and reassure us with their fables of averageness. (Nash 227-28)*

But how different is Veronica from the mentioned stereotype? And how close is she to noir characters? Like Sam Spade, the epitome of the classic noir detective, created by Dashiell Hammet, Veronica is an outcast who operates in the most sinister margins of society. However, it was not always like that: as the only daughter of the sheriff of Neptune, Keith Mars, and the girlfriend of Duncan, son of billionaire Jake Kane, young Veronica was accepted or, at least, tolerated, by her wealthier peers.

To grant the audience access to Veronica's thoughts about the dramatic changes that took place in her life as young female, the director used the voice-over technique, so typical of the classic noir films, but granted it with a more feminine and sensitive tone (Vaughn 44-45). For instances, in the episode titled "Meet John Smith", Veronica meditates upon her existence, with wisdom unusual for someone of her age:

*Tragedy blows through your life like a tornado, uprooting everything, creating chaos. You wait for the dust to settle, and then you choose. You can live in the wreckage and pretend it's still the mansion you remember. Or you can crawl from the rubble and slowly rebuild. Because after disaster strikes, the important thing is that you move on. But if you're like me, you just keep chasing the storm. ("Meet John Smith")*

In the context of this series, the voice-over functions as the chorus in Greek tragedies, commenting upon incidents; bridging several steps of the episodes; and representing the opinion of a middle-class endangered by the power of the rich families of Neptune.

## 2. “Neptune, California, a town without a middle class”

This series presents an unusual dimension that makes it enormously appealing for ethnic audiences: the attention paid both to social struggle and multicultural interaction. Within this frame, Veronica’s high school functions as a microcosm for the entire nation, a dystopian space where conviviality, alliances and conflicts are frequent. At the beginning of the series, Veronica remarks:

*This is my school. If you go here, your parents are either millionaires or your parents work for millionaires. Neptune, California, a town without a middle class. If you’re in the second group, you get a job; fast food, movie theatres, mini-marts. Or you could be me. My after-school job means tailing philandering spouses or investigating false injury claims. (“Pilot”)*

In fact, most of Veronica’s colleagues have wealthy parents and inhabit a prestigious area, whose zip code is 90909, and because of that, they are known as the *O9ers*, a term that resembles the word *onanist*, and hints at the selfishness of that group. On the other side, there are the destitute students, who coincide with the African-Americans, such as Wallace, Veronica’s right arm, or the Hispanics, like Weevil. In this sense, and similarly to the classic noir films, the series *Veronica Mars* mirrors the problems of an era, the zeitgeist of the USA in the first decade of this century. In high school, the socioeconomic asymmetries are easily revealed, and status derives from wealth and power. The richer students display their prosperity through luxury gadgets, clothes and powerful cars; the underprivileged ones hold part-time jobs, and compete for scholarships, realizing education can be a way of climbing up the social ladder.

Besides presenting social problems, this series also approaches the delicate theme of ethnic interaction in a kaleidoscopic society, and frequently displays how class and race intermingle. That is a rare trait in most teen series, which prefer to avoid serious or contentious matters, and rather concentrate on who

Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir e crossing the frontier of the

sleeps with who, who gets pregnant or who climbs up the ladder of popularity. In this context, Rhonda Wilcox and Sue Turnbull argue that:

*The series is far from color-blind. Overt remarks about race are made from the pilot on. Eli Weevil Navarro calls Veronica's soon-to-be-friend Wallace 'that skinny Negro' . . . In the second episode, Logan taunts the Latino Weevil with the fact that his grandmother works as a domestic in the Echolls household. At a Christmas holiday high stakes poker game at the Echolls house, that Weevil talks his way into, a young movie star who is another one of the players complains to Logan, 'That's like the tenth racist thing you've said.' (Wilcox and Turnbull 11)*

In this tense community, Keith Mars (Veronica's father) commits professional suicide when he dares to accuse billionaire Jake Kane of having assassinated his own daughter, Lilly Kane, causing a sudden commotion in Neptune's high society. Criminal research concludes that Kane is innocent and Abel Koontz, a former employee of his enterprise, is convicted of murder and condemned to death. Consequently, all the members of the Mars family suffer the revenge perpetrated by the rich community of Neptune: an emergency election is called and, as a result, Keith is replaced by sheriff Don Lamb, an unscrupulous officer; shocked by this sudden loss of status, Lianne Mars, Keith's wife, abandons her home; while Veronica is banned from the circle of her wealthy colleagues. Suggestively, the title song, performed by alternative rock band The Dandy Warhols, states:

*A long time ago, we used to be friends  
But I haven't thought of you lately at all  
If ever again, a greeting I send to you,  
Short and sweet to the soul is all I intend. (2)*

### 3. “Do you want to know how I lost my virginity?”

The culmination of this silent revenge occurs when Veronica goes to Shelley Pomroy’s party, to prove that backstabbing did not affect her, and drinks, without knowing, “rum, Coke and a roofie”. Early morning, when she wakes up, she realizes that she had been raped. In her own words, simultaneously sarcastic and painful, she asks: “Do you want to know how I lost my virginity? So do I” (“Pilot”). When Veronica reports the rape to, Lamb, the sarcastic new sheriff, he refuses to believe her testimony, thinking this is a clever revenge against the town’s rich boys.

According to Deanna Carlyle, Veronica symbolizes the victim in a society where law benefits the rich and governors do not protect the country’s frailest citizens. Carlyle also points out that, in a certain way, the young lady embodies post-9/11 America or the country after the New Orleans’ flood, i.e., a nation raped and abandoned by its leaders:

*Just as 9/11 was the defining event for America’s current sense of violation, the New Orleans flood was the defining event for America’s current sense of abandonment. When Hurricane Katrina destroyed much of the Louisiana and Mississippi coastline and endangered thousands of American lives, national resources were not mobilized as efficiently as they were, say, to invade*

*Afghanistan or Iraq . . . The New Orleans debacle and Veronica Mars have this in common: they bring to the surface an American theme that has been psychologically denied and barely kept in check for much of the present decade — namely that many of our high-ranking authority figures, our political leaders, the ‘fathers’ and ‘mothers’ of our nation, may not truly care about protecting us, their citizen children, but may in fact be more interested in bending the truth and securing their power-base. (Carlyle 153)*

Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir e crossing the frontier of the

The sexual abuse constitutes the turning point in Veronica's life: the happy and careless girl becomes the angry and bitter young adult, acquiring the toughness of classic detectives. The emotional transformation presents a physical counterpart: similarly to what happens with other females traumatized by rape, Veronica now wears long sleeved shirts and layers in spite of the Southern California weather (Burnett and Townsend 98). Such care for details just proves how careful the screenwriter and the directors of the series were, when breathing life to the character of the young detective.

However, in spite of her rape, Veronica refuses to be a victim and decides not to change the world or society, but to protect as many individuals as she can. In an interview granted to *Portrait* magazine, commenting upon the character she plays, young actress Kristen Bell states:

*I think the whole premise of the show is about what she [Veronica] chooses to do with a bad set of events that are forced on her . . . the show is about her saying 'am I going to sit in my room and cry, or am I going to go out and make the most of it and become the person I need to be to get through this?' and that's what she does. (Lee)*

#### **4. "I hear you do detective stuff for people"**

Working now as private detectives, Veronica and her father move to a humbler house and suffer ostracism. In a typical North American town, where prestige results from material and professional success, the Mars became an example of failure and exclusion. Like numerous characters from classic noirs, Veronica is an individual with a troubled past: her best friend, Lilly, was murdered, her mother run away, and she herself was raped. As Thomas points out, in an interview granted to *The Observer*:

*I wanted to create a character who was so far down her outlook was: 'There's nothing anyone can do to me now. I've been through it all. (...) I*

Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir is crossing the frontier of the

*wanted a teenage girl who no longer got embarrassed or worried about what others said about her, or fretted over what she was going to wear. (Hughes 6).*

A pessimistic perspective of the world and a deep pride are other elements Veronica shares with the classic detective. In an article titled “The Simple Art of Murder”, published in December 1944, on the *Atlantic Monthly*, Raymond Chandler draws the psychological profile of the private eye:

*He is a relatively poor man, or he would not be a detective at all. He is a common man or he could not go among common people. He has a sense of character, or he would not know his job. He will take no man's money dishonestly and no man's insolence without a due and dispassionate revenge. He is a lonely man and his pride is that you will treat him as a proud man or be very sorry you ever saw him. He talks as the man of his age talks — that is, with a rude wit, a lively sense of the grotesque, a disgust for sham, and a contempt for pettiness. (Chandler 33)*

Like a regular detective, Veronica solves cases — but in the context of the student's community of Neptune High School. Normally, the adolescent deals with thefts, credit card schemes or harassment, at affordable prices, while assisting her father with several tasks. According to Thomas:

*Using noir ideas in a high-school setting does lend itself to juicy storylines. An adult noir storyline might be a husband murders his wife for the insurance money. Our high-school noir storylines need to dial back a bit — a quality story for us would be: My boyfriend took dirty pictures of me. Help me get them back. (Calvillo 8-9).*

Veronica is both moved by a desire for justice and by financial needs. A few excerpts of dialogue reveal her entrepreneur spirit: “Jackson: I don't care

Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir e crossing the frontier of the

what they say about you, Veronica Mars. You rock! Veronica: Yes, I do. I also take cash” (“Silence of the lambs”). Another example: “Jackson: I hear you do detective stuff for people. Veronica: I do favor for friends. Jackson: I can pay. Veronica: Sit down, friend! What can I do for you?” (“Silence of the Lamb”).

Other quick and tense dialogues resemble the typical conversations one finds in noir and neo noir films. In my opinion *Veronica Mars* only departs from the classic dialogues in the sense that her tone is often more humorous than sarcastic, and more sarcastic than threatening, as one would expect from a streetwise girl. One example: “Keith: Have you been playing nice with the other children? Veronica: You know Dad, I'm old school, an eye for an eye. Keith: I think that's actually Old Testament” (“Meet John Smith”). Another father/daughter conversation: “Veronica: Tough day? Keith: [imitating Phillip Marlowe] That ain't the half of it. See, this dame walks in, and you should've seen the getaway sticks on her. Says something's hinky with her old man. Veronica: [imitating Marlowe]: Did ya put the screws to him? Keith: You ain't kiddin', he sang like a canary. Veronica: [normal voice] You're in luck, Phillip Marlowe, because it's dessert for dinner night, and I've got a sundae thing set up here. Keith: [normal voice] If child services finds out about this, they will take you away. Veronica: Well, that's a risk I'm willing to take. Keith: Honey, shouldn't we try something at the base of the food pyramid? You know, fruits and vegetables. Veronica: [gasps] What is that? A maraschino cherry?” (“Return of the Kane”).

In the resolution of her cases, Veronica reveals another characteristic of the noirs: a belief that the ends justify the means. In this spirit, the young detective interferes in a police investigation; has less than legal access to her mother's safe box; frames a colleague who humiliated her; threatens a secret society of young men with revealing publicly their identity; and steals from the sheriff squad the videotapes that may lead to the culprit in Lilly's assassination. Thomas comments on the protagonist's ambiguity:

*The element that I find attractive about noir is the shades of grey in characters. It acknowledges that all of us have a dark side. I think that*



Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir is crossing the frontier of the

*most television focuses on white-batted heroes. Teen shows, particularly, tend to have good guys and bad guys. We work pretty diligently to keep Veronica from ever being too huggable. She's overly bent on getting even. She's brusque. She has a rather Old Testament sense of justice. (Hughes 6)*

Veronica presents a profile similar to the so-called good-bad girl, one of the most intriguing characters in the gallery of classic noir movies, somewhere between the *femme fatale* (attractive and malicious) and the homebuilder (the detective's wife or girlfriend, or occasionally, his angelical secretary, like "Girl Friday" Effie Perine, in *The Maltese Falcon*, 1941). Those films sometimes reveal the presence of a good-bad girl, a woman who is on the hero's side, even though it may not seem so, at the beginning. She is a seductive, attractive and fiercely independent woman, as Gilda in the homonymous film (1946), Joyce Harwood, in *The Blue Dahlia* (1946), Susan Hayward, in *Deadline at Dawn* (1946) or Vivian Rutledge, in *The Big Sleep* (1946). Like the *femme fatale*, the good-bad girl can also have hidden plans — but these are well-intentioned and they rarely cause the destruction of the hero (Spicer 92-93). In this tradition, Veronica always obtains what she wants, legally or manipulating her friends (Tucker 42). For instances, she obtains Weevil's protection, thanks to her charm: "Weevil: See, there you go with that head-tilt thing. You know, you think you're all badass, but whenever you need something it's all, 'hey'. Veronica: Just be glad I don't flip my hair. I'd own you" ("An Echolls Family Christmas").

## 5. "That Maltese Falcon is still eluding us"

The directors of the several episodes of *Veronica Mars* also resort to many of the elements that characterize the visual the aesthetics of film noir and, to a certain extent, of neo noir: chiaroscuro lighting, skewed framing, shadows, silhouettes, scenes lit for night, oblique lines, odd shapes, etc. (Buckland 91).

Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir is crossing the frontier of the

Concentrating on the first episode, Paul Zinder summarizes some of these features:

*In the series pilot, scenes that catalyze Veronica's stubborn pursuit of the truth are introduced in a heavily-filtered (mind-altered) visual style pronouncing each moment a facet of Veronica's larger memory. Duncan's unceremonious (and unexplained) rejection of Veronica occurs near the Neptune High lockers, filmed through a dark blue filter as overexposed backlight shines in the far distance, as though Veronica's happiness just sits out of her reach. The hue covering the flash of Lily's pronouncement that 'I've got a secret, a good one' is a softer blue, and accentuates the golden highlights in Lily and Veronica's hair, making them angelic spirits of the past. When Veronica awakens in flashback to find herself victim of sexual assault, a counter-intuitive high-contrast cheerful yellow light mocks her despair, as she weeps quietly in the morning sun. The harsh blue filter returns when Sheriff Lamb dismisses her reported rape in his office, in images whose clarity confirms his infuriating incompetence. A unique visual strategy transfigures each of Veronica's retrospections, separating the scenes from her current reality, which lends them an otherworldly (unconscious) significance. (Zinder 112)*

Besides the character of the detective, the plots and aesthetics, *Veronica Mars* constantly pays a tribute to noir films, through intertextual references. For instances, when Meg, a colleague of Veronica, asks her: "So, are you working on any interesting cases with your father?", the young detective replies: "Well, that Maltese Falcon is still eluding us, but..." ("Weapons of Class Destruction"). More recent films, such as *The Outsiders*, are also mentioned. When the motorcycle gang attacks a group of rich students, Wallace notices: "I suddenly feel like I'm in a scene from *The Outsiders*", and Veronica comments: "Be cool, Sodapop" ("Pilot"). In addition to these cultural references, there are allusions to noir and neo noir films: *The Big Sleep* (1946), *Chinatown* (1974), *Scarface* (1983), *Body*

Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir is crossing the frontier of the

*Heat* (1981), or *Fatal Attraction* (1987). A cultivated cinema fan will certainly enjoy discovering those references along the episodes, a *terra cognita* in an ocean of modernity, and an invitation to watch or revisit the classic noir films. Not surprisingly, cult audiences did their best to show their appreciation to Rob Thomas and the producers:

*(...) LiveJournal fans credited Veronica Mars's Season Three renewal to the fact that they hired a plane to fly "Renew Veronica Mars! CW 2006!" banner over the network offices in order to influence CW executives' decision about the fate of Veronica Mars (Gillan 2006)*

## 6. "Normal Is the Watchword"

I would like to conclude, by pointing out that *Veronica Mars* includes several characteristics of the classic noirs, while innovating within the conventions of the genre: it revolves around a lonely detective, but the protagonist is a girl; it resorts to the voice-over technique, but the reflections of the character deal mainly with problems faced by adolescents; the social struggle is present, but this time it focuses upon the situation of the middle class; the setting is not the big city, but chiefly suburban spaces attended by young people, namely the high school or the beach; most of the action takes place during the day — what Steven Sanders called "sunshine noir" (185) — generating in the audience a sense of insecurity.

The plot and characters of *Veronica Mars* are simultaneously entertaining and thought-provoking, and demonstrate it is still possible to reinvent a genre, and create an intelligent series within the frame of commercial television. The noir spirit haunts all the episodes of a series that remains the dark mirror of the nation — eternally young, dangerous and unpredictable.

## Referências bibliográficas

Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir e crossing the frontier of the

BOLTE, Caralyn. “Normal is the watchword: Exiling Cultural Anxieties and Redefining Desire from the Margins”. *Teen television: essays on programming and fandom*. Ed. Marie Ross Sharon, and Louisa Ellen Stein. Jefferson: McFarland, 2008. 93-113.

BUCKLAND, Warren. *Film Studies*. London: Hodder & Stoughton, 1998.

BURNETT, Tamy, and Melissa Townsend. “The Getting Even Part’: Feminist Anger and Vigilante justice in Post-9/11 America”. *Investigating Veronica Mars: Essays on the Teen Detective Series*. Ed. Rhonda Wilcox, and Sue Turnbull. Jefferson: McFarland, 2011. 95-109.

CALVILLO, Frank. “Film Noir: Stages Comeback”. *The Pan-American* 63.15 (25 Jan. 2007): 8-9.

CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato, California: The New World Library, 2008.

CARLYLE, Deanna. “The United States of Veronica: Teen Noir as America’s New Zeitgeist”. *Neptune Noir: Unauthorized Investigations into Veronica Mars*. Ed. Rob Thomas, and Leah Wilson. Dallas: Benbella Books, 2006. 148-159.

DANDY WARHOLS, The. “We Used to Be Friends”. *Welcome to the Monkey House*. Parlophone Records, 2003.

EMMERTON, Lisa. “This Teen Sleuth’s Tricks Aren’t just for Kids”. *Investigating Veronica Mars: Essays on the Teen Detective Series*. Ed. Rhonda Wilcox, and Sue Turnbull. Jefferson: McFarland, 2011. 123-136.

GILLAN, Jennifer. “Fashion Sleuths and Aerie Girls: *Veronica Mars*’ Fan Forums and Network Strategies of Fan Address”. *Teen television: essays on programming and fandom*. Ed. Marie Ross Sharon, and Louisa Ellen Stein. Jefferson: McFarland, 2008. 185-206

HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2001.

HUGHES, Sarah. “Humphrey Bogart’s back — but this time round he’s in high school”. *The Observer*, 26 Mar. 2006: 6.

Mancelos, João de – Detectives with pimples: How teen noir e crossing the frontier of the

KLEIN, Amanda Ann. “The Noir of Neptune”. *Neptune Noir: Unauthorized Investigations into Veronica Mars*. Ed. Rob Thomas, and Leah Wilson. Dallas: Benbella Books, 2006. 83-92.

LEE, Angela. “Veronica Mars: Ten Things I’ll Miss About You – A Fangirl’s Ode”. *Portrait* June 1, 2007: 16-17.

MAYER, Sophie. “We Used to Be Friends: Breaking Up with America’s Sweetheart”. *Investigating Veronica Mars: Essays on the Teen Detective Series*. Ed. Rhonda Wilcox, and Sue Turnbull. Jefferson: McFarland, 2011. 137-151.

NASH, Ilhana. *American Sweethearts: Teenage Girls in Twentieth-Century Popular Culture*. Bloomington: Indiana UP, 2006.

SANDERS, Steven M. “Sunshine Noir: Postmodernism and Miami Vice”. *The Philosophy of Neo Noir*. Ed. Mark T. Conrad. Lexington: UP of Kentucky 2007.

SPICER, Andrew. *Film Noir*. Essex: Pearson Education, 2002.

THOMAS, Rob. *Veronica Mars*. United Paramount Network and CW Television Network, 2004-2007.

—. “The Origins of *Veronica Mars*”. <http://robthomasproductions.com>. Webpage. 5 November 2011.

TUCKER, Anja Christine Rørnes Tucker, “Teen Noir: A Study of the Recent Revival in the Teen Genre”. Master thesis. Dept. of Foreign Languages, University of Bergen, 2008.

VAUGHN, Evelyn. “Veronica Mars. Detective. Girl.” *Neptune Noir: Unauthorized Investigations into Veronica Mars*. Ed. Rob Thomas, and Leah Wilson. Dallas: Benbella Books, 2006. 34-45.

WILCOX, Rhonda, and Sue Turnbull. “Introduction. Canonical Veronica”. *Investigating Veronica Mars: Essays on the Teen Detective Series*. Eds. Rhonda Wilcox, and Sue Turnbull. Jefferson: McFarland, 2011.

ZINDER, Paul. “Get my Revenge On: The Anti-hero’s Journey”. *Investigating Veronica Mars: Essays on the Teen Detective Series*. Ed. Rhonda Wilcox, and Sue Turnbull. Jefferson: McFarland, 2011. 110-122.



**LE MOMENT VENU OU L'ÉVEIL DES ÉDITORIAUX  
MUTATIONS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DES  
ANNÉES QUATRE-VINGT VUES PAR LES REVUES  
LITTÉRAIRES**

José Domingues de Almeida  
Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
Portugal  
jalmeida@letras.up.pt

**Résumé**

Les années quatre-vingt signalent un point de bascule dans et une mutation majeure dans les caractéristiques narratives de la littérature française. D'une certaine façon, elles entament la contemporanéité littéraire telle que nous la connaissons du point de vue critique. Nous insisterons sur le rôle des revues et des éditoriaux dans ce processus. Ils manifestent quelques hésitations de la critique par rapport à la littérature naissante.

**Abstract**

The eighties represent a turning point and an important change in the narrative features of French literature. In a way, they start the literary contemporarity as we know it from a critical point of view. They show some hesitations of critique about the emerging literature.

**Mots-clés:** Éditoriaux, Critique littéraire, Littérature française, Années quatre-vingt.

**Keywords:** Editorials, Literary critique, French literature, Eighties.

Almeida, José Domingues de – Le moment venu ou l'éveil dès editoriaux. Mutations de la

Le désarroi de la critique vis-à-vis d'une écriture ne ressortissant plus à l'analyse textuelle s'est progressivement manifesté au cours des années quatre-vingt sous forme d'articles de revues littéraires, - elles-mêmes en mutation -, ou d'articles de presse, et ce, sur une période de tâtonnements allant de 1976 à 1991. Les propos de ces différents apports convergent quant au dépassement de notions qui leur semblent incomplètes, périmées ou sujettes à caution. La critique littéraire a le sentiment de ne plus posséder les outils requis pour approcher une littérature en mouvement, ou de devoir sacrifier quelques notions théoriques au plaisir du texte, à l'imaginaire de la représentation et de la référence. Les caractéristiques narratives et stylistiques de certains romans, notamment parus aux éditions de Minuit (Echenoz, Toussaint, Gailly ou Chevillard, par exemple) posent problème ou laissent perplexe. À partir des années quatre-vingt-dix, la critique tient un discours plus systématique et naturel sur le nouveau paysage littéraire, même si elle ne fait pas toujours corps avec lui<sup>1</sup>. Il faut dire que, pour certains auteurs, l'année 1989 marque définitivement et solidement un point de virage<sup>2</sup>.

En 1976 paraît le n° 5 de *Digraphe* dont l'éditorial intitulé "Le moment venu" en dit long sur l'impression d'impasse qu'éprouvent des revues littéraires nées dans les années soixante-dix, désireuses de "briser le cercle narcissique dans lequel les groupes littéraires tend[aient] à se refermer"<sup>3</sup>. Dans un discours daté ("positions révolutionnaires", etc.), mais en franche évolution, *Digraphe* fait le point sur les enjeux du moment. L'éditorial commence par reconnaître que la rupture avec le texte représentatif et l'accentuation à des fins théoriques du signifiant ont conduit à une interchangeabilité de l'écriture et de la théorie censée en rendre compte, perceptible dans des "textes surcodés"<sup>4</sup> et passibles, à la longue, d'illisibilité. En somme, la surenchère formaliste s'est faite au prix de la

---

<sup>1</sup>C'est, par exemple, le cas de Jean-Marie Domenach, ou de la revue *Text* pour des raisons diamétralement différentes.

<sup>2</sup>Cf. SALGAS, Jean-Pierre – "Sur deux photos de groupe", *La Quinzaine littéraire*, n° 532, 16-31 mai 1989, p. 24.

<sup>3</sup>s/n - "Le moment venu", *Digraphe*, n° 5, 1976, p. 10.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 6.



Almeida, José Domingues de – Le moment venu ou l'éveil dès editoriaux. Mutations de la

lisibilité et surtout du lecteur, - la théorie étant l'unique grille de lecture envisageable : "Or la modernité littéraire ne se limite ni à ce formalisme, ni aux textes qu'il a revendiqués au prix parfois de quelque nivellement"<sup>5</sup>.

Ce constat de stagnation et de stérilité de la textualité hermétique de la littérature française telle qu'elle s'est conçue de façon expérimentale dans les années soixante-dix est, par ailleurs, renforcé par les effets socio-idéologiques de la décennie : tentative frustrée de la part de l'avant-garde littéraire de s'accaparer les efforts de l'avant-garde politique ; soupçons à gauche à l'endroit de ces bizarreries formalistes, vite jugées "bourgeoises" et à effets contre-productifs droitiers<sup>6</sup>. Très courageusement, l'éditorial suggère une révision de l'effet de récit et son redimensionnement par rapport à la théorie littéraire en guise de concession mitigée : "Au moins sera-t-il possible d'écrire sans surcharge théorique"<sup>7</sup>. Dès lors, "un immense travail reste à faire"<sup>8</sup>, dont la littérature ultérieure se chargera, pour faire sortir l'écriture de la crise des avant-gardes ; ce qui, à l'époque, suppose une réponse à des questions, elles aussi très parlantes<sup>9</sup>.

En 1987, le n° 258 de *La Pensée*, - revue qui ne cache pas ses options idéologiques gauchiste -, s'interroge sous la plume de Claude Prévoست sur l'émergence d' "une nouvelle modernité romanesque"<sup>10</sup>. Prévoست constate quelques signes de mutation dans le roman français dont il regrette la régression quantitative. Il se réjouit du Nobel de littérature décerné à Claude Simon comme d'un "éclat inextinguible de la génération du Nouveau Roman"<sup>11</sup>, reconnaissance/consécration solennelle du triomphe de la modernité<sup>12</sup>, mais aussi

---

<sup>5</sup>Ibidem.

<sup>6</sup>Ibid., p. 9. Dominique Viart rappelle lui aussi ce dérapage toujours possible : "comme le montre Paul Renard, la littérature de 'l'art pour l'art' ne s'affuble souvent d'un tel masque que pour confirmer souterrainement une idéologie particulière, bourgeoise et droitière". VIART, Dominique – "Questions à la littérature", *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 14.

<sup>7</sup>s/n - "Le moment venu", *Digraphe*, n° 5, 1976, p. 8.

<sup>8</sup>Ibid, p. 9.

<sup>9</sup>Cf. Ibid., p. 10.

<sup>10</sup>Cf. PREVOST, Claude – "Une nouvelle modernité romanesque ?", *La Pensée*, n° 258, juillet-août 1987, pp. 63-68.

<sup>11</sup>Ibid., p. 63.

<sup>12</sup>Cf. *Ibid.*, p. 64.

Almeida, José Domingues de – Le moment venu ou l'éveil dès editoriaux. Mutations de la

du congédiement de sa version expérimentale, avant-gardiste et strictement intransitive<sup>13</sup>.

Par contre, Claude Prévoist se montre plutôt lucide quant au contexte et à la modalité d'un "retour" de la fiction. D'une part, il dissocie catégoriquement l'idée d'une crise du roman de celle d'une crise sociale ou sociétaire, - ce que ne fera pas Jean-Marie Domenach quelques années plus tard. La crise ne serait même imputable qu'au "vide théorique"<sup>14</sup>. D'autre part, il anticipe avec clairvoyance sur la portée réelle de "l'éclatement du récit"<sup>15</sup>. En effet, il ne s'agirait pas tant d'une liquidation pure et simple que d'une réévaluation de la dernière avant-garde<sup>16</sup>. Enfin, Claude Prévoist se fait le témoin des réactions antagoniques causées par la nouvelle fiction française. Si d'aucuns déplorent cette évolution, voyant dans le retour une "régression" et, partant, une "réaction" au projet littéraire et politique moderne, d'autres applaudissent déjà: "la modernité est morte, vive le post-moderne!"<sup>17</sup>. Le mot est lancé.

En 1987, c'est au tour de *L'Infini* et d'Alain Nadaud de faire sensation par un article qui ose tourner la page. Le titre s'avère à nouveau très parlant: "Où en est la littérature ? ou pour un nouvel imaginaire"<sup>18</sup>. Cette livraison suscite plusieurs remarques. Premièrement, elle a lieu dans *L'Infini*, direct successeur de *Tel Quel* à un moment-clé pour la littérature française. Deuxièmement, la question ainsi posée ressemble davantage à un pied de nez qu'à un clin d'œil inoffensif aux questions que l'existentialisme sartrien ou les Nouveaux Romanciers posaient à la littérature: Que peut la littérature ?, Qu'est-ce que la littérature ? Finalement, elle introduit le besoin d'une ouverture à un nouvel imaginaire et, dès lors, interroge l'écriture quant au récit et à la représentation et entend sortir hors du carcan intransitif.

---

<sup>13</sup> Cf. DEMOULIN, Laurent – "Génération innommable", *Lettres du jour* (II), *Textyles*, n° 14, 1997, p.8.

<sup>14</sup> PREVOST, Claude – "Une nouvelle modernité romanesque ?", p. 66.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>16</sup> Cf. *Ibid.*, p. 67.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>18</sup> Cf. NADAUD, Alain – "Où en est la littérature ? Ou pour un nouvel imaginaire", *L'Infini*, n° 19, été 1987, pp. 3-12.

Mais l'acuité de l'analyse d'Alain Nadaud se reflète aussi à d'autres égards. Il dresse le portrait ou le profil sociologique des "jeunes" écrivains : naissance après la Seconde Guerre, adolescence marquée par les événements de Mai 68, influence incontournable des années soixante-dix et de l'école textuelle parisienne, mais surtout impression de ne former que de vagues "territoires d'écriture"<sup>19</sup>, et justement de ne posséder que l'écriture comme "plus petit commun dénominateur"<sup>20</sup>. Il se démarque déjà volontiers de l'emprise de la théorie littéraire qui avait régné sur les années soixante-dix et dont il dresse aussi un premier bilan équilibré avec un tout premier recul. Ce point d'équilibre s'avérera essentiel pour l'approche de l'écriture contemporaine.

De fait, Alain Nadaud ne nie pas le précieux travail de la théorie sur l'écriture, "à l'origine d'un formidable souffle"<sup>21</sup> ; et encore moins celui des sciences sociales sur le roman, c'est-à-dire "l'efficacité réelle qu'ont eue la psychanalyse et le structuralisme en matière d'analyse textuelle"<sup>22</sup>. Mais ce bilan est mitigé. Nadaud regrette en effet "quelques ravages dans l'imaginaire de notre temps"<sup>23</sup> et déplore que l'on ait pu confondre "le produit de cette réflexion avec la littérature elle-même"<sup>24</sup>. C'est donc une synthèse dialectique qui redéfinit l'écriture que Nadaud dégage de la nouvelle fiction française. Pour ce, il faut d'abord faire la part des choses, souligner ce qu'il y a de durable dans la nouvelle fiction et en écarter ce qui ressortit à "l'air du temps"<sup>25</sup>. Ensuite, dégager ce qui s'affirme comme véritablement "novateur" et seulement alors, mettre la littérature à l'épreuve de son passé proche et de son présent. La conclusion qui en ressort peut être légitimement rapprochée du discours postmoderne sur la littérature<sup>26</sup> quant au degré d'assimilation du projet littéraire moderne par la postmodernité, et son caractère inoffensif, parce que déjà assimilé :

---

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 4.

<sup>20</sup>*Ibidem.*

<sup>21</sup>*Ibidem.*

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 6.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 4.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 7.

<sup>25</sup>*Cf. Ibid.*, p. 5.

<sup>26</sup>*Cf. BADIR, Sémir – "Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?", Écritures, n° 5, "Le dépli. Littérature et postmodernité", automne 1993, p.18s.*

*Car instruit par ce qui a pu être découvert des processus d'écriture à la fois par la psychanalyse, la sociologie marxiste et la linguistique structurale, l'écrivain d'aujourd'hui n'est pas près de se laisser surprendre (...). De ce qu'il écrit, il y a comme l'aveu implicite de n'en être plus tout à fait la dupe<sup>27</sup>.*

Autrement dit, il s'agit dorénavant de poser le récit *après* et *malgré* la sémiotique ; le sujet *après* et *malgré* la psychanalyse. Alain Nadaud insiste donc sur un point de compromis pour la littérature contemporaine, sur sa mitoyenneté à l'égard des avant-gardes du siècle. De ce fait, il entend faire perpétuer la modernité sous une forme enrichie, élargie et épanouie, sans rupture ou reniement :

*Et, pour ma part, je n'ai jamais vécu la lecture du Degré zéro de l'écriture, de S/Z ou, plus encore, de l'analyse structurale faite par Jakobson et Lévi-Strauss des Chats de Charles Baudelaire comme une destruction de l'idée de littérature mais, au contraire, comme la mise à l'épreuve de sa réalité<sup>28</sup>.*

Il entend aussi réconcilier le lectorat avec la fiction ; en faire une "partie prenante"<sup>29</sup> ; ce qui indique bien l'hermétisme auquel il s'agit de renoncer désormais. Cette interrogation prendra plus tard (1988) la forme d'un débat, modéré par Alain Finkielkraut, entre deux conceptions de la contemporanéité littéraire française : celle d'Alain Nadaud, que nous venons d'énoncer et qu'il répètera, et celle de Danièle Sallenave, dont l'écriture dessine une rupture radicale avec la textualité, et à vrai dire, avec elle-même. À ce stade du débat critique, la question tourne autour de la validité des visions barthésienne et sartrienne de la littérature et, dès lors, du problème de la représentation, et de celui du sujet. La subtilité des interventions, notamment sur la question de la référence, reflète

---

<sup>27</sup>NADAUD, Alain – "Où en est la littérature ? Ou pour un nouvel imaginaire", p. 8.

<sup>28</sup>Ibid., p. 7

<sup>29</sup>Ibid., p. 11.

clairement ce qui se joue dans la contiguïté des périodes littéraires, et surtout dans la “spontanéité”<sup>30</sup> de l'émergence de celle qui fait l'objet de notre étude. Alain Nadaud l'a bien saisi :

*L'écrivain d'aujourd'hui est donc pris dans une sorte d'ambiguïté et de contradiction là encore, entre d'une part cette naïveté indispensable au travail créateur et, de l'autre, tout ce qu'il sait par-derrière lui, qui a pu être assimilé, mais il n'en continue pas moins à exercer une vigilance, comme un surmoi, avec tous les effets de censure que l'on peut soupçonner<sup>31</sup>.*

Le fait même que ces questions se posent avec cette acuité rend compte de la performance d'un “surmoi” et d’“effets de censure” de la part de la période antérieure. Pour Alain Nadaud, l'écriture française contemporaine ne saurait faire l'économie des apports théoriques précédents. Elle n'est pas dupe. Le soupçon l'imprègne. Le travail scriptural et le maniement du langage demeurent la tâche première de l'écrivain ; ce que Nadaud qualifie de “pulsion d'écriture”<sup>32</sup>. Une démarche qui entend faire filtrer la référence et le monde par le langage : “Mais le monde extérieur est déjà tout entier contenu dans le langage. Et, à ce titre, le langage est donc un objet”<sup>33</sup>.

Même problème du côté du sujet et du personnage où, à nouveau, il s'agit d'intégrer, dans une logique de contiguïté, “la psychologie [...] à la texture même de la narration”<sup>34</sup>. Autrement dit, pour Nadaud, s'il y a “mitoyenneté” entre les deux périodes, elle passe nécessairement par un subtil transfert des présupposés théoriques des années soixante et soixante-dix vers l'écriture, dite contemporaine depuis les années quatre-vingt dans le domaine, - encore ouvert (1987/88) -, “une sorte de no man's land littéraire” de la fiction aux dires de Nadaud<sup>35</sup>: “Plus personne sur le plan de la théorie ne sait très bien où il en est, et c'est à travers

---

<sup>30</sup>Numéro spécial “Où en est la littérature?”, L'Infini, n° 23, automne 1988, p. 93.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 100.

Almeida, José Domingues de – Le moment venu ou l'éveil dès editoriaux. Mutations de la

des œuvres de fiction qu'en sous-main se perpétue la question<sup>36</sup>. La contiguïté n'évacue aucunement la complexité. Bien au contraire, elle surajoute une interrogation plus subtile.

Pour Danièle Sallenave, - qui, au moment de ce débat, opère une volte-face dans son écriture -, il s'agit de déclarer haut et fort la péremption des notions héritées des années antérieures : à savoir le primat du texte et du langage, le surinvestissement de la théorie littéraire, l'intransitivité, "l'hypostase de l'écriture"<sup>37</sup>, le refus du sujet et du récit, ainsi que le dépassement de la définition sartrienne de l'écriture. Dès lors, Sallenave s'engage dans une rupture radicale qui ressemble à une reconversion, à une rétractation. Pour s'en convaincre, il suffirait de rappeler quelques uns de ses arguments. D'abord, Danièle Sallenave ne croit plus au pouvoir ou devoir de destruction infinie des rapports de représentation et de suspension de la référence<sup>38</sup>. De même, elle renoue avec une psychologie nettement volontariste du personnage comme "mouvement de construction et exploration de soi et du monde"<sup>39</sup>. De ce débat, - marquant pour l'époque -, il résulte que la modernité ne s'éteint pas sans perpétuer ses questions, sans imposer ses soupçons, sans s'épanouir subtilement dans la pluralité et la complexité des écritures actuelles.

En 1988, *Esprit* s'indigne : "une rentrée sans écrivain", entérinant par là l'idée reçue depuis quelques années d'un vide irrémédiable<sup>40</sup> survenu après la génération *telquellienne*. Ayant parcouru trois romans, dont un des nouveaux écrivains de Minuit, Françoise Gaillard a le sentiment "d'une époque qui visiblement est encore en quête de sa littérature"<sup>41</sup>. Sous prétexte d'un commentaire du roman de Patrick Deville, Françoise Gaillard finit par avouer un véritable désarroi critique et une incapacité à placer ce texte à la suite de ce à quoi Minuit nous habitués. À nouveau, ce sont les interrogations qui reflètent le mieux

---

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>40</sup> Cf. SALGAS, Jean-Pierre – "Sur deux photos de groupe", p. 24.

<sup>41</sup> GAILLARD, Françoise – "Coups de sonde. Une rentrée sans écrivains", *Esprit*, n° 144, novembre 1988, p. 117.

Almeida, José Domingues de – Le moment venu ou l'éveil dès editoriaux. Mutations de la

la problématique du contiguet, dès lors, du contemporain dans la littérature française. Toute la question est de savoir où s'achève une époque et où commence une autre, si tant est que cette démarcation est possible. S'agissant des très prestigieuses et connotées Éditions de Minuit, Françoise Gaillard affirme d'entrée de jeu l'impossibilité de faire l'économie de l'héritage des années soixante et soixante-dix. Aussi l'étonnante sobriété du roman de Patrick Deville<sup>42</sup> est-elle immédiatement référée au nouveau roman : "(...) aux Éditions de Minuit on est toujours, peu ou prou, les héritiers du nouveau roman, on fait dans le sobre"<sup>43</sup>. Le retour, très particulier il est vrai, du tout nouveau roman minuitard à une certaine pratique du récit<sup>44</sup> pose alors problème.

La critique se sent déconcertée et balbutie. Il est clair que c'est l'écriture qui met la critique à dure épreuve et non plus le contraire : "Elle sent la contrainte, elle sent la vieille recette déguisée en nouvelle cuisine. L'époque est au récit ? On fait du récit, mais du récit sans histoire (...)"<sup>45</sup> Et Françoise Gaillard de conclure, catégorique, à une "littérature du peu"<sup>46</sup>, anticipant, sans le savoir, sur ce que la critique accueillera comme étant du "minimalisme", mais le rattachant malgré tout à "une certaine modernité"<sup>47</sup> épanouie<sup>48</sup> et affranchie de la théorie. La conclusion interrogative de ces "repères" rend compte à elle seule des mutations en cours dans la littérature française sous forme de suppositions: "On pourrait supposer qu'après tant d'années de domination des sciences humaines, le vent a tourné (...). Ce serait le signe soit que la pensée est en pleine déroute, soit que la littérature a retrouvé son aura"<sup>49</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 118s.

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> Cf. SCHOOTS, Fieke – "Passer en douce à la douane". *L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, pp.10-13.

<sup>45</sup> GAILLARD, Françoise – "Coups de sonde. Une rentrée sans écrivains", p. 119.

<sup>46</sup> *Ibidem.*

<sup>47</sup> *Ibidem.*

<sup>48</sup> BAETENS, Jan – "Littérature expérimentale : les années 80", *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 150.

<sup>49</sup> GAILLARD, Françoise – "Coups de sonde. Une rentrée sans écrivains", p. 122.

Almeida, José Domingues de – Le moment venu ou l'éveil dès editoriaux. Mutations de la

En 1989, le n° 54 de la revue *Le Débat*<sup>50</sup> pose dans son éditorial quatre questions précises à la littérature, qui sont autant de caractéristiques de l'écriture qui commence à se lire dans les années quatre-vingt : la survivance de la tradition dans la culture contemporaine (autant dire le retour aux instances de l'écriture d'avant la modernité) ; la dimension du retour en force du sujet (autobiographique, voire autofictionnel), surtout *malgré* le travail des avant-gardes ; l'immixtion de l'histoire dans la fiction et, dès lors, un retour du récit et l'élargissement du cadre représentatif. Finalement, l'état des lieux de la poésie au sein de la littérature contemporaine. De ces interrogations, il ressort qu'elles correspondent déjà à un constat et surtout qu'elles contiennent implicitement leur réponse. La littérature contemporaine espère une synthèse dialectique intégrant la tradition au sein de la modernité, la subjectivité malgré ou par-delà le soupçon ; le récit malgré et par-delà le texte. À nouveau, la critique s'aperçoit que ses grilles de lectures, - si elles sont encore valables -, doivent être élargies ou réévaluées. Elle se rend compte du tournant où elle se trouve.

Dans le même sens, mais plutôt en commentaire au tout nouveau roman minuitard, - dont on est tenté de croire, à tort, qu'il incarne la totalité de la nouveauté romanesque ou de la contemporanéité littéraire -, Jacques-Pierre Amette se fait l'écho, dans *Le Point* des mutations en cours. Il s'agit d'une critique curieuse et expectative devant des textes d'une nouvelle génération d'écrivains issus des Éditions de Minuit et qui fait bouger le paysage littéraire français<sup>51</sup>. Amette n'hésite pas à nommer cette génération de "postmoderne"<sup>52</sup>. En font partie des écrivains tels que le Belge Jean-Philippe Toussaint, les Français Jean Echenoz, Bertrand Visage ou encore Patrick Deville<sup>53</sup> dont l'écriture suggère, ici aussi, la synthèse, l'intégration, voire le recyclage de la tradition et de la modernité : "(...) l'écriture blanche durassienne n'est jamais loin ; ni Lacan, ni les

---

<sup>50</sup> Cf. s/n - "Questions à la littérature", *Le Débat*, n° 54, 1989.

<sup>51</sup> Cf. AMETTE, Jacques-Pierre - "Le nouveau 'nouveau roman'", *Le Point*, 16 janvier 1989.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> En fait, Jacques-Pierre Amette fait allusion, par mégarde, à Patrick Devret qui ne peut être, vu le contexte, que Philippe Deville. Voir aussi sur ce point SCHOOTS, Fieke - "Passer en douce à la douane". *L'écriture minimaliste de Minuit*, p. 19 note 26.



Almeida, José Domingues de – Le moment venu ou l'éveil dès editoriaux. Mutations de la

linguistes associés, ni les cours de facs structuralistes. Mais ces écrivains ont transformé cette culture universitaire grâce à un humour adolescent, une impertinence intellectuelle que n'avaient ni les Roland Barthes ni les Robbe-Grillet<sup>54</sup>.

Ce qui à nouveau s'avère pertinent et consensuel vers la fin des années quatre-vingt, c'est cette perception qu'une page est tournée après le nouveau roman et la génération *telquellienne* et théorique. Cette évolution dans l'écriture et dans les habitudes de lecture<sup>55</sup> ne correspond toutefois pas à un retour pur et simple à l'académisme ; encore moins à un congédiement de la modernité. La contiguïté que l'on entrevoit à ce stade repose sur l'évaluation subtile, ludique, citationnelle et surtout dialectique de l'héritage moderne. De ce point de vue, une certaine modernité est perpétuée et s'épanouit dans la pluralité des écritures contemporaines, tant c'est toujours par ses notions, ses ruptures que le travail d'écriture se pose(ra).

À ce propos, il faut faire une brève allusion à l'éditorial de *Txt*<sup>56</sup>, revue demeurée fidèle au travail textuel et théorique des années soixante-dix et qui, en 1991, entérine, - ne serait-ce qu'à rebours de l'ensemble des apports critiques cités plus haut -, l'irréversible mutation du paysage littéraire. *Txt*, dans son éditorial sarcastiquement intitulé "voilà les textes", déplore que l'heure ne soit plus au travail de la forme et à l'intransitivité du texte ; ce qui place cette revue dans le rôle d'une sorte de résistance intellectuelle, de réserve morale de la modernité littéraire : "Pourtant, nous ne sommes pas de ceux qui pensent que c'en est fini de l'expérimentation' et de l'exigence du 'nouveau'. Nous ne sommes pas prêts à renoncer à l'urgence impensée du 'moderne' (...)"<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> AMETTE, Jacques-Pierre – "Le nouveau 'nouveau roman'", *Le Point*, 16 janvier 1989.

<sup>55</sup> On a quelque peu négligé le rôle du lecteur dans la mutation en cours du champ littéraire:

<sup>56</sup> Cf.s/n - "Voilà les textes", *Txt*, n° 26/27, printemps 1991. Nous n'avons pas cité l'éditorial "Génération 89" de *L'Infini*, n° 26, été 1989, vu son caractère peu "théorique" et critique. En fait, ce qui est justement frappant dans cet éditorial, - où des écrivains contemporains sont priés de citer des auteurs de référence -, c'est que les maîtres à penser de la génération du Nouveau Roman et de Tel Quel ont été oubliés. Trou de mémoire ou relève définitive ?

<sup>57</sup> "Voilà les textes", *Txt*, n° 26/27, printemps 1991 (l'éditorial).

Almeida, José Domingues de – Le moment venu ou l'éveil dès editoriaux. Mutations de la

Le ton “pamphlétaire” semble d'un autre âge et signale un refus de tout infléchissement dans la dynamique moderne : “Nous savons au contraire que la littérature, aujourd'hui comme toujours, affronte l'impossible, l'inadéquation de la langue et de la pensée aux choses, aux corps et aux expériences que nous faisons intimement du réel”<sup>58</sup>. Mais force est de constater que cette écriture a bel et bien évolué, qu'on le veuille ou non : “Nous nous inquiétons donc de ce qu'il en est du *travail de la langue* dans la littérature de notre temps”<sup>59</sup>.

Tâche difficile que celle que se propose *Txt* : constituer “une mini-anthologie” de ce travail langagier d'aujourd'hui. Le défi s'apparente plutôt à une dénonciation de l'aridité de l'écriture actuelle avec preuves à l'appui. D'ailleurs, l'avertissement en guise de concession de l'éditorial suggère un divorce inéluctable entre le discours (encore) tenu par *Txt* et le corpus concret qu'elle entend interroger sous prétexte sournois d'un hypothétique “travail de la langue” : “Le travail de langue dont ces textes témoignent n'est pas forcément de l'ordre de ce que nous (...) entendons généralement par ce terme”<sup>60</sup>. Il semblerait que les revues se soient définitivement rendu compte du tournant opéré par des romanciers dont les soucis esthétiques et narratifs sont autres, mais qui devaient, eux aussi et à leur tour, connaître la reconnaissance et susciter un nouvel intérêt critique.

## Referências bibliográficas

AMETTE, Jacques-Pierre (1989). “Le nouveau ‘nouveau roman’” in *Le Point*, 16 janvier, pp. 8-10.

BADIR, Sémir (1993). “Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?” in *Écritures*, n° 5, “Le dépli. Littérature et postmodernité”, pp. 8-21.

---

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

Almeida, José Domingues de – Le moment venu ou l'éveil dès editoriaux. Mutations de la

BAETENS, Jan (1993). "Littérature expérimentale : les années 80", in *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*. Recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain: Presses Universitaires de Louvain, pp. 141-152.

S/N. (1991). "Voilà les textes" in *Text*, n° 26/27, pp. 1-108.

DEMOULIN, Laurent (1997). "Génération innommable", in *Textyles*, "Lettres du jour (II)", n° 14, pp. 7-17.

GAILLARD, Françoise (1988). "Coups de sonde. Une rentrée sans écrivains" in *Esprit*, n° 144, pp. 117-123.

NADAUD, Alain (1987). "Où en est la littérature ? Ou pour un nouvel imaginaire" in *L'Infini*, n° 19, p. 6.

PREVOST, Claude (1987). "Une nouvelle modernité romanesque ?" in *La Pensée*, n° 258, juillet-août, pp. 63-68.

SALGAS, Jean-Pierre (1989). "Sur deux photos de groupe" in *La Quinzaine littéraire*, n° 532, 16-31 mai, pp. 16-31.

SCHOOTS, Fieke (1997). "Passer en douce à la douane". *L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

VIART, Dominique (1993). "Questions à la littérature", *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*. Recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain: Presses Universitaires de Louvain, pp. 11-34.

S/N(1976). "Le moment venu" in *Digraphe*, n° 5, pp. 5-9.



# MIGRACIÓN, PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y ARTIVISMOS

Laia Manonelles Moner  
Universidad de Barcelona  
Espanha  
laiamanonelles@ub.edu

## Resumen

Una de las potencialidades del arte es devenir una herramienta para enfocar determinados conflictos desde nuevos ángulos y articular preguntas que impacten en la comunidad. Aquí el arte se funde con la filosofía, la sociología, la antropología, con el activismo, y con la propia vida. A partir de tales parámetros, se esbozarán diversas propuestas artísticas que ilustran cómo distintos creadores abordan –desde distintos ángulos– el fenómeno de la migración

Dentro de la amplia miríada de perspectivas desde las que se puede tratar la migración es interesante resaltar el trabajo de varios artistas que se transforman en altavoces de las experiencias de otras personas, tal y como ejemplifican los proyectos de Pep Dardanyà, Marisa González, He Chengyue y Josep María Martín. Desde un ángulo radicalmente distinto, Santiago Sierra y el colectivo *Yes lab* reproducen y llevan al límite las mismas dinámicas de explotación que critican, y para finalizar, bajo el prisma de la experiencia vivida, la artista Fiona Tan explora su propio proceso migratorio e investiga la construcción de la identidad.

## Abstract

One of the potentials of art is to become a tool to focus on certain conflicts from new angles and articulate questions that cause an impact on the community. In that context art merges with philosophy, sociology, anthropology, activism, and life itself. Within these parameters several artistic experiences will

be outlined to illustrate how different artists approach -from different angles- the phenomenon of migration.

Among the wide myriad of perspectives from which migration can be treated it is interesting to point out the work of several artists who become speakers of the experiences of others, as exemplified by Pep Dardanyà, Marisa Gonzalez, He Chengyue and Josep Maria Martin. From a radically different angle, Santiago Sierra and the group Yes lab reproduce the same dynamics of exploitation criticized by them and push their limits, and finally, through the prism of the experience, the artist Fiona Tan explores her own migration process and investigates the construction of identity.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo, arte de acción, arte público, activismo, migración, diáspora.

**Keywords:** Contemporary art, performance art, public art, activism, migration, diaspora

Una de las potencialidades del arte es devenir una herramienta para enfocar determinados conflictos desde nuevos ángulos y articular preguntas que impacten en la comunidad. Se trata de cuestionar, de repensar ciertas problemáticas, de visibilizar las fisuras que los sistemas hegemónicos ocultan, minimizan, tamizan. Aquí el arte se funde con la filosofía, la sociología, la antropología, con el activismo, y con la propia vida. A partir de tales parámetros, se esbozarán diversas propuestas artísticas que ilustran cómo distintos creadores abordan –desde distintos ángulos– el fenómeno de la migración, la recepción de ésta en las sociedades de “acogida” y las nuevas formas de neocolonialismo en la sociedad actual.

Dentro de la amplia mirada de perspectivas desde las que se puede tratar la migración es interesante resaltar el trabajo de varios artistas que se transforman en altavoces de las experiencias de otras personas, tal y como ejemplifican los proyectos de Pep Dardanyà, Marisa González, He Chengyue y Josep María

Martín. Desde un ángulo radicalmente distinto, Santiago Sierra reproduce y lleva al límite, en unas acciones tan polémicas como controvertidas, las mismas dinámicas de explotación que critica. Seguidamente, en el marco de una línea de trabajo marcadamente política, se bosquejará la iniciativa *Patriots for the self-deportation* que funde el arte con el activismo, y para finalizar, bajo el prisma de la experiencia vivida, la artista Fiona Tan explora su propio proceso migratorio e investiga la construcción de la identidad.

Si empezamos a hilvanar las iniciativas de ciertos artistas que adoptan el rol de mediadores, entre las personas que han vivido un proceso migratorio y la comunidad, vemos claramente que su objetivo principal es crear puentes de enlace, generar un diálogo que ayude a trascender la desconfianza, el miedo al “otro”, desarticulando los prejuicios y los estereotipos que se generan desde los medios de comunicación y desde determinados partidos políticos<sup>1</sup>.

El artista y antropólogo Pep Dardanyà, en el marco de la exhibición *El corazón de las tinieblas*<sup>2</sup>, comisariada por Jorge Luis Marzo y Marc Roig en el Palau de la Virreina de Barcelona, presentó la instalación *Módulo de atención personalizada* (2002) [Fig. 1]. En dicha obra el artista contrató a cuatro inmigrantes que habían llegado a Barcelona para que se convirtieran en “oradores” y explicaran su propia historia, dentro de unos singulares “módulos de atención personalizada” instalados en la sala expositiva. De este modo, se generó un espacio de diálogo en el que se desarticulaba la figura del intermediario. Es decir, el público podía preguntar, interactuar, conversar y recibir la información directamente, sin filtros. Asimismo, Dardanyà enfatiza el efecto de tales conversaciones en los oradores ya que afianzaron su lastimada autoestima al narrar y compartir las dificultades propias de tal periplo:

---

<sup>1</sup> Es importante recordar que la migración es uno de los temas que ocupan un lugar estratégico en los programas electorales de distintos partidos políticos, ya sea para articular discursos xenófobos o bien para impulsar políticas de integración e iniciativas tales como las plataformas “anti-rumores”.

<sup>2</sup> El título de la exposición se inspira directamente en el libro de Joseph Conrad sobre el colonialismo europeo en África, concretamente en el Congo, del siglo XIX.

*Ellos la viven como una experiencia muy traumática, la mayoría no quieren hablar de ello. Además, están convencidos de que es una experiencia que no interesa a la gente de aquí y no la hacen visible. Este proyecto hace visible esta experiencia, y a medida que ellos la iban explicando y se daban cuenta de que su experiencia vital generaba interés en los visitantes de la exposición, su autoestima –respecto a esta experiencia propia– fue subiendo, fue in crescendo. Eso fue una parte importante del proyecto para ellos y también para mí, porque le daba más sentido (Manonelles, 2009: 402-403).*

Pep Dardanyà adopta el rol de mediador al facilitar un espacio y un tiempo en el que se encuentran los inmigrantes llegados a Barcelona, impulsados por la extrema pobreza, y los visitantes de centros artísticos. En este proyecto vemos claramente cómo se aglutina el arte y la vida, siendo el objetivo final visibilizar el colectivo de inmigrantes e implicar a la ciudadanía en su proceso de integración (Ídem: 405).

Otra artista que se preocupa por visibilizar las experiencias de quienes emigran para mantener a sus familias en su país de origen es Marisa González. En su proyecto fotográfico y videográfico *Filipinas en Hong Kong* (2010) [Fig. 2] se centra en analizar el colectivo de filipinas que trabajan como internas en el servicio doméstico en Hong Kong. Aquí es importante recalcar que hay más de 150.000 filipinas que están trabajando en dicha capital, recibiendo un salario inferior del salario mínimo de los empleados chinos. No obstante, esta remuneración es sustancialmente superior de la que podrían ganar –con profesiones cualificadas– en su país, convirtiéndose así en el principal puntal económico de sus familias. No existen leyes de agrupación familiar, no hay permiso de trabajo para los hombres filipinos y, en tal contexto, el proyecto parte de la voluntad de capturar la cotidianidad de estas mujeres en su único día libre, el domingo. Marisa González retrata cómo, en su día de descanso, ocupan el centro de la ciudad, invadiendo las calles más cosmopolitas, ubicándose en los halls de grandes edificios como el del Banco HSBC de Norman Foster. Estos



espacios se transforman en plazas en las que conviven, conversan, comen, duermen, leen, cosen, juegan a las cartas, bailan y elaboran las cajas que enviarán a sus familias.

En el documental una voz en off narra cómo un gran número de emigradas tiene que aceptar trabajos por debajo del alto nivel profesional, exigiéndoles para ser contratadas el bachillerato superior o bien carreras universitarias. Son reclutadas, principalmente, mediante agencias en Manila que, a la vez, las explotan con altas comisiones. Con todo, las personas emigradas devienen la principal fuente de riqueza de la economía filipina.

Una de las entrevistadas, que hace 24 años que está trabajando en Hong Kong, explica cómo con su empleo en el servicio doméstico ha podido pagar los estudios de medicina de su hija, la educación de sus cinco hermanos y los gastos hospitalarios de su padre gravemente enfermo. Habla del sacrificio, de la soledad en la que viven lejos de sus familias, de sus esposos y de sus hijos. También revela que, en muchas ocasiones, padecen un trato discriminatorio y abusivo, recordando que solamente tienen derecho a dos semanas de vacaciones cada dos años para ir a Filipinas. A la vez, manifiesta que los días festivos es cuando pueden recuperar una parte de sus costumbres y de su identidad. ¿Cómo? invadiendo los parques y las calles del distrito financiero en el centro de Hong Kong para reunirse. Construyen casitas de cartón para apropiarse del lugar, delimitar su territorio, socializarse, compartir, descansar, hacer sus gestiones personales y realizar las cajas con enseres y regalos que envían periódicamente a sus familias.

Dentro del marco de Photoespaña, en la galería Evelyn Botella de Madrid, Marisa González presentó todo este material filmico y fotográfico –compuesto por 40 fotografías, varios vídeos y un documental– en el que se expone la diáspora de las mujeres filipinas. Registra estos encuentros y conversa con diversas mujeres para que le expliquen su experiencia, cómo se han adaptado a su país de acogida y cómo construyen –desde la distancia– la relación con sus familias. La artista se desplazó a Filipinas para complementar el proyecto y contactar con los familiares de dichas mujeres, entrevistarles y así conocer de

primera mano la cotidianidad y los sentimientos de quienes se quedan, conviviendo con la ausencia de estas madres, esposas, hermanas e hijas.

Otro artista que trabaja en una dirección parecida es He Chongyue quien, en su iniciativa *El fin. Una población que envejece: La serie de Planificación Familiar* [Fig. 3], utiliza la fotografía y el vídeo para capturar la cotidianidad de las familias que se quedan en sus pueblos de origen esperando recibir el dinero que les envían los familiares que se han desplazado a las grandes capitales para trabajar. Desde el año 2007, He Chongyue inició una investigación sobre la planificación familiar implantada a finales de los años setenta y sus consecuencias directas en los bajos índices de natalidad y el envejecimiento de la población.

He Chongyue entrevistó a campesinos de edad avanzada de varias provincias, como Hebei, Shanxi, Sichuan, Yunnan y Guizhou, quienes explican cómo sus hijos se han desplazado a las grandes metrópolis –en plena transformación urbanística– para buscar un mejor trabajo y mantener a sus hijos que se queda en el pueblo de origen cuidados y educados por los abuelos. El artista ejecutó un profundo trabajo de campo, que ha contrastado con sociólogos y filósofos, incidiendo sobre todo en los problemas del envejecimiento de la población de las zonas rurales, siendo precisamente tales áreas las que menos presupuesto disponen para atender las necesidades de dicho tejido social.

Una vez más, el arte deviene un instrumento para documentar la realidad, tanto Marisa González como He Chongyue inciden en las consecuencias de los procesos migratorios y en el impacto directo de su ausencia en el marco familiar.

Con las iniciativas esbozadas vemos cómo el arte se detiene en alumbrar la precariedad laboral y la dureza de quien tiene que iniciar una nueva vida fuera de su lugar de origen. Pues hay que recordar que el objetivo último de estas propuestas es provocar una reacción al espectador, ser un punto de partida para generar preguntas, reflexiones y debates.

Prosiguiendo el presente itinerario, en el trabajo de investigación a partir del fenómeno de la migración, es interesante introducir a Josep María Martín. Este artista plantea nuevas estrategias de intervención en determinadas

problemáticas sociales a partir de iniciativas artísticas multidisciplinares que subrayan la importancia del proceso, la investigación, el diálogo y la participación activa de todos los agentes implicados. Son proyectos comunitarios y el trabajo colectivo es la vía para transformar la realidad.

En la propuesta *Un prototipo para la buena emigración. Centro de formación e información juvenil sobre la frontera*, realizada en Casa Ymca Tijuana (México), dentro del proyecto expositivo *InSite\_05*, en 2005, reflexiona sobre la migración desde el sur al norte y sus riesgos, centrándose en el flujo migratorio entre Tijuana y San Diego. Para ello diseñó y fabricó un Prototipo del Centro de Información y Formación Juvenil Sobre la Frontera para ampliar el Centro de Acogida para jóvenes deportados de los Estados Unidos a México.

Dentro de las actividades programadas en dicho centro se crearon 14 juegos, conjuntamente con los alumnos del máster de Diseño Gráfico Aplicado a la Comunicación de Elisava (Universidad Pompeu Fabra de Barcelona), para articular la información de las consecuencias de pasar la frontera. Josep María Martín propone un espacio y herramientas para hablar de la desorientación, la marginalidad, la exclusión y el abandono que tienen que encarar los jóvenes deportados, pues hay que recalcar que un 30% de las personas que inician tal periplo son menores.

Este prototipo pretendía convertirse en un espacio para forjar un diálogo y un debate con los jóvenes de acogida, conjuntamente con los especialistas que trabajan en tales centros. Con todo, hay que mencionar que el proyecto fue censurado y la organización decidió retirarlo porque “suponía el riesgo de incitar a la migración ilegal”. Vemos aquí como el juego de intereses, los malentendidos, y el anhelo de controlar los canales de información priman.

En otro de sus proyectos, *Una casa digestiva para Lavapiés*, desarrollado en el contexto de la convocatoria de intervención artística en el espacio público Urban Buddy Scheme, comisariada por Cecilia Andersson en Madrid abierto (2009-2010), el artista parte de la determinación de visibilizar la realidad de un piso patera en Madrid, resaltando las analogías entre el sistema digestivo y un

hogar donde se tejen y procesan las experiencias individuales y colectivas. Al igual que Marisa González y He Chengyue, recurre a las entrevistas para bosquejar la realidad de quien habita en un “piso patera”. Contactó con Mouhamadou Bamba Diop, un senegalés que vive junto con otros 16 compatriotas sin papeles y un español en el barrio madrileño de Lavapiés, y empezó un diálogo a partir del cual ambos construyeron un documental y viajaron a Senegal para desarrollar un proyecto socio-económico en Kayar, su pueblo natal, y para deconstruir el mito de una vida fácil y próspera en Europa.

En el vídeo, de cuarenta minutos, Mouhamadou Bamba Diop explica su llegada en cayuco a las islas Canarias, su cotidianidad en España, la dureza de la precariedad laboral, la realidad de los “pisos patera” y el recuerdo de su esposa, sus hijos y la familia que se quedaron en África. Cito, a continuación, un fragmento del manifiesto que Mouhamadou Bamba Diop y sus compañeros realizaron:

*Desde nuestro 'piso patera'*

*Somos un grupo de senegaleses que llegamos a España en cayuco, soñando que en Europa podríamos desarrollarnos como personas y ayudar a nuestras familias y a nuestra Comunidad. Llegamos a Madrid después de un viaje suicida. Hoy vivimos diecisiete senegaleses en un pequeño espacio de Lavapiés. Reivindicamos ser, tener, hacer, estar, subsistir, ser amparados, sentir, pertenecer...en libertad. Ser y ser reconocidos como personas cultivadas, formadas en el profundo respeto hacia los demás. Ser considerados ciudadanos de pleno derecho, aquí, allí y en cualquier parte. Ser y ser reconocidos como personas espirituales que creemos en Dios y su profeta, siempre desde el profundo respeto hacia otras creencias o descreídos. Tener un hogar digno gracias a nuestro trabajo y esfuerzo para poder crear una familia y dejar un legado material a nuestros descendientes, que les ayude a progresar. Hacer una labor digna que nos permita sentirnos plenos y realizados. Trabajar con los valores sociales que asumimos y respetamos y el cumplimiento de la ley. Hacernos oír para ser tenidos en cuenta en la*

*formulación de las leyes y presionar para cambiar aquellas normas que nos hacen invisibles al resto de la sociedad. Estar y ocupar un lugar en esta sociedad, asumiendo los valores culturales importantes y necesarios para la convivencia pero conservando nuestra identidad e invitando a cuantos nos rodean a que conozcan nuestras costumbres y nuestra cultura, tomando igualmente lo que consideren valioso.*

*Subsistir como senegaleses en un mundo de blancos manteniendo la fe y la esperanza, sabiéndonos con el alma en nuestra Tierra con nuestras familias, como la tienen todos los que tienen que partir y abandonar a los suyos en busca de una oportunidad.*

*Ser amparados y protegidos en nuestro derecho a un futuro mejor sin poner en peligro nuestras vidas. Ser protegidos de los oportunistas, las mafias y los mandamases que no hacen lo necesario para evitar la muerte de personas que buscan una vida mejor.*

*Sentir y sentirnos amados y respetados. Sentirnos visibles y escuchados. Sentir el sentir de los demás como algo nuestro y sentirnos tomados en cuenta. Sentir nuestras inquietudes y nuestras palabras escuchadas. Sentir frío, calor, amor, enfado, indignación, admiración...*

*Ababacar Gningue, Aliou Badara Diouf, Assane Kebe, Bassirou Thioune, Daouda Kebe, Djibril Diop, Djibril Ndiaye, Ibrahima Gueye, Ibrahima Toure Niang, Madeguene Gueye, Modou Diouf, Modou Sall Ndiaye, Mouhamadou Bamba Diop, Mouhamadou Lamine Diatta, Moury Condé<sup>3</sup>*

Desde una perspectiva absolutamente distinta a las iniciativas previamente introducidas pero partiendo de la misma realidad, Santiago Sierra plantea sus intervenciones artísticas. Dicho autor cuestiona de manera frontal la precariedad en la que viven muchos ciudadanos, evidenciando cómo el sistema capitalista utiliza las personas como mercancías aprovechándose de su vulnerabilidad. Dentro de tales parámetros, en varias de sus obras producidas para museos, ferias

---

<sup>3</sup> Véase el texto completo en: <http://madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2009/josep-maria-martin.html>

y bienales de arte, reproduce y lleva al límite las mismas estrategias de explotación laboral que padecen los más desfavorecidos: inmigrantes, vagabundos, prostitutas y todo aquel que vive en la pobreza.

Ejemplos de ello los encontramos en varias de sus acciones. En *Concentración de trabajadores indocumentados* (1999) realizada en la feria FIARC, en París en el stand de la galería BF-15, con la ayuda del colectivo *Sans papiers* – que lucha para la legalización de los trabajadores–, propuso que cien personas del colectivo de indocumentados se pasara por la feria el día de la inauguración, aunque finalmente sólo fueron 12 y sin pancartas por el miedo a la deportación. En muchas de sus propuestas juega un papel esencial la remuneración, aquello que se acepta por pura necesidad. Esta idea queda recogida en distintas propuestas en las que contrata a varias personas para tatuarles una línea en la espalda (Cuba, 1999 y España, 2000), o bien cuando ofrece una retribución a diez personas para masturbarse frente una cámara de vídeo (Habana, 2000), para permanecer tumbadas en el interior de una caja durante una fiesta (La Habana, 2000), para limpiar el calzado de los asistentes a una inauguración sin el consentimiento de éstos (México D.F. 2000) o para permanecer dentro del maletero de un coche (Limerick, 2000). En la Bienal de Venecia pagó a 133 personas para teñirlas de rubio (2001), en Cádiz retribuyó a inmigrantes africanos para que cavaran sus propias tumbas en una colina (2002) y, en Barcelona, contrató a varios inmigrantes para que permanecieran encerrados en el interior de una bodega de un barco de transporte de las 18.00 a las 21.00 por 4000 pesetas la jornada. Aunque hay que apuntar que esta última acción terminó antes de lo previsto<sup>4</sup>.

En la misma dirección, en 2008, ejecutó el vídeo *Los penetrados* (45 minutos), siendo especialmente polémico al ser tildado de pornografía. Buscó,

---

<sup>4</sup> Tal y como explica Carmina Borbonet; la directora ejecutiva de la trienal *Barcelona Art Report*: “Al parecer, se corrió la voz entre los inmigrantes de que allí había un trabajo y hubo momentos de tensión porque había más gente de la que podíamos asumir. Además, algunos de ellos no tenían los papeles en regla y era complicado comprobar todos los casos. El jueves vivimos una situación un tanto violenta porque de los 25 que se presentaron sólo ocho tenían el contrato y no podíamos arriesgarnos a dejarlos subir al barco. (...) Se sumaron muchos problemas y decidimos suspender la intervención” (Borbonet, 2001).

mediante anuncios publicitarios, personas que quisieran participar en el proyecto a cambio de recibir 250 euros: “Si te interesa, puedes ver trabajos del artista en su página... Tecléa Santiago Sierra en Google. El vídeo sólo se proyectará en galerías de arte... No es pornografía”.

Dicho vídeo, que se pudo contemplar en la galería de arte madrileña Helga de Alvear, está compuesto por varios actos en los que se suceden diversas escenas de sexo anal entre hombres y mujeres de raza negra y blanca. Con estas escenas, de forma tan literal como metafórica, Santiago Sierra muestra el miedo vinculado a la inmigración, al “otro”, no sólo a nivel laboral sino también a su potencialidad sexual.

En varias de sus acciones recurre a la transgresión y la provocación para sacudir al público, es una forma controvertida de hacer política. En una entrevista publicada en el periódico *El País* explica:

*Con respecto a lo humillante observo que tatuarse o masturbarse o estar aislado o rapado no son actos que podamos calificar como humillantes en sí mismos, hay algo que los hace ver así: lo escalofriante es que estos actos se hagan bajo una remuneración. Abí está la brutalidad. La remuneración es un sistema que permite la compra del cuerpo y tiempo del trabajador; busqué una forma efectiva de mostrarlo y creo haber acertado (...). El recurso a la crudeza formal es por supuesto un efecto retórico que ayuda a una mayor contundencia y efectividad en el discurso. Todo arte apela a lo sensible para hacerse entender, el impacto o cierta estética del shock resultan de gran ayuda (Sierra, 2002).*

Tales trabajos pretenden desarticular la indiferencia y sobrecoger, conmocionar, incomodar, increpar. Es decir, que el abuso, la opresión y la vejación no pasen desapercibidas. Con todo, se le critica que reproduzca las mismas pautas que pretende socavar. En concreto, José Manuel Cuesta en una entrevista le preguntó el motivo por el que ejecuta la misma explotación que desea desactivar, y Santiago Sierra respondió que la función del artista es enfocar

la realidad sin filtros para ayudar a que ésta se comprenda (Cuesta, 2002). Aquí aparece la dualidad entre la subversión y subvención, puesto que el mismo sistema que se cuestiona es el que financia las posibles críticas.

Esta misma determinación de aglutinar el arte con la política es la que lleva a cabo el colectivo alemán A.F.R.I.K.A, quienes funden el arte con el activismo desde su emergencia en los años noventa del pasado siglo. En su libro *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal* explican –parafraseando a Roland Barthes– que “la mejor subversión es la de alterar los códigos, en vez de destruirlos”. ¿Cómo luchar contra estos códigos preestablecidos? A partir de prácticas políticas que ataquen el sistema hegemónico desde dentro, con los mismos logotipos y los símbolos del poder pero otorgándoles una interpretación alternativa. A.F.R.I.K.A Gruppe, en una conferencia en el marco de la jornadas “Cómo acabar con el mal” organizadas por *Enmedio*<sup>5</sup>, subrayó que una de las vías para intervenir en la cotidianidad es a partir del “*Detournement*”, de la capacidad de tergiversar, de distorsionar semióticamente los significados, modificándolos, o bien mediante la sobre-identificación. Dicho de otro modo; se “alteran” los logotipos de grandes marcas y carteles publicitarios para provocar un cambio radical de significado (cítese a modo de ejemplo la metamorfosis de la marca petrolera *Shell a hell*).

Un ejemplo de acción que recurre a la sobre-identificación, sobre-interpretando un concepto o idea llevándolo al límite para evidenciar la incoherencia de ciertas políticas extremistas, es la propuesta “*Patriots for the self-deportation*” articulada desde la plataforma *Yes Lab*. Dicha iniciativa es un proyecto del *Hemispheric Institute of Performance and Politics* de la *New York University*, que se inspiró en el grupo de artistas *Yes Man* para llevar a cabo la campaña “*Patriots for the self-deportation*”. Precisamente, a partir de las ideas de varios partidos extremadamente conservadores, tales como *Tea party* o el grupo *American Patrol*, surgió este portal virtual en el que se emplea el mismo lenguaje utilizado por estos grupos –que apoyan unas políticas discriminatorias hacia los inmigrantes–

---

<sup>5</sup> Véase más información en: <http://comoacabarconelmal.net/>



con el objetivo de revelar y alertar sobre la absurdidad y la exclusión social de dichas políticas. La plataforma *Yes Lab*, mediante “*Patriots for the self-deportation*”, al igual que Santiago Sierra en varias de sus propuestas, lleva estas ideas extremistas al límite animando a que cada norteamericano escrute su árbol genealógico para averiguar si tiene algún inmigrante en su familia y –si lo halla– se les anima a que se auto-deporte. Cito la introducción del portal:

*A growing force within the Tea Party and beyond, Patriots for Self-Deportation believes that securing our borders is not enough. We must make sure that all residents and “citizens” have a true right to be in this great land. We believe our current laws must be changed to abolish anchor babies, whose children, throughout history, should have never received automatic citizenship to this nation. If the Federal government will not take action NOW, then it is up to us, WE THE PEOPLE, to put an end to the invasion and internal decay that threatens to destroy the fabric of the USA. If you entered illegally or stayed illegally, you are a CRIMINAL. We demand a purge for The Real America.*

*We hold FOUR CORE VALUES:*

- 1) America belongs to REAL Americans.*
- 2) Illegals and their anchor babies are here ILLEGALLY.*
- 3) US citizenship is for those who can show PROOF their original ancestors were here legally.*
- 4) All illegals and descendants of illegals are here ILLEGALLY and must be DEPORTED at once.*

*If you can't prove you belong here, you must REPATRIATE.*

*Many of us have learned that we gained citizenship due to a criminal ancestor.*

*If this is true for you too, do what's right: Self-Deport!*

*Until the 14th Amendment is changed, stopping illegal citizenship begins with US! <sup>6</sup>*

---

<sup>6</sup> <http://selfdeport.org/>

Una de las artistas vinculadas con el proyecto, Megan Hanley, expresa cómo esta iniciativa surge para llamar la atención de la dirección de ciertos partidos de extrema-derecha que atacan frontalmente los derechos de los inmigrantes. Siguiendo la retórica absurda y radical parten del concepto de la “auto-deportación” para visibilizar como todos los ciudadanos norteamericanos –a excepción de los indios– deberían “auto-deportarse” al ser descendientes de emigrantes.

El sentido del humor y la ironía son un medio para provocar la reflexión. Luther Blisset & Sonja Brünzels definen de la guerrilla de la comunicación con las siguientes palabras:

*La guerrilla de la comunicación quiere socavar la normalidad y la pretendida naturalidad del orden imperante. (...). Su proyecto es la crítica de la nocuestionabilidad de lo existente. Dicha subversividad pretende transformar los discursos cerrados en situaciones abiertas, cuestionando la normalidad mediante un inesperado factor de confusión. Cada acción mirada por sí misma constituye sólo una forma momentánea y aislada de transgresión. Pero a medida en que los grupos políticos van abriendo espacios en vez de cerrarlos o fijarlos, se crean posibilidades para visiones y pequeñas anticipaciones de una alternativa a la sociedad actual. (a.f.r.i.k.a. 2000: 7).*

En este manual se amalgama la práctica con la teoría, recogiendo varias acciones llevadas a cabo que parten de la apropiación de los signos utilizados por las estrategias del poder para subvertirlos<sup>7</sup>. Esta obra nace del deseo de compartir estas ideas sin pretender convertirse en un manual al uso, cada situación es distinta. Cito la introducción:

---

<sup>7</sup> Es interesante mencionar uno de los términos empleado en tal marco; “*Subvertising*”, en el que se amalgama la subversión con las tácticas propias del “*advertising*”, de la publicidad.

*Este libro se propone a la lectora como una caja de herramientas que ofrece palabras, metáforas e imágenes y que anima a reflexionar sobre posibilidades similares en la propia práctica. Hacer eso en sí mismo ya contribuye a desarrollar la práctica propia. Y ésta es también la mejor contribución que se puede hacer a una futura teoría de la subversión.*

El “activismo” cuestiona el orden imperante, interviene la cotidianidad con la finalidad de enfocar distintas problemáticas para suscitar un debate público. La sorpresa, lo inesperado, tergiversar el discurso articulado desde el poder son las vías para construir una “guerrilla de la comunicación” que traza otras formas de hacer política. Estas tácticas proceden del Dadaísmo, del Surrealismo, de la Internacional Situacionista y de otros grupos artísticos que han concebido el arte como una herramienta para detonar el pensamiento y explorar nuevos lenguajes políticos.

Para concluir este recorrido considero necesario introducir el prisma de la perspectiva biográfica a partir de la artista Fiona Tan (Pekan Baru, Indonesia), quien parte del ámbito fílmico y videográfico para rumiar sobre la migración, el colonialismo, la memoria, el paso del tiempo y la construcción de la identidad. Narra su propio proceso migratorio tal y como ella misma afirma "Yo soy una emigrante y mi trabajo también emigra". Su obra se nutre de su propia biografía, hija de padre chino y madre australiana nació en Indonesia, creció en Australia y luego consolidó su carrera en Holanda, en Amsterdam. En relación a su exposición *Punto de partida*, realizada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla (2012), explica:

*"En esta muestra hay dos conceptos fundamentales que están presentes en todo mi pensamiento: viaje y tiempo. Se trata de un viaje que tiene dentro de sí muchos viajes. Para los visitantes puede ser un viaje metafórico y metafísico"<sup>8</sup>.*

---

<sup>8</sup> <http://www.fionatan.nl/>

Justamente, dentro de esta muestra, puede contemplarse su trabajo *May You Live in Interesting Times* (1997), un vídeo de una hora en el que la artista entrevista a su propia familia para construir su historia, su genealogía. *Que vivas en tiempos interesantes* deviene una investigación sociológica al centrarse en retratar la diáspora de la comunidad china de Indonesia. Fiona Tan revela que visitó siete países para hacer el trabajo documental y, en relación a esta movilidad, una de sus tías comenta: "Nos llaman los 'judíos amarillos' porque no tenemos país". Esta obra parte de su experiencia familiar pero va más allá, la historia individual se vincula con la historia colectiva al explorar cómo se forja la identidad de la sociedad china cuando viven lejos de su país de origen. Fiona Tan, en esta obra, funde el arte con la historia, la sociología, la antropología, la etnografía para revisar y cuestionar la construcción de la identidad de quien emigra. Indaga la sensación de desarraigo, el mito que envuelve la cultura originaria, la deconstrucción de ésta y su recreación imaginaria.

Todas estas propuestas muestran como el arte es entendido como un instrumento ético y político. Las iniciativas esbozadas –mediante estrategias distintas– entran de lleno en el marco público para provocar, para crear cortocircuitos, para encuadrar y examinar distintas problemáticas propias de la sociedad en la que vivimos. Se trata de visibilizar los conflictos para que sean analizados, repensados y debatidos desde nuevas perspectivas. El arte deviene una vía para preguntar, para rumiar, para pasar a la acción, recordando a la comunidad la responsabilidad de afrontar las tensiones y las desigualdades. Es así como todas estas iniciativas se transforman en un punto de partida.

### **Referências bibliográficas**

AAVV. 2008. *He Chong Yue. Mil millones contra uno: ser padres según la mentalidad feudal*. España: Sala Parpalló.

- Borbonet. 2001: 17 de julio. EL PAÍS | Cataluña.
- Cuesta, J. M. 2002: 28 de septiembre. *Blanco y Negro Cultural*.
- Delgado, Manuel. 2002. Estefany. Girona: La Fundació Espais d'Art Contemporani de Girona.
- Enmedio: <http://comoacabarconelmal.net/>
- Martín, J. M: <http://madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2009/josep-maria-martin.html>
- Grupo autónomo A.f.r.i.k.a / Luther Blisset & Sonja Brünzels. 2000. Manual de guerrilla de la comunicación. Virus editorial.
- Manonelles, Laia. 2009. *El arte de acción como terapia y subversión. Peregrinaciones en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.
- Martín, J.M: [http://elpais.com/diario/2010/02/06/madrid/1265459054\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/02/06/madrid/1265459054_850215.html)
- Sierra, S. 2002: 13 de julio. *El País*.
- Sierra, S: <http://www.santiago-sierra.com>
- Tan, F: <http://www.fionatan.nl/>
- Yes lab: <http://yeslab.org/project/self-deport>
- Yes lab: <http://selfdeport.org/>
- Zhang Huan: <http://www.zhanghuan.com>



# L'HYPOCRISIE DANS DOM JUAN DE MOLIÈRE

Lúcia Margarida Pinho Lucas de Freitas de Carvalho Pedrosa  
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto  
lpedrosa@iscap.ipp.pt  
Portugal

## Resumé

Dans *Dom Juan*, Molière continue son combat contre l'hypocrisie sociale qui caractérise la société de son époque et qui est symbolisée par la noblesse du royaume. L'originalité de cette pièce de théâtre réside dans la complexité du personnage principal, Dom Juan, et dans le mélange de religieux, de tragique, de comique, de surnaturel et de spectaculaire sur lequel elle est fondée.

Dans cette pièce, rien n'est laissé au hasard: le temps et l'espace reflètent bien le caractère libertin de Dom Juan et le langage est une arme dont il se sert pour conquérir et séduire une femme. Le langage est ici un miroir de la réalité, c'est-à-dire du monde où tous les personnages sont insérés. Dom Juan tantôt utilise le langage de l'hypocrisie pour se défendre tantôt il se sert de la rhétorique pour séduire ses victimes: c'est à travers le pouvoir verbal qu'il arrache une femme à un homme. Le langage est la clé du jeu de miroirs sur lequel la pièce est fondée.

Molière montre dans *Dom Juan* que le langage est un instrument dangereux dans les mains des hypocrites qui s'en servent pour défier l'ordre social, la religion, la famille et la morale.

## Resumo

Em *Dom Juan*, Molière continua o seu combate contra a hipocrisia social que caracteriza a sociedade do seu tempo e que aqui é representada pela classe da nobreza. A originalidade desta peça de teatro reside na complexidade da

personagem principal, Dom Juan, e na mistura do religioso com o trágico, o cômico, o sobrenatural e o espectacular, que constituem os seus alicerces.

Nesta peça nada é deixado ao acaso: o tempo e o espaço refletem bem o caráter libertino de Dom Juan e a linguagem é a arma da qual ele se serve para conquistar e seduzir uma mulher. A linguagem é um espelho da realidade, do mundo do qual as personagens fazem parte. Dom Juan ora utiliza a linguagem da hipocrisia para se defender, ora se serve da retórica para seduzir as suas vítimas. É através do poder das palavras que ele arranca uma mulher dos braços de um homem. A linguagem é a chave do jogo de espelhos que constitui a estrutura desta peça.

Molière põe em evidência em *Dom Juan* que a linguagem é um instrumento perigoso nas mãos dos hipócritas que dela se servem para desafiar a ordem social, a religião, a família e a moral.

**Mots-clés:** Dom Juan, Hypocrisie, Libertinage, Langage, Femme, Comédie, Tragédie

**Palavras-chave:** Dom Juan, Hipocrisia, Libertinagem, Linguagem, Mulher, Comédia, Tragédia

*Dom Juan* est la plus libre et la plus irrégulière des pièces de Molière. C'est une pièce baroque où l'on trouve un mélange de religieux, de tragique, de comique, de spectaculaire et de surnaturel. Molière continue ici le combat contre l'hipocrisie qu'il avait déjà entrepris dans *Le Tartuffe*. Il veut déshabiller l'homme, faire tomber sa masque pour montrer sa vraie nature. La qualité de la pièce réside dans le riche portrait du personnage principal, Dom Juan, dans la mise en relief du comique de caractère et dans l'étude des attitudes.

La noblesse du royaume, de laquelle Dom Juan est un exemple, est la cible de la satire de Molière. Il veut que l'on rie de cette classe qui règne encore à l'époque. C'est une noblesse pervertie et hypocrite qui se soucie seulement de ses



plaisirs: « L'hipocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. » (*Dom Juan*, 1994, 117)

La formule du prolix et intelligent Sganarelle, « grand seigneur méchant homme est une terrible chose», révèle le sujet de la pièce: le libertinage. Ce concept implique l'idée du double et de l'hipocrisie, dont le langage est l'instrument le plus important et précieux. C'est Sganarelle qui, au début de la pièce, commence par dévoiler le double, le jeu de l'être et du paraître mené par son maître: « mais, par précaution, je t' [Gusman] apprends, *inter nos*, que tu vois en Dom Juan, mon maître, le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, [ni saint, ni Dieu]... » (27).

Dom Juan est un libertin, un conquéreur professionnel qui trace un projet en avance, cherche des stratégies et agit selon des règles. C'est un homme de tête et pas de sentiments qui s'impose le devoir d'aimer toutes les femmes. Mais pour lui, la grande réjouissance ne réside pas dans la séduction facile, mais dans le jeu, dans la bataille qu'il entreprend contre les femmes qui lui résistent. Il réussit à les faire rendre les armes, les épouse en série et, après, il les abandonne, car s'il y a « celle qui en cet instant l'occupe, mille autres attendent qu'à leur tour il les cueille! » (Gutwirth, 1986, 29)

L'espace et le temps reflètent très bien le caractère de Dom Juan. Comme il aime la liberté et les femmes, il se déplace souvent. Il y a différents changements de décor, palais, campagne, forêt, ce qui montre un grand besoin de liberté: « Dom Juan ne peut pas [se] résoudre à enfermer [son] cœur entre quatre murailles » (87). Cette liberté de mouvement est aussi exprimée par l'écoulement du temps. On témoigne dans la pièce d'une liberté physique et temporelle qui manifeste une évolution dans le caractère de Dom Juan, qui devient de plus en plus instable et pervers: « Je ne suis plus le même qu'hier au soir » (32). L'astucieux Sganarelle réussit d'une façon très intelligente à établir un rapport entre la personnalité de Dom Juan et le manque d'unité de lieu: « Eh! mon Dieu! je sais mon Dom Juan sur le but du doigt, et connais votre cœur pour le plus

grand coureur du monde: il se plaît à se promener de liens en liens, et n'aime guère à demeurer en place. » (30).

Dom Juan révèle un moi souverain et toute une aisance victorieuse, mais il ne respecte que son bon plaisir. Il rejette toutes les valeurs et se montre incapable d'avoir un lien avec les hommes, avec la société. C'est un être unique: « Les yeux secs, le cœur vide, Dom Juan échappe à la condition humaine » (Gutwirth, 31) et la renie complètement.

Il vit pour conquérir et séduire. Dans sa lutte contre la femme il emploie toutes sortes de moyens: la fraude, le mensonge et l'hipocrisie. La plupart de ses succès sont obtenus par l'effet de la parole. Dans la séduction il y a un rapport étroit entre le sexuel et le linguistique: c'est une séduction en deux langues. Dom Juan a une conception performative du langage, ce n'est pas seulement un moyen de communication, mais surtout une arme, un élément agissant.

Selon Nietzsche, dans son œuvre *La Généalogie de la morale*, l'homme est un animal parlant et prometteur. Dom Juan en est un bon exemple, parce qu'il séduit en parlant et en promettant aux femmes de les épouser et de les aimer pour toujours. D'ailleurs, c'est ce qu'il fait avec ses victimes, les paysannes Charlotte et Mathurine, mais il essaie de se défendre, en utilisant le langage de l'hipocrisie et la duplicité: « Vous soutenez également toutes deux que je vous ai promis de vous prendre pour femmes (...) celle à qui j'ai promis effectivement n'a-t-elle pas, en elle-même de quoi se moquer du discours de l'autre, et doit-elle se mettre en peine, pourvu que j'accomplisse ma promesse? Tous les discours n'avancent point les choses. Il faut faire et non pas dire et les effets décident mieux que les paroles. » (64-65) Toute séduction de Dom Juan se fonde dans la promesse. En tant qu'être parlant, il est incapable de ne pas promettre, mais il est le héros de la rupture de la promesse, car il s'occupe seulement du moment présent; il le goûte avec beaucoup de plaisir. Par contre, il ne peut pas « répondre de soi en tant qu'avenir, ni de son plaisir » (Felman, 18). Mais parallèlement à ce langage verbal, il y a tout un langage du corps au service de la promesse qui est symbolisé dans le geste de donner la main. Dom Juan pêche et devient victime pour avoir donné trop souvent la main. Il donne sa main en gage, comme promesse de mariage et

en se mariant successivement. L'ironie du destin réside dans le fait qu'il finit par périr pour avoir donné la main à la statue du Commandeur, en tombant donc dans son propre piège.

Chez Dom Juan il n'y a pas de limites entre le plaisir du langage et celui du corps: « On goûte une douceur extrême à séduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté (...) mais lorsqu'on est le maître une fois, tout le beau de la passion est fini; il n'y a plus rien à dire, ni rien à souhaiter et il n'y a plus rien à faire. » (32) Voilà, en quelques mots, toute la doctrine du libertin qui cherche seulement le plaisir dans la séduction, ce qui scandalise Sganarelle: « A! quel homme! quel homme! quel homme ! » (117)

Dom Juan a toujours besoin de se situer au niveau de l'énonciation. Il connaît bien la rhétorique, l'art de la persuasion, et sait bien la mettre en pratique. Il a pleine conscience de ce fait, en disant à Sganarelle: « Mais quel est ce pouvoir absolument magique que je détiens par ma parole, et quel en est l'intérêt? Quel intérêt peut conserver l'existence, si je sais que ma parole est le pouvoir absolu? » (118) C'est à travers ce pouvoir verbal qu'il essaie toujours d'arracher une femme à un homme. Il séduit Elvire en l'arrachant aux mains de l'Eglise, de Dieu, et Charlotte qui devient infidèle à sa promesse de mariage avec Pierrot.

Dans la pièce, il est question d'un métalangage. On parle de ce qu'on dit; on met en question et on réfléchit sur ce qu'on a dit. Sganarelle fait souvent des commentaires sur ce que Dom Juan a dit et il se demande à quoi va mener tel ou tel discours. « Vertu de ma vie, comme vous débitez! Il semble que vous avez appris cela par cœur, et vous parlez comme un livre. » (33) Le langage est la clé du jeu de miroirs sur lequel la pièce est fondée.

Pour la plupart des personnages, le langage sert à communiquer la vérité sur le monde. Il y a un rapport étroit entre le langage et la réalité, entre le signe linguistique et le référent, quoiqu'on trouve plusieurs niveaux de langage. Pierrot, l'amoureux de Charlotte, nous montre d'une façon très comique cette identification parfaite entre ce qu'il dit (« la même chose ») et la réalité, le référent (« la même chose »): « Je te dis toujou la mesme chose, parce que c'est toujou la

mesme chose; et si n'estoit pas toujou la mesme chose, je ne dirois pas toujou la mesme chose. » (49)

Cette conception du langage comme miroir de la réalité, du monde dans lequel les personnages sont insérés est aussi visible dans les tirades de Dom Louis, le père de Dom Juan, « Apprenez enfin qu'un gentilhomme qui vit mal est un monstre dans la nature (...) que je regarde bien moins au nom qu'on signe qu'aux actions qu'on fait » (102), et de Sganarelle qui dit que Dom Juan est un grand seigneur méchant homme pour montrer qu'il est dehors du code de la morale sociale.

Dom Juan se sert du langage pour nier cette morale et la mettre en question. C'est un être marginal qui vit dans une autre réalité, dans un monde à l'envers. Il n'utilise pas le langage pour dire la vérité, mais pour mettre en dérision le sens commun. Le langage est pour lui une matière plastique qu'il modèle à son gré, de façon que le vrai et le faux, le réel et l'irréel se mêlent. Sganarelle a pleine conscience du fait que la vérité ou la fausseté dépendent de la volonté de Dom Juan qui est un personnage double: « Assurément que vous avez raison, si vous le voulez; on ne peut pas aller là contre. Mais si vous ne le vouliez pas, ce serait peut-être une autre affaire. » (31)

On trouve aussi un rapport entre le langage et le surnaturel. Quand Dom Juan décide de se convertir pour tromper tout le monde, c'est à travers le langage qu'il passe de libertin à religieux hypocrite. Il est agnostique, il nie Dieu et le sens commun traditionnel et Done Elvire veut le convertir. Sganarelle, à son tour, croit que le Ciel va le punir mais Dom Juan se moque de toutes ces niaiseries. Il se sert du Ciel et par métonymie de Dieu pour s'excuser d'avoir abandonné sa femme: « J'obéis à la voix du Ciel; C'est le Ciel qui le veut ainsi » (124). Il croit qu'il réussit à la convaincre, car Done Elvire passe de la révolte à la résignation et se tourne vers Dieu. Il feint de se régénérer et emploie un langage pieux comme masque pour convaincre sa femme et son père: « Oui, vous me voyez revenu de toutes mes erreurs (...) et le Ciel tout d'un coup a fait en moi un changement; je regarde avec horreur (...) les désordres criminels de la vie que j'ai menée. » (115) Il joue le rôle de l'hypocrite, ce qui le rend supérieur aux autres: « Je m'érigerai en

censeur des actions d'autrui, jugerai mal de tout le monde et n'aurait bonne opinion que de moi. » (120) Le langage comme masque sert à la séduction, à l'amusement, à la protection et à la vengeance. Il y a tout un vocabulaire employé par Dom Juan et Sganarelle qui se rapporte au mensonge, à la tromperie, à l'idée du double: monstre, méchant, scélérat, fourbe, hypocrite, criminel, infâme, infidélité, injure, trahison, dissimuler, manquer à sa parole, tromper...

L'hipocrisie de Dom Juan ne sert pas seulement à séduire et à conquérir les belles femmes. Elle sert aussi à défier la religion et la société dans laquelle il crée la confusion. Le dénouement montre que seulement le pouvoir divin est capable d'arrêter Dom Juan, de faire tomber sa masque et de dévoiler son double. Seulement le Ciel (Dieu) est capable de distinguer nettement le vrai du faux, la pitié de l'hipocrisie.

Tout au long de la pièce Dom Juan semble être impunissable, mais les tirades d'Elvire et de Sganarelle où ils parlent très souvent du pouvoir du Ciel annoncent une catastrophe: « Apprenez de moi, qui suis votre valet, que le Ciel punit tôt ou tard les impies, qu'une méchante vie amène une méchante mort » (34). Il défie les lois universelles et le Ciel et il se montre toujours souverain, maître de lui-même. Dom Juan est seigneur d'un monde à l'envers, mais dans la réalité quotidienne il va devenir une proie. Seulement le Ciel, dans la figure de la statue du Commandeur et du Spectre, peut offrir un combat digne à « ce grand seigneur méchant homme ». Le dénouement surnaturel de la pièce est imprévu. Il cache une condamnation à l'attitude agnostique de Dom Juan qui croit seulement que « deux et deux sont quatre (...) et que quatre et quatre sont huit » (73) et vient à la rencontre des craintes superstitieuses de Sganarelle. Le Ciel envoie un spectre et une statue pour ramener Dom Juan à la réalité et le punir. Done Elvire est le spectre en femme dévoilée qui tente en vain de sauver, pour la dernière fois, Dom Juan de la damnation éternelle.

Dès que Dom Juan se met à parler hypocritement le langage de la dévotion pour commettre le mal, il pousse à bout la patience du Ciel: la statue du Commandeur va lui donner le coup fatal et c'est grâce à elle que Dom Juan sort de son monde double. Il n'y a qu'une seule fois où il tient sa parole: au moment

où la statue lui dit « Dom Juan, vous m'avez hier donné parole de venir manger avec moi » (126), il lui répond « oui » et lui donne sa main. Ce *oui* ramène Dom Juan à la réalité et à ce moment son langage devient mystique: « O ciel! que sens-je? Un feu invisible me brûle, je n'en puis plus et tout mon corps devient... » (127) Pour la première fois, il utilise le langage comme miroir de la vérité: la réalité de la damnation. Le langage devient un moyen de communication traditionnel.

Dom Juan tombe dans le gouffre qu'il avait toujours voulu éviter et il est dévoré par les flammes. Ainsi, « [le] Ciel offensé, [les] lois violées, [les] filles séduites, [les] familles déshonorées, [les] parents outragés, [les] femmes mises à mal » (127) accomplissent leur vengeance. Cette tonalité tragique de la fin de la pièce est rompue par le cri égoïste, désespéré et en même temps comique, de Sganarelle: « Tout le monde est content dans cette histoire. Il n'y a que moi seul de malheureux (...) Mes gages, mes gages, mes gages! » (127) Sganarelle est aussi puni, parce qu'il est en quelque sorte un double de son maître à un autre niveau. Il se montre toujours extasié avec l'éclat du langage de Dom Juan: « Vertu de ma vie, comme vous débitez! » (33) Il le voit comme son modèle linguistique et essaie de se lancer dans l'éloquence. Il parle souvent dans un ton doctoral, mais il a des problèmes à finir ses tirades et emploie souvent des lieux communs et des phrases pompeuses qui n'ont pas de sens: « Quoique puisse dire Aristote et toute la Philosophie, il n'est rien d'égal au tabac. » (25) À l'exemple de son maître, il essaie aussi de faire jurer le Pauvre, « Va, va, jure un peu; il n'y a pas de mal » (78), et il se sert du langage pour tromper les autres, malgré lui: « Un père venir faire des remontrances à son fils, et lui dire de corriger ses actions! (...) Cela peut-il souffrir à un homme comme vous, qui savez comme il faut vivre? (...) (À part.) Ô complaisance maudite! à quoi me réduis-tu? » (103) Mais Sganarelle s'oppose aussi à Dom Juan. C'est un moralisateur lâche et balourd qui critique la conduite et l'irrégion de son maître, seulement parce qu'il est très superstitieux et craint le châtimeut du Ciel. En effet, le dénouement de la pièce prouve qu'il a raison, car le Ciel et la société se vengent bien du couple Dom Juan-Sganarelle.

Molière, dans *Dom Juan* met en question la validité du langage. C'est un instrument dangereux dans les mains des hypocrites qui l'utilisent pour défier

l'ordre social, la religion, la famille et la morale. Le langage de Dom Juan reflète son athéisme qui, selon Molière, est la racine de toute sa perversion. « Si Dom Juan n'est qu'un homme, il est le symbole de l'humain (...); mais s'il est aussi le maître, s'il représente le pouvoir d'une caste sur d'autres, il symbolise ce qu'il y a d'illégitime dans ce pouvoir, puisqu'il est fondé sur exactement le contraire de la loi. » (Guicharnaud, 1963)

### Referências bibliográficas

CELLARD, Jacques, Shoshana Felman, Philippe Sollers, Viviane Forrester et Monique Schneider. "Dom Juan ou la Promesse d'Amour." *Tel Quel* 87 (1981): 16-36.

GAINES, James. "Le menteur and *Dom Juan*: A Case of Theatrical and Literary Adaptation." *Romance Quarterly* 32 (1985): 245-254.

GUICHARNAUD, J. *Molière, une aventure théâtrale*. Paris: Gallimard, 1963.

GUTWIRTH, Marcel. "Dom Juan et le Tabou d'Inceste." *Romantic Review* 77 (1986): 25-32.

MALACHY, Thérèse. "Le Carnaval Solitaire de *Dom Juan* de Molière." *Les Lettres Romanes* 35 (1981): 49-57.

MOLIERE. *Dom Juan*. Paris: Larousse, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *La Généalogie de la morale*. Paris: Le Livre de Poche, 2000.

WEINREB, Ruth Plant. "In Defense of Dom Juan: Deceit and Hypocrisy in Tirso de Molina, Molière, Mozart, and G.B.Shaw." *Romantic Review* 74 (1983): 425-440.

WOSHINSKY. "The Discours of Disbelief in Molière's *Dom Juan*." *Romantic Review* 72 (1981): 401-408.





# A DINÂMICA COMUNICATIVA DOS SÍTIOS WEB DE INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR POLICIAL E MILITAR

Maria Clara Cunha  
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto  
mcastro@iscap.ipp.pt  
Portugal

## Resumo

Neste artigo procuramos refletir sobre a forma como as instituições de ensino superior policial e militar comunicam com os seus públicos através dos respetivos sítios web. Para esse efeito, recorrer-se-á sobretudo ao enfoque epistemológico do Interacionismo Sociodiscursivo, no âmbito da Linguística do Texto e do Discurso.

## Abstract

This paper aims at reflecting upon the way military training academies communicate with their target audiences through their websites. Text Linguistics and Discourse Analysis is the underlying theoretical framework which provides the grounding for the Socio-Discursive Interactionism approach that was chosen.

**Palavras-chave:** Sítio web, Comunicação em meio digital, Texto, Representações

**Key words:** Website, Digital media communication, Text, Conceptions

A Linguística do Texto e do Discurso constitui a moldura de inscrição epistemológica do presente artigo, tendo como insígnia a teoria do Interacionismo Sociodiscursivo (Bronckart, 2007)<sup>1</sup>. Esta abre novos percursos de indagação dos textos, concretamente assumindo que a atividade de linguagem se produz no devir histórico-social, sendo aqueles, enquanto produto verbal da interação humana, mediadores desta ação/atividade e representantes dela.

O ISD procura demonstrar que as práticas de linguagem situadas são os maiores instrumentos do desenvolvimento humano, tanto sob o ponto de vista do conhecimento e do saber como em relação às capacidades de agir e da identidade dos indivíduos. Neste quadro importa compreender o funcionamento e as especificidades, designadamente do agir verbal que conduz à emergência de espaços gnoseológicos, pelo que se deseja contribuir para o entendimento do que a Internet proporciona em termos de realização efetiva desse mesmo agir, que se faz através dos textos (incluindo tanto a dimensão verbal como a não verbal<sup>2</sup>) servindo-nos, para tal, de sítios *web* de instituições de ensino superior militar e policial portuguesas.

Reconhecendo-se que os textos são objetos complexos e plurissemióticos, associados a atividades (quer gerais quer de linguagem), à conduta de agentes (quer individualizados quer coletivos), ao uso dos recursos e ao respeito pelas regras de funcionamento de uma língua e construídos em conformidade com modelos prévios disponíveis, justifica-se enveredar, à partida, por uma abordagem metodológica descendente (cf. Bronckart 2007), isto é, do agir para as atividades e destas para a organização microlinguística. Contudo, mostra-se também necessário invocar uma orientação bidirecional, que inclua uma via inversa (ascendente), isto é, da estrutura dos textos, dos recursos linguísticos que estes mobilizam para chegar ao género em que se incluem e às facetas da identidade do agir das instituições<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Doravante referida pela sigla ISD.

<sup>2</sup> Esta vertente, contudo, não será explorada neste trabalho.

<sup>3</sup> Não é finalidade deste artigo demonstrar este percurso com detalhe, mas, sim, focar os resultados que se podem obter.

Por outro lado e considerando que a produção de textos catalisa as representações que o sujeito tem do contexto de ação e o seu conhecimento real de diferentes géneros, tentar-se-á descrever sucintamente de que modo é que os textos e os géneros dão conta de um agir institucional.

Chegados aqui, gostaríamos de elencar um conjunto de questões/problemas de investigação que apontam para a natureza complexa e polifacetada da atividade de linguagem na Internet e que podem conduzir à equação de alguns eixos de reflexão/análise:

- Como se configura, em termos linguísticos, o agir institucional na Internet?
- Como se estabelece a identidade de cada agir institucional?
- Que públicos são visados?
- Quais as características dessa interação?
- Qual o papel desempenhado pela Internet?
- Que relação há entre os modos do agir (forma como a instituição descreve o seu agir) e os textos empíricos que as instituições produzem?
- Que géneros de texto estão mais associados às atividades institucionais?
- E como é que os textos retratam o seu agir específico?
- Os traços esperados relativamente a um dado género variam consoante a instituição?
- Quais os aspectos mais tematizados do conteúdo referencial desse género?
- A arquitetura dos sítios *web*, a sua estrutura de navegação e a sua interface gráfica influem no modo como as instituições se dão a conhecer?
- A combinação e a disposição nos sítios *web* dos elementos não verbais e das unidades linguísticas resulta em que tipo de atitude/predisposição por parte das entidades?

O ângulo metodológico que o ISD favorece – marcadamente sensível às variáveis externas e contextuais das produções verbais – leva-nos a encarar o

texto como produto da atividade humana, ligado às necessidades, interesses e condições de funcionamento das formações sociais em que é produzido, considerando-se como uma unidade comunicativa global, de nível superior, cujas características de composição dependem das propriedades das situações de interação, das atividades e das condições histórico-sociais da sua elaboração.

No entanto, importará sinalizar que estamos a viver numa época de maior variabilidade, com bastantes desafios para explorar, designadamente a necessidade de desenvolver métodos/estratégias/ferramentas que nos permitam conhecer e trabalhar (sobre) os textos no ambiente mutante que é a Internet e para isso sugere-se o recurso adicional a outras perspectivas/autores, sumariamente indicada/os em seguida:

- A Gramática Sistémico-Funcional (Halliday & Matthiessen, 2004).

A sua matriz social centra-se nos usos da linguagem em sociedade; por consequência, considera os aspetos pragmáticos do uso da língua, associados à forma como esta atua no contexto social e à influência que este exerce na sua configuração (contemplando itens como as necessidades, as atividades, os propósitos, as estratégias, o tipo de papel dos indivíduos | instituições, as mudanças neles ocorridas), tendo como conceito base a “função”. Assim, a forma linguística é determinada pela função no sentido em que a organização interna da linguagem se dá em termos das funções que ela deve desempenhar na vida social.

- A Gramática [do design] visual (Kress & Van Leeuwen, 1996).

Saída da Escola de Halliday, é uma teoria que permite uma abordagem do não verbal, na perceção das motivações e efeitos da seleção de determinadas cores, imagens, formas, sons, recursos tipográficos, etc. Estes códigos semióticos merecem ser valorizados e importa compreender porque surgem – isolados ou em conjunto – e como captar os diferentes sentidos que podem desencadear.

Uma vez que a estrutura visual é polissémica por natureza, este instrumento teórico pode ajudar a reduzir esse traço e assim permitir uma apreensão mais profunda dos conteúdos objetivos dessa mesma estrutura.

- Não menos importante, e em torno dos tópicos que emergem da comunicação mediada por computador, elegem-se alguns autores, de que se destacam: Marcuschi (2003, 2005a, 2005b, 2007a, 2007b, 2008) Pierre Levy (1999, 2011), Pollyana Ferrari (2007, 2010), Alex Primo (2000, 2007, 2008) e David Crystal (2001, 2006).

Os estudos por eles realizados permitem compreender melhor a natureza, as feições e a dinâmica comunicativa dos sítios *web*. A título de exemplo, o conceito de ‘hipertextualidade’ reveste-se da maior relevância na esfera digital pois remete para uma nova modalidade linguístico-textual que amplia as possibilidades da interação, gerando um dispositivo comunicativo próprio e não apenas a simples materialidade de um novo tipo de tessitura textual; com efeito, as estratégias de hipertextualização dos textos/gêneros digitais alimentam determinadas finalidades comunicativas de grande impacto.

O hipertexto encarna uma nova forma de textualidade, dir-se-á ‘líquida’, baseada na capacidade de penetração e irradiação de um texto marcado por relações que abrem portas para novos patamares de sentido. Os efeitos da multilinearidade e da fragmentação que os sítios *web* proporcionam a este nível pautam-se pela total flexibilização, o que põe em causa os princípios aristotélicos do texto. Os itinerários do leitor/utilizador são distintos, subordinando-se a uma lógica de interesses/necessidades/condições do momento, quase sempre de ordem associativa e não hierarquizada que podem, no entanto, conduzir a uma leitura interminável e circular, que deriva dos caminhos do imediatismo (do aqui|agora) e que subverte as regras consagradas do texto em papel. A relação intertextual fica escancarada e interrompe a ordem linear de leitura. A descodificação dos conteúdos acompanha esses itinerários não sequenciais, o que, por sua vez, sublinha-se, é a base da máxima conectividade.

As instituições de ensino que analisaremos brevemente neste artigo foram escolhidas tendo em conta certos fatores, nomeadamente: uma organização própria, propósitos específicos, a função social que desempenham, o grau de amplitude da sua atuação, práticas, normas e valores que as definem, o que à partida se presume que se reflita na forma como se dirigem aos seus públicos externos, como constroem a interação com os utilizadores (efetivos, potenciais, ideais).

Apresentar-se-á um desenho resumido das páginas *web* das instituições bem como a compilação de alguns dados que já permitiram detetar e aflorar certas conclusões, que são também propostas<sup>4</sup>.

Em síntese, assume-se neste trabalho uma perspectiva de análise que se baseia no trinómio “arquitetura – interface gráfica – atividade de linguagem”.

### **Academia da Força Aérea**

<http://www.academiafa.edu.pt/index.php>

Verifica-se apenas o acesso a formulários de candidatura/recrutamento; legislação variada (decretos-lei, portarias e despachos). Os órgãos de gestão dão-se a conhecer somente em organogramas não nominais sob a designação de “estrutura orgânica” num separador intitulado ‘ORGANIZAÇÃO’. Todas as áreas de texto encontradas são meramente descritivas e sem quaisquer hiperligações, sendo que é inexistente qualquer tipo de repositório documental. Como pormenor curioso, há a referir uma mensagem de boas-vindas do comandante da Academia a que se junta a sua biografia (no menu secundário).

Todavia, o sítio web tem dois menus horizontais de navegação tipo drop-down: um primário e outro secundário, respetivamente com sete (que, por sua vez, se desdobram em subníveis que variam entre os três e os sete) e oito separadores, que permitem uma navegação organizada e funcional.

---

<sup>4</sup> A recolha de dados foi efetuada entre Abril e Maio de 2012.

### **Academia Militar**

<http://www.academiamilitar.pt/>

Os géneros de texto disponibilizados no portal são: a revista da Academia Militar (denominada Proelium), manuais e curtas monografias sobre assuntos distintos (que aparecem num dos subníveis da secção ÓRGÃOS, que deriva do separador principal ACADEMIA MILITAR) e inúmeros relatórios académicos (que se acham na secção AVALIAÇÃO DO ENSINO que provém do separador principal ENSINO). Há também um formulário de contacto e na opção ESTUDOS PÓS-GRADUADOS existem regulamentos de mestrado e normas para a execução de trabalhos académicos; na página inicial existe uma zona visível para últimas notícias. Novamente, surge uma saudação do Comandante assim como as sínteses curriculares deste e do 2º Comandante, na secção ÓRGÃOS.

Os órgãos de gestão estão identificados deste modo: Comandante e 2º Comandante – já mencionados – e a Direção de Ensino, que se subdivide em cinco Departamentos de Ensino, em quatro destes estão nomeados os responsáveis (somente o Departamento de Línguas Estrangeiras não apresenta ninguém), não se fazendo referência a qualquer outra entidade.

Este sítio web também ostenta dois menus horizontais de navegação tipo drop-down: um primário e outro secundário, respetivamente com sete (que, por sua vez, se desdobram em subníveis que variam entre os cinco e os sete, alguns dos quais orientam o utilizador para áreas adicionais de conteúdo) e seis separadores. O desenho da navegação possibilita aceder a mais áreas pesquisáveis, que estão bem identificadas, porém algumas apresentam-se sem qualquer informação.

### **Escola Naval**

[http://escolanaval.marinha.pt/PT/Pages/escolanaval\\_homepage.aspx](http://escolanaval.marinha.pt/PT/Pages/escolanaval_homepage.aspx)

Através do sítio web podem encontrar-se apenas os seguintes géneros de texto: biografia do comandante e normas regulamentares de mestrado, alojados

em diferentes apontadores (ESCOLA NAVAL e ENSINO respetivamente) da homepage; aqui aparecem, igualmente, notícias e a mensagem de acolhimento do comandante. Os órgãos de governo da instituição surgem com a denominação “Constituintes da Escola Naval” e representam-se em diversos organogramas não nominais num separador denominado ‘ORGANIZAÇÃO’.

Na página inicial, a navegação faz-se a partir de um menu lateral com seis separadores tipo drop-down que se abrem para vários subníveis, que variam entre os três e os sete. Todavia a usabilidade não é a melhor, pois o cibernauta ao dirigir-se para qualquer um dos subníveis perde o acesso à barra de navegação principal e o retorno a ela nem é simples nem eficiente. Regista-se alguma redundância na informação disponibilizada.

### **Instituto Superior de Ciências Policiais e Segurança Interna**

**<http://www.iscpsi.pt/>**

Trata-se de uma página muito longa, sendo necessário fazê-la deslizar verticalmente para ver todos os conteúdos. Aqui, o internauta tem acesso direto à newsletter e a duas revistas (Politeia e a Revista Brasileira de Ciências Policiais).

Entretanto, os outros géneros de texto a que se proporciona acesso são: no âmbito do campo ADMISSÃO (apontador que consta do menu principal) surge a maioria – formulário de candidatura, portaria com as condições de admissão, declarações, calendário do concurso de admissão; apenas resta uma mensagem de receção e de apresentação da instituição pelo Superintendente que a dirige.

A informação respeitante aos órgãos de liderança da Escola que deveria surgir na opção ORGANOGRAMA, pertencente à rubrica da barra do menu principal intitulada O INSTITUTO, está completamente ausente, aliás este não é caso único visto que há diversas hiperligações do sítio web que não estão operacionais, o que causa uma impressão de desleixo e desatualização.



O menu da página, tipo drop-down, agrega oito botões que, por sua vez, apontam para um número de opções que variam entre as quatro e as nove, algumas das quais se desdobram noutras subopções.

### **Escola do Serviço de Saúde Militar**

**<http://www.exercito.pt/SITES/ESSM/Paginas/default.aspx>**

Não tem um sítio *web* autónomo uma vez que está integrada no portal do Exército, sendo possível chegar a esta instituição de ensino superior universitário através do apontador FORMAÇÃO, visível na barra de navegação principal, e após clicar no *link* com o seu nome. O menu tem um formato estático pelo que todas as rubricas (num total de nove) estão sempre visíveis, o utilizador apenas tem de nelas clicar para ver os conteúdos. O único género de texto que se pode encontrar é a Revista Portuguesa de Saúde Militar, que está disponível para consulta.

Os órgãos dirigentes são desconhecidos, só aparece um organograma não nominal no separador ORGANIZAÇÃO.

A informação é limitada e em alguns casos bastante antiga, há elementos que remontam a 2005. Não há nenhum acervo de documentação disponível.

Seguidamente, apresenta-se, em quadro, os géneros de texto encontrados nos sítios *web* das instituições de ensino militar visitadas:

Géneros de texto	Academia da Força Aérea	Academia Militar	Escola Naval	Instituto Superior de Ciências Policiais e Segurança Interna	Escola do Serviço de Saúde Militar
biografia	●	●	●		
boletim				●	
calendário				●	
declaração				●	
decreto-lei	●				
despacho	●				
formulário de candidatura/recrutamento/contacto	●	●		●	
manual		●			
mensagem de boasvindas	●	●	●	●	
monografia		●			
<i>newsletter</i>				●	
normas		●	●		
notícias		●	●		
portaria	●			●	
regulamento		●			
relatório		●			
revista		●		●	●

Os principais factos constatados revelam que, por um lado, a variedade de géneros de texto é escassa; por outro lado, os géneros – cuja ocorrência está assinalada a cor e é demonstrativa dos prevaletentes – são de natureza diferenciada.

Perante estes elementos, levantam-se algumas interrogações:

- Como é que a identidade do agir institucional se constrói através de géneros de texto diferentes?
- Como se reconhecem nos textos estes modos de agir?
- Há alguma influência da estrutura e da operacionalização dos sítios *web* na forma como a entidade se dá a conhecer?

Tentaremos, brevemente, aduzir algumas conclusões.

É inquestionável que as instituições militares apresentam características próprias que as diferenciam das da sociedade civil, nomeadamente na relativa autonomia de que gozam bem como na especificidade da identidade e do espírito militares, patentes em rituais, simbologia, posturas, prescrições, valores, etc., só para referir alguns destes componentes.

Ao advento da sociedade de informação não ficou alheia a esfera militar, situação que pode ser comprovada pela presença das suas várias organizações na Internet, nomeadamente na *WWW*.

### **O que parece ter mudado**

- Uma das mais intensas pressões exercidas sobre a educação e o ensino, atualmente, é a crescente necessidade de acesso a informação e conhecimento, a par de uma mudança de abordagens/metodologias e o alargamento da oferta formativa (quer em áreas científicas quer em graus académicos). As novas modalidades de comunicação vieram alterar o paradigma do ensino tradicional para atender às exigências do mundo contemporâneo, sobretudo o ocidental, em que recursos tecnológicos em constante evolução permitem ao ser humano interagir como, quando, onde e ao ritmo que desejar.

- Este novo estado de coisas veio mitigar o distanciamento entre o setor militar e a comunidade paisana pois a Internet facilita e promove a aproximação, virtual, das pessoas às entidades (mas não desfaz por completo tradições/barreiras instituídas) potenciando o fortalecimento de atributos diferenciais que de outro modo estariam mais acantonados ou mesmo vedados.

Esta abertura desvenda, também, algo da dimensão mais privada das instituições militares de ensino (as rotinas, os laços, as solenidades, as praxes, as iniciativas...). De notar, contudo, que em nenhum dos sítios *web* se facultam, por exemplo, documentos que reflitam decisões ou disposições regulamentares internas.

- De qualquer forma, o perfil das unidades de ensino, as candidaturas *online*, as visitas guiadas virtuais, apenas para aludir a alguns exemplos, permitem um acesso e um conhecimento institucional que nunca existiu antes da Internet.

- A linguagem mudou, seja no modo como a instituição se dá a conhecer seja na forma como interpela quem visualiza as suas páginas, sobretudo o potencial candidato (aliás, pensando nele, quase todas disponibilizam formulários de candidatura/recrutamento/contacto), criando um clima de envolvimento, acessibilidade e dinamismo – veja-se o predomínio das mensagens de boas-vindas acompanhadas das biografias do comando de topo das Escolas, num esforço de comunicação notório reforçado por galerias de imagens, objetos multimédia e até a presença nas redes sociais (*facebook*). Em duas das Escolas (Academia Força Aérea e Escola Naval) promovem-se, igualmente, sinergias externas materializadas em projetos, convénios, protocolos, parcerias com entidades internacionais congéneres e não só.

### **O que parece permanecer intacto**

- Uma tríade “visão | missão | estratégias” bem definida, que traduz uma mobilização coletiva numa direção [futura] comum, estribada num lastro passado orgulhosamente assumido, o que torna a trajetória da organização coerente, orientada para prioridades e num alinhamento acertado com as metas/aspirações corporativas que intenta concretizar.

- A exaltação da imagem e do funcionamento destas prestigiadas instituições de ensino, em que se enaltece a excelência e a dedicação na (re)qualificação dos recursos humanos militares, pautada por elevados padrões de

proficiência e motivação, que os prepara para, com brio, servirem dignamente a nação.

- O conceito de educação – que se afigura mais amplo do que no meio civil – incorpora ensino, cultura, investigação, adestramento e recreação, que coabitam num mesmo espaço. De salientar que quase todas estas unidades de ensino funcionam em regime de internato.

- Um repositório de representações, convicções, preceitos, comportamentos e mecanismos simbólicos dominantes que plasmam uma identidade, uma estrutura de caráter, uma doutrina e uma cultura profissional características e homogeneizadas com vista a que o indivíduo tenha consciência plena do seu papel militar, tais como: hinos, grito do aluno, heráldica, códigos de honra, divisas, patronos, cerimónias (desfiles, juramentos, bailes de gala)... As próprias cores dos sítios *web* espelham as dos brasões/armas da instituição (que oscilam entre o azul, o vermelho e o verde).

- A morfologia das instituições (feita de muros, sentinelas, uniformes, práticas ...) e a lógica de um sistema, pois são organismos que continuam a ser muito fechados e hierarquizados ainda que menos endogénicos do que já foram, uma vez que já se voltam para o exterior.

Procurou-se neste artigo, de modo esquematizado, em consonância com o quadro epistemológico delineado apontar para uma caracterização dos sítios *web* de natureza institucional, em particular de instituições de ensino militar e policial. Mostra-se necessário encontrar uma moldura explicativa que considere o caleidoscópio de textos, agentes, linguagens, experiências e mundos para que a *web* catapulte e proponha uma visão que permita ampliar a compreensão do objeto de pesquisa, desenhada por uma conceção indissociável dos usos da linguagem, da relação que os indivíduos têm entre si, com o que os rodeia e com o que neles interfere.

Proceder a um estudo desta índole parece premente hoje, uma vez que se verifica um funcionamento diferente das relações (inter)subjetivas no espaço virtual, relações essas que se repercutem nos domínios da experiência coletiva e individual. A relação com o mundo e com os outros, com os nossos modos de

agir e de reagir está incrustada na prática da linguagem e as novas tecnologias estão ao serviço destas necessidades/exigências/aspirações. Para as instituições é, igualmente, um modo de se tornarem [mais] visíveis, de demonstrarem as suas vantagens competitivas, de alargarem a sua esfera de influência e de promoverem um *ethos* discursivo que lhes confira um posicionamento estratégico e de prestígio.

Não nos interessa o aparato tecnológico que as soluções proporcionadas e potenciadas pela Internet e pelos ambientes móveis nos dão, mas as possibilidades de interacção, experimentação, (inter)conhecimento, cooperação e aproximação entre as pessoas e estas e as instituições. Importa ultrapassar o patamar das aparências e do tangível para descobrir o(s) sentido(s) – nas aceções complementares de ‘significado’ e de ‘direção’ – das experiências polimorfas da comunicação *online*.

### Referências bibliográficas

ADAM, Jean-Michel (2001). “En finir avec les types de textes” in Ballabriga, M. Analyse des discours. Types et genres: Communication et Interprétation. Toulouse: EUS, pp. 25-43.

ARAUJO, J. C., Biasi-Rodrigues, B. (orgs) (2005). Interação na Internet. Novas formas de usar a linguagem. Rio de Janeiro: Editora Lucerna.

ASKEHAVE, Inger, Nielsen, Anne Ellerup, (2005). What are the Characteristics of Digital Genres? - Genre Theory from a Multi-modal Perspective, in Proceedings of the 38th Hawaii International Conference on System Sciences

(<http://www.mendeley.com/research/characteristics-digital-genres-genre-theory-multimodal-perspective/>, consultado em Novembro 2011).

BRONCKART, Jean-Paul (2007). Atividade de linguagem, textos e discursos – Por um interacionismo sociodiscursivo, 2ª ed. São Paulo: EDUC.

CASTANYER, Laura Borrás (ed.) (2005) *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona: Editorial UOC.

COUTINHO, Antónia (2005). Para uma linguística dos géneros de texto. *Diacrítica* 19 (1), pp. 73-88. ([http://ceh.ilch.uminho.pt/diacritica\\_ling1.htm](http://ceh.ilch.uminho.pt/diacritica_ling1.htm), consultado em Novembro 2011).

COUTINHO, Antónia (2006). O texto como objecto empírico: consequências e desafios para a linguística. *Veredas* 10 (1-2).

([http://www.4shared.com/document/xgF6D\\_7X/COUTINHO\\_M\\_A\\_O\\_texto\\_como\\_obje.html](http://www.4shared.com/document/xgF6D_7X/COUTINHO_M_A_O_texto_como_obje.html), consultado em Novembro 2011).

COUTINHO, Antónia (2007) *Descrever géneros de texto: resistências e estratégias*. IV Simpósio Internacional de Estudos de Géneros Textuais (SIGET). Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, Santa Catarina, Brasil

([http://www.4shared.com/document/3VjtikIC/COUTINHO\\_A\\_Descrever\\_gneros\\_de.html](http://www.4shared.com/document/3VjtikIC/COUTINHO_A_Descrever_gneros_de.html), consultado em Novembro 2011).

COUTINHO, Maria Antónia & Miranda, Florencia (2009). “To describe textual genres: problems and strategies“. In Bazerman, Ch., Figueiredo, D. & Bonini, A. (orgs). *Genre in a Changing World. Perspectives on Writing*. Fort Collins, Colorado: The WAC Clearinghouse and Parlor Press, pp. 35-55. (<http://wac.colostate.edu/books/genre/>, consultado em Janeiro 2012).

CRYSTAL, David (2006). *A Revolução da Linguagem*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro

CRYSTAL, David, (2001). *Language and the Internet*. Cambridge: CUP (Spanish translation, 2002, *El lenguaje e Internet*, Madrid: CUP.

DILLON, A. and Gushrowski, B. (2000) “Genres and the Web - is the home page the first digital genre? “ *Journal of the American Society for Information Science*, 51 (2), pp. 202-205.

FERRARI, Pollyana (2010). *A força da mídia social: interface e linguagem jornalística no ambiente digital*. 1. ed. São Paulo: Factash.

FERRARI, Pollyana (org) (2007). *Hipertexto, Hipermissão*, São Paulo: Editora Contexto.

HALLIDAY M. & Matthiessen C. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. Londres: Hodder Education.

KRESS, G. & Van Leeuwen (1996). *Reading Images: Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge.

LEAL Audria & Gonçalves, Matilde (2010). *A Interação em Gêneros Textuais: Do Cartoon ao Web-site*. Anais do IIº Congresso Internacional de Linguagem e Interação. São Leopoldo. Brasil.

LEVY, Pierre (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.

LEVY, Pierre (2011). *La sphère sémantique - Tome 1, Computation, cognition, économie de l'information*. Paris: Hermès.

MARCUSCHI, Luiz Antônio (2008). *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial.

MARCUSCHI, Luiz Antônio (2007a). *Cognição, Linguagem e práticas internacionais*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna.

MARCUSCHI, Luiz Antônio (2007b). *Fenômenos da Linguagem: Reflexões Semânticas e Discursivas*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna.

MARCUSCHI, Luiz Antônio, (2005a). "Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação" in Karwoski, Acir M.; Gaydeczka, Beatriz; Brito, Karim S. (orgs): *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. União da Vitória, Kayganguê, pp. 17-33.

MARCUSCHI, Luiz Antônio, Xavier, Antônio Carlos (2005b), *Hipertextos e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna.

MARCUSCHI, Luiz Antônio (2003). "Gêneros textuais: definição e funcionalidade" in Dionísio, A. et al. (orgs). *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, pp. 19-36.

MILOŠ Kudelka, Václav Snášel, Zdenek Horák, Ajith Abraham (2009), "Web Site Description Based on Genres and Web Design Patterns" *SOCINFO '09, International Workshop on Social Informatics*, pp.68-73.

PINTO, Rosalice & Leal, Audria (2009). *A modalização nos gêneros textuais icônico-verbais*". In *Estudos Linguísticos / Linguistic Studies* 3. Lisboa: Edições Colibri/CLUNL, pp. 319-332.



PINTO, Rosalice (2006). As modalidades e os gêneros de texto: que previsibilidade. In Actas do III Encontro Internacional de Análise Linguística do Discurso. Braga: CHEUM, pp. 201-217.

PINTO, Rosalice (2009). Gêneros textuais em atividades sociais: uma abordagem epistêmico-linguístico-praxiológica. In: Anais do VI Congresso Internacional da ABRALIN v.1. João Pessoa, Ideia (CD-Rom publ.) vol. 1: 2461 – 2469.

([http://www.abralin.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=136:anais-2009&catid=39:outras&Itemid=93](http://www.abralin.org/index.php?option=com_content&view=article&id=136:anais-2009&catid=39:outras&Itemid=93), consultado em Novembro 2011).

PRIMO, Alex (org) (2008). Comunicação e Interações. Porto Alegre: Sulina.

PRIMO, Alex (2007). Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura, cognição. Porto Alegre: Sulina.

PRIMO, Alex (2000). Interação mútua e interação reativa: uma proposta de estudo,

(<http://Web.findthatfile.com/download.php?m=&ID=7795&t=hPDF> , consultado em Outubro 2011).

THOMPSON, J. (2004). Introducing Functional Grammar. London: Arnold.

VAN LEEUWEN (2005). Introducing social semiotics. Routledge: Londres.

WARSCHAUER, Mark (2001). Language, identity and the Internet (<http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1901mw.html>, consultado em Dezembro

XAVIER, Antonio Carlos & Santos, Carmi Ferraz, O texto electrónico e os género do discurso (<http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2009/12/artigo56.pdf>, consultado em Dezembro 2011)



# MUNDOS DENTRO DE UM MUNDO: REPRESENTAÇÕES INTERCULTURAIS NA POLÓNIA SOB A INFLUÊNCIA NAZI (1939-1942)<sup>1</sup>

Nuno Neves Andrade  
CEI – Centro de Estudos Interculturais  
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto  
nuno.rna@gmail.com  
Portugal

## Sinopse

Europa, 1939

A Alemanha, sob a influência do partido Alemão Nazi, deu início a um confronto que mudou a face do mundo. Inicialmente os seus países vizinhos Europeus, depois alguns mais distantes e até o continente Africano sentiram o seu poder e tremeram de medo.

Medo, um sentimento tão poderoso que em pequenas quantidades, pode aguçá-lo mas que, em quantidades grandes, pode gerar pânico, suprimir o intelecto e até levar a negar aquilo que temos presente como verdades absolutas.

A Europa era uma mistura de culturas; até os próprios países eram uma mistura de culturas.

A Polónia era um desses países. Neste país, Polacos, Judeus, Ucrânios e Romanis viviam numa paz frágil mas duradora. Quando a II Guerra Mundial começou, as cidades polacas foram conquistadas uma após a outra e, uns após os outros, os seus cidadãos foram confinados à sua cidade para manter a ordem pública. Nesta época de incerteza e insegurança poderíamos pensar que todas estas culturas, diferentes nas suas fundações mas todas elas constituídas por seres

---

<sup>1</sup> Artigo elaborado no âmbito da bolsa de integração na investigação científica e desenvolvimento ao abrigo do protocolo de cooperação entre o IPP e o banco Santander Totta

humanos que respondem da mesma forma em situações desta natureza, sentir-se-iam na necessidade de se juntar, deixar de parte as suas diferenças e tentariam fazer tudo o que estivesse ao seu alcance para assegurar aquilo que é a necessidade básica de qualquer ser humano: sobreviver.

A sobrevivência é o instinto mais básico atribuído ao ser humano. O medo de não ser capaz de sobreviver gerou algo que vai contra este tipo de certezas. Gerou ódio. Não ódio contra o inimigo comum mas sim uma cultura contra a outra. O exército Alemão Nazi foi implacável na sua marcha em busca do domínio total mas, em alguns casos, não foi ele apenas a face do terror.

O exército Alemão Nazi conquistava e seguia em frente, a caminho da próxima conquista, deixando governos de fachada para manter a ordem. O medo e o terror eram gerados por outrém. Um verdadeiro choque de culturas cujo resultado foi um dos maiores derramamentos de sangue na história do mundo civilizado.

## **Abstract**

Europe, 1939.

Germany, under the influence of the Nazi party, began a confrontation that shaped the face of the world. Firstly, the neighboring countries of Europe, then the farthest ones and even the African continent felt its force and trembled with fear.

Fear, such a powerful feeling that, in small doses, can hone senses but, in large quantities can instill panic, suppress the intellectual capabilities and even destroy all that is held as true in each mind.

Europe was a mix of several cultures; even countries were a mix of several cultures. Poland was one of these countries. In this country, Poles, Jews, Ukrainians and Romani lived together in a frail but lasting peace. When the II World War began, Polish cities were captured, and one after another citizens were confined to their city in order to keep the public order. In this time of turmoil and uncertainty, one could think that all these cultures, different on their

foundations but all composed of human beings that respond in the same way to situations of this nature, would be drawn together, cast aside their differences and try to do what is necessary to ensure the most basic need known to Men, survive.

Survival is the most basic instinct of the human race. The fear of not being able to survive generated something that went against this certainty. It generated hate. Not towards the common enemy but from one culture against another. The Nazi German army was ruthless on its march towards dominance but, in some cases, it was not the sole face of terror. The Nazi German army conquered and moved on, leaving governments as a front to keep order. The terror was instilled by others. A true clash of cultures whose aftermath was one of the biggest bloodshed in the history of the civilized world.

**Palavras chave:** Representação, Discurso, Relacionamento Intercultural, Ideologia

**Key words:** Representation, Discourse, Intercultural Relations, Ideology

### **Polónia: Amigos ou Inimigos?**

A Polónia, um país da Europa Central, em 1939 era verdadeiramente um país de grandes diferenças culturais. Em parte devido à imigração proveniente dos países vizinhos mas também de países longínquos, tal como os Romani e a comunidade Judia.

Os segundos, os Judeus, eram assim definidos devido à sua religião e não por causa do seu país. Os primeiros Judeus eram originários da Judeia, que era uma das doze tribos de Israel, descendentes de Judah, quarto filho de Jacob e

Leah. A disputa acerca da proveniência do nome, se era originalmente da tribo ou do território, ainda reside<sup>2</sup>.

Sendo originalmente do território a sul de Jerusalém, os Judeus emigraram para a Europa por diversas razões, tanto políticas como monetárias.

Devido à religião, a separação entre Polacos e Judeus era evidente. Mesmo vivendo em proximidade e sendo economicamente interdependentes, permaneciam dois grupos distintos.

Esta separação entre as duas culturas foi sentida de forma mais intensa nos anos que antecederam a II Guerra Mundial (finais de da década de 30 e início da década de 40) devido ao aumento dos discursos com índole anti-semita na Polónia e na Alemanha.

Após a I Guerra Mundial, a Alemanha ficou devastada e foi privada do seu poder militar e económico. Essa situação precária levou a uma erupção do sentimento de insatisfação social, uma recessão económica, falta de orgulho nacional e a uma procura constante para a causa da situação deplorável da Alemanha.

No centro desta instabilidade política, uma figura de poder surgiu do meio do povo, para guiar o povo: Adolf Hitler. De forma gradual mas segura, Hitler foi ganhando apoiantes e subindo na hierarquia do partido. Utilizando os ideais do Reino (Reich) de Willem II, Hitler e o partido iniciaram uma campanha política contra aqueles que considerava serem a razão para a capitulação da Alemanha.

No final da I Guerra Mundial, numa altura em que a Alemanha enfrentava a destruição às mãos dos seus inimigos, foi instituído um *call of arms* a todos os Judeus capazes para defender a sua pátria. Neste tempo de grande necessidade, todos os editais provenientes do governo referentes à segurança nacional e ao apelo às armas eram obrigatórios mas este foi um dos editais mais importantes que os líderes Alemães fizeram.

---

<sup>2</sup> Cf Informação em Encyclopaedia Britannica, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/307146/Judah>, acedido em 12/04/2012.

Milhares de Judeus alistaram-se e reforçaram as fileiras do exército alemão para lutar na defesa da Alemanha. Mesmo com estes reforços, a Alemanha foi incapaz de lidar com o poder e a determinação dos seus inimigos e viu-se na necessidade de aceitar a derrota e render-se.

No final deste confronto, a Alemanha foi forçada a assinar o Armistício, onde foi forçada à desmilitarização e condenada a pagar indemnizações aos vencedores. Esta situação gerou um sentido de revolta e de fúria no povo Alemão, que começou a considerar os Judeus como a verdadeira razão pela qual a Alemanha perdera a guerra. Era este o mote de vários discursos políticos que referiam os Judeus como traídores e estando na realidade a trabalhar em favor dos Aliados contra a Alemanha, quando ainda partilhavam as trincheiras com o exército Alemão.



Imagem 1

Várias imagens que abordavam este acto e veiculavam essa ideia de traição foram criadas, sendo a de 1920 aqui reproduzida (Imagem 1) uma das mais conhecidas entre os posters de propaganda Nazi. Representa o exército Alemão,

a lutar pela pátria nas trincheiras, utilizando o seu uniforme e, por cima, fora das trincheiras mas vindo de dentro do espaço alemão, envergando roupas características da aristocracia, o governo, instigado e apoiado pelos Judeus. Estes, traindo o próprio exército alemão que lutava contra os opressores, assinaram o Armistício e condenaram o povo alemão à derrota. Outra imagem alusiva a esta época (Imagem 2) mostra um soldado Alemão nas trincheiras, com a seu uniforme escuro, enquanto que um Judeu, com um uniforme branco, em oposição clara com o militar Alemão, empunha uma adaga, estando prestes a apunhalar o militar Alemão.



Imagem 2

O militar Judeu é mostrado de branco, com uma Estrela de David no capacete. A sua face é completamente diferente do militar Alemão; a face do Alemão é rígida e transmite concentração ao passo que o rosto do Judeu expressa desapego com a responsabilidade de estar numa trincheira. De notar que a propaganda Nazi tentava mostrar aqueles que seriam diferentes de si e do seu ideal, exagerando nas características peculiares. A face do Judeu aparenta ser a face de um símio, com lábios e nariz grandes e com um uniforme completamente contrário ao natural.

O Judeu é representado com seios femininos, o que pode querer englobar todos os Judeus em apenas uma pessoa, assexuada e generalizada segundo as ideias pré-concebidas que o Alemão deveria ter (algo que abordaremos depois)



acerca do povo Judeu. Estes preconceitos semi-revelados, enfatizavam a falta de decoro que o povo judeu deveria ter (e desta forma ser visto), com mãos gordas e deformadas e completamente fora da trincheira. De ressaltar que, mesmo fora da trincheira, o Judeu surge do lado que o Alemão está a defender. Este tipo de representação da comunidade Judaica tinha o objectivo de diminuir uma cultura a um conjunto de regras e maneirismos que se adequassem à visão que o criador queria que o seu público-alvo também partilhasse. Como referido anteriormente, atribuía-se a esta representação um carácter assexuado, facilmente apreendido pela população como sendo não o homem Judeu mas sim O Judeu, tornando-se assim este tipo de representação numa base para a propaganda Alemã Nazi contra os Judeus que estariam contra os princípios do Reich.

A Alemanha Nazi utilizava este meio como forma de criar e apresentar uma imagem do povo Judeu, e não só, de uma forma mais adequada às suas necessidades. Criar uma *nova* identidade foi uma tarefa entregue às mais altas patentes dentro da organização Nazi. Consistia na criação de uma *representação*, reduzindo toda uma cultura ao conceito de *Outro*. Como referem Fabian,

*othering expresses the insight that the other is never simply given, never just found or encountered, but made (Fabian 1991: 208)*

e Hallam and Street,

*Since 'otherness' is always actively made rather than given, it emphasises the social construction of reality. (Hallam, Street 2000: 249)*

Isto significa que o Judeu que o partido Nazi tentava dar a conhecer ao mundo como o *verdadeiro* Judeu era apenas uma imagem, uma criação construída através de uma junção de várias características isoladas, que seriam representativas da realidade do que significaria ser Judeu. Este tipo de criação deveu-se à necessidade de separar ambas as raças para criar a *raça perfeita*.

Quando refiro ambas as raças, é importante notar que a raça Judaica foi uma criação Nazi, ou melhor, uma imagem criada e apresentada pelo partido Nazi e sua propaganda. No entanto a raça Aariana também foi criada e pré-estabelecida pela propaganda Nazi.

Foram ambas criadas pela mesma organização, mas utilizando métodos completamente distintos:

*The idea of racialization has been deployed to illustrate the argument that race is a social construct and not a universal or essential category of either biology or culture. Races do not exist outside of representation but are formed in and by it in a process of social and political struggle. (Barker 2003: 23).*

A Racialização referida por Barker define que as raças não existem para além da construção que lhes foi conferida e não constituem um conceito universal, visto que todos criamos este tipo de construções a um nível pessoal, de forma a conferir sentido a algo que para nós será estranho ou fora da nossa esfera de naturalidade.

Desta forma, a *racialização* apenas existe dentro da sua própria representação, sendo uma realidade criada para atribuir sentido a algo estranho ou mesmo criada mediante uma necessidade, seja ela económica, ideológica ou com o intuito de criar opressão.

O facto de as *raças* existirem ou não num contexto biológico é irrelevante neste caso, visto que o factor primordial neste contexto é a relevância e a representação atribuídas para se enquadrar num determinado ambiente social ou económico.

A representação do povo Judeu criada pela Alemanha Nazi tinha o objectivo de o diminuir culturalmente e tornar alvo de ódio e escárnio por meio da construção de uma imagem demoníaca e velhaca daquela população, criando um sentimento de retribuição divina de justiça nas mentes e corações daqueles que não eram Judeus e, mais importante, na população Alemã. Na realidade, o

conceito de DEUS foi utilizado de forma regular em discursos e actos levados a cabo pelo Partido Nazi. O conceito divino de *Deus* foi usado pelos líderes Nazis de forma a apelar a uma Alemanha maioritariamente Cristã e assim atrair um grande número de pessoas e diferentes massas de diferentes estratos sociais. Desta forma, o Partido Nazi seria o elemento agregador de toda a sociedade e os próprios membros seriam considerados mensageiros de Deus.

No congresso do Partido Nazi de Nuremberga em 1934, Hitler dirige-se à população dizendo que *foi Deus quem criou este Reino (Reich)*<sup>3</sup>, como se pode ver no filme propagandista de Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens*, de 1935.

Nesse filme/documentário podemos assistir ao congresso onde Rudolph Hess, na sua intervenção inicial, se dirige ao Führer: *Tu és a Alemanha, quando ages, a nação age, quando julgas, o povo julga*<sup>4</sup>.

Este tipo de comentário tem o intuito de tornar o Führer uma imagem de referência para toda a Alemanha, alguém que todos devem seguir e reverenciar.

A utilização destes dois termos comparativos em separado – Alemanha, povo – não tem o objectivo de atribuir uma importância reduzida à população, mas sim atribuir uma responsabilidade e um direito que até à data a população da Alemanha não tinha, ou não reconhecia que tinha, face ao passado conturbado do final da I Guerra Mundial. Estes termos *agir* e *julgar* também são importantes de analisar. Hess refere que quando o líder age, toda a nação age, como um só elemento; os seus líderes funcionarão como um, na defesa dos interesses nacionais e a Alemanha segui-los-á; quando julga, o povo partilhará desse julgamento. Ou melhor, o povo deverá partilhar deste julgamento do seu líder. Depois da imagem criada em torno de Adolf Hitler, apresentado como o líder que veio do seio da população, o homem do povo, simples mas com um ideal, seria fácil para a população reconhecer naquele homem a responsabilidade e o direito inerente de agir e julgar sem receios. Porque ele seria um homem do povo,

---

<sup>3</sup> *Triumph des Willens* (1935), realização de Leni Riefenstahl (nossa tradução). Consultar: <http://www.youtube.com/watch?v=GHS2coAzLJ8>

<sup>4</sup> *Triumph des Willens* (1935), realização de Leni Riefenstahl (nossa tradução). Consultar: <http://www.youtube.com/watch?v=GHS2coAzLJ8>

que só quer restaurar a Alemanha no seu lugar por direito e devolver o poder ao povo que sofre por causa da traição de alguns.

Após esta cena, Leni leva-nos a um descampado cheio com 52.000 trabalhadores, em fila. Todos os estados que antes estavam divididos são representados por um trabalhador, agora unificados debaixo de uma bandeira e de um só líder, sob o controlo do Führer.

Esta imagem foi utilizada de forma ardilosa, para passar a imagem de uma nação, a nação que age e que está unida, de todos para todos.

Este tipo de representações era comum nos filmes de propaganda Nazi. Eram habitualmente acompanhadas de palavras de forma a ajudar a população a assimilar a ideia correcta e com o objectivo de criar um elo relacional com essas pessoas, para que estas voluntariamente se aliassem ao conceito do Reich. O partido Nazi tentava veicular uma imagem de modelo a seguir para a população, de forma a obter uma reacção positiva na forma da imitação. Na teoria, se um individuo é sujeito a um determinado comportamento que lhe é apresentado numa forma e com que ele facilmente se possa relacionar, esse mesmo individuo, por imitação ou colagem, irá produzir de forma mas efectiva o comportamento esperado<sup>5</sup>.

Não só os Judeus eram alvo deste tipo de representação mas também a própria raça Aariana é uma construção, uma criação, utilizando uma base completamente diferente na sua representação. Enquanto que os Judeus deveriam ser considerados sem valor e os únicos culpados pela derrota da Alemanha na I Guerra Mundial, os Arianos deveriam ser representados como poderosos e a *raça suprema*, sendo que todos que se associavam a eles estariam a seguir o caminho certo e divino.

A representação imagética da raça Aariana como poderosa não era apenas uma forma de autovalorização ou de compensar batalhas perdidas,

---

<sup>5</sup> Para mais informação acerca de Imitação ver: Bandura, A. (1962), *Social Learning through Imitation*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

*power is not simply the glue that holds the social together, or the coercive force which subordinates one set of people to another, though it certainly is this. (Barker 2003: 9)*

Para o partido Nazi, a simbolização e a ostentação do poder eram a forma perfeita de atingir os seus objectivos de glória e tornar os demais seus servos, quer pela aliança política quer pela subjugação militar.

O processo Nazi de representação vai de encontro àquilo que é considerado actualmente o trabalho ideológico de representação que é:

*to translate social and cultural heterogeneity into homogenous unity and to emphasize boundaries which map zones of inclusion and exclusion. (Hallam, Street 2000: 6)*

Pelo contrário, os Nazis usaram essas diferenças para criar uma divisão ainda maior, de modo a que ninguém conseguisse encontrar pontos de convergência. Ao torná-las públicas da forma que eram apresentadas, os líderes Nazis reduziram uma cultura inteira a simples situacionais, desprovidos de sentido por si só, sem regras e descontextualizados, o que levou à criação de uma imagem global baseada em actos aleatórios completamente desprovidos de contexto social.

Esta representação criada pelos Nazis e inserida no contexto político e social começou a mudar comportamentos e atitudes nos países vizinhos como a Polónia.

Durante o período que antecedeu a guerra, a situação política e económica da Polónia era muito precária. O regime *Sanacja*<sup>6</sup> levou o país perto da ruína com as

---

<sup>6</sup> *Sanacja* é a alcunha de um bloco político liderado por Marshal Josef Pilsudski, que detinha o poder na Polónia entre 1926 e 1939. O nome está ligado ao slogan de “limpeza moral” da vida pública no país. Logo após a morte de Pilsudski em 1935, o nacionalismo e o anti-semitismo no *Sanacja* foram fortalecidos. Durante a ocupação Nazi, os círculos anteriormente ligados ao *Sanacja* desempenharam um papel de liderança na organização militar clandestina mais forte, o *Armia Krajowa* (Exército nacional).

suas visões políticas e a sua falta de acção ante os problemas pendentes dos compatriotas.

O país estava sem orientação efectiva e as visões políticas em relação aos Judeus que viviam no país levaram ao aumento do comportamento anti-semita, o que tornou a Polónia no segundo país onde o anti-semitismo mais se fazia sentir, apenas ultrapassado pela Alemanha.

Relatos daquele período referem que - devido à negligência em relação aos problemas de base do país e à posição política mantida pelos governantes face aos Judeus - a população culpava os Judeus de toda a situação e foi levada a crer que existia um “poder internacional Judeu que tinha como objectivo controlar o mundo inteiro.”<sup>7</sup>

Este poder internacional é também referido de forma mais evidente anos depois, num filme de propaganda chamado *Der Ewige Jude* (O Judeu Eterno) de 1940, onde o partido Nazi tentou, de forma mais gráfica e com disseminação maior, passar a imagem de um conclave Judaico internacional, que teria o objectivo de tomar conta do mundo, ocupando as posições mais importantes de poder, usando para isso o que era chamado de “dinheiro sujo”<sup>8</sup>.

Num país onde dois terços asseguravam a sua subsistência pela agricultura, negligenciar esta fonte de rendimento era condenar o país. Ao invés de se concentrar na melhoria e no desenvolvimento desta área industrial, o governo Polaco criou um programa chamado *Endeko-Sanaĵa*, que visava retirar pela força dos donos provinciais da terra as bancas no mercado que pertenciam aos Judeus. Este e outros programas subsequentes em várias províncias por toda a Polónia faziam parte de um plano para afastar as atenções dos problemas reais e gerar uma onda de xenofobia e ódio social<sup>9</sup>.

Olhando para a demografia na Polónia em 1939, vemos que era uma país com 35.100.00 habitantes, dos quais, 23.900.00 eram Polacos nativos, 3.300.00

---

<sup>7</sup> *Der Ewige Jude* (1940), realização de Fritz Hippler, nossa tradução. Consultar: <http://www.youtube.com/watch?v=dk3fYdJCarY&skipconrinter=1>

<sup>8</sup> *Der Ewige Jude* (1940), realização de Fritz Hippler, nossa tradução. Consultar: <http://www.youtube.com/watch?v=dk3fYdJCarY&skipconrinter=1>

<sup>9</sup> RINGELBLUM, Emmanuel (1992), *Polish-Jewish relations during the second world war*. Evanston Illinois: Northwestern University Press.

Andrade, Nuno Neves – Mundos dentro de um mundo: Representações interculturais na Polónia sob a influência nazi 227 - 254

eram Judeus, 800.00 eram Alemães e 7.100.00 eram de outras origens, nomeadamente da Bielorrússia e Ucrânia.

Esta diferenciação entre Polacos e Judeus deve ser vista apenas na divisão entre naturais da Polónia ou descendentes de imigrantes da Judeia.

Devemos ter em atenção que havia inúmeros naturais Polacos que eram Judeus a nível religioso.

Esta divisão é clara a vários níveis, mas é ainda mais evidente no círculo estudantil. Eva Galler, uma sobrevivente da II Guerra Mundial, conta a sua experiência como estudante nos anos que antecederam este conflito:

*We weren't separated by the line. But socially everybody stuck to their own. The Ukrainians stuck to their own, the Poles to their own, Jews to their own. Jews weren't accepted. We were in the school, we were friends. But outside the school nobody associated.*<sup>10</sup>

Deste excerto de uma entrevista dada a Plater Robinson, um especialista da Educação do Holocausto do Southern Institute for Education and Research do Louisiana, EUA, podemos assumir que, mesmo não existindo uma real divisória neste momento entre as duas culturas, a separação era evidente e bem clara:

*I don't know why. It was always the anti-Semitism and the Jews felt inferior. We were always inferior and we were very lucky and happy that somebody wanted to associate in the school. It was like this. I don't know, we accepted it. I had very good friends in the school, and in the school I used to help them or we used to...somehow, somehow, the Jewish students were always the brighter. I don't know why. And we helped friends and*

---

<sup>10</sup>[http://history1900s.about.com/gi/o.htm?zi=1/XJ&zTi=1&sdn=history1900s&cdn=education&tm=19&f=00&tt=14&bt=1&bts=1&zu=http%3A//www.southerninstitute.info/holocaust\\_education/eva\\_galler.html](http://history1900s.about.com/gi/o.htm?zi=1/XJ&zTi=1&sdn=history1900s&cdn=education&tm=19&f=00&tt=14&bt=1&bts=1&zu=http%3A//www.southerninstitute.info/holocaust_education/eva_galler.html), acedido em 17/11/2011

*everything and they were happy in school, but outside the school they didn't mix with us.*<sup>11</sup>

A situação estava a agravar-se com o tempo e, em 1931, o sistema educacional tornou-se extremamente perigoso para os estudantes Judeus. No ensino superior, as universidades estavam a tornar-se gradualmente em bastiões de *reaccionismo nacionalista* (Ringelblum 1992: 16) e palco para violentas revoltas. Medidas de exclusão foram tomadas para assegurar que a separação entre os naturais da Polónia e os Judeus se iria tornar real. Tal como Eva Galler refere na sua entrevista, esta linha que separava as duas culturas era imaginária, no entanto, analisando a situação em 1931, conseguimos descortinar um crescendo da divisão na esfera estudantil.

A divisão das salas em lado Ariano e lado Judeu em 1937, a implementação de *numerus clausus*, ou melhor, *numerus nullus*, de forma a proibir aos estudantes Judeus o acesso ao ensino superior, a implementação constante de programas contra os Judeus e actos violentos em várias cidades são apenas exemplos de manifestações da influência Ariana na cultura na Polónia. Desde 1936 em diante, o slogan Nazi de *Arianização*, ou melhor, a implementação dos decretos raciais de Nuremberga na Polónia, ganhou muitos seguidores, especialmente nas profissões liberais, dado que muitos dos programas eram contra a *economia judaica* (que muitos consideravam uma economia paralela). Por exemplo, o direito social de um Judeu possuir terras foi revogado.

Muitas associações assinaram decretos que proibiam Judeus de fazer parte delas e, sob a influência do Partido Nacionalista, em 1939, uma série de leis foram propostas para privar os Judeus Polacos da sua cidadania.

Este tipo de acções foi tomado em muitos dos casos por medo. Medo não só da Alemanha Nazi mas também do lado soviético, que sempre foi uma presença de poder que se deveria ter em atenção. Entre estes dois lados, a Polónia estava ameaçada por ambos. De facto, os governantes Polacos teriam

---

<sup>11</sup>[http://history1900s.about.com/gi/o.htm?zi=1/XJ&zTi=1&sdn=history1900s&cdn=education&tm=19&f=00&tt=14&bt=1&bts=1&zu=http%3A//www.southerninsitute.info/holocaust\\_education/eva\\_galler.html](http://history1900s.about.com/gi/o.htm?zi=1/XJ&zTi=1&sdn=history1900s&cdn=education&tm=19&f=00&tt=14&bt=1&bts=1&zu=http%3A//www.southerninsitute.info/holocaust_education/eva_galler.html), acedido em 17/11/2011.



mais receio do poder Soviético do que do poder Nazi. Esta pode ser uma das razões pela qual o governo Polaco sentiu a necessidade de fazer ressoar as visões Nazis na sua população e, desde então em diante, aceitar e aplicar o programa de Arianização como uma identidade cultural.

Isto não reflectia as visões políticas de todos, mas certamente era um meio de assegurar que a Polónia iria manter-se segura no caso de uma invasão Soviética.

Este tipo de comportamento político também pode ser visto pelo prisma da estabilidade. Estando a Polónia “ameaçada” em duas frentes muito mais poderosas e numerosas, arriscar que uma outra possível frente se mantivesse em actividade, era um risco que não poderia correr. Ainda ressoando nos seus ouvidos os discursos Nazis acerca da suposta traição levada a cabo pelos Judeus na I Guerra Mundial, podemos pensar que uma das razões para o comportamento político poderia ser mesmo essa. Dessa forma, poderíamos então considerar que, para impedir que algo como isso voltasse a acontecer, o governo polaco procurou impor uma hegemonia ideológica, onde uma facção líder exerce pressão sobre outra, quer pelo uso da força, quer pelo consentimento da maioria. Ora essa maioria na Polónia era exactamente natural da própria Polónia, constituída por várias classes sociais e influências religiosas.

Como refere Gramsci:

*The normal exercise of hegemony on the classical terrain of the parliamentary regime is characterized by the combination of force and consent, which balance each other reciprocally without force predominating excessively over consent. Indeed, the attempt is always to ensure that force would appear to be based on the consent of the majority expressed by the so-called organs of public opinion – newspapers and associations. (Gramsci, 1971: 80)*

Pouco depois de a guerra ter início, esse sentimento anti-Semita veiculado pelo governo Polaco deixou de ressoar no cerne da população. Ringelblum utiliza

uma expressão muito curiosa mas que mostra a parcialidade dos relatos da época. Claro que, tendo agora uma visão bem mais educada e elucidada dos acontecimentos, sentimos uma necessidade de tomar partido acerca deste momento da vida europeia. Ringelblum utiliza a expressão “(the Polish community) came to its senses”, denotando então a parcialidade de uma pessoa que está a viver este tempo de incerteza e de contrariedade. Podemos traduzir esta expressão, de uma forma mais directa, por “*ganbaram júízo*” mas, neste caso, devemos considerar que o sentido dado por Ringelblum quando se refere a esta mudança por parte da população Polaca seria o reconhecimento de que a atitude veiculada pelo governo Polaco era um reflexo das visões Nazi, mais especificamente de Hitler.

Todos aqueles programas criados pelo governo Polaco contra os Judeus e as suas repercussões na população Judia e Polaca, com especial atenção à imprensa anti-Semita, acalmaram a incitação contra os Judeus e o ambiente tornou-se mais leve, com os ataques contra os Judeus a ficarem reduzidos a nada, surgindo inclusive um sentimento de cooperação entre a população e de entendimento por parte do próprio governo:

*Anti-Semitism disappeared as if at the touch of a magic wand. Even the most ardent anti-Semites grasped that at this time Jews and Poles had a common enemy and that the Jews were excellent allies who would do all they possibly could to bring destruction on the Jews' greatest enemies. The easing of tension could be felt at every step: in the streets, trams and offices a spirit of harmony and cooperation prevailed everywhere. The Jew, who before the war felt himself to be a second – or third- class citizen, a pariah to be beaten, kicked, and insulted at every turn, eliminated from all office or public position, etc., again became a citizen with equal rights, asked to render help to the common fatherland (Ringelblum 1992: 24-25)*

Um clima de cooperação fazia-se sentir pelo país, fazendo crer que o objectivo do povo Polaco centrava-se na resolução do conflito que pairava sobre

o país.

De facto, a ameaça Nazi tornava-se cada vez mais presente nas vidas da população, o que leva a crer que esta mudança de comportamento dever-se-ia ao reconhecimento de uma necessidade que ultrapassava qualquer divergência cultural. Tratar-se-ia de uma questão de sobrevivência. Nos tempos que se seguiram à invasão Nazi, quer Polacos, quer Judeus trabalharam incessantemente para superar as adversidades e sobreviver aos ataques e incursões. Onde antes os Judeus estavam proibidos de entrar, as portas agora abriam-se; onde estavam proibidos de agir, os pedidos não paravam de chegar. Mais do que a questão cultural, ou neste caso, racial, os trabalhos eram feitos por quem tinha real capacidade, independentemente da sua religião, raça ou estrato social. Cristãos e Judeus, jovens, que antes tinham proclamado ódio entre eles, trabalhavam agora em conjunto para defender a pátria comum, contra um inimigo comum. Como é relatado por Ringelblum:

*The common danger, common toil and labour of the Jewish and the Polish population amidst the rain of projectiles, the reverberation of the exploding bombs and the bursts of shrapnel, united the tenants of each block in their fight against the common enemy, brought the two people closer together and bridged the gulf that had been created by the common enemy.*  
(Ringelblum 1992: 27)

No entanto, e como a história é feita de memórias de várias experiências, enquanto existia esta cooperação, noutros locais do país também existia o contrário, numa altura em que os Nazis já levavam a cabo a sua incursão terrestre. Portanto, esse sentimento de cooperação que ainda existiria em alguns locais e centros, não se fazia sentir em todo o território. Ainda na entrevista dada por Eva Galler, quando Plater Robinson a questiona sobre a separação entre os colegas de escola e qual o grau de separação, Eva Galler responde:

*Complete separation. Complete separation. Even my, I had one brother who had a real good Ukrainian friend and we had a Ukrainian teacher who came in because older brothers they didn't go away to school to another city so my father took a private tutor, and he lived in our street. He was an unemployed Ukrainian teacher, and he taught my brothers. And came into our house, and was like a friend. My mother fed him, and the other brother had Ukrainian friend because he learned the trait, he wanted to be a tailor, he learned tailoring. That Ukrainian boy worked together with him, and they became very good friends, but the minute the Germans came in, they turned to enemies. One even, that teacher, slapped my mother on the street. Because there was a decree that Jews couldn't walk on the sidewalk. Only the mud. And my mother forgot, and went on the sidewalk. And that teacher passed by, and even though my mother was so much older than him, he struck my mother. And mother came in and cried so much. She said, she wouldn't be so much insulted in a German would do to her, or a stranger, but a person whom she served food and fed and came in to our house, and he beat her.<sup>12</sup>*

Este é apenas um dos muitos relatos da influência Nazi na vida e mente das populações que conquistaram no decurso da sua marcha de terror. Claro que existem também relatos de polacos e de outras nacionalidades que contrariaram éditos, regras, imposições e ameaças, arriscando a sua própria vida para auxiliar os demais. Casos como o de Anne Frank, na Holanda, que foi acolhida com a sua família num anexo, são dos mais conhecidos.

Este tipo de comportamento vindo das massas após a invasão Nazi deve-se a várias razões. O medo é uma delas. O medo foi uma das armas mais poderosas ao serviço do exército Nazi durante a sua existência. Ao chegar a uma cidade ou aldeia, o exército Nazi instaurava um clima de repressão e de ordem pautada pelo medo. Todos eram tratados de forma igual nos primeiros tempos

---

<sup>12</sup>[http://history1900s.about.com/gi/o.htm?zi=1/XJ&zTi=1&sdn=history1900s&cdn=education&tm=19&f=00&tt=14&bt=1&bts=1&zu=http%3A//www.southerninstitute.info/holocaust\\_education/eva\\_galler.html](http://history1900s.about.com/gi/o.htm?zi=1/XJ&zTi=1&sdn=history1900s&cdn=education&tm=19&f=00&tt=14&bt=1&bts=1&zu=http%3A//www.southerninstitute.info/holocaust_education/eva_galler.html), acedido em 17/11/2011.

mas depois rapidamente se fazia sentir a certeza de quem eram os verdadeiros alvos: a população Judia.

O processo de conquista era simples. Durante a invasão, instaurava-se o medo; depois, para mitigar esse medo, governos sombra eram criados com pessoas conhecidas da população mas que não exerciam nenhum poder real; depois chegavam as indicações para melhor viver em comunidade, uma “educação dos povos incultos” por parte de uma cultura que se apresentava como avançada e educada. Finalmente, o pináculo da influência Nazi, que era criar a ilusão de uma ideologia perfeita, de forma que os povos invadidos tomassem como suas as decisões do governo Nazi. O exército e o governo Nazi não tinham de levar a cabo acções segregativas junto da população porque, depois de (re-)educar a cultura dita inculta – inculta na óptica dos interesses Nazis, visto que a forma de ver e viver dessas populações não se adequaria aos reais intentos das suas necessidades como cultura “superior” - elas mesmas iriam tomar as decisões que o governo queria, mas considerando-as como suas.

Isto dava um falso sentimento de liberdade cognitiva, visto que essa população acreditava que a deliberação era sua e somente sua, saída da sua vontade de o fazer.

E de que forma conseguiu o governo Nazi este equilíbrio entre poder efectivo e ilusão de poder nos territórios subjugados? Através daquilo que foi chamado de “máquina propagandista”.

No seio da identidade Nazi está este meio de circulação de informação interno e externo que era a máquina propagandista. Interno, porque desde o início que este meio de comunicação de massas teve o duplo objectivo de veicular para o povo Alemão a ideologia Nazi. Externo, dado que o outro objectivo era educar as massas “incultas” dos países subjugados, de forma a inseri-los no contexto Nazi.

Este conceito de ideologia referido várias vezes durante este texto é um conceito que foi alvo de evoluções e mutações no decurso da história mundial.

As visões Nazi fazem parte de uma ideologia, as acções tomadas enquadram-se dentro de uma ideologia vigente. Mas, o que é ideologia?

A ideologia pode e deve ser entendida a nível de ideias constituintes, práticas e significados atribuídos. Atribuídos porque, mesmo que estejam a representar verdades universais, não passam de indicações de orientação que sustentam grupos sociais de poder. A ideologia é a conceptualização de experiências vividas e também a matéria unificante de ideias organizadas sistematicamente, que exercem um papel de união entre elementos sociais<sup>13</sup>.

Este conceito foi utilizado de forma eficiente nos seus intentos pelos líderes Nazis, visto que criava a situação perfeita para atingir os seus objectivos.

Como Barker refere, recordando Poulantzas (1976), a ideologia tem uma função que denomina de “separação e união”, em que a ideologia disfarça a “real” fundação da produção de significados, deslocando o ênfase do pensamento para a troca. Isto quer dizer que, neste caso, a ideologia foca-se mais numa óptica de transmissão da informação, sobre uma suposta realidade, e não tanto no pensamento crítico acerca da realidade envolvente. Deixa a realidade aprendida num segundo plano e releva a simples recepção e transmissão de conhecimento, sem a tentativa de individualizar por parte do receptor a informação recebida e assimilada nas suas estruturas de pensamento.

No entanto, alguns estudiosos apresentam algumas em relação a este pensamento, nomeadamente acerca da funcionalidade desta ideologia sem a influência de alguém, ou seja, a ideia de que ideologia é uma ferramenta desprovida de agente e que trabalha na sombra, sem influência da pessoa. Logo, se considerarmos uma sociedade puramente ideológica, onde a mesma ideologia é partilhada, como poderiam surgir pensamentos não-ideológicos?

Nessa linha de pensamento, remetemo-nos para Gramsci e a sua hegemonia ideológica, referida anteriormente.

Levando estas considerações para a acção Nazi sobre os países invadidos, temos que, para estabelecer a sua identidade no seio dos países invadidos, a identidade cultural natural deveria ser reestruturada. Então, por meio da força, o exército Nazi destruía os espíritos dos indivíduos, levando-os a crer que tudo

---

<sup>13</sup> BARKER, Chris (2012), *Cultural Studies – Theory and Practice*, 4th Edition. London: SAGE Publications, p 67.

estava perdido, até ao ponto em que aceitariam qualquer coisa para sobreviver. Depois, entrava em jogo a propaganda Nazi que, através dos meios de comunicação habituais e alguns outros rudimentares, levava uma nova visão, uma nova ideologia a esses povos que, mediante a situação a que estavam sujeitos, a aceitariam como sua, visto que a máquina propagandista estava de tal forma construída, para apresentar os fundamentos, as “provas” das suas acusações.

Numa altura em que pouco restava, a promessa de educar as “massas incultas” era algo que os Nazis desejavam, pois isso iria tornar os seus alvos em instrumentos nas suas mãos, de forma inconspícua. Logo, a acção era clara: destruir para construir.

Dos vários meios que a propaganda Nazi tinha ao seu dispor, desde os éditos até à cinematografia, vou aqui apenas utilizar a segunda como objecto de reflexão.

Nos anos seguintes ao início das invasões da Polónia, um dos inúmeros decretos Nazis foi o de proibir a entrada de Judeus nas salas de cinema. Uma arte para os Nazis considerada de pessoas eruditas, para as massas cultas. O filme propagandista de mais sucesso foi “Jud Süß”, no entanto, para este efeito, irei utilizar outro filme, “Der Ewige Jude” (O Judeu Eterno), dada a sua natureza documental.

Este filme relata a “verdade” acerca dos Judeus. Filmado no gueto de Lodz, na Polónia, em finais de 1939, trata-se de uma montagem de várias cenas filmadas durante as invasões, de forma a mostrar a “verdadeira” face deste Judeu, que tem sido retratado desde o folclore medieval como o “wandering Jew” (o Judeu errante).

O filme começa por definir à partida que os Judeus não são civilizados. Apenas os que vivem na Alemanha o são (por estarem sujeitos às influências da ideologia Nazi) e mesmo esses mostram apenas uma visão parcial do seu “carácter racial”. Este tipo de atitude perante os Judeus era algo considerado natural e aplicava-se não apenas aos Judeus mas também a todos aqueles que não se enquadravam no ideal Nazi. No seguimento dessa afirmação inicial, Fritz Hippler, o realizador deste filme, passa então a mostrar o que na realidade o povo

Judeu seria. Imagens do gueto de Lodz, na Polónia, na altura das invasões, mostra como os Judeus alegadamente seriam, por detrás dessa “máscara” de europeus civilizados.

Numa tentativa de se aproximarem de uma população polaca enfraquecida pela situação do seu país e tentando criar um sentido de relação entre as duas culturas, os Nazis, filmando a população rural Polaca, alegam que só depois das invasões é que estes passaram a ter uma visão correcta da forma como vivem os Judeus na Polónia. No relato que acompanha as imagens é dito: “(...), nor have they suffered from the chaos of war as has the native Pole”.

Isto é referente à falta de presença Judia nas aldeias. Algo que, recordemos, está ligado a uma das acções mais fortes tomada pelo governo Polaco na pré-invasão, que foi exactamente retirar as terras aos Judeus e dá-las aos naturais Polacos, para que eles as pudessem explorar, tal como referiu Ringelblum. Porém, afirmar que não existiam Judeus nas aldeias não é totalmente verdade, visto que Eva Galler vivia numa aldeia Polaca com muitos outros Judeus. Daí, podemos retirar que, para efeitos de eficiência na transmissão de uma imagem cultural, era necessário deturpar a verdade e escolher uma situação pontual capaz de servir de modelo para uma realidade de certo modo expandida e que permitisse retratar a imagem que se procurava veicular. Usando uma situação pontual, transformando-a numa verdade assumida, de forma que quem fosse exposto a essa maquinação, tendencialmente iria acreditar no que lhe havia sido apresentado.

Não só isso mas também os Nazis queriam alienar os Judeus da realidade Polaca, afirmando que eles não seriam Polacos e por isso colocar-se-iam à margem, indiferentes à guerra - já que, depois dos ataques, os Judeus voltavam aos seus negócios, - querendo com isso mostrar os Judeus como materialistas e insensíveis ao sofrimento dos seus vizinhos.

Continuando esta tentativa de fazer os Polacos acreditar que os Judeus os haviam enganado a todos durante anos, inclusive aos próprios Nazis, o filme volta a referir o passado como sendo uma ilusão criada pelos Judeus. É afirmado que, vinte e cinco anos antes, não tinham visto a realidade do gueto polaco mas



agora viam-na perfeitamente: “This time our eyes are sharpened by our experience in the last few decades”, referindo-se à traição que o povo Judeu teria cometido durante a I Guerra Mundial, assim considerado pelos Nazis. O narrador refere ainda que, em 1914, os Nazis falharam em reconhecer o povo Judeu como uma praga que assolava o povo ariano. É usada no filme uma frase de Richard Wagner, que chama aos Judeus o demónio por detrás da corrupção da humanidade<sup>14</sup>.

Durante o filme todo, tratado como um documentário, são usadas inúmeras imagens, apenas contextualizadas pelas palavras que o acompanham, descrevendo os Judeus como pessoas incivilizadas, aproveitadores e um risco para a sociedade. O filme caracteriza o Judeu, comparando-o com a sua casa, suja e negligenciada, com animais e pestes, acusando-os de viverem assim porque querem, visto que eles têm o suficiente para possuir casas dignas, mas que preferem viver em casebres. Fica claro que o objectivo era mostrar que o Judeu não só era um risco para a consciência colectiva mas também para a sociedade.

As imagens utilizadas mostram comportamentos característicos dos Judeus, mas completamente desprovidos de contexto para ridicularizar as suas crenças, seja pelas palavras proferidas, seja pelos actos tomados. Exemplo disso será a imagem que mostra um Judeu a “abanar-se” enquanto profere orações que para os Nazis eram incompreensíveis.

Passando para as ruas, apresenta o Judeu como criatura preguiçosa e um fardo para a sociedade, sem fazer trabalho algum, ou melhor, um trabalho considerado útil, excepto aquele a que é forçado a fazer pelos Nazis.

No que concerne o trabalho, os Nazis usam imagens daquilo que consideram ser o trabalho “preferencial” de um Judeu: a venda de pequenos produtos, sentados na rua, sem fazer qualquer tipo de esforço para realmente vender, estando o tempo todo a conversar.

Ao contrário do que era dito pelos Judeus, os Nazis negam o facto de aqueles só terem tais trabalhos porque os outros, ditos “dignos”, lhes estavam

---

<sup>14</sup> *Der Ewige Jude* (1940), realização de Fritz Hippler, nossa tradução. Consultar: <http://www.youtube.com/watch?v=dk3fYdJCarY&skipconrinter=1>

vedados. Reconhecem que está na natureza dos Judeus a venda de produtos, sendo mesmo encorajados a tornar-se vendedores “correctos”. No entanto, as imagens seguintes apresentam mulheres Judias a gritar, em fúria. Isto era uma tentativa de mostrar a incapacidade do Judeu em usar as capacidades conversacionais de forma correcta.

Nem mesmo as crianças Judias são poupadas nesta criação de uma nova identidade para o povo Judeu, sendo usadas imagens de crianças a pedir nas ruas. Referem ainda no filme que isto não é um sinal de pobreza, visto que, segundo os Nazis, os Judeus são ricos e apenas não ostentam a sua riqueza para se infiltrarem na Europa de forma mais inconspícua. Essas crianças estariam orgulhosas de agir como adultos, não fazendo nada e aproveitando-se dos outros. Em termos comparativos, é referido também que as crianças Judias não têm a moralidade e o idealismo das crianças Nazis.

No contexto divino, este filme refere que os Judeus consideram que o negócio é algo sagrado e que os ensinamentos religiosos em relação às acções que devem ser levadas a cabo durante essa actividade passam pelo engano e a usura. Imediatamente usam como referencial correcto o modelo Nazi, que enaltece o trabalho como actividade que tem sempre um sentido de valor, que quer e deve criar algo com valor (implicitamente estabelece que os produtos Judeus não têm valor). Até a própria forma de criar pelo trabalho é referida. As pessoas que procuram criar produtos com valor e qualidade usam a força bruta e não a atitude que os Judeus (segundo as conjecturas Nazis) têm.

Neste processo de enriquecimento por parte dos Judeus, estes demonstrariam uma falta de carácter e de lealdade inclusivé entre os seus iguais. São retratados como pessoas sem escrúpulos que ganham a vida à custa dos outros, mesmo que isso signifique passar por cima dos demais, sejam eles quem forem.

Os Nazis, neste documentário, fazem uma série de acusações de forma a gerar uma onda de revolta por parte dos outros povos, contra os Judeus. No caso da Polónia, acusam os Judeus de apenas se retirarem para os guetos para enriquecerem à custa da população; chamam-lhes usurpadores, porque se

aproveitam da miséria alheia para enriquecer e assim piorar a situação de ambos os países (Polónia e Alemanha). A própria acção mercantil exercida por parte dos Judeus em nada contribuiria para a economia, visto que eles seriam uma razão para a depreciação dos bens, porque reduziriam os produtos criados pelos arianos a simples mercadorias. Generalizando as suas acusações, referem ainda que não existiria qualquer diferença entre os Judeus da Polónia e os Judeus na Palestina: são todos *oportunistas e sanguessugas*<sup>15</sup>.

De entre as imagens usadas neste filme, os Nazis utilizaram também mapas animados para ajudar à compreensão e ilustrar as ideias que queriam passar. Nessa animação, mostram todos os locais por onde os Judeus passaram, ficando lá e aproveitando-se dos povos, até não conseguirem mais e depois passar para outros países. Os Nazis chamavam a esse processo de “pilhagem” dos habitantes culturalmente superiores. Nesta representação das migrações Judias, os pontos onde mais se fazem representar é precisamente o Reino Unido, o norte de África, Espanha e França. Na Espanha e em França as pessoas revoltaram-se contra eles, o que os fez seguir o caminho para Este, passando pela Alemanha e pela Polónia, países “de cultura ariana”. Este termo foi usado com o intuito de inserir a Polónia no seio da cultura Nazi. Os Judeus estabeleceram-se na parte Soviética da Polónia (esta referência servia também para fazer com que o povo Polaco não se associasse aos Soviéticos). Após esta representação gráfica, o mapa transforma-se num mapa global, onde os Judeus surgem por todo o globo. Esta representação faz lembrar o mapa evolutivo de um vírus ou de uma doença.

Ainda neste espírito de educação das massas Polacas, a utilização de termos comparativos é muito frequente e assim os Nazis usam neste filme a comparação dos Judeus com ratos. Como referido no filme, os ratos são uma peste não originária da Europa mas sim da Ásia, que migraram para a Europa, trazendo doenças, actuando como parasitas, viajando em grupo para semear destruição. Os Nazis afirmam que os Judeus têm exactamente o mesmo comportamento. Os Nazis sempre utilizaram os números para ilustrar os seus

---

<sup>15</sup> *Der Ewige Jude* (1940), realização de Fritz Hippler, nossa tradução. Consultar: <http://www.youtube.com/watch?v=dk3fYdJCarY&skipcontrinter=1>

pontos de vista e, nesse sentido, acusam os Judeus de grande parte do crime internacional:

*Sendo apenas 1% da população mundial, eles são culpados de 34% dos negócios de droga, 47% dos roubos, 47% dos jogos de azar viciados, 82% do crime organizado internacional e 98% da prostituição.<sup>16</sup>*

“Der Ewige Jude” refere ainda que a maioria do jargão utilizado pelos Judeus surge do Hebreu e do Yiddish, pois os Judeus seriam seres altamente adaptáveis, mediante as suas próprias necessidades. Para demonstrar essa adaptabilidade, os Nazis usam uma série de imagens de Judeus com as suas roupas características (segundo os Nazis) que, depois de os tornar mais apresentáveis, torná-los-iam capazes de se inserir em qualquer comunidade. Isto serviria para deixar um aviso a todos: que os Judeus seriam inteligentes ao ponto de se fazer passar por não-Judeus e que isso seria uma das maiores armas que utilizavam para levar a cabo as suas intenções.

De entre muitos outros exemplos que são usados durante este filme para mostrar a “verdadeira” face dos Judeus, por certo que a mais reveladora dos intentos Nazis de tornar a cultura Judaica em algo repulsivo são as imagens utilizadas de vários sacrifícios de animais, alegadamente perpetrados por Judeus. Estas imagens eram precedidas de um aviso para os espectadores mais sensíveis, devido à sua violência e natureza gráfica. Mas logo de seguida lê-se que seria preferível mostrar a verdadeira face dos Judeus a esconder a realidade. Após estas imagens, a audiência é confrontada com a realidade Nazi, onde todos os Alemães (termo usado no filme) teriam amor pelos animais, ao contrário dos Judeus. Para ilustrar esse amor, o filme refere que Hitler aprovara uma lei que proibia esta forma de morte de animais no início do seu mandato.

---

<sup>16</sup> *Der Ewige Jude* (1940), realização de Fritz Hippler, nossa tradução. Consultar: <http://www.youtube.com/watch?v=dk3fYdJCarY&skipconrinter=1>

O filme termina referindo que a limpeza étnica é o legado que o partido nacional-socialista deixa à nação Alemã para sempre.

Este é apenas um dos muitos filmes usados como veículo de informação e educação pelos Nazis no seu objectivo de libertar as “massas incultas” de uma situação de ilusão em que eles viveriam, devido ao trabalho na sombra de milhares de Judeus.

Todas as relações, sejam elas interculturais ou não, passam por alturas de teste, tenham elas fundações sólidas ou estejam apoiadas numa paz ténue, como no caso da cultura Polaca e da Judaica. Vários factores podem levar a uma variação e diferença nos comportamentos, sejam eles involuntários, como no caso de uma crise económica ou social ou mesmo num conflito armado, sejam eles voluntários, com o intuito de gerar uma mudança nessas relações, como foi o caso da Alemanha Nazi na altura da II Guerra Mundial.

Sendo a Polónia um país com diversas culturas e diversas vivências e experiências, foi fácil para o regime Nazi utilizar essas diferenças culturais e conseguir que uma cultura se levantasse contra outra. Aproveitando a frágil coexistência dos Polacos nativos com os Judeus, a máquina propagandista Nazi conseguiu mudar mentalidades através de processos complexos e extremamente ardilosos, com consequências simples mas destrutivas.

As invasões e os conflitos que marcaram este período foram construídos em várias frentes. Por um lado, tínhamos o medo plantado e cuidado no seio das populações invadidas pelos militares e as suas armas. Ao mesmo tempo, tínhamos a desconstrução de uma cultura nos seus constituintes mais básicos, de forma a apresentar uma “verdade” construída com o intuito de criar animosidades e conflitos. Isto seguido pela posterior construção de uma “nova raça”, fundindo pequenos aspectos e infundindo toda a sua visão numa nova construção, criada com o objectivo de gerar novos sentimentos para com uma cultura, adoptada pelos Nazis como sua inimiga.

Desde a racialização à representação cultural e social, os artifícios utilizados pela propaganda Nazi sempre tiveram dois objectivos principais: criar uma nova “raça superior”, a raça Ariana, e construir uma nova versão da raça

Judaica, uma que se adequasse às suas necessidades estratégicas por altura da II Guerra Mundial.

### Referências bibliográficas

BARKER, C. (2003), *Cultural Studies - Theory and practice*, second edition, London: Sage Publications.

BARKER, C. (2012), *Cultural Studies – Theory and practice*, fourth edition, London: Sage Publications.

FABIAN, J. (1991 [1985]), “Culture, time and the object of anthropology [1985]”, in *Time and the work of anthropology. Critical Essays 1971-1991*, Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.

GRAMSCI, A. (1971), *Selections from the prison notebooks*, edited by Q. Hoare and G. Nowell-Smith, London: Lawrence & Wishart.

HALLAM, E and Street, B (2000), *Cultural Encounters – Representing “otherness”*, New York: Routledge

HALL, S. (1997), *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices*, London: The Open University.

POULANTZAS, N. (1976), *Political Power and Social Classes*, London: New Leaf Books.

RINGELBLUM, E. (1992), *Polish-Jewish relations during the second world war*. Evanston Illinois: Northwestern University Press.

SHEEHAN, M (1996), *The Balance of Power – History and Theory*, London: Routledge.

*Der Enigge Jude* (1940), realização de Fritz Hippler. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=dk3fYdJCarY&skipcontrinter=1> acedido em 14/03/2012.

*Triumph des Willens* (1935), realização de Leni Riefenstahl. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=GHS2coAzLJ8> acedido em 13/03/2012.

# A PERFORMANCE E O DESFAZIMENTO DO LOGOCENTRISMO NAS ARTES CÊNICAS

Tales Frey  
Universidade de Coimbra  
Portugal  
talesfrey@me.com

## Resumo

Neste artigo, pretende-se analisar a *performance* como um gênero artístico que exige uma reflexão em torno do ritual e das transposições dos atos cotidianos para o campo da arte, mas principalmente como uma manifestação que implica a inevitável consideração de que é um recurso cênico não mais calcado na palavra, funcionando como fator determinante para o teatro pós-modernista, que faz constante recusa ao texto em prol do chamado teatro pós-dramático.

## Abstract

This article intends to analyze the *performance art* as an artistic genre that requires a reflection on the ritual and the transpositions of «everyday acts» to the field of art, but mainly as a manifestation that implies the inevitable assumption that a scenic resource no more hinges on the word, functioning as a determinant for Postmodernist theater, which is constant refusal of text in favor of so-called Postdramatisches Theater.

**Palavras-chave:** Performance, Teatro pós-dramático, Logocentrismo

**Key words:** Performance art, Postdramatisches Theater, Logocentrism.

Antes de mais, cabe enfatizar que a *performance*, enquanto gênero artístico, teve seu desenvolvimento nas artes visuais, mas a sua finalidade é indubitavelmente cênica.

Há quem sustente a ideia de que a *performance* esteja diretamente relacionada a rituais muito mais remotos, mas, aqui, é assinalado que o conceito de *performance* ligado à arte se expandiu como gênero no decorrer do século XX, momento da história em que a palavra, o *logos*, perde a hegemonia nas artes cênicas, que caminham para um sentido, inclusive, *figural*<sup>1</sup> de comunicação, onde signos substituem palavras, onde o texto convencional dá lugar ao semiótico.

Segundo a autora Roselee Goldberg, a história da *performance* se explicita com a publicação do primeiro manifesto futurista por Filippo Tommaso Marinetti no jornal *Le Figaro* em Paris no ano de 1909. Para essa autora, os primórdios da *performance* estão ligados ao *Futurismo* e às ações das chamadas vanguardas históricas, mas só nas décadas de 1960 e 1970 é que a *performance* passou a ser aceita como um meio de expressão artística independente, conquistando sua autonomia na história da arte. Esse período coincide com a afirmação da *arte conceitual*, em que a ideia era mais importante que o produto, sendo, então, a *performance* um meio frequente para executar tais pensamentos.

Jorge Glusberg afirma que dois acontecimentos foram determinantes para o futuro da *performance*: o recital apresentado pelos componentes do Dancers Workshop na Judson Memorial Church de New York e a fundação do movimento Fluxus.<sup>2</sup> Utilizando o termo “pré-história” para comentar as origens deste gênero artístico, Glusberg ainda aponta os desafios e provocações dos futuristas e dos dadaístas como movimentos que estabeleceram pontos de contato com o que, hoje, conhecemos por *performance*.

Para o autor Renato Cohen:

*(...) há uma corrente ancestral da performance, que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo*

---

<sup>1</sup> Termo utilizado pelo pensador Lyotard.

<sup>2</sup> Cf. GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*, p. 37.



*bistrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros calcados na interpretação extrovertida, que não desaguam no cabaret do século XIX e na modernidade.*<sup>3</sup>

Talvez a origem, não só para a *performance* do século XX, mas para a arte em geral que foi feita a partir dele, deve-se ao pensamento de Nietzsche, que funciona como uma mola propulsora para a chamada *pós-modernidade* e para aquilo que Lyotard, pensador de vertente nietzschiana, denominou por *pluralismo* artístico, pois Nietzsche se afirma como questionador dos valores morais da tradição, mais especificamente, do modelo de moral de matriz cristã (uma moral de escravos que permanecem escravos), onde “(...) não há metafísica que não deprecie a existência em nome de um mundo suprassensível (...)”<sup>4</sup>. Em Nietzsche, está timbrada a “vontade de poder”, ou seja, o que está em evidência é o homem não mais tangenciado à proibição, ao impedimento e ao limite, mas sim ao excesso, à *hybris*, ao descomedimento do excesso dionisíaco, excesso criador. É uma filosofia que afirma a força de vontade em detrimento de um modelo de mundo que vivia de um maquinal extermínio da força criativa do sujeito. Modelo este que esteve, durante toda a história até o advento da modernidade, vinculado aos impedimentos impostos pela religião.

Através do niilismo, que acusa toda a cultura de raiz metafísica, “ideal ascético” que caracteriza a moral ocidental de raiz cristã, Nietzsche afirma a vida como tal, sem estar subordinado a nenhum sentimento que traduza culpabilidade ou menoridade. A arte para Nietzsche é aparência enquanto tal, sem que, por isso, sua realidade seja diminuída e, num sentido contrário a um ideal ascético, Nietzsche afirma um caráter plural da experiência de mundo, o que, ao menos nas artes, é demonstrado na explosão de diversidade de linguagens artísticas, dentre elas, a arte da *performance* e os desdobramentos a partir dessa expressão, como a *videoperformance*, por exemplo.

---

<sup>3</sup> COHEN, Renato. *A performance como linguagem*, p. 41.

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*, p. 55.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche designa uma oposição entre Dioniso e Apolo, sendo que um é posicionado contra o outro, sendo Dioniso uma representação da liberdade, da pulsão, contra Apolo, a castração. O dionisíaco é a expressão do excesso que desfaz uma ordem e uma moral apresentadas como opressivas.

O elemento apolíneo configura a razão, a perfeição, a ordem, a harmonia, sendo assim, a linguagem verbal e a representação figurativa se incluem no que diz respeito a Apolo. Para Nietzsche, o *logos* teria transportado um elemento de repressão e ocultação em nome de um ideal de verdade, distanciando o homem de uma autêntica experiência do mundo.

Numa visão nietzschiana, a realidade desponta do excesso, que somente a música e Dioniso podem permitir; “(...) comparada à música, toda expressão verbal possui qualquer coisa de indecente; o verbo atrasa e embrutece; o verbo despersonaliza: o verbo banaliza aquilo que é raro”.<sup>5</sup>

A música, aqui, representa todo e qualquer elemento que abandona a linguagem racional e “embrutecedora” de ordem apolínea, a qual, analisada sob uma ótica teatral de recusa ao “textocentrismo”, vai de encontro com o ritual que antecede as normas estabelecidas posteriormente à expressão cênica teatral. A *performance*, que é, antes de tudo, uma expressão cênica, teve seu desenvolvimento, como manifesto artístico independente, no decorrer do século XX, momento em que começa a ocorrer uma forte rejeição ao texto como elemento dominante, o qual acabou por se tornar incontestável para as artes cénicas durante séculos.

O processo histórico de afastamento do texto e do teatro exige uma nova definição, sem preconceitos, de sua relação. Ela pode ser iniciada pela consideração de que o teatro veio em primeiro lugar: surgiu do ritual, apropriou a forma da dança mimética, configurou-se como um modo de comportamento e como uma prática antes de qualquer escritura.<sup>6</sup>

Nietzsche, através de *O nascimento da tragédia*, propõe-nos uma visão de mundo sob a crítica aos apegos morais tradicionais e à noção de verdade.

<sup>5</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance TOME II*, p. 438.

<sup>6</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*, p. 76.

Segundo Nietzsche, a tragédia nasce a partir do desenvolvimento do coro e da música, mais do que do verbo, da palavra (*logos*) e da representação. Nietzsche assegura, assim, uma “superioridade do não verbal sobre o verbal, do não representacional sobre o representacional”<sup>7</sup>. É válido fazer uma ressalva com relação à crítica ao discurso lógico-verbal em Nietzsche, pois este pensador é “um filósofo que pensa através de conceitos”<sup>8</sup>, é um “poeta que produz arte através de palavras”<sup>9</sup>.

*O nascimento da tragédia* se trata, ainda, de um ajuste teórico para a ópera de Wagner em particular, sendo um texto que afirma duas ideias que caminham de forma contrária: “a experiência da realidade através da representação e a experiência da realidade através de algo que, sendo embora de ordem cultural, não é representação”<sup>10</sup>.

Nietzsche comprova que ao lado da linha de pensamento Sócrates/Platão havia uma manifestação colateral que permitia a liberdade criadora (não constrangida às coações de um *logos* limitativo); existia Dioniso ao lado de Apolo. Com isso, Nietzsche declara um retorno a uma sacralidade pré-religiosa em que a arte podia funcionar como um sustentáculo metafísico do próprio real.

O excesso desvenda-se como sendo verdade, a contradição, o deleite nascido das dores falava de si a partir do coração da natureza. E assim, em todos os lugares onde penetrava o elemento dionisíaco, o elemento apolíneo era suprimido e destruído.<sup>11</sup>

A partir da condenação ao “ideal ascético”, Nietzsche propicia às artes uma redescoberta do ritual, mas sem que esse esteja preso à religião castradora e limitadora. Através do niilismo, Nietzsche faz seu protesto em prol da liberdade.

Notavelmente, quando falamos em *performance*, *happening* ou *liveart*, relacionamos o ritual a estes procedimentos artísticos, tendo consciência de que,

---

<sup>7</sup> GOMES, Helder. *Friedrich Nietzsche: a arte como modelo da relação entre o homem e o real*, p. 13.

<sup>8</sup> *ibidem*, p. 05.

<sup>9</sup> *idem*.

<sup>10</sup> GOMES, Helder. *Friedrich Nietzsche: a arte como modelo da relação entre o homem e o real*, p. 14.

<sup>11</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, p. 41.

evidentemente, não estamos falando de um ritual propriamente dito, ou seja, algo relativo a rito, algo conectado a uma ordem prescrita das cerimônias que se praticam numa religião ou qualquer cerimonial, seita, culto, enfim, pois, na arte da performance (incluindo suas variações de nomenclaturas), há um caráter artístico atribuído. O fato deve-se principalmente por haver, neste manifesto artístico, uma ritualização dos atos cotidianos, um transpor do contexto corriqueiro para o artístico.

Segundo o autor Renato Cohen:

*(...) arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte estabelecida”, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte.<sup>12</sup>*

O autor ainda explica que a *performance* possui uma conexão ontológica com um movimento maior, uma forma distinta de olhar a arte, sendo a *liveart*, havendo aí uma maneira peculiar de voltar o olhar para a arte: é estabelecida uma aproximação direta da arte com a vida, levando em conta a espontaneidade, o natural, em detrimento do que é previamente preparado, testado e ensaiado. Tirando a arte de sua função meramente estética, a *liveart*, arte ao vivo (arte viva), não deixa de ser um movimento de ruptura, o qual emerge como uma maneira de extrair o caráter sagrado da arte, porém como um resgate da característica ritualística dela através de um movimento que procura removê-la do ambiente convencional (teatros, museus e galerias) para estabelecer, para a arte, uma posição estrategicamente mais viva e transformadora.

Cohen afirma que a *liveart* acontece assim:

*(...) de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer,*

---

<sup>12</sup> COHEN, Renato. *A performance como linguagem*, p. 38.

*movimentar-se, beber um copo de água (como numa performance de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos*<sup>13</sup>

Sobre esse aspecto de pensar a arte da performance, John Cage disse, certa vez, que “gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro.”<sup>14</sup> Levando em conta esta forma de encarar a arte, na dança, além de Laban, Isadora Duncan e Mercê Cunningham, por exemplo, desatam as amarras que mantinham a dança sob uma estrutura mais rígida, incluindo, ao seu repertório, ocorrências do próprio dia-a-dia, como caminhar, parar, sentar e mudar de roupa, por exemplo. “Personagens diárias (e não míticas), como guardas, operários, mulheres gordas, etc., passam a fazer parte das coreografias (...)”<sup>15</sup>. Pina Bausch, por exemplo, incorpora, nas últimas décadas do século XX, esse tipo de personagem em cena na sua conhecida “dança-teatro”.

Na música, alguns artistas, durante o futurismo na Europa, deslocaram elementos cotidianos para a arte, dando origem às músicas feitas de ruídos<sup>16</sup>, que John Cage (USA) também se apoiou para desenvolver, então, o silêncio como arte musical, *4'33"*, onde provou que não existe a possibilidade da não existência de som em nenhum ambiente; sempre haverá alguma espécie de ruído em qualquer situação e em qualquer lugar que estivermos.

Tal como Duchamp, que deslocaram objetos cotidianos para o espaço do Museu, atribuindo-lhes valor artístico, na arte da performance, desde o ato mais ordinário até o mais extraordinário da vida cotidiana foram inseridos nos trabalhos artísticos e expostos como arte. O principal pivô é o corpo do artista, que se apresenta de forma crua, diferentemente dos atores de teatro, que estão protegidos por uma personagem. Na arte da performance o que ocorre é que podemos ver o próprio artista a executar algo e não uma personagem a fazer uma cena.

---

<sup>13</sup> *idem*.

<sup>14</sup> *idem*.

<sup>15</sup> *ibidem*, p. 39.

<sup>16</sup> Em 1913, Russolo, em Roma, escreveu seu manifesto *A Arte dos Ruídos*.

Nas artes cênicas, a quebra mais radical com as convenções se dá efetivamente no *happening*, expressão que desfaz a distinção entre palco e plateia, além das definições aristotélicas de estruturação de cena. É válido frisar que a espontaneidade é explorada em outros gêneros teatrais, tais como o teatro do absurdo e o teatro expressionista, mas é no *happening* que este aspecto desponta com maior veemência. “El ‘happening’ responde a la intención de apropiarse directamente la vida a través de una acción”<sup>17</sup>.

Para o autor Renato Cohen, as principais diferenças do ator com relação ao performer é que o primeiro, ao nível da sustentação, está mais envolvido com a representação, enquanto que o segundo está apoiado na *liveart*, sendo que, diferentemente do ator-intérprete, o performer expõe sua presença como pessoa e não como personagem, embora haja sim um distanciamento do artista com relação a figura que ele expõe como atuante. Também, o “fio condutor”<sup>18</sup> do ator é a narração e do performer se ampara na colagem/ritual. Outras diferenças significativas apontadas são com relação à ênfase marcada pela dramaturgia e pela crítica social-política por parte do ator, já do performer a ênfase é plástica, terapêutica e demarcada pelo discurso poético.

A origem do *happening*, *liveart* e, portanto, da arte da performance, está claramente reconhecida: o ritual. E é válido frisar que o ritual, que precede, por exemplo, a tragédia grega, está apoiado numa conjuntura de elementos que ultrapassam os limites da palavra. E numa pré-história mais recente do gênero da *performance art*, entre outros indícios, podemos observar a teatralidade do *Futurismo*, a descontextualização do *Dadaísmo* e o gesto da *ActionPainting*.<sup>19</sup>

Roselee Goldberg afirma em *A arte da performance: do futurismo ao presente* que, sempre que algum movimento pareceu localizar algum impasse, os artistas apoiaram-se nas ações performáticas como um modo possível de rescindir com as categorias existentes e apontar para novas direções. O registro inicial desta

---

<sup>17</sup> FIZ, Simón Marchán. *Del arte obtejnal al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, p. 193

<sup>18</sup> Cf. COHEN, Renato. *A performance como linguagem*, p. 135.

<sup>19</sup> Os três indícios mencionados como origem do gênero da arte da performance são apontados pelo autor Renato de Fusco em *História da arte contemporânea*, p. 356.

ideia para a autora vem com a montagem de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, em que o protagonista repetia inúmeras vezes a palavra “merda” e o próprio Alfred Jarry entrava em cena, anunciando as ações que iriam ocorrer, sendo assim um espetáculo determinante para marcar o início da história do desenvolvimento da performance nos moldes que apreciamos no decorrer do século XX. Essa peça foi marcada por elementos que instauravam a quebra de paradigmas com relação às artes cênicas da época, sendo um alvoroço que perdurou décadas de fama e ruptura. Então, Jarry “demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais”<sup>20</sup>. O espetáculo foi apresentado duas vezes sob aplausos e muitas vaias no Théâtre de L’œuvre.

Dois meses depois da publicação do manifesto futurista no jornal *Le Figaro*, Marinetti estreou sua própria peça, *RoiBombance*, no mesmo teatro. Conforme Goldberg observa, sem ocultar certa influência de Jarry, a concepção deste artista futurista era uma sátira à revolução e à democracia.

Ao regressar à Itália, Marinetti não tardou e principiou a sua concepção de *Ponpees Électriques* no Teatro Alfieri, em Turim. Manteve a influência absorvida de Jarry e criou uma impetuosa introdução fundamentada no manifesto de 1909. Esta obra fez de Marinetti “uma curiosidade no mundo da arte italiana”<sup>21</sup>.

A performance futurista, no início, era mais um manifesto do que prática em si, mais merchandising do que produção de fato. Os performers futuristas mantinham a fama de baderneiros, então acabavam por despertar vaias e as piores reações na plateia, demonstrando assim que o público não estava apático, mas sim vivo todo o tempo. Esse era o verdadeiro objetivo dos artistas desse período: manter a plateia ativa. Essa plateia participava o tempo todo e os artistas não ansiavam pelo impassível aplauso final. Inclusive, Marinetti chegou a escrever um manifesto sobre “o prazer de ser vaiado”.

Junto com os pintores Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini e Giacomo Balla, Marinetti publicou ainda o *Manifesto técnico da*

---

<sup>20</sup> GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*, p. 13.

<sup>21</sup> GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*, p. 03.

*pintura futurista*, base que os jovens futuristas usaram para traduzir ideias sobre “velocidade e amor ao perigo”<sup>22</sup>.

Os artistas futuristas voltaram-se para a arte da performance como uma maneira de obrigar o público a tomar ciência das suas ideias. Aliás, a arte da performance – ainda que neste instante não estivesse no formato como hoje conhecemos – estabelece uma relação bastante peculiar no que diz respeito obra/espectador, pois parece promover uma linha menos delimitada de separação entre estes dois polos. Por isso, Marinetti apreciava o chamado “teatro das variedades”, porque, para ele, este estilo de teatro não possuía mestres ou dogmas e era um modelo ideal para as performances futuristas, já que não havia um roteiro a ser seguido e isso obrigava o público a participar, libertando-o do lugar de *voyeur*, ou seja, de mero observador.

As *performances* obviamente toavam como eventos peculiares para a época. Em um espetáculo chamado *Fogo de Artificio*, de Balla, realizado em Roma, quarenta e nove cenários diferentes, acompanhados de variados efeitos de luzes, garantiam a obra, a qual não incluía nenhum corpo humano em cena. Esse espetáculo era composto somente por luz e cenário. Uma majestosa imissão de cenários e desenhos de luz que despontavam e submergiam para apenas uma única apresentação de somente cinco minutos.

Embora o corpo do artista tenha sido suprimido nesta concepção performática de Balla, no chamado “teatro sintético”, os cenários é que eram reduzidos ao mínimo; o espetáculo era efetuado com quase nenhum adorno. Dessas ações da época em que o corpo passa a ganhar destaque em detrimento dos ornamentos, merece destaque especial o espetáculo *Pés*, realizado por Marinetti, onde uma cortina cobria os performers até o nível da cintura, exigindo assim a máxima expressividade das extremidades inferiores.

Neste período, Marinetti concretiza uma outra obra sem grandes parafernalias, a qual foi intitulada por *Não há cão algum*, consistindo pura e simplesmente em uma passagem de um cão pelo palco. Aqui, assim como no espetáculo *Fogo de Artificio*, de Balla, não há nenhum corpo humano na obra,

---

<sup>22</sup> *ibidem*, p. 04.



somente um animal irracional o faz existir enquanto evento, atribuindo assim um caráter completamente novo em comparação com os eventos teatrais e performativos de até então. De acordo com a noção apresentada por Jacó Guinsburg em *O teatro no gesto*, a tríade básica (atuante, texto e público) da expressão cênica está presente em ambos espetáculos, embora o corpo humano esteja ausente. Para Cohen, em *Performance como linguagem*, o atuante pode ser um boneco, um animal ou até mesmo um objeto e o texto deve ser entendido no seu sentido semiológico e não literal.<sup>23</sup>

Segundo Goldberg, “os futuristas acreditavam que uma obra só teria valor na medida em que fosse improvisada (...) e não exaustivamente preparada”<sup>24</sup>. Neste aspecto, em *Luz*, de Cangiullo, em que a performance não teve o menor preparo senão uma elaboração de um roteiro, a ação tem início com o palco e a plateia em escuridão absoluta durante “três NEGROS minutos”<sup>25</sup>, então o que havia sido planejado para a ação era que houvesse atores espalhados na plateia para despertar a obsessão pela entrada de luzes, ocasionando a desordem e o desespero geral até que, por fim, todo espaço fosse iluminado de forma completamente exagerada. O espetáculo foi, então, transferido do palco para a plateia, fazendo existir somente atuantes e não espectadores, sendo esta uma reminiscência de Adolphe Appia.

Na Rússia, em São Petersburgo, além dos encontros no Café Cachorro Sem dono, situado na praça Mikhailovskaya, os performers partiam para as ruas tomados por trajes singulares como forma de “marchar” contra uma velha ordem. Os performers apresentavam-se, portanto, ao grande público quando caminhavam pelas ruas com suas vestimentas excêntricas, rostos pintados, “rabanetes ou colheres nas casas dos botões.”<sup>26</sup>

Vladimir Burlíuk levava rotineiramente consigo um par de halteres de quase dez quilos, Maiakovski usava diariamente uma fantasia de zangão. Essas eram atitudes que libertavam as convenções da vida e da arte, fazendo valer a

---

<sup>23</sup> Cf. COHEN, Renato. *A performance como linguagem*, p. 28.

<sup>24</sup> GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*, p. 20.

<sup>25</sup> *ibidem*, p. 19.

<sup>26</sup> *ibidem*, p. 22.

afirmação de Marinetti quando diz: “chegará o tempo em que a vida deixará de ser mera questão de pão e trabalho ou uma trajetória de puro ócio: será uma obra de arte.” Essa declaração, a qual fez certo sentido também para Duchamp, que cortou os cabelos sob a finalidade de desenhar uma estrela na parte traseira da cabeça, ostentando seu corpo como suporte artístico, “gesto que pode ser visto como um vislumbre da arte de *performance*, ou pelo menos, da *bodyart*”<sup>27</sup>, hoje, pode nos fazer compreender melhor atitudes de pessoas como Rick Genest, conhecido por *Zombie Boy*, um jovem que, através de uma *bodymodification*, vinculou a sua investigação estética pessoal de forma obsessiva sobre a sua própria pele, acarretando uma irremovível imagem de esqueleto realizada em si. Também, Erik Sprague, conhecido como “homem lagarto”, abdicou de sua silhueta humana para se assemelhar a este animal e, com a língua bifurcada e o corpo coberto de escamas (tatuagem), prometeu, em 2011, que irá implantar um rabo<sup>28</sup>. Em suas apresentações, conforme faria o animal, Sprague come moscas e promove seus espetáculos carregados de ostentação da sua dor para serem contemplados pelos amantes do *freak show*.

A exemplo da relação estabelecida entre o ato performático, a própria vida do artista e um processo de descentralização da palavra na arte teatral, em Zurique, no Cabaré Voltaire<sup>29</sup>. Frank Wedekind, que, nas suas encenações, enfatizava a representação teatral para manter a plateia sempre consciente de estar no teatro, promulgando certas noções brechtianas, chegava a urinar e a se masturbar no palco do Cabaré Voltaire. O público via de fato o artista a executar algo, onde a representação não permitia que o espectador se envolvesse e “acreditasse” na realidade posta em cena, mas sim na realidade do fazer a cena. Wedekind não exibia uma personagem, expunha-se enquanto artista na sua radicalidade nada interpretativa quando executava suas ações vistas como “libertinas”<sup>30</sup>. O artista se apresentava em cabarés quando estava sem dinheiro ou

---

<sup>27</sup> GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*, p. 19.

<sup>28</sup> Informação obtida no site oficial de Erik Sprague: <http://www.thelizardman.com/>. Consulta realizada em 07 de Janeiro de 2012.

<sup>29</sup> Fundado por Emmy Hennings e Hugo Ball.

<sup>30</sup> Pelos conservadores, Frank Wedekind era visto como uma “ameaça a moral pública”.

quando tinha suas encenações teatrais proibidas pela censura oficial. Naturalmente, por conta das suas propostas artísticas nada convencionais, era visto como um artista marginal<sup>31</sup>.

Emergiam na arte do início do Século XX, ideias dadaístas e surrealistas de acaso e de ações “não intencionais”, que influenciavam diretamente a arte da performance. Em meio aos movimentos surrealistas, surgem as chamadas “peças para ler”, com um universo tão onírico, que tornava o texto escrito praticamente “imontável”.

Antonin Artaud, artista francês, prontamente localizou um jeito de sair desse impasse e fundou, com Roger Vitrac, o teatro Alfred Jarry, em 1927, em homenagem a esse inovador, com o objetivo de restabelecer a liberdade total ao teatro, algo que há na música, na poesia e na pintura e da qual o teatro, segundo ele, ficou privado até esse momento. Artaud dizia que “no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos, antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração”<sup>32</sup>.

As convenções teatrais venceram. Tais como somos, somos incapazes de aceitar um teatro que continuasse a trapacear conosco. Temos necessidade de crer naquilo que vemos. Um espetáculo que se repete todas as noites segundo os mesmos ritos, sempre idênticos a si próprios, não pode conquistar nossa adesão. Temos necessidade de que o espetáculo ao qual assistimos seja único, que ele nos dê a impressão de ser tão imprevisto e tão incapaz de se repetir quanto qualquer ato da vida, qualquer acontecimento trazido pelas circunstâncias.<sup>33</sup>

Em *O teatro e o seu duplo*, escrito no início da década de 1930, Artaud desvenda o urro, a respiração e o corpo do indivíduo como espaço primordial do ato teatral, denuncia o teatro digestivo e renuncia o castrador logocentrismo, rejeitando, assim, a supremacia da palavra. O “teatro da crueldade” de Artaud não permitia nenhuma distância entre intérprete e plateia; todos deveriam ser atuantes e todos deveriam fazer parte do processo ao mesmo tempo.

40. <sup>31</sup> Cf. GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*, p.

<sup>32</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*, p. 95.

<sup>33</sup> ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*, p. 33.

Artaud lança uma questão que se erige para admitir que o teatro reencontre sua autêntica linguagem: “(...) de sons, de gritos, de luzes, de onomatopeias (...)”<sup>34</sup> onde todos os elementos objetivos se transformem em signos. Estes signos, desprovidos da embrutecedora imposição da palavra, são visuais, sonoros e tem a mesma importância intelectual e de significados sensíveis quanto a que palavras contêm.

Com ações iniciadas em 1962, as quais envolviam rituais e sangue, Hermann Nitsch, artista austríaco nascido em 1938, retoma alguns antigos ritos dionisíacos e cristãos, transportando-os para um contexto moderno, onde supostamente ilustrava o conceito aristotélico de catarse através do medo, do terror e da compaixão. Nitsch via seus trabalhos como uma extensão da *actionpainting*, onde, ao invés de tinta, as entranhas de animais sacrificados eram lançadas contra os participantes da atuação para compor a sua pintura ao vivo. Segundo o artista, os impulsos instintivos e desaforados da humanidade tinham sido domados pelas mídias e, na experiência moderna, até mesmo o ritual com animais, algo completamente natural para o homem primitivo, foi suprimido. Os atos ritualizados compunham um meio de emancipar essa energia abafada através de um ato de expurgação e redenção com base no sofrimento.<sup>35</sup>

É notável que, sem Artaud, talvez o reencontro com o ritual (instante pré-arte) tão presente na arte do século XX e ainda na do século XXI não seria possível. Festas *Raves*, eventos com exibições de suspensões, *modernprimitives*, entre outras ostentações da dor (forma de relação com a catarse presente nos rituais pré-teatrais), são imersões que relatam uma cultura que exhibe a aflição como espetáculo ritualizado, os quais recusam o texto como cerne de uma concepção teatral, remontando os ideias de Artaud, que foi o germe dos *happenings* e das criações coletivas de Grotowski e de Robert Wilson.

Outras ideias que se fazem ainda inexauríveis para a arte teatral atual, vieram da escola da Bauhaus e dos conhecimentos espaciais problematizados nas

---

<sup>34</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*, p. 102.

<sup>35</sup> Cf. GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*, p. 208.

teorias e práticas de Schlemmer. Esse artista desenvolveu uma teoria mais específica da arte da performance, estabelecida na forma da clássica oposição nietzschiana entre Apolo e Dioniso. Dos ensinamentos e das exercícios propostas por Schlemmer advém o aspecto mais marcante da Bauhaus, sendo a síntese entre a arte e tecnologia para atingir as formas “puras”. Para este fim, a performance foi o recurso mais eficaz, pois acoplava os recursos mecânicos e a concepção pictórica desenvolvida, as quais refletiam, ao mesmo tempo, a sensibilidade artística e a tecnologia da Bauhaus.

Outro aspecto notável neste período é a modificação corporal ou a conversão do corpo em uma espécie de corpo-máquina. O figurino schlemmeriano era constituído como um dos principais elementos das concepções das performances da Bauhaus, o qual estabelecia a compressão entre o corpo e o espaço de movimentação desse corpo. Schlemmer rompeu com as tendências inicialmente expressionistas das oficinas de teatro da Bauhaus para arquitetar coerentemente com uma geometrização abstracionista através da busca dos elementos do movimento e do espaço.

Relação entre “o Homem e a Máquina” ocupa o mesmo lugar de relevo tanto nas análises da Bauhaus sobre a arte e tecnologia, como nas abordagens dos performers ligados ao construtivismo russo ou ao futurismo italiano. Os figurinos da oficina de teatro eram desenhados de modo que a figura humana se metamorfoseasse num objeto mecânico, sendo esta uma redefinição da silhueta humana bastante trabalhada pelo performer Stelarc, o qual, dentro das suas propostas performáticas realizadas desde as últimas décadas do século XX até hoje, “retira o potencial do humano e apresenta o corpo como obsoleto, como uma estrutura ultrapassada.”<sup>36</sup> O artista procura expandir, por meio da tecnologia e da robótica, “as capacidades sensoriais, operacionais, funcionais, perceptivas e motoras do ser humano”<sup>37</sup>.

A Escola da Bauhaus foi fechada em 1932 pelos nazistas e, em 1933, nos EUA, vinte e dois estudantes e nove membros do corpo docente da Bauhaus

---

<sup>36</sup> PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte*, p. 95.

<sup>37</sup> *ibidem*, p. 96.

mudaram-se para um grande edifício de colunas brancas do qual se avistava a cidade de Black Mountain. Em 1936, Xanti Schawinsky entrou para o Black Mountain College e logo esboçou um programa de estudos cênicos, em grande parte, uma extensão de experiências anteriores da Bauhaus. “Este curso não pretende oferecer formação em nenhum segmento específico do teatro contemporâneo”<sup>38</sup>, o curso propunha um estudo geral de fenômenos fundamentais, tais como espaço, forma, cor, luz, som, movimento, música, tempo, etc. Mais uma evidência de que a palavra não exercia mais a hegemonia para a elaboração da cena.

Durante a Segunda Guerra Mundial houve um acentuado decréscimo das ações performáticas na Europa, enquanto que, nos EUA, a arte da performance emergiu justamente no final dos anos 30, com a chegada dos exilados de guerra, havendo, por este motivo, um enorme fluxo de europeus que passaram a viver nos EUA, principalmente em New York. Por volta de 1945, a arte da performance tinha se tornado uma atividade independente no país.

Nos EUA, em 1937, John Cage exprime suas ideias no manifesto intitulado *O futuro da música*, onde faz uso de sons de veículos a passar, da chuva, de estações de rádio, etc. Em 1952, surge sua obra silenciosa *4'33”*, a qual comprova que não existe o silêncio. O primeiro interprete da obra, David Tudor, sentava-se ao piano durante os quatro minutos e trinta e três segundos, agitando silenciosamente os braços por três vezes. Nessa peça favorita de Cage, os espectadores deveriam compreender que toda ausência de música era justamente a música; do suposto silêncio, emergia o som dos ruídos. Diferentemente dos futuristas que eram vaiados e despertavam a ira da plateia, Cage foi bem recebido pelos espectadores americanos.

Influenciado pelo Zen-Budismo, Cage pensava que a arte não deveria ser diferente da vida, mas sim uma ação dentro da própria vida, levando em conta a casualidade e o acidental. Com isso, as ideias dadaístas e surrealistas de acaso e ações não intencionais foram transpostas para suas obras. Alguns pintores, os

---

<sup>38</sup> GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*, p. 111.

quais acabaram por ultrapassar os limites da tela, entre eles, Rauschemberg e Jackson Pollock, foram influenciados pelas aulas de Cage e pelos relatos de eventos ocorridos no Black Mountain College.

Em 1959, em New York, Kaprow possibilita que um grupo de pessoas assista ao *18 happenings em 6 partes*. No convite, havia a informação de que o público faria parte integrante dos *happenings* e que poderia vivenciá-lo simultaneamente. Além disso, continha a informação de que o espectador não deveria aplaudir ao fim de cada unidade, mas que poderia fazer isso depois da sexta unidade, se julgasse conveniente.

*Happening* é um termo inventado por Allan Kaprow ao fim da década de 50, sob a finalidade de denominar um acontecimento que é desenvolvido na presença do público, sem que haja “obstáculos à criatividade pura”, ou seja, objetos, transposições ou mediações.<sup>39</sup> Conforme explicita o autor Renato de Fusco, no *happening*, há uma inevitável passagem da ação bidimensional da pintura e da ação tridimensional da escultura para uma “espacialidade mais vasta e vivida”, a cena teatral. Porém, o próprio ambiente convencional do teatro passa a ser evitado, bem como os meios expressivos tradicionais, em uma criação que rejeita a supremacia da palavra em prol da gestualidade.

Em 1960, a dança, influenciada pelas ideias de Cage, dos *happenings* e das obras do grupo Fluxus, ganha uma nova extensão:

*No que diz respeito a questões de princípio, os bailarinos geralmente compartilhavam as mesmas preocupações dos outros artistas, como, por exemplo, a recusa em separar as atividades artísticas da vida cotidiana e a consequente incorporação de atos e objetos do cotidiano como material para as performances.*<sup>40</sup>

Yves Klein, em *Antropometrias do período azul*, de 1960, através de uma pintura ao vivo, o artista propôs o abandono dos elementos comuns para a execução da pintura. Há aqui uma forte relação com a *actionpainting* de Pollock.

<sup>39</sup> Cf. FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*, p. 356.

<sup>40</sup> *ibidem*, p. 129.

Muitos dos artistas nomeados a seguir trouxeram clara influência das ações de Yves Klein, que dizia que “a arte era uma concepção de vida”<sup>41</sup>. A partir da década de 1970, a história da *performance* passou a ser mais estável, não sendo realizada como uma manifestação transitória para dar início a uma obra mais madura na pintura ou na escultura, como, por exemplo, no caso do futurismo na década de 1910.

A chamada *Arte Conceitual*, oriunda deste mesmo período, vinha com uma proposta contrária à da função comercial, havendo, portanto, uma rejeição dos materiais como tela, pincel, etc. O corpo passou a ser um recurso pertinente para expor tais ideais artísticos, então os performers usavam o corpo como suporte (justamente como Klein fez alguns anos antes). “Tendo em conta que a arte conceitual implicava a experiência do tempo, do espaço e do material, e não a sua representação na forma de objetos, o corpo tornou-se o meio de expressão mais direto”<sup>42</sup>.

Nesse período, há uma explosão de ações voltadas para o corpo, o que Amélia Jones chama de Bodyart, que é uma designação vaga para abranger uma vasta gama de interpretações, segundo Goldberg, portanto o termo performance abrange melhor todas nomenclaturas que dizem respeito a um mesmo tipo de expressão que tem o corpo como principal ponto de criação.

Nessa época, emergiu uma série de artistas que trabalharam com um conjunto de interferências criadas em seus corpos. Dentre eles, Dennis Oppenheim, que colocou um homem com uma perna mecânica e, com um maçarico, foi derretendo e alterando a postura desse indivíduo, enquanto sua perna era liquefeita. Em outra ação, o artista repousou um livro no peito e deixou que o sol queimasse a sua pele, sob a finalidade de marcar o objeto no seu corpo. Também deste mesmo período, Chris Burden recebeu um tiro a quatro metros de distância em seu braço para retratar o perigo de forma inovadora quando comparada às obras teatrais ou das artes visuais. Gina Pane fazia cortes auto-infligidos nas mãos, nas costas e no rosto; acreditava que a dor ritualizada tinha

---

<sup>41</sup> *ibidem*, p. 135.

<sup>42</sup> *ibidem*, p. 193.



um efeito purificador e pretendia sensibilizar uma sociedade anestesiada. Usava, como elementos nas suas performances, o sangue, o fogo, o leite e a recriação da dor.

Nas últimas décadas do século XX, sob a era da *Media Art*, assim como na arte em geral ocorre um hibridismo exacerbado, entre o teatro a performance, o efeito é de indistinção, pois um meio de expressão passa a interpenetrar no outro. *Die Klage Der Kaiserin*, de Pina Bausch é um exemplo da fusão entre vídeo, dança, teatro e *performance*, resultando numa espécie de *videodança*<sup>43</sup> se não for de fato isso.

Assim como nas artes visuais, as quais fizeram um retorno à pintura nos anos de 1980, o teatro e a dança promoveram um distanciamento dos fundamentos intelectuais das experiências dos anos de 1970. Os artistas desse período produziram obras mais tradicionais (entretenimento), com cenários, figurinos, corpos treinados, embora alguns artistas tenham permanecido ativos através dos moldes mais radicais da *performance art*.

O teatro “pós-dramático”, conforme nomeia Hans-Thies Lehmann, surge exatamente quando a performance evolui para uma condição que não a torna tão distante do teatro, tornando-se o que Roselee Goldberg chama de “nova performance”, “novo teatro” ou ainda, “performance fringe”. O teatro, a performance e a dança aos moldes dos períodos anteriores não deixaram de ser feitos, mas insurgia nesse momento, com maior ênfase, a síntese das expressões artísticas que estão impressas nos trabalhos de Pina Bausch, Gerald Thomas, Laurie Anderson, Jan Fabre, Anatoli Vassiliev, Peter Brook, Bob Wilson, ou ainda, do grupo ForcedEntertainment, entre outros. Estes artistas e coletivos da “geração da mídia” são exemplos de que, na arte contemporânea, não há mais possibilidade de se pensar isoladamente o teatro, a dança, a música ou qualquer outro meio de expressão; as artes estão completamente integradas. Portanto, não faz sentido manter o teatro sob as amarras da palavra, pois a comunicação teatral

---

<sup>43</sup> Videodança é uma forma artística que ainda está em desenvolvimento em todo o mundo; é basicamente formada da junção da dança, do vídeo, das novas tecnologias e do cinema.

passa a ser calcada em outros novos recursos, oriundos das artes visuais, da dança e de outros manifestos artísticos.

Caminhamos para uma arte total, para uma transmídia, para a eliminação de suportes que impedem ou que se tornem mais importantes que a própria transmissão da mensagem artística.<sup>44</sup>

Tomando emprestada a observação da autora Christine Mello com relação ao vídeo e seus limites, as expressões artísticas, “ao modo antropofágico, devem ser desfrutadas, comidas, negadas, transmutadas”<sup>45</sup>.

### Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Res-Editora, s/d.
- FIZ, SimónMarchán. *Del arte objetual al arte de concepto – Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna” (1960-1974)*. Madrid: Akal, 2001.
- FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOMES, Helder. *Friedrich Nietzsche: a arte como modelo da relação entre o homem e o real*. Porto: Universidade do Porto, s/ data.

44 COHEN, Renato. *Performance como linguagem*, p. 163.

45 MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*, p. 21.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Bernardo do Campo: Estação Liberdade, 2005.

JONES, Amélia. *BodyArt - Performingthesubject*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1987.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance, Vol. II*. Paris: Gallimard, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Lisboa: Relógio D`água, 1997.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

SCOVINO, Felipe. *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

VERGINE, Lea. *Il corpo come linguaggio (la "body-art" e storiesimili)*. Milão: GiampaoloPrearo Editore, 1974.



# IO (ANCORA) SONO L'AMORE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AMOR E ADULTÉRIO FEMININOS NO FILME DE LUCA GUADAGNINO

Verônica Daminelli Fernandes  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa  
FCSH-UNL  
Portugal  
veronica.daminelli@gmail.com

## Resumo

Este trabalho analisa a protagonista do filme “Io sono l’amore” a partir do imaginário ocidental que impeliu a identidade das mulheres para o amor. Pornotrópico russo a ser inseminado pela civilização italiana, Emma será a propriedade erotizada que encontra no adultério a possibilidade de transgredir contra a identidade que sustenta. Porém, se a infidelidade ameaça a ordem para qual as mulheres servem de base, ela ainda colabora com a inteligibilidade que liga as mulheres ao imaginário amoroso dito livre.

**Palavras-chave:** Mulheres, Porno, Tropics, Adultério, Dispositivo amoroso, Itália

## Abstract

This paper analyses the main character in the film "Io sono l'amore" through the Western imagination that impelled the identity of women for love. Russian porno-tropic to be inseminated by the Italian civilization, Emma will be the eroticized property that finds in the adultery the possibility to transgress the identity that she supports. However, if female infidelity threatens the social order

Fernandes, Verónica Daminelli – (Io Ancora) Sono l'amore: Algumas considerações sobre

to which women serves as a base, it seems to also work with the intelligibility that connects women to the pseudo-free loving's imaginary.

**Keywords:** Women, Porno, Tropics, Adultery, Love device, Italy

*“A mulher nada é sem o amor.”*

(Honoré de Balzac, *A mulher de Trinta Anos*)

*“Sou mestre na arte de falar em silêncio,  
passei minha vida toda conversando em silêncio  
e em silêncio acabei vivendo tragédias inteiras comigo mesmo.”*

(Fiódor Dostoiévski, *Uma criatura dócil*)

Lançado nos cinemas portugueses em 2010, “I am love” (“*Io sono l'amore*”; Luca Guadagnino; 2009) chegou às telas eleito pela crítica especializada como um dos melhores filmes daquele ano. Com Tilda Swinton no papel principal, basicamente conta a história de um amor proibido e de um adultério feminino. Girando em torno de Emma Ricchi, uma russa que migra para Itália nos anos 80 para se tornar matriarca de uma família tradicional milanesa, o filme conta ainda a história da perda da fábrica da família, um estabelecimento que sustentou por gerações a mansão e a riqueza dos Ricchi. Sem conseguir resistir como negócio familiar, ela é vendida para uma *holding* inglesa, e o seu valor é dividido entre os herdeiros da família: os três filhos que Emma tem com o marido italiano.

É a partir de como o filho mais próximo de Emma, Edo, pretende investir a sua parte da herança em um novo restaurante que a questão de Emma começa a se desenvolver, já que é por Antonio, *chef* de cozinha, que ela vai se apaixonar. É entre comentários sobre o amor, nacionalidades, conflito de classes e a mudança de um mundo do capital industrial para o especulativo que a relação vai começar

a se dar. Se o escândalo da traição já se daria pela própria posição social dos Ricchi na Milão retratados nos anos 2000, ele se agrava por ser Antonio não apenas o futuro sócio de Edo no restaurante que vão abrir juntos, mas seu amigo também. De fato, dentro da tradição ocidental que culpabiliza o adultério *feminino*, Emma vai pagar com a morte de Edo o desejo concretizado fora da fábrica (literal e simbólica; privada e social) dos Ricchi.

No entanto, se a decadência da burguesia italiana metaforicamente representada pela insustentabilidade da fábrica segue o desmoronar daquela família numa Itália financeira e moralmente em crise resultado da era Silvio Berlusconi, isto de maneira alguma significa dizer que a crise modifica intrinsecamente a ordem das coisas e as concepções patriarcais. Ao contrário, vemos a imagem de uma elite que ainda pune “*as paixões inúteis*”, fora da hierarquia familiar, e, desse modo, culpa o desejo *feminino* quando não sustenta a manutenção e coesão do *status quo*. Isso porque é a “*female sexuality*” que é capaz de rachar o imaginário que semiótica e literalmente define o local do Eu e do Outro, dos chamados *masculino* e do *feminino*, do nacional e do estrangeiro (Nagel, 2003: 167, 203).

Sendo assim, como propomos aqui mostrar, embora rompa com a família que sustenta, em nenhum momento Emma rompe, de fato, com as tecnologias de gênero que cristalizam a chamada inteligibilidade das mulheres. Num tempo em que a liberdade dos desejos quase impõe a violência da ligação amorosa, a infidelidade não parece tão transgressora assim. No filme como na vida, aquilo que Guadagnino e Tilda, que co-produziram o filme e investiram no projeto mais de dez anos, acabam por dizer é que o *amor feminino* parece resistir como estrutura muito bem sedimentada contra a liberdade do desejo das mulheres. Se há liberdade para elas, ela ainda parece ser conquistada e representada pela ligação com um Homem. E se assim continua a ser, é porque, de fato, a inteligibilidade das mulheres continua a ser inseparável do dispositivo amoroso e do acesso *feminino* ao Um *masculino* de eleição.

### **Geografia e gênero: a mulher russa como porno-tropic**

Nira Yuval-Davis fala que as formas de opressão não podem ser separadas, ao lembrar que as mulheres dos países periféricos sofrem com um discurso duplamente reforçado, tendo definidas as suas subjetividades em dois níveis (Yuval-Davis, 2008: 8; Spivak, 2010). Se o gênero feminino ocupa lugar subalterno nos discursos de representação da Nação, as mulheres dos países periféricos são aquelas que têm constantemente de renegociar não apenas a sua hierarquia na escala social interna, como também estruturar a sua relação com o discurso imperial, tendo, assim, de mediar o seu desejo dentro do discurso patriarcal e dentro da lógica imperialista. Sobre sexo e geografia, Joane Nagel lembra que os espaços geográficos são sempre marcados por zonas sexuais. Se existem “*red light districts for prostitution, “gay districts” for homosexuals, singles bars, adult entertainment and zones for families*”, o mesmo se pode dizer sobre o espaço global (Nagel, 2003: 47). Áreas etnicamente segregadas e fronteiras étnico-sexuais também são estabelecidas pela relação centro-periferia cujas barreiras sexuais moldam a cultura, os discursos e também o espaço geográfico (Nagel, 2003: 47, 48). Anne McClintock fala da tradição do centro-europeu em erotizar libidinosamente as mulheres estrangeiras da periferia geográfica como exóticas, símbolos de terras menos desenvolvidas e com necessidade de serem inseminadas por civilizações ditas superiores, justificando a violência e entendendo o gênero como fundamental para manter a segurança da lógica imperial (McClintock, 1995: 3; 22).

A Rússia de Emma, dessa forma, representano filme o papel de nações excêntricas cujas mitologias são fundadas a partir de um discurso criado pelo estrangeiro hiper-ultra-civilizado. Suas mulheres serão representadas como subjetividades disponíveis para as culturas mais “*desenvolvidas*”, o que McClintock definiu como *porno-tropics*, termo criado para designar o espaço geográfico periférico em que o desejo sexual “*masculino*” estrangeiro pode desenvolver seus imaginários eróticos. Nesses espaços, as mulheres estarão sempre figurando excessos de paixão e de amor, quase sempre à disposição dos homens



(McClintock, 1995: 22). Aqui, “o *feminino*” não apenas será comparado à terra estrangeira, pobre e inferior para o país mais desenvolvido, mas será definido como categoria da natureza a ser dominado, conquistado e preenchido (McClintock, 1995: 24). É o homem (e o discurso moderno) aquele capaz não apenas de se apropriar, conquistar e definir a terra do Outro, como também inscrever as mulheres estrangeiras na tradição filosófica do *matrix* da cultura em que o poder dos discursos nacionalistas vai preceder a emergência do humano (Irigary, 1997: 102; Butler, 1993: 7).

Ainda que tenha importância significativa na história mundial nomeadamente no século XX, é importante lembrar que a Rússia paradoxalmente está fora do mundo ocidental de uma maneira singularmente própria. De extensão enorme, raramente é possível imaginar uma vida consideravelmente civilizada fora das grandes cidades em que o cotidiano das enormes classes destituídas se dá (Moser, 2009:153). Além disso, como Tolstói bem nos faz ver em seus romances, parece sempre ter havido uma preocupação com uma autenticidade nacional inseparável da influência francesa, o que, para muitos, dá à sua literatura, arte e cultura um sabor colonial, de segunda mão (Moser, 2009: 154), que depende do olhar de aceitação do chamado estrangeiro superior. Tal condição paradoxal buscou uma solução que explicaria a relação russa com o Outro europeu civilizado, ainda mais após o fim do comunismo, época de ansiedade para a sociedade russa como um todo e para as mulheres em particular. Nação muitas vezes associada à prostituição, disponibilidade e pobreza, a Rússia e as suas mulheres mais do que nunca têm a sua auto-percepção dependente do olhar dos países centrais.

A importância da influência francesa, no filme substituída pela cultura do norte da Itália, coloca, então, Emma emergindo com uma ansiedade silenciosa contraposta a todas as imagens estáticas, tradicionais e consolidadas da Milão que, no filme, representa o Centro Europeu rico e desenvolvido, camuflando a violência em que a posse do corpo “*feminino*” é concretizada de duas formas diferentes: como mulher e como estrangeira. Emma, como a Rússia, deve ser, assim, construída e definida de acordo com o conhecimento erótico *genderizado*. A periferia geográfica é feminilizada e disponível para a exploração masculina e a

inseminação da civilização, referência direta do *"feminino"* à geografia como patrimônio analisado a partir de um conhecimento científico que garante ao poder masculino e imperial o direito de controlar o espaço geográfico e a representação das mulheres (McClintock, 1995: 28).

Emma, dessa maneira, surge como representação do sentimento de inferioridade e insignificância periférica que busca uma compensação na tentativa de se adequar aos valores de uma das economias mais potentes do mundo, a Itália. Seu cuidado em tentar ser perfeita é explicitado em boa parte na primeira metade do filme. Dona de casa organizada, mãe compreensiva, mulher atenciosa com o seu marido italiano, ela serve com a exatidão de cada gesto à estrutura familiar e à fábrica dos Ricchi que, no filme, acompanha a história da família e, ao mesmo tempo, é metáfora da nação italiana em ascensão pós-Segunda Guerra. Uma nação que já não existe mais, que está moralmente em ruínas como os escândalos do antigo primeiro ministro Berlusconi fizeram ver, mas que, mesmo assim, tem dificuldades em se abrir e aceitar a diferença na sua totalidade. Aceita-se a mulher estrangeira, mas desde que ela se vista completamente dentro dos modelos *Armani* a partir da fábrica social italiana de formas e conteúdo, processo de significação que a tudo critica, diferencia ou fora-localiza, meta-linguagem que busca a tudo ordenar para justificar a opressão e o preconceito.

Emma, assim, faz o que deve fazer, é aquilo que deve ser e procura se adaptar ao ambiente em que passa a viver: roupas, atitudes e mais: ganha um novo nome compreensível/adaptado à realidade de Milão. Ao mudar o seu antigo nome e, conseqüentemente, aceitar a sua nova identidade italiana, acaba se tornando a personagem que foi criada e que criou para si, ofuscando de forma sóbria a sua origem. Como diz Benjamin Moser, é pelo processo de nomear que as coisas são trazidas à existência (Moser, 2009: 57). Quando recebe o nome italiano, Emma Ricchi, referência irônica e direta à personagem de Gustave Flaubert, talvez a adúltera mais famosa da literatura ocidental, Emma parece perder não apenas a única coisa que singulariza cada ser-humano, mas também a sua nacionalidade, a identidade de origem que só é mencionada pela família

milanesa praticamente quando algo de ruim acontece. Quando é assim, é o destempero do sangue russo a falar.

De fato, ao abandonar a sua identidade de origem, ela acaba se tornando personagem do seu novo nome, da criação do seu novo eu, em que o processo de *desnomear* e o processo de *despertencier* são inseparáveis, para os italianos, da adaptação à realidade superior. Vivendo como italiana, vestindo-se como italiana, ela é castrada na sua diferença, acomodada na condição inferiorizada, aceitando a sua ficção, sua inexistência transformada em verdade e o caráter inventado de si enquanto sujeito. Não é à toa que, no jantar inicial que abre o filme, apenas imagens da família italiana em construção de Emma apareçam: fotos com os filhos pequenos, fotos com o marido, nada da Rússia. Emma, assim, não tem passado e está fechada: pouco se sabe dela, da sua identidade, da sua interioridade e subjetividade que sejam anteriores ao seu casamento. Quando passamos a saber de algo, isto se dá apenas quando ela inicia o seu envolvimento com o amante. Até lá, a não ser pela sopa típica da Rússia que insiste em tomar, seus hábitos e suas memórias de origem são praticamente apagados. Não há história ou fotos da sua família russa. Nada disso existe perante a vida italiana que Emma vive. Daí o marido ter razão quando diz a ela, ao descobrir a traição: “*Tu non esisti?*”.

### **Adulterio feminino e punição**

Em seu livro sobre infidelidades, Stephen Brook corrobora: a infidelidade masculina sempre foi permissiva desde 2500 anos passados seja com prostitutas, cortesãs ou mesmo com outras mulheres (Brook, 1994: xi). Por outro lado, as mulheres sempre estiveram restritas aos seus papéis e espaços domésticos, com a sua sexualidade monitorada por séculos, sendo culpabilizadas quando infiéis. De fato, a tensão se dá a partir do momento em que os interesses das mulheres, principalmente no que diz respeito à “*female sexuality*”, são colocados como uma rachadura no imaginário que define o dito “*feminino natural*” que sustenta a ordem da sociedade (Nagel, 2003: 167, 203).

A partir desse contexto, tem sentido perguntar: se o adultério deixou de ser condenado em meados do século XX pelo direito penal, por que ainda não aconteceu o mesmo com as mentalidades (Houel, 2001)? Se o divórcio é aceito, de que forma ele foi oficializado sem trazer junto nenhum efeito colateral para a manutenção da ordem das coisas? Por que ainda, como pergunta Annik Houel, persiste a rejeição puritana e violenta à infidelidade feminina (Houel, 2001: 9)? E, mais ainda, com o casamento por amor sendo o modelo atual típico de ligação entre homens e mulheres da sociedade patriarcal, por que continuam a ser as mulheres as mais notabilizadas nas representações artísticas, sociais e políticas pela sua infidelidade e por que é que, quando traem, parecem ganhar tão grande destaque (negativo) social?

A problematização é compreensível se pensarmos que o adultério coloca em causa não apenas o desejo "*feminino*", mas vai além. Se infidelidade, como diz Brook, é uma negação (Brook, 1994: i), ela é a negação da realidade estática da família patriarcal, que seria a fidelidade ao casamento e a moral social imposta, subvertendo a hierarquia em busca de circunstâncias que se realizam fora do discurso da ordem. O adultério, mais do que uma relação entre indivíduos que encaram a infidelidade como uma questão pessoal, seria um dano não contra o parceiro traído, mas uma lesão realizada contra a fábrica social (Brook, 1994: xvii). Assim, qualquer tipo de amor que não é aproveitável para a civilização é considerado inútil e fora da moral. E qualquer mulher que se deixar guiar por seus desejos e "*excessos*" só pode vir a trazer problemas, ser encarada como aberração e grotesca, terminar punida ou na miséria profunda (Del Priore, 2011: 89).

Nesse sentido, a crise da modernidade não abriu necessariamente novas possibilidades para as mulheres e muito menos significou a perda da confiança na razão e na identidade masculina (Russo, 1995: 27), ambas ainda noções universais e estáticas do conceito de normalidade. Para McClintock, a degeneração sempre foi menos um fato biológico do que uma questão de ordem social (McClintock, 1995: 47). Os esforços constantes para controlar os corpos femininos e as suas sexualidades foram naturalizados principalmente com a ajuda do darwinismo que

chegou organizando culturas como narrativas globais manejadas pelos europeus no meio do século XIX (McClintock, 1995: 45). A natureza das mulheres, assim, era definida primordialmente com o dever de servir ao homem, como mães e esposas, símbolo do controle racial, econômico e político. De fato, a maternidade se tornou racionalizada pela necessidade dos filhos, pelo regimento das agendas domésticas e em função da administração da educação doméstica que contribuiu para o crescimento do corpo social (McClintock, 1995: 47).

Dessa maneira, à Emma cabe apenas a punição pelo seu adultério com a morte do filho Edo, com o afastamento dos familiares e pela inacessibilidade ao poderio político e econômico que a família do marido tem na cidade. Sua relação com o homem mais jovem não apenas destrói a família em que vivia, como causa a morte de um dos herdeiros, não tendo utilidade prática alguma para uma Itália contemporânea com problemas sérios decorrentes da queda do crescimento demográfico. Nesse sentido, a sexualidade dela é mais do que desviante, é problema de utilidade pública. A opção pelo rompimento com a família compromete o futuro de uma nação que não pode aceitar que Emma dispa a sua *"identità italiana"* com a mesma facilidade com que a obrigou a abandonar a sua *"nacionalidade russa"*. Como Nina Baym explica, a existência do nacionalismo e do seu imaginário comunitário exige a oposição ou mesmo supressão do ser privado. Nesse sentido, deve-se desenvolver a ignorância quase completa sobre a vida interior ou, então, deve-se criar espaços para a construção da culpa, da paixão como mal desviante e de aflição humana. O *"eu individual"* de Emma, assim, é perverso, fazendo mal à família e sociedade em que toda a sua energia deveria estar sendo investida com o objetivo de estabelecer o progresso e a continuação (Baym, 2010: 308, 309). Seguindo Freud nessa posição, a sociedade e a civilização seriam incompatíveis com uma privacidade, de fato, livre. Trata-se de uma cultura que está comprometida com a representação e com as demandas de construção da sociedade, em que cada aspecto da vida humana deve estar sob controle, sendo, assim, incompatível com a vida privada ou íntima (Baym, 2010: 309).

Dessa maneira, ao travar uma batalha pelo seu desejo privado, Emma tem que ser punida por toda a família do marido e tem que pagar de preferência com o pior sofrimento que uma mulher teoricamente pode aguentar: a perda de um filho. A sua força subversiva (privada e pública) deve ser condenada a partir do momento em que não sacrifica mais a própria vida a favor da sociedade. Mais do que mãe, Emma não quer mais ser a representação pura, fiel e casta da comunidade que escolheu (e foi escolhida) para representar. Tem que fugir e se afastar do resto da família na mesma proporção em que se coloca insubordinada e determinada a trair o ideal da família e do nacionalismo italiano.

### **Dormindo com o inimigo, o amor**

Se Emma não consegue, entretanto, aguentar mais a sua imagem coercitiva, será principalmente na sua segunda relação sexual com Antonio que veremos a sua vontade em se despir. É ali que ela aceita que ele vá tirando cada peça de roupa sua, com a permissão consciente de quem deixa para trás mais de 20 anos de uma subjetividade subordinada que esteve colada ao seu corpo da mesma forma que as roupas que teve que usar até o momento. No entanto, não será ela que se vai despir, mas Antonio que vai, com calma, retirar cada peça de roupa dela como se retirasse a identidade construída para ela se encaixar dentro do imaginário tradicional italiano. Ela, então, está na casa campestre do amigo do filho: mais próxima da natureza, mais longe das construções acerca da sua inteligibilidade e, conseqüentemente, mais perto de um, como diria Clarice Lispector, "*coração selvagem*". Quando, enfim, ela está nua, ele pode vê-la sem as construções, sem preenchimento, sem identidade, nua subjetiva e corporalmente, apenas à espera de ser reconhecida. É Antonio ainda que quer saber do seu passado, da sua origem, da sua língua materna. E Emma, por sua vez, já não parece saber quem é. Se é capaz de resumir o seu primeiro encontro com o marido na Rússia, só lhe parece, entretanto, restar memória a receita da sopa que tanto ela quanto Edo, o filho que acabará por morrer, gostam tanto.

É em relação à sopa que Emma consegue, por pouco tempo, mostrar que ainda tem acesso à sua subjetividade. Dependente anteriormente do marido e agora dependente de Antonio nos despimentos das roupas como metáfora da cultura que a violentou, Emma parece depositar na sopa as últimas memórias acerca da Rússia, bem como do seu eu com gostos e subjetividade próprios. Ao dar a Antonio a receita do prato, ela vai desvendar, pela primeira vez em todo filme, o segredo dos ingredientes, mas também aquilo que de mais próximo ainda conserva da sua origem. De fato, Emma parece entender que passar a receita daquele prato singular é dar a Antonio o acesso à sua singularidade que busca amar e ser amada pelo que é, com seu corpo já sem identidade, já nem russo e nem italiano, e espaço vazio à espera de inscrição. É Antonio, mais uma vez, então, que finaliza o rompimento total com a família e a realidade italiana ao cortar o cabelo de Emma. Ao cortá-lo, ele dá ao cabelo de Emma um comprimento mais curto, mais jovem e menos controlável, tentando recuperar não apenas simbolicamente os anos de juventude por ela perdidos, mas ainda romper com a imagem que há anos ela vem carregando para se inserir e ser aceita na cultura italiana. O corte de cabelo, assim, é uma espécie de rompimento radical com a Itália em que Emma viveu até então. Corte este que só poderia ser maior justamente com o *gran finale* que a morte de Edo é capaz de causar: ao descobrir o adultério da mãe, eles discutem, Edo cai, bate a cabeça e morre.

É aqui que o filme parece sair do lugar-comum das paixões de ocasião que a tudo movem ou destroem e arrisca uma reflexão maior sobre autonomia das mulheres em tempos de modernidade, colocando em questão as noções de emancipação e libertação femininas. É Antonio que desconstrói Emma, corta o seu cabelo, tira as suas roupas, quer saber a sua história. Tudo parece acontecer da mesma forma como anteriormente havia acontecido com o marido, quando este definiu os espaços de atuação dela. É ainda pelo acaso da morte do filho que sua decisão é, enfim, tomada, e ela decide se separar e fugir. Nesse sentido, cabe perguntar: quem é essa Emma que passa anos sob outra identidade e só consegue se reinventar após vivenciar uma tragédia e uma relação amorosa com outro homem? Que Emma é essa que, mesmo quando foge, já no fim do filme,

foge em função do acaso, continuando sem falar, permanecendo no silêncio, ainda sem voz, dependente/vítima do apoio de um outro homem para poder criar o seu próprio eu?

Para entender os mecanismos que ainda hoje fazem as mulheres se encontrarem no estado (Estado) em que se encontram, tem-se que entender como uma população inteira pode ser mantida sob controle. De acordo com Virginie Despentes, o erotismo é o campo da luta pelo poder, em que um sistema cultural específico gerou implicações na forma como as mulheres exerceriam, ainda hoje, a sua “independência”, ou seja, foram historicamente atraídas àquilo que as enfraquece e que as destrói, mantendo-as sempre fora do alcance do poder íntimo e social (Despentes, 2006: 49). Aqui, tem todo o sentido a crítica que se faz à manutenção do desejo das mulheres contemporâneas em buscarem no amor o exercício da sua dita “*feminilidade natural*”. Ou, como sugere Despentes, a vontade feminina de dormir com o inimigo. É ele ainda que parece pressionar as mulheres à posição inferior quando buscam incansavelmente a unidade familiar, o prazer erótico ou a sua subjetividade apenas por intermédio masculino mesmo quando fora do casamento. Se o adultério antes se perpetuava como sobrevivência a um casamento estabelecido a partir de interesses econômicos com doutrinas morais tradicionais estabelecidas (Del Priore, 2011: 67), na atualidade simplesmente não se aceita um casamento infeliz, sem amor. Como diz Annik Houek, o casamento, mais do que nunca, é sinônimo da enorme exigência que o amor supõe (Houek, 2001: 24):

*Os divorciados devem voltar a casar ou viver em união livre; de um ou de outro modo, todos acabam por se situar num sistema de monogamia, justificado apenas pelo amor (Houek, 2001: 24).*

Nesse sentido, a própria ideia do amante é um ponto fortemente transgressor apenas na aparência se pensarmos que, com tantas conquistas no campo econômico, as mulheres ainda não conseguiram se livrar da dependência amorosa. Na verdade, aquilo que parece ser uma atmosfera transgressora em



relação ao marido, contra o social imposto, coloca de volta o “*feminino*” em diálogo com as definições de amor que ligou a sexualidade das mulheres ao Um de eleição masculino e ao desejo de constituir uma ligação que nunca quebra, de fato, a ordem das coisas. As mulheres, assim, mais uma vez ocupam o lugar que o código reserva a elas: o de objeto a ser amado. Como diria Lacan, em *Encore*, na ausência de um desejo próprio, as mulheres continuariam desejando o desejo do homem. Nesse sentido, a função do amante parece ser a de substituir o marido, instalando-se, assim, pela ligação amorosa, uma resposta eficaz ao problema da infidelidade. Houel lembra que amante é uma palavra há muito empregada quando o envolvimento é fora do casamento (Houek, 2001: 19). Sem significar “aquele que ama”, ela tornou-se comprometida demais com uma conotação de adultério. Amante é aquele que tem relações com aquela com quem não é casado, aquele que se apaixona por uma mulher casada (Houek, 2001: 19). Conforme ela diz, mesmo hoje, nenhuma outra palavra conseguiu sobrepor-se àquilo que o termo simbolicamente quer dizer. Mais ainda, nenhuma outra ideia de proibição, mas também de liberdade, como fuga à monogamia considerada coercitiva – ainda mais num mundo em que se escolhe por liberdade, “por amor” – colou-se tão bem ao que uma mulher não deve permitir.

Teoricamente, o amante põe em cena o desejo “*feminino*” que a sociedade e suas leis reprimiram. No entanto, a relação infiel “*feminina*” não é apenas punida nas representações sociais, como novamente reafirma a necessidade do amor de um homem para que as mulheres questionem as suas posições políticas nas sociedades em que se localizam. Assim, mais uma vez, ser mulher é amar. Ou, como diz o próprio título do filme: elas são o amor. E, assim, quanto mais privado se torna o amor, mais ele se torna público, de acordo com as representações acerca da diferença, da inferioridade, da complementariedade da “mulher” no “homem”. Afinal, se as mulheres não forem o amor, se não o desejarem com toda a sua força, como serão mantidas sob controle? Mais ainda, quão mulheres serão aquelas que não amam dentro do ideal do Ocidente? Afinal, para este, a feminilidade ainda se baseia na emoção, na docilidade, na dependência e no amor de um homem e da família. Pode-se transgredir o

casamento, mas não as regras de uma sociedade baseada no afeto livre, no desejo de ter a sua sexualidade e o seu sentimento, como diria Despentès, ainda definida, moldada, confiscada e policiada pelos homens (Despentès, 2006: 101). O amor, assim, é o argumento de persuasão na domesticação “*feminina*” que faz das mulheres esposas perfeitas e mães do lar e da pátria, sendo encarado como último recurso necessário a uma sociedade que parece basear a sua coesão pela violência do imaginário operativo amoroso.

Nesse sentido, Emma mais não faz do que continuar no círculo vicioso do qual a “identidade feminina” não consegue sair. Quando começa o seu rompimento com a realidade que a sufoca, é pela ligação e pelo amor de um outro homem e nunca uma atitude particular e exclusivamente sua, consciente da violência que sofre enquanto porno-tropicno discurso da fábrica socialitaliana, que ela reage. É pelo incentivo da relação, pela certeza de que não estará só e reconstruirá a si a partir de outra ligação que ela já não é mais capaz de aceitar o seu sofrimento e sacrifício. Aqui, todo o trabalho de Guadagnino não consegue escapar da tradição ocidental que impede as mulheres de falarem por si próprias. A história de Emma é filmada por um homem, mostra a sua ligação com o marido, a sua punição com a morte do filho e, finalmente, tem a sua “salvação” pelas mãos do jovem chef. Emma nunca tem voz. Ela ri, sofre, chora, mas prefere fugir sempre que confrontada com a sua interioridade. Não por acaso, o filme termina exatamente desta forma. Quando, enfim, pode dizer à toda família que não quer mais viver a vida imposta, ela foge. Foge em silêncio para ser salva por alguém, continuação de uma realidade em que se habituou a não falar por si mesma.

Se Emma é alguém que quer mais do que amor, quer encontrar a si própria, o caminho escolhido parece ser mais uma vez errado. Uma pedra no caminho continua lá, como diria Drummond. E o desvio de rota também, como fala Badinter. Porque é novamente para o amor que ela se volta na sua busca por si. Enquanto ainda se identifica com imaginário amoroso, enquanto ainda precisar da salvação de um homem para se encontrar e lidar com a falta inerente que cada ser-humano tem, o encontro consigo própria será sempre adiado, já que

trata-se de uma busca que nenhuma relação vai poder realizar. Isso porque a construção do um desejo “feminino” continua inseparável das construções acerca da “subjetividade feminina”, pensando esta como resultado de uma oposição ficcional em que o simbólico masculino deve completar o vazio e a inferioridade simbólicos das mulheres. “Io sono l'amore” é um filme que começa e termina no mesmo lugar: na impossibilidade do “sujeito feminino” ser por si só, como Luce Irigaray já havia afirmado no seu famoso artigo “This sex which is not one”. O erotismo, então, continua fazendo parte dos imperativos masculinos, estrangeiro ao “feminino”, em que o corpo da “mulher” está sempre disponível para um desejo que não é o dela própria, mas que a deixa constantemente na dependência dos homens (Irigaray, 1985: 23-25).

### **Considerações finais**

Se o adultério é um pecado que a sociedade moderna transformou em crime, de forma alguma isso se deu de forma igualitária para homens e mulheres. Se, com o advento do divórcio, as sociedades chamadas civilizadas continuam a conduzir as suas histórias e ações culpabilizando e punindo o adultério das mulheres, trata-se mais do que ligar o real e o imaginário acerca do amor. Na verdade, trata-se da continuação do mito do “*amor feminino*” em que a esfera privada da vida (e a sua representação) é resultado do espaço político e simbólico de poder que define o sentido para o social em cima do desejo das mulheres.

Nesse sentido, a produção de uma visão de mundo patriarcal novamente se apossa das representações femininas, estabelecendo a hierarquia entre homens e mulheres, dominantes e dominados, em que o corpo da mulher é o objeto sujeito à produção de sentido, ainda que de maneira instável e contraditória, no que diz respeito ao amor, ao adultério, a nações e suas ligações. Emma, assim, embora localizada num contexto atual, em nenhum momento coloca em causa o modelo monogâmico hierarquizado, duplamente violento, mas parece reforçá-lo ao encontrar no amor a única salvação para a sua condição. Se ela consegue transgredir as regras do casamento, não é capaz de romper com as regras

baseadas no afeto livre para onde a sua sexualidade, o seu sentimento e a sua subjetividade procuram definição. Se é punida por, de certa forma, causar a discussão que leva à morte do filho, ela encontra no amor o argumento de persuasão incontestável para continuar no padrão do qual deveria fugir. Sua transgressão só serve para manter a ordem, servindo de suporte à inteligibilidade e às leis que definem a norma social através da propagação de um conteúdo cultural que fortalece grupos constituídos ainda que desrespeite de forma violenta as subjetividades. Se Emma rompe com o modelo italiano, tentando deixar de ser uma identidade marginalizada enquanto *porno-tropic* que a define e estigmatiza na diferença de uma cultura inferior na matrix do chamado centro-europeu-civilizado, ela, no entanto, continua herdeira do bovarismo, uma espécie de modelo adúltero que se dá pela alienação das mulheres acerca das suas subjetividades.

Emma, então, é a representação dessa complexidade. Quer romper, mas não rompe. Quer ser, mas não é. Aceitando o silêncio, ela não tem Ego desejante. Ela é página em branco que coloca nas mãos masculinas a sua história e, por isso, não escapa do exílio que é para si mesma. Seu final infeliz, sua punição, não tem a ver apenas com a morte do filho pela qual é culpabilizada e se vai culpar. É pior. Pior porque a sua fuga é vã, e o seu sofrimento também. Ela corre e foge, mas para voltar sempre para o mesmo lugar: o da violência operativa do imaginário amoroso que hierarquiza e sedimenta a subjetividade das mulheres na dependência do amor dos homens. Talvez o correto não fosse o final “Run, Emma, run” que Guadagnino faz Emma escolher. Talvez o melhor fosse Emma ficar, falar e poder entender de vez: ela não vivemais na França de Flaubert. Ou vivemos?

### Referências bibliográficas

BAYM, Nina. 2010. Pós-fácio. In HAWTHORNE, Nathaniel *A letra escarlate*. São Paulo, Cia das Letras.

Fernandes, Verónica Daminelli – (Io Ancora) Sono l'amore: Algumas considerações sobre

- BROOK, Stephen. 1994. *Infidelities*. London, Viking.
- BUTLER, Judith. 1993. Bodies that matter. *On the discursive limits of "Sex"*. New York, Routledge,
- CLARK, Anna. 2008. Introduction: sexuality and the problem of western civilization. In CLARK, Anna *Desire: a history of european sexuality*. New York, Routledge,
- DEL PRIORE, Mary. 2011. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo, Editora Planeta do Brasil,
- DESPENTES, Virginie. 2006. *King Kong Theory*. New York, The Feminist Press,
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Lisboa, Publicações Europa, s/d.
- HOUEL, Annik. 2001. *O adultério no feminino*. Porto, Ambar,
- IRIGARY, Luce. 1985. *This sex with is not one*. New York, Cornell University.
- LACAN, Jacques. 1975. *On feminine sexuality, the limits of love and knowledge, 1972-1973*. New York: Norton & Company,
- McCLINTOCK, Anne. 1995. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the colonial contest*. New York, Routledge,
- MOSER, Benjamin. 2009. *Clarice, uma biografia*. São Paulo, Cosac & Naify,
- NAGEL, Joane. 2003. *Race, Ethnicity, and Sexuality. Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*. New York, Oxford University Press,
- RUSSO, Marry. 1995. *The female grotesque: risk, excess and modernity*. New York, Routledge,
- SPIVAK, Gayatri C. 2010. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, Editora UFMG,
- TOLSTÓI, L. 2011. *Ana Karenina*. São Paulo, CosacNaify,
- YUVAL-DAVIS, Nira. 2008. *Gender & Nation*. Los Angeles, SAGE Publica



Traduções





TRADUÇÃO DE СТАРЫЙ ГЕНИЙ  
DE NIKOLAI LESKOV<sup>2</sup>

O VELHO GÊNIO

Daniil Kuksenkov  
daniel678@mail.ru  
(Aluno de Licenciatura em Assessoria e Tradução)  
Maria Helena Guimarães Ustimenko  
hcosta@iscap.ipp.pt  
(Docente de várias U.C. de Língua Russa)  
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto  
ISCAP  
Portugal

*O génio não tem idade: ele  
ultrapassa tudo o que faz parar  
as mentes comuns.*

Duque de La Rochefoucauld

## Capítulo 1

Há alguns anos atrás, chegou a São Petersburgo uma pequena velhinha, senhora de terras, que tinha, a crer nas suas palavras, “um caso clamoroso”. O caso consistia no facto de ela, pela sua boa vontade, coração e simplicidade, e por

---

<sup>1</sup> In Leskov N.S. (1989), *Obras Completas*, Moscovo: Pravda, Vol. 7, pp. 161-169.

<sup>2</sup> Nikolai Leskov (1831-1895) é, indubitavelmente, um dos escritores mais originais do séc. XIX. As suas obras distinguem-se pelo recurso a uma linguagem profundamente ancorada numa Rússia ancestral e pelas suas personagens, que, na opinião de Máximo Gorki, nos permitem sentir de mais perto a Rus’, podendo este autor, escreve Gorki, ser colocado ao lado de nomes como Tolstoi, Gogol, Turguenev ou Gontcharov. No ensaio “The Storyteller”, dedicado, em grande parte, ao autor, Walter Benjamin refere que, para Leskov, escrever não era uma arte liberal, mas sim um trabalho artesanal, o que muito diz sobre as raízes da sua escrita.

mera compaixão, ter ajudado um dândi da alta sociedade a sair de uma situação muito difícil, tendo hipotecado a seu favor a sua pequena casa, que constituía não só toda a sua propriedade imobiliária, mas também a da sua filha inválida e da neta. A casa foi hipotecada por 15 mil rublos, quantia que o dândi tomou de empréstimo na totalidade com o compromisso de pagar no mais breve espaço de tempo.

A boa da velhinha acreditou nele – e como poderia ela não acreditar – quando o devedor pertencia a uma das melhores famílias, tinha diante de si uma brilhante carreira, recebia bons rendimentos de propriedades e uma boa remuneração pelo posto que detinha. As dificuldades financeiras, das quais a velhinha o havia ajudado a sair, seriam consequência de uma qualquer paixão fugaz ou de uma imprudência a jogar às cartas no clube dos nobres, pelo que lhe seria, evidentemente, muito fácil, corrigir a situação: “É só chegar a São Petersburgo”.

A velhinha conhecera em tempos a mãe deste senhor e, em nome da velha amizade, ajudou-o. Ele, por seu turno, partiu são e salvo para São Petersburgo e, depois, é escusado dizer, começou um jogo muito comum em tais casos: o jogo do gato e do rato. Ao chegar o prazo do pagamento, a velhinha fez-se lembrar, escrevendo cartas – de início, brandas, depois, mais ásperas e, por fim, já praguejava – insinuando que “é injusto”. Mas o seu devedor era animal experiente e, por isso, não respondeu a nenhuma das cartas da velhinha. Entretanto, o tempo vai passando, e aproxima-se o dia da caução e perante a pobre da mulher, que pensava passar o resto dos seus dias na sua casinha, abre-se, de repente, a perspectiva terrível de uma vida de fome e de frio com a filha aleijada e a pequena neta.

A velhinha, desesperada, deixou a filha doente e a criança à guarda da bondosa da vizinha, juntou tudo o que lhe restava e correu a São Petersburgo a "diligenciar"<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> NdT: Aspas do autor.

## Capítulo 2

No início, as suas diligências tiveram sucesso: encontrou um advogado compassivo e de bom coração e, no tribunal, a decisão foi tomada de uma forma rápida e favorável, mas, quando a acção chegou à execução, aí é que surgiu o problema, e tão grande ele era que bem se podia considerar um verdadeiro quebra-cabeças. Não é que se tratasse do caso de a polícia ou de outros agentes do poder estarem a ser negligentes com o devedor. De facto, diz-se mesmo que até eles estavam, há muito, fartos dele e que todos tinham pena da velhinha e que desejavam ajudá-la, só que não ousavam... O seu parentesco e atributos eram de tal forma poderosos que não era possível impor-lhe sanções como a qualquer outro transgressor.

Sobre a força e importância de tais ligações nada sei de concreto e considero, aliás, não ser isso importante. Em todo o caso, a verdade é que o que qualquer velha maga sobre ele venha a dizer, para ele melhor vai ser.

Também não sei como vos narrar com precisão que acção era necessário desencadear contra ele. Só sei que era preciso “entregar ao devedor mediante recibo”<sup>4</sup> um papel qualquer. Mas isso, nenhuma personalidade, nenhuma patente o podia fazer. A quem quer que a velhinha se dirigisse, todos lhe aconselhavam o mesmo:

- Minha cara senhora, a presa é sua! É melhor esquecer isso! Nós temos muita pena da senhora, mas que podemos nós fazer quando ele não paga a ninguém... Console-se com o facto de a senhora não ser nem a primeira, nem a última.

- Meus Deus! – respondeu a velhinha – como é que eu me vou consolar pelo facto de não ser eu a única nesta situação? Pois eu, meus pombinhos, desejaria bem melhor para mim e para os outros.

- Está bem – responderam eles – para que todos fiquem bem, a senhora deixe para lá isso. Isso foi fabricado por especialistas, daí não ter solução.

Mas ela, na sua simplicidade, insistia:

---

<sup>4</sup> NdT: Aspas do autor.

- Mas por que não tem solução? A fortuna dele é, em todo o caso, maior do que aquilo que ele deve. Que devolva, pois, o que deve que ainda fica com muito.

- Ai, minha senhora, a quem tem “muito”<sup>5</sup> pouco se lhe encontra e nunca lhe é suficiente. Mas o mais importante reside no facto de ele não estar habituado a pagar e se ele se melindra é bem capaz de lhe causar dissabores.

- Que dissabores?

- Mas para que pergunta? Ande devagar pela Avenida Nevskiy, caso contrário pode desaparecer de repente.

- Desculpem lá, – diz a velhinha – mas eu não acredito em vocês. Ele teve dificuldades, mas é boa pessoa.

- Sim, – respondem – claro que ele é um nobre senhor, mas paga tarde e mal e se alguém tenta fazer alguma coisa, ele pode responder mal.

- Mas, então, tomem medidas.

- Olhem-me esta? – respondem. Ponto final parágrafo: nós não podemos “tomar medidas”<sup>6</sup> contra todos. Para quê lidar com gente dessa?

- E qual é a diferença?

Os interpelados ficam apenas a olhar para ela, como quem se quer ir embora ou para propor que ela se fosse queixar a instâncias superiores.

### Capítulo 3

E ela dirigiu-se mais acima. O acesso era mais difícil e a conversa menor e, claro, mais abstracta.

Dizem: “Onde está ele? Sobre ele reportam-nos que não está!”

- Perdoai-me, - chora a velha senhora – mas eu vejo-o na rua todos os dias; ele vive em casa dele.

- Essa casa não é dele. Ele não tem casa. A casa é da mulher.

- Mas isso tanto faz: seja marido, seja mulher, o diabo é o mesmo.

---

<sup>5</sup> NdT: Idem.

<sup>6</sup> NdT: Idem.

- Isso julga a senhora, mas a lei julga de outro modo. A mulher também apresentou contas dele e queixou-se ao tribunal e ele não está registado em casa dela... Sabe-se lá dele. Já toda a gente está farta. E para que lhe foi dar o dinheiro?! Quando ele se encontra em São Petersburgo, ele regista-se num quarto mobilado qualquer, mas não vive lá. E se pensa que nós o protegemos ou que temos pena dele, então a senhora está muito enganada: procure-o, apanhe-o - isso é um assunto seu – e, então aí, sim, “entregam-lho”<sup>7</sup>.

De nenhuma das altas instâncias conseguiu a velhinha obter qualquer resultado animador e, devido à sua desconfiança provinciana, começou a cogitar, se a causa de tudo não seria que “colher vazia, separa a companhia”<sup>8</sup>, como diziam os antigos.

- Não me digas? - murmura ela - não precisas de me convencer que eu bem vejo que tudo se move à força do mesmo. Há que dar unto.

E lá foi ela “untar”<sup>9</sup> e voltou ainda mais triste. Diz ela, “comecei logo com um maço de mil”, quer dizer, ela prometeu mil rublos do dinheiro que lhe foi extorquido, mas ninguém a quis ouvir e quando ela foi aumentando o valor discretamente até prometer três mil, pediram-lhe mesmo que saísse.

Não aceitam três mil só para apresentar um papel! Afinal de contas, o que é isto? Não, antigamente era melhor.

Mas, também, – lembro-lhe eu - esqueceu-se, se calhar, como é que tudo corria melhor na altura. É que quem desse mais, esse é que tinha a razão do seu lado.

- Isso - responde – é absolutamente verdade para si, mas só entre antigos funcionários de estado é que havia peritos ousados. Acontecia perguntares: “Pode ser?” E ele responder: “Na Rússia não há impossíveis”, e, de repente, magia para lá uma história e faz. Ora apareceu-me agora um desses indivíduos que não me deixa em paz, mas não sei se hei de acreditar ou não? Nós os dois, almoçamos no padeiro da Galeria Mariinsky, pois eu agora tenho de

---

<sup>7</sup> NdT: Aspas do autor.

<sup>8</sup> NdT: Aspas do autor. Provérbio russo.

<sup>9</sup> NdT: aspas do autor.

poupar e tremo a cada moeda que gasto. Comida quente há muito tempo que não como, poupo tudo para o processo. E ele, provavelmente, também o faz por pobreza ou por ser bebedor... Mas vai dizendo persuasivamente: “dê-me quinhentos rublos que eu faço a entrega”. O que pensas tu disto?

- Ó minha querida senhora – respondo-lhe eu – asseguro-lhe, que sou sensível às suas mágoas, só que eu nem sequer dos meus assuntos sei tratar, pelo que, decididamente, nada lhe posso aconselhar. A senhora deveria, pelo menos, perguntar a mais alguém sobre ele: quem é ele e quem pode ser seu garante?

- Eu já perguntei ao padeiro, só que ele nada sabe. “Ora bem, diz ela, é preciso pensar: ou ele é um comerciante, cujo comércio baixou, ou alguém que foi despromovido de quaisquer dos seus títulos.”

- Então? Pergunte directamente ao próprio.

- Perguntei, quem era ele e qual o seu posto. “Falar disso, diz ele, na nossa sociedade, é totalmente supérfluo e inadmissível: chame-me Ivan Ivanitch<sup>10</sup>, e o meu cargo não é alto, corresponde a um casaco da pele de catorze ovelhas<sup>11</sup>, que, quando quero, viro do avesso.

- Ora aí está. Bem pode ver que resulta daí uma personalidade completamente obscura.

- Sim, é obscura... “Um cargo de catorze ovelhas”, isso percebo porque também fui casada com um funcionário. Isso significa que ele é de décima quarta categoria. E quanto ao nome e recomendações, declara sem rodeios que: “no tocante a recomendações, diz ele, ignoro-as e não as tenho. Tenho, isso sim, ideias geniais na minha cabeça e conheço pessoas dignas, que estão prontas a pôr em execução qualquer plano meu por trezentos rublos.

- Mas, meu caro senhor, por que razão exactamente trezentos?

- Por nada, nós temos já um preço fixo, que não desejamos baixar, nem elevar.

---

<sup>10</sup> NdT: Funciona como pseudónimo de alguém que, dada a sua actividade pouco legal, não se quer dar a conhecer. O correcto seria Ivanovitch.

<sup>11</sup> NdT: Na Rússia Imperial, a tabela relativa ao grau dos funcionários, introduzida, em 1722 por Pedro, o Grande, abrangia catorze categorias de funcionários. Leskov, recorrendo à metonímia refere o casaco de peles a que tinha direito um funcionário da 14ª categoria.

- Meu senhor, não percebo nada.

- E nem precisa de perceber. Os de agora, como vê, levam muitos milhares, mas nós ficamo-nos pelas centenas. Eu levo duzentos pela ideia e pela direcção e trezentos para o herói executor, uma forma proporcional, já que, pela execução, ele pode ter de passar três meses na cadeia, além de que dá um desfecho ao processo. Quem quiser que acredite em nós. Eu cá só deito mãos a processos impossíveis e com quem não tem fé, nada há a fazer.” Mas no que toca a mim – acrescenta a velhinha – imagine a minha tentação. É que eu, não sei porquê, acredito nele...

- Decididamente - digo – não sei por que acredita nele?

- Imagina que tenho um pressentimento, sei lá, qualquer coisa assim. E tenho sonhos. E tudo isso como que me persuade e acalenta a ter confiança.

- Não é melhor esperar mais um pouco?

- Espero, enquanto for possível..

Mas depressa se tornou impossível.

#### Capítulo 4

Aparece em minha casa a velhinha num estado da mais comovente e profunda aflição. Em primeiro lugar, estava a chegar o Natal, em segundo lugar, os seus escrevem-lhe que a casa entraria à venda por aqueles dias e, em terceiro lugar, ela encontrou o seu devedor de braço dado com uma dama e deitou a correr atrás deles e até o agarrou pela manga e apelou à ajuda das pessoas, gritando com lágrimas nos olhos: “Meu Deus, ele deve-me dinheiro!”

Mas isso só levou a que a afastassem do seu devedor e da sua dama, sendo chamada à responsabilidade por violação da ordem pública. Mas pior do que estas três circunstâncias é que havia uma quarta, que residia no facto de o devedor da velhinha ter conseguido para si umas férias fora do país, partindo, o mais tardar amanhã, com a esplêndida dama do seu coração, para o estrangeiro, onde ficará um ou dois anos, podendo mesmo acontecer não voltar mais, “porque ela é muita rica”.

Não podia existir a menor dúvida de que tudo se passara exactamente assim como contava a velhinha. Ela aprendeu a seguir, de olhos bem abertos, cada passo do seu devedor fugidio e sabia todos os seus segredos através dos criados, que subornava.

Amanhã, portanto, esta longa e dolorosa comédia chegará ao fim. Amanhã, sem dúvida que ele desaparecerá como o fumo e por muito tempo, e pode mesmo ser que para sempre, pois a sua acompanhante, com certeza, não desejaria dar nas vistas a cada instante.

A velhinha já tinha colocado tudo isto, em todo o detalhe, à consideração do negociista, com um cargo de catorze ovelhas. E também ele dizia, enquanto sentados em redor dos tabuleiros no padeiro da Galeria Mariinsky:

“Sim, é um caso premente, mas ainda é possível ajudar: ponha quinhentos rublos em cima da mesa e já amanhã a sua alma se sentirá aliviada. Mas, se não tiver fé em mim, lá se vão os seus quinze mil.

- Eu, meu amigo – conta-me a velhinha - já decidi confiar nele... Que hei de eu fazer? Ninguém se encarrega do caso, mas ele não, ele empenha-se e diz com firmeza: “Eu entrego.” Por favor, não olhes para mim, assim, com esse olhar perscrutador. Eu não sou de modo nenhum louca. Eu própria não entendo nada. Só que, dentro de mim, tenho uma estranha confiança nele, ditada pelo pressentimento. E também sonhei tais sonhos que me fizeram tomar a decisão de o levar comigo.

- Para onde?

- É que nós só nos encontramos no padeiro à hora do almoço. E, nesse caso, já será tarde. Assim, eu levo-o agora comigo e não o largo até amanhã. É evidente que, na minha idade, já ninguém vai pensar mal e eu tenho de tomar conta dele, pois eu tenho de lhe entregar agora mesmo os quinhentos rublos e sem qualquer recibo.

- E está mesmo determinada a fazer isso?

- Claro que estou. Que mais posso eu fazer? Eu já lhe dei um adiantamento de cem rublos e ele está agora à minha espera na taberna. Está a tomar chá. E eu vim ter contigo para te pedir um favor. Eu ainda tenho duzentos



e cinquenta rublos, só não tenho os restantes cento e cinquenta. Ajuda-me, empresta-me o dinheiro que depois eu devolvo. Mesmo que vendam a casa, uns cento e cinquenta rublos ainda irão sobrar daí.

Eu conhecia-a como uma mulher da maior honestidade e o tormento dela era tão comovente que pensei: devolve, não devolve, que Deus esteja com ela. Com cento e cinquenta rublos, ninguém fica rico nem pobre, enquanto que ela ficará sem tormentos na alma por não ter tentado todos os meios para “entregar”<sup>12</sup> o papel que poderia salvar a situação.

E lá pegou ela no dinheiro, rumando à taberna, para ir ter com o seu temerário negociista e foi, com curiosidade, que esperei por ela na manhã seguinte para me inteirar que mais novo estratagema teriam agora arquitetado para enriquecer em São Petersburgo.

Só que aquilo que fiquei a saber ultrapassou as minhas expectativas: o génio da galeria não envergonhou nem a fé, nem os pressentimentos da boa velhinha.

## Capítulo 5

No terceiro dia da Festa de Natal, ela entra a voar em minha casa, envergando um vestido para o caminho e trazendo na mão um saco de viagem e a primeira coisa que faz é pôr-me em cima da mesa os cento e cinquenta rublos que tomara de empréstimo e, em seguida, mostra um papel relativo à transferência bancária de mais de quinze mil rublos...

- Não acredito no que vejo! Que significa isto?

- Nada, a não ser que eu recebi todo o meu dinheiro e com juros.

- Como? Não me diga que foi esse funcionariozinho do Ivan Ivanich que organizou tudo?

- Sim, foi ele, embora houvesse um outro, a quem ele deu trezentos rublos do seu dinheiro, pois era impossível passarmos sem a ajuda dessa pessoa.

---

<sup>12</sup> NdT: Aspas do autor.

- E que outro agente era esse? Vá, conte-me lá detalhadamente como é que eles a ajudaram!

- Ajudaram-me de forma muito honesta. Quando cheguei à taberna e dei o dinheiro a Ivan Ivanich, ele contou, aceitou e disse: “ Agora, minha senhora, vamos lá embora. Eu, diz ele, sou, em minha opinião, um génio, mas preciso de alguém que execute o meu plano, pois eu próprio não passo de um misterioso incógnito, pelo que não posso usar a minha pessoa para realizar actos jurídicos”. Andámos por muitos lugares insalubres e por banhos públicos, sempre à procura de um tal “lutador sérvio”<sup>13</sup>, mas durante muito tempo não conseguimos encontrá-lo. Mas, por fim, lá o encontramos. Vinha esse lutador a sair de um buraco qualquer, em traje militar sérvio, todo esfarrapado e com um charuto de jornal entre os dentes e diz: “Eu posso fazer tudo, a quem preciso for, mas primeiro há que beber”. Estávamos os três sentados na taberna a negociar e o lutador sérvio exigiu: “quero cem rublos por mês durante três meses”. Nisto e acordámos. Eu ainda não estava a perceber nada, mas vi que Ivan Ivanich lhe deu o dinheiro, o que significava que ele confiava e que eu fiquei mais aliviada. E depois, eu levei o Ivan Ivanich comigo para que ficasse em minha casa e ao lutador sérvio deixámo-lo a dormir nos banhos públicos, para que aparecesse de manhã. Ele apareceu de manhã e diz: “Estou pronto!” E Ivan Ivanich murmurou-me: “mande alguém buscar vodka para ele, pois a coragem dele vai ser precisa.. Eu não lhe darei muito a beber, mas um pouco é indispensável para a bravura: está prestes a ter lugar o seu desempenho mais importante.”

O lutador sérvio bebeu e eles foram para a estação de caminho-de-ferro, da qual deveriam partir, de comboio, o devedor da velhinha e a sua dama. A velhinha ainda não percebia nada do que eles tinham planeado nem de como o iriam executar, mas o lutador acalmou-a, dizendo: “tudo vai correr honesta e honradamente.” O público começou a chegar ao comboio e ali apareceu o devedor de repente, com a sua dama. O lacaio vai buscar os bilhetes para eles e ele está sentado com a sua dama a tomar chá e a observar toda a gente que passa

---

<sup>13</sup> NdT: Aspas do autor.

com inquietação. A velhinha, que se escondera atrás de Ivan Ivanich, aponta para o devedor e diz: “É aquele!”

O lutador sérvio viu, disse “está bem” e logo se levantou e passou ao lado do dândi uma vez, depois segunda vez, e depois, à terceira vez, parou mesmo em frente dele e disse:

- Por que é que está a olhar para mim desse modo?

O devedor responde:

- Eu não estou de modo nenhum a olhar para si. Eu estou a tomar o meu chá.

- Ah, ah! E o lutador diz: não está a olhar, está a tomar chá? É isso? Então eu vou obrigá-lo a olhar para mim. Tome aqui, de mim, para o seu chá, este sumo de limão, açúcar e um pedaço de chocolate!... Zás, zás, zás! E bate-lhe três vezes na cara.

A dama lançou-se para um lado, o devedor também queria fugir, dizendo não estar agora para reclamações, mas a polícia apareceu logo, intrometendo-se: “Isto, num lugar público, é proibido”, e prenderam o lutador sérvio, bem como o esbofeteado, que, numa agitação tremenda, não sabia se havia de correr atrás da sua dama, se responder à polícia. E, entretanto, já o registo da ocorrência está pronto e o comboio parte... A dama partira e ele ficara... e mal anunciou o seu título, nome e sobrenome, o polícia diz: “A propósito, para o senhor, eu tenho aqui na pasta um papel para entrega.” Nada lhe restava fazer, a não ser pegar no papel que lhe estavam a entregar perante testemunhas e, para se livrar da obrigação de não deixar a cidade, logo ali pagou com um cheque a totalidade da dívida e com juros.

E foi desta forma que foram vencidas as dificuldades inexpugnáveis, que a verdade triunfou e que, na honesta, mas pobre casa, voltou a reinar o sossego e a Festa tornou-se também mais feliz e alegre.

A pessoa que encontrou a forma de resolver este caso difícil parece, pois, ter todo o direito de se considerar, de facto, um génio.



## Recensões



# LITERARY TEXTS AND INTERCULTURAL LEARNING

## EXPLORING NEW DIRECTIONS

Carina Cerqueira  
CEI - Centro de Estudos Interculturais  
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto  
ina\_nocas@hotmail.com  
Portugal

Hoje em dia, a interculturalidade faz parte das análises, estudos e pensamentos de muitos estudiosos e teóricos das mais diversas disciplinas. Vivemos num mundo de migrações constantes, não só de pessoas e bens, mas também de culturas e ideologias. Esta mobilidade cultural constante implica intensas transformações e a subsequente necessidade de reanalisar a metodologia de interacção entre povos nos mais diversos cenários. A obra em análise (“Literary Texts and Intercultural Learning – Exploring New directions”) decorre da alteração visível nas nossas salas de aulas, cada vez mais internacionais, tornando-se, assim, prementório focalizar o processo pedagógico do ensino intercultural.

Ana Gonçalves Matos é a autora desta obra, Professora Auxiliar no Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, é investigadora no CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies).

A autora propõe uma direcção - o estudo/ensino do género literário enquanto forma de estabelecer contacto activo com a interculturalidade – e alia ainda a dinâmica da análise crítica e do reconhecimento linguístico, social e cultural.

Apoiada na experiência docente e nos conhecimentos científicos da autora-investigadora, a obra alia as vertentes teórica e prática, focalizando e promovendo as inúmeras possibilidades de aprendizagem dissimuladas no texto literário. Através de um estudo de caso aplicado à sala de aula, a autora procura

promover a importância da leitura do texto literário - no seu sentido de abertura do “*third space*” - local onde o aluno/leitor pode encontrar a sua “voz” identitária e criticamente reflectir sobre a interculturalidade. Como nos refere a própria autora: «It is interesting to relate the frequent image of the reader as a traveller, moving between different spaces, to that of third space in an intercultural encounter.» (MATOS, 2012)

Ler literatura é assim estabelecer o diálogo intercultural, posição onde o leitor tem liberdade para fomentar diferentes contactos – sejam, internos e/ou externos; narrativos, literários e/ou culturais. No *primeiro capítulo* («Reading as *third place*»), estuda-se a estreita relação entre escritor e leitor, determinada pelo pensamento crítico. O leitor distancia-se dos seus próprios pensamentos e reflecte/absorve/critica a produção literária de outrém, entrando através da leitura num espaço fluído de movimento cultural.

A análise crítica do texto literário permite aos leitores o questionamento e a formação da identidade pessoal e social, possibilita o contacto com identidades novas e ainda promove um encontro entre aquilo que é familiar e o que é estranho.

Ao considerar o ambiente prático de ensino, é importante uma redobrada atenção do professor às obras seleccionadas, pois estas opções podem interferir directa e decisivamente na formação identitária dos alunos. Como a própria autora não deixa de mencionar: «One of the underlying ideas developed throughout this book is that language, culture and interculturality are significantly intertwined in the reality of the literary text.» (MATOS, 2012)

No *segundo capítulo* («Literature and intercultural foreign language education») a autora parte do exemplo da tradução da poesia de Fernando Pessoa para salientar as dificuldades inerentes não só à transposição de palavras e conceitos entre línguas e culturas, mas também a subjectividade intrínseca à leitura do texto literário. A intenção contida nas palavras do autor pode não ser aquela percebida pelo leitor, contudo, é nesta dicotomia possível, provável e constante que se situa a riqueza da interpretação.



A autora insiste na promoção de diversas interpretações, na análise de diferentes experiências sociais e culturais, expressas nas linhas literárias dos textos, nem sempre favoráveis às culturas em estudo, mas que por sua vez permitem ao aluno uma análise crítica e mais próxima da cultura em estudo. Devido ao forte enraizamento social e cultural do texto literário, a autora salienta: «[...] the strong emotional appeal; the fact that it appeals to the whole personality of the reader; it is playful and sanction-free; it provides space for innovation (for example, the construction of alternative social realities).» (MATOS, 2012)

No *terceiro capítulo* («Pedagogical criteria and a reading model»), a autora reflecte:

*«[...] literature has the potential to problematize relevant issues in our lives. Therefore, a critical pedagogy should inform the discussion and reflection on the texts, helping prepare the students to interact with otherness and thus contributing, for instance, to the area of citizenship education.» (MATOS, 2012)*

Segundo a autora, quando seleccionamos um texto a leccionar na sala de aula, devemos considerar a pretensa distinção entre textos canónicos e textos periféricos, a proveniência do autor e a descrição intercultural inserida na narrativa, influências que determinam a categorização do texto. É aqui que a autora salienta a importância não só de desmistificar estas categorias de hierarquização mas também da aprendizagem intercultural adstrita a cada experiência de leitura, nos mais variados enquadramentos. No estabelecimento de uma ponte entre teoria e prática, a autora apresenta um modelo pedagógico onde o texto literário é analisado e interpretado de forma crítica, no intuito de promover/compreender a interculturalidade.

No *quarto capítulo* («The classroom: A threshold»), é-nos apresentada uma metodologia de ensino baseada na aplicação prática à sala de aula que, pelo seu cariz pragmático, permite-nos reflectir no potencial pedagógico da estrutura em causa:

*«The study explores how intercultural learning through reading and discussing literary texts unfolds in the context of foreign language education through the close scrutiny of classroom interaction with two groups of six to seven adults students who read literary texts and discussed the readings during three sessions.» (MATOS, 2012).*

A autora propõe uma metodologia de análise, contudo, não deixa de salientar a abertura de conceitos. Este estudo pretende antes de mais servir de interrogação, enaltecer a relevância do texto literário como fonte de estudo de interculturalidade e, em paralelo, indicar considerações sobre a sua aplicabilidade pedagógica na sala de aula.

Por fim, não podemos deixar de enaltecer a opção da autora pela escrita e apresentação deste trabalho em Língua Inglesa. A internacionalização dos estudos desenvolvidos em Portugal deve ser uma preocupação junto dos nossos investigadores, pois só através da abrangência do trabalho podemos auspiciar obter o reconhecimento do mesmo. Desta forma, salientemos este trabalho como mais um passo na direcção da internacionalização do valoroso trabalho de investigação realizado em Portugal.

### **Referências bibliográficas**

MATOS, Ana Gonçalves. (2012) *Literary Texts and Intercultural Learning – Exploring new directions*. Berna: Peter Lang.

## OS BUDDENBROOK<sup>1</sup>, DE THOMAS MANN

Micaela da Silva Marques Moura  
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto  
micaela.marques.moura@gmail.com  
Portugal

Prémio Nobel em 1929, Thomas Mann (1875-1955) publicou este romance em 1901. O livro retrata a vida de uma família alemã burguesa ao longo de quatro gerações no séc. XIX (1835-1877). O título completo da obra *Os Buddenbrook - Declínio de Uma família* desvenda o essencial do enredo: a decadência de uma família plurigeracional, cuja primeira geração – que equivale ao apogeu – é sucedida por outras três que sofrem uma decadência biológica, psicológica, económica e social. Com Johann Buddenbrook Sénior o negócio familiar, uma empresa de cereais, atinge o seu auge e a família consolida a sua imagem social. A partir do filho Jean o capital da firma começa a diminuir; os netos Thomas, Tony, Christian e Clara acentuam o declínio económico e financeiro e com o bisneto Hanno a família extingue-se.

A obra está marcada por um largo espectro linguístico, que vai desde o dialecto bávaro ao sociolecto dos grandes comerciantes lübeckianos. No entanto, domina o alto-alemão – a língua primária da alta burguesia-, o baixo-alemão – o idioma original da Alemanha setentrional e falado por toda a cidade de Lübeck - e o francês – a língua franca da alta sociedade europeia, estes dois últimos utilizados sobretudo pelos vários membros da família Buddenbrook das duas primeiras gerações.

Na minha opinião o tratamento destes níveis linguísticos na tradução portuguesa é um dos aspectos que mais valoriza a recente tradução para

---

<sup>1</sup> Mann, Thomas, OS BUDDENBROOK, 1.ª edição 2011, trad. Gilda Encarnação Lopes, Publicações D.Quixote.

português deste romance<sup>2</sup> de Gilda Encarnação Lopes<sup>3</sup>, que teve de fazer opções fundamentais para traduzir este texto. Um deles diz respeito ao facto de traduzir o dialecto baixo-alemão (Plattdeutsch) para o português padrão e manter as expressões francesas no seu original. Todavia, estas últimas, ao contrário do que surge no texto original, estão em itálico, como mostra o seguinte exemplo: »Je, den Düwel ook, c'est la question, ma très chère demoiselle!« (p.7<sup>4</sup>), que tem a seguinte tradução portuguesa: »Pois é, com os diabos, *c'est la question, ma très chère demoiselle!*« (p. 9). Outro exemplo prende-se com o facto de a tradutora, em algumas passagens do livro, ter optado por um equivalente em língua portuguesa para ultrapassar certos defeitos de pronúncia, como é o caso de: »Immer der Nämliche, mon vieux, Bethsy?« »Immer« sprach sie wie »Ümmer« aus. (p.9), que se encontra introduzido por: Oh, *mon vieux*, sempre igual a si mesmo, não é, Bethsy? - A velha senhora dizia 'sampire' em vez de 'sempre' (p. 11).

Deste romance existem várias versões cinematográficas – todas com o título homónimo do livro. A primeira de 1923, do realizador Gerhard Lamprecht, tratando-se de um filme mudo; a segunda de 1959 realizada por Alfred Weidenmann e a terceira de 2008 com a realização de Heinrich Breloer. Em 1979 Franz Peter Wirth filmou a série televisiva *Os Buddenbrooks*, conhecida em Portugal. O facto de existirem tantos filmes, que foram feitos na verdade ao longo dos 110 anos de existência deste romance, realça o interesse que este livro tem suscitado ao longo de todos estes anos.

Esta tradução de Gilda Encarnação Lopes é uma excelente oportunidade para o público português mais interessado se iniciar na obra deste autor lübeckiano mundialmente apreciado.

---

<sup>2</sup> Esta não é o primeiro translato desta obra para português, no entanto, o anterior foi traduzido por Herbert Caro (1906-1991), conhecido tradutor alemão radicado no Brasil, e publicado pelos Livros de Brasil. Este tradutor também foi o autor das primeiras versões portuguesas de: *A Montanha Mágica*, *Carlota em Weimar*, *Doutor Fausto* e *As Cabeças Trocadas*.

<sup>3</sup> Gilda Encarnação Lopes também traduziu o romance manniano: *A Montanha Mágica* (2009).

<sup>4</sup> Mann, Thomas, *DIE BUDDENBROOKS*, 17. Auflage 1976, Deutscher Taschenbuch Verlag.

# POLISSEMA

## NORMAS DE APRESENTAÇÃO

### NORMAS GERAIS

- Todos os artigos devem ser disponibilizados em RTF (Rich Text Format), e páginas A4, obedecendo à seguinte formatação: espaçamento - 1,5 cm; margens laterais - 3,17 cm; topo e rodapé - 2,54 cm.
- O tipo de letra será Times New Roman: 12 para o corpo de texto; 10 para as notas de rodapé; 11 para citações destacadas e Referências bibliográficas.
- O título deverá ser escrito todo em maiúsculas.
- Para efeitos de destaque, não deverá usar negrito ou sublinhado mas sim *itálico*.
- Não usar cabeçalho e rodapé a não ser para indicar o número da página.
- Quadros, diagramas, gráficos ou imagens deverão ser igualmente entregues em ficheiro anexo.
- Nome, instituição a que pertence e *email* devem vir depois do título.
- Um resumo com 200-300 palavras na língua original do artigo e outro noutra língua devem aparecer no início do artigo.
- 5 a 10 palavras-chave na língua original do artigo e noutra língua devem aparecer no início do artigo, entre os resumos e o texto.
- A revista aceita contribuições em Português, Inglês, Francês, Alemão ou Espanhol.

## NORMAS PARA CITAÇÕES

- Para citar no corpo de texto, pode usar parênteses ou notas de rodapé.
- Os números das notas de rodapé devem seguir as aspas e vir antes da pontuação. A pontuação deve ser colocada depois de fechar as aspas. Exemplos: O autor diz que “o livro é uma obra de arte”<sup>4</sup>; O autor diz que o livro é uma obra de arte<sup>4</sup>.
- As citações com mais de quatro linhas deverão ser destacadas do corpo de texto.
- Aceita-se as seguintes normas bibliográficas:
  - MLA (Cf. MLA Manual, OU: <http://www.umuc.edu/library/guides/mla.html>)
  - Apelido, Nome próprio do autor. *Título*. Local: Editor, Data de publicação.
  - Apelido, Nome próprio do autor. “Título de Artigo”. *Título*. Organizador. Local: Editor, Data de publicação. Páginas.
  - LSA (Cf. LSA Bulletin <http://www.lsadc.org/dec2001bltn/allbul.htm>)
  - Apelido, Nome próprio do autor. Data de publicação. *Título*. Local: Editor.
  - Apelido, Nome próprio do autor. Data de publicação. “Título de Artigo”. *Título*. Organizador. Local: Editor. Páginas.

## **POLISSEMA**

### **GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS**

#### **GENERAL GUIDELINES**

- All submissions should be presented in RTF (Rich Text Format) with 1,5 spacing, 3,17 for right and left margins and 2,54 for top and bottom margins, and should not exceed 15 pages (A4) or 30,000 characters (with spaces).
- The required font is Times New Roman, 12 for text body, 10 for endnotes, 11 for displayed text and bibliography.
- No Bold or Underline allowed – for emphasis, please use Italics.
- Do not use header or footer except for page numbers and endnotes.
- Tables, charts, graphics, and images should also be provided in a separate file.
- Your name, institutional affiliation, and email should be given after the title.
- A 200-300 word abstract in the original language of the article and another similar abstract in any other of the accepted languages should follow the heading.
- 5 to 10 key-words both in the original language of the article and in any other of the accepted languages should appear between the abstracts and the text.
- The journal will accept contributions in any of the following languages: English, French, German, Portuguese, and Spanish.

#### **Citing**

- For citing sources within the text, you may use parenthetical or endnote references.
- Endnote numbers should follow quotation marks and come before punctuation marks, and punctuation marks should be placed outside closing quotation marks.

Examples: The author says that "the book is a work of art"<sup>4</sup>. The author says that the book is a work of art<sup>4</sup>.

- Quotations which are longer than 4 lines are to be displayed and not enclosed in quotation marks.

The following styles of reference are accepted:

MLA Style (See MLA Manual, OR:  
<http://www.umuc.edu/library/guides/mla.html>)

Author/(Ed.) last name, first name. Title. Place: Publisher, Date of publication.

Author last name, first name. "Title of article". Title. Editor. Place: Publisher, Date of publication. Page numbers.

LSA Style (See LSA Bulletin <http://www.lsadc.org/dec2001bltn/allbul.htm>)

Author/(Ed.) last name, first name. Date of publication. Title. Place: Publisher.

Author last name, first name. "Title of article". Title. Editor. Place: Publisher. Page numbers.