

ESTUDOS COMPARATISTAS E COSMOPOLITISMO

PÓS-COLONIALIDADE,
TRADUÇÃO, ARTE E GÉNERO

04

organização
ana gabriela macedo



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos





Ana Gabriela Macedo, Prof. Catedrática da Universidade do Minho. Ph.D. Univ. of Sussex, (U.K). Coord. do Programa Doutoral “Modernidades Comparadas. Literaturas, Artes e Culturas”. Coord. do grupo de pesquisa em “Género, Artes e Estudos Pós-Coloniais” (GAPS) do *Centro de Estudos Humanísticos* da UMinho. Áreas de Investigação: Literatura Comparada, Poéticas Visuais e Interartes, Estudos Feministas e de Género. Projecto atual: *Framing/Unframing, Resisting. Ways of ‘seeing differently’. Women and Gender in Contemporary art and literature.*

Ana Bessa Carvalho, Leitora no Departamento de Estudos Ingleses e Norte Americanos da Universidade do Minho, doutoranda nas áreas dos Estudos Queer, Literatura Comparada e Estudos Inter-artísticos. Tem poemas publicados em várias antologias.

Ana Maria Chaves é investigadora do CEHUM e foi leitora da Universidade do Minho/ILCH/DEINA entre 1978 e 2012, como docente de Inglês e tradução. É tradutora literária de obras de ficção, poesia, ciências sociais e educação. É associada de mérito e mentora de tradução literária da APTRAD - Assoc. Portuguesa de Tradutores e Intérpretes.

Andreia Sarabando, Leitora no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. Investigadora do CEHUM. A sua atividade de tradução tem-se focado principalmente na poesia.

Joana Passos, Investigadora auxiliar no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, desenvolve pesquisa em Estudos Pós-coloniais e Estudos Feministas, focando o caso paradigmático de Goa.

Margarida Esteves Pereira, Professora Auxiliar (UMinho). Investigadora no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho tem desenvolvido pesquisa nas áreas de Estudos Literários, Estudos Feministas, Estudos Pós-Coloniais e Cinema.

ESTUDOS COMPARATISTAS E COSMOPOLITISMO

PÓS-COLONIALIDADE, TRADUÇÃO, ARTE E GÉNERO

Organização

ana gabriela macedo

tradução

ana bessa carvalho

ana gabriela macedo

ana maria chaves

andreia sarabando

joana passos

márcia oliveira

margarida esteves pereira

maria amélia carvalho

maria filomena louro

maria luísa coelho



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

húmus

ESTUDOS COMPARATISTAS E COSMOPOLITISMO
Pós-colonialidade, Tradução, Arte e Género

Organização: Ana Gabriela Macedo

Tradução: Ana Bessa Carvalho, Ana Gabriela Macedo,
Ana Maria Chaves, Andreia Sarabando, Joana Passos, Márcia Oliveira, Margarida Esteves Pereira,
Maria Amélia Carvalho, Maria Filomena Louro, Maria Luísa Coelho

Edição: © Centro de Estudos Humanísticos da
Universidade do Minho (CEHUM)
<http://ceh.ilch.uminho.pt>
E-mail: ceh@ilch.uminho.pt

Edições Húmus, 2017
End. Postal: Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão
Tel. 926 375 305
E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão
1.ª edição: Janeiro de 2017
Depósito legal: 435838/17
ISBN: 978-989-755-326-4

Colecção: Antologias – 04

Índice

9 Introdução

Ana Gabriela Macedo

SECÇÃO I | COMPARATISMO E TRADUÇÃO

19 Sobre a comparação: quem compara o quê e porquê?

Walter Mignolo (Trad. Andreia Sarabando)

39 Porquê comparar?

R. Radhakrishnan (Trad. Ana Gabriela Macedo e Margarida Esteves Pereira)

63 Porquê não comparar?

Susan Stanford Friedman (Trad. Ana Gabriela Macedo e Ana Maria Chaves)

79 A política da intraduzibilidade

Emily Apter (Trad. Maria Amélia Carvalho)

91 Uma crítica da intraduzibilidade

Longxi Zhang (Trad. Maria Filomena Louro)

SECÇÃO II | COMPARATISMO E PÓS-COLONIALIDADE

101 A Transformação das bases e práticas de estudo nas Humanidades

Edward Said (Trad. Joana Passos)

123 Traduções transcoloniais. Shakespeare nas Maurícias

Françoise Lionnet (Trad. Maria Filomena Louro)

SECÇÃO III | COMPARATISMO, ARTE E GÉNERO

147 Cartografando a Cronologia: um mapeamento global da arte feminista dos anos 70

Marsha Meskimmon (Trad. Márcia Oliveira e Maria Luísa Coelho)

167 *Body art/ A performance do sujeito*

Amelia Jones (Trad. Ana Bessa Carvalho)

185 Pintura, feminismo, história

Griselda Pollock (Trad. Márcia Oliveira e Maria Luísa Coelho)

213 Continentes negros: epistemologias da diferença racial e sexual na psicanálise e no cinema

Mary Ann Doanne (Trad. Margarida Esteves Pereira)

225 Como domesticar uma língua selvagem

Gloria Anzaldúa (Trad. Andreia Sarabando)

239 A feminilidade como máscara

Joan Rivière (Trad. Maria Filomena Louro)

SECÇÃO I
COMPARATISMO E TRADUÇÃO

ANA GABRIELA MACEDO

Introdução

A verdadeira tradução não é uma relação binária entre duas línguas, mas uma relação triangular. O terceiro elemento do triângulo é aquilo que está por trás do texto original antes de este ter sido escrito. A verdadeira tradução exige um retorno ao pré-verbal. Lemos e releemos as palavras no texto original de modo a penetrarmos através delas, a atingirmos, a tocarmos a visão ou a experiência que as motivou. (...) Esta prática lembra-nos que a língua não pode ser reduzida a um dicionário ou a um conjunto de palavras e frases. Assim como não pode ser reduzida a um armazém que contém as obras nela escritas.

(John Berger, *Confabulações*, 2016)¹

A presente Antologia, intitulada *Estudos Comparatistas e Cosmopolitismo. Pós-colonialidade, Tradução, Arte e Género*, é a quarta de uma série de Antologias editadas pelo Centro de Estudos Humanísticos, cujo foco principal

¹ "...true translation is not a binary affair between two languages but a triangular affair. The third point of the triangle being what lay behind the words of the original text before it was written. True translation demands a return to the pre-verbal. We read and reread the original text in order to penetrate through them, to reach, to touch the vision or experience which prompted them. (...) This practice reminds us that a language cannot be reduced to a dictionary or stock of words and phrases. Nor can it be reduced to a warehouse of the works written in it." (John Berger, *Confabulations*, Penguin Books, 2016, p. 4-5)

é divulgação de textos considerados fulcrais num determinado domínio de estudo e investigação nas Humanidades, Literaturas, Artes e Culturas, através da edição criteriosa e de um aturado trabalho de tradução, de textos de distintas épocas e autorias cujo impacto nas referidas áreas é inquestionável, sendo que contudo não existiam, até à data, em língua portuguesa. Esta série iniciou-se com uma primeira *Antologia de Estética e Teorias da Arte* (org. Vítor Moura, 2009), a que se seguiu uma segunda intitulada *Género, Cultura Visual e Performance* (org. Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner, 2011), uma terceira sobre *Filosofia da Linguagem* (org. Bernard Sylla, 2017) e esta que damos agora à estampa, focando os Estudos Comparatistas numa perspetiva contemporânea e localizada, problematizando-os no diálogo com o cosmopolitismo e o multiculturalismo, face às questões concretas colocadas pela Pós-colonialidade, pelos Estudos de Tradução, pela Arte e pelo Género. Uma característica singular desta Antologia é ela ser, em larga medida, fruto de um trabalho colectivo, uma vez que todos os elementos que nela colaboraram enquanto investigadoras e tradutoras, integram o grupo de pesquisa em ‘Género, Artes e Estudos Pós-Coloniais’ (GAPS) do CEHUM. Na qualidade de coordenadora deste grupo de pesquisa coube-me a seleção e organização dos textos, nem sempre fácil, e também esta fruto de conversas e amplas discussões do grupo, e ainda a revisão final dos textos, tarefa esta na qual tive o apoio da colega e reconhecida tradutora literária, Ana Maria Chaves, a quem presto aqui a minha homenagem pela partilha do saber e da experiência no terreno árduo, mas profundamente estimulante, da tradução. Estimulantes foram também, sem dúvida, as discussões minuciosas e os debates havidos nas reuniões de grupo, ao longo dos cerca de dois anos que levaram até este trabalho ter sido considerado concluído. Debates do foro conceptual, linguístico, tradutológico; escolhas tiveram necessariamente de ser feitas, em prol da qualidade linguística dos textos traduzidos, da sua capacidade comunicativa, tendo em vista a sua dimensão pedagógica, mas também nunca perdendo de vista a ‘dificuldade’ inerente a cada um dos textos originais, quer pela sua especificidade teórica e conceptual, quer, desde logo, pelas idiosincrasias de estilo de cada um dos respetivos autores, dificuldade essa que assumimos plenamente nos textos que aqui apresentamos, e que não pretendemos minorar, nem desvirtuar, ‘aligeirando’ essa mesma dificuldade. Indubitavelmente, se constituiu um forte desafio para cada uma de nós a tradução destes textos, cremos que será também importante que o seu leitor ou leitora o sintam como tal – textos desafiantes e problematizadores

das distintas realidades que abordam e, muito especificamente, prova da pertinência e acutilância crítica dos Estudos Comparatistas no mundo de hoje, como um território fértil de indagações, atento ao ‘ruído do mundo’, de fronteiras teóricas porosas e pensamento crítico fluído, aberto a outros saberes e a contaminações de um mundo em permanente mutação.

Como já se disse atrás, consideramos que o diálogo é a palavra-chave que mais cabalmente define o cerne desta Antologia e aí reside igualmente o objetivo primeiro da sua proposta e ‘pacto de leitura’. Entre os textos, a sua génese, autoria e dimensão temporal da sua escrita, existe uma grande diversidade. Também aí o desafio foi grande. Selecionar lado a lado um texto de 1929 (“A Feminilidade como Máscara”, de Joan Rivière), não só pelo seu carácter histórico no âmbito da crítica feminista, enquanto análise do desejo e desconstrução da sexualidade feminina, mas também, e ainda, pela sua contemporaneidade hoje, com o texto da ativista chicana, nascida no Texas, Glória Anzaldúa, texto este que constituiu uma verdadeira “pedrada no charco” pela sua denúncia da opressão social, política e de género representada *na e pela* linguagem patriarcal e legitimada pelos poderes políticos e coloniais como instrumento de dominação, dizia, colocar estes textos lado a lado com outros de finais do século XX e início de XXI, a todos reconhecendo a mesma atualidade e pertinência no desenvolvimento da reflexão crítica, constituiu também o nosso grande desafio.

Passemos agora a um breve olhar sobre os textos e as suas especificidades. O volume inicia-se com uma primeira secção intitulada “Comparatismo e Tradução”, na qual dialogam entre si textos da autoria de Walter Mignolo, (“Sobre a Comparação: Quem compara o quê e porquê?”), R. Radhakrishnan (“Porquê Comparar?”), Susan Stanford Friedman (“Porquê Não Comparar?”), Emily Apter (“A Política da Intraduzibilidade”) e Longxi Zhang (“Uma Crítica da Intraduzibilidade”).² A tónica desta secção é o debate sobre, em primeiro lugar, a viabilidade do ato de tradução entre culturas muito diversas e realidades por vezes antagónicas, nomeadamente entre mundos colonizadores e colonizados e depois sobre a sua legitimidade, face a uma hierarquização quase implícita de vozes e poderes hegemónicos. Este

2 Esta primeira secção de textos, que estabelecem um diálogo interno entre si, estão publicados em inglês no volume *Comparison. Theories, Approaches, Uses*, editado por Rita Felski e Susan Stanford Friedman (John Hopkins UP, 2013). Quero agradecer à colega e reconhecida estudiosa, Professora Susan Stanford Friedman, a quem contactei no início do nosso trabalho, a propósito dos direitos de autor dos textos que traduzimos do seu volume editado, pela generosidade e o incentivo com que acolheu a nossa proposta.

questionamento poderia levar-nos, *à la limite*, à negação pura e simples do ato epistemológico da comparação. A afirmação de Susan Sanford Friedman parece-nos, a este respeito, clarividente:

“A comparação é uma forma inevitável de cognição humana. Precisamos, sem dúvida, de estratégias de comparação capazes de resistir à política da dominância e da outridade. Precisamos, igualmente, de refletir mais profundamente sobre a epistemologia e a prática da comparação. Na minha opinião, deveríamos ter como objetivo produzir modos de comparação que funcionem no âmbito das contradições inerentes à comparação em si mesma, que sejam capazes de expandir as vozes em confronto, de encetar criativamente neste mundo novos diálogos e novos enquadramentos de leitura e de atuação” (p.).

A questão premente da “intraduzibilidade”, de vocábulos, conceitos, mas sobretudo de culturas, coloca-se com premência no constante e inevitável “encontro de culturas” do mundo de hoje. O radicalismo do pensamento crítico de Emily Apter em relação “aos limites da tradução cultural” em contexto pós-colonial, articulando o pensamento do filósofo francês Alain Badiou, segundo o qual “nada é traduzível”, e a própria convicção de Apter de que “a *zona da tradução* se estabelece com base na *relação filológica*” (p...), constituem a tónica do texto “A Política da Intraduzibilidade”. A autora faz-nos a seguinte advertência: “Até mesmo novas formas de comparatismo pós-colonial têm inadvertidamente perpetuado a geopolítica neocolonial, ao transportar a divisão imperial dos grupos linguísticos”. (p.) Por sua vez, Longxi Zhang no seu texto de resposta, argumenta que: “Intraduzibilidade no argumento de Apter não quer de facto dizer incomparabilidade, e portanto não quer dizer impossibilidade de tradução. Intraduzibilidade não é o termo certo.” Neste sentido, afirma Zhang que “o sonho da não-tradução” está próximo do pensamento místico sobre “uma sedução que é quase um silêncio” (p.). E, apoiando-se no pensamento crítico de Bakhtin sobre o diálogo comunicacional, em articulação com a defesa de Walter Benjamin da tradutibilidade, afirma: “Assim, a insistência de Bakhtin no diálogo torna-se tanto um imperativo moral como a insistência de Benjamin na traduzibilidade ou a insistência de Badiou no *comparatisme quand même*. A comparação, estamos cientes, é algo que devemos sempre fazer para existir e agir e, por conseguinte, o que e como comparamos – e as consequências que advêm da nossa comparação – merecem, de facto, a nossa atenção crítica”. (p.)

A segunda secção da Antologia, que designámos como “Comparatismo e Pós-colonialidade”, apresenta os textos de Edward Said (“A Transformação das Bases e Práticas de Estudo nas Humanidades”) e de Françoise Lionnet (“Traduções Transcoloniais. Shakespeare nas Maurícias”). Sem de modo nenhum querermos estabelecer barreiras conceptuais estanques entre as três secções que compõem esta Antologia, mas antes pretendendo focar com maior atenção certas especificidades e variáveis da problemática que a circunscreve, seleccionámos o texto de Said pelo inegável impacto da sua voz e do seu pensamento crítico sobre as Humanidades, construído a partir de uma experiência singular de teorizador do fenómeno literário em diálogo com questões de outridade, de exílio, de cidadania e de cosmopolitismo, e a sua crítica ao “diálogo” cultural Ocidente/ Oriente, que originou a sua mais renomada obra, *Orientalismo* (1978; tradução portuguesa, 2004). A voz de Said é frequentemente admonitória quanto ao papel das Humanidades no mundo de hoje, rejeitando o suposto “síndrome da crise” como algo que lhes é peculiar e não necessariamente nefasto. Afirma o autor: “as humanidades e o humanismo necessitam de contínua revisão e revitalização. Quando as humanidades se mumificam tornando-se tradição, cessam de ser aquilo que realmente são e tornam-se instrumentos de veneração e repressão. (...) “crise” é aqui a palavra-chave, e no entanto, visto que as humanidades podem vacilar mas continuam a avançar e resistir apesar da “crise”, poderemos perguntar-nos se este não é um repetido caso de falso alarme”. (p.) Ao longo do seu texto Said critica o que chama de “humanismo nacionalista ou eurocêntrico”, chamando a atenção para as falácias das “ideologias fundamentalistas do nosso tempo”, cujas “doutrinas têm de ser criticadas pelo que marginalizam, denigrem, demonizam e desumanizam com argumentos que presumem ser humanistas” (p.).

Por sua vez, Françoise Lionnet, no texto acima referido, desenvolve um interessante estudo de caso sobre a adaptação da *Tempestade* de Shakespeare para o crioulo das Ilhas Maurícias, analisando tanto a produção como a interligação de culturas quando a língua de referência colonial deixa de ser única. Dado que nas Maurícias não existe uma língua padrão hegemónica, o crioulo aí usado é uma língua literária de multipertença sincrónica, podendo o escritor usar essa variedade com grande efeito. A autora defende, a propósito da adaptação livre de *A Tempestade* pelo autor mauriciano Dev Virahsawmy, enfatizando o carácter desconstrutivo da sua linguagem, interrogando simultaneamente os poderes coloniais e patriarcais: “Ao contrário de Glissant,

que jamais concedeu qualquer crédito ao feminismo, Virahsawmy cria um eco consciente e instigante dos principais princípios intelectuais e políticos da última onda de teorização feminista do século vinte”. Neste contexto, o autor preconiza que o futuro, e talvez a tradução também, deixarão de ser “masculino singular, mas *feminino plural*”. (p.)

A terceira e última secção do volume, sob o título “Comparatismo, Arte e Género”, reúne seis textos de uma diversidade de autoras, oriundas de geografias e de épocas muito distintas, procurando dar corpo (e voz, naturalmente) aos debates que se foram construindo em distintos momentos do século XX e nas duas primeiras décadas do século XXI sobre a visibilização do feminino e a chamada “genderização” da cultura, isto é, a inscrição do género e da diferença sexual, canonicamente omitidos, rasurados ou invisibilizados. Os três primeiros textos desta secção, “Cartografando a Cronologia: um mapeamento global da arte feminista dos anos 70” (Marsha Meskimmon), “*Body Art/ A Performance do Sujeito*” (Amelia Jones) e “Pintura, Feminismo, História” (Griselda Pollock), contextualizam-se no questionamento da História da Arte como uma “grande narrativa” marcadamente logocêntrica e patriarcal, buscando as autoras destes textos, enquanto estudiosas, críticas, curadoras, historiadoras de arte, visibilizar a questão da “diferença” na Arte, ao reclamar/reescrever a *História da História da Arte*, tendo o feminino como sujeito e agente, e não enquanto refém do voyeurismo estético.

O texto de Marsha Meskimmon, publicado no catálogo da exposição *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles entre 4 de Março e 16 de Julho de 2007), problematiza quer o formato da exposição de arte feminista *blockbuster* – pelos riscos de oclusão de artistas e de pontos de vista críticos das obras que esse mesmo formato comporta – quer a própria história da arte feminista, centrada no contexto anglo-saxónico. Considerando imprescindível construir leituras alternativas de contextos, obras e percursos artísticos, Meskimmon explora neste texto um método historiográfico baseado em pressupostos cartográficos e não apenas cronológicos. A autora tem-se notabilizado por desenvolver um trabalho crítico incidindo sobre práticas artísticas modernas e contemporâneas, com um enfoque crítico transnacional e transdisciplinar, como por exemplo em *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics* (2003), *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination* (2010), ou *Women, the Arts and Globalization* (coeditado com Dorothy Rowe, 2013). O texto de Amelia Jones, focando a *Body Art* (que optámos por manter no original

dado o peso conceptual do termo e a sua circulação internacional no domínio das artes), marca um importante contributo para os estudos da arte, mais concretamente no tocante à performance feminista, traduzindo assim uma significativa visibilização e empoderamento das mulheres artistas numa esfera pública que lhes foi tradicionalmente vedada. Amelia Jones tem-se notabilizado como crítica feminista, investigadora de artes visuais e performance, curadora, aliando também uma prática ativista em domínios sociais, nomeadamente debruçando-se sobre políticas identitárias, questões de raça e de classe. Ela é coeditora com Meskimon de uma importante série de História de Arte (*Rethinking Art's Histories*, ManchesterUP) e tem editado antologias de grande impacto, como *The Feminism and Visual Culture Reader* (Routledge, 2003; 2010).

A par de outras críticas e historiadoras da arte pioneiras, como Linda Nochlin ou Lynda Nead, Griselda Pollock é um marco no diálogo do Feminismo com as artes visuais. Desde finais dos anos de 1970 Pollock tem vindo a desenvolver uma atividade intensa como investigadora e crítica, aliada a uma extensa produção literária, contribuindo de forma decisiva para os debates feministas em torno da exploração falocêntrica do corpo da mulher e da sexualidade feminina, bem como para uma revisão metodológica e conceptual da história da arte. Veja-se, a título de exemplo, as obras *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981, coescrito com Rozsika Parker), *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art* (1988), *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings* (1996), *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive* (2007). No presente texto, escrito originalmente em 1992, Pollock argumenta que o olhar objetificador do artista sobre o corpo feminino está intrinsecamente associado à posição ocupada pelo corpo da modelo e pelo corpo do próprio artista no seu estúdio, aqui visto como espaço privilegiado da arte modernista. Ao definir no estúdio uma hierarquia social e sexual para os corpos genderizados, Pollock demonstra como esses mesmos corpos fazem parte do sistema discursivo e ideológico da arte, de que a mulher é refém.

O texto que se segue, da autoria de Mary Ann Doane (“Continentes negros: epistemologias da diferença racial e sexual na psicanálise e no cinema”), originalmente publicado na obra de Doanne intitulada *Femmes Fatales, Feminism, Film, Theory, Psychoanalysis* (Routledge, 1991), propõe uma instigante reflexão, a vários títulos pioneira, sobre a articulação do binómio raça e género, no contexto particular do cinema e com um enfoque

metodológico na psicanálise. A autora propõe-nos uma visão crítica e análises de caso tendo como ponto de partida o pensamento de Freud, em diálogo com o de Franz Fanon, Sartre, Luce Irigaray e Homi Bhabha, entre outros.

O ensaio “Como Domesticar uma Língua Selvagem” da autoria de Gloria Anzaldúa (1987) mereceu-nos já uma breve reflexão. Tal como referimos, este texto constitui um marco na cartografia dos estudos de género, e é profundamente vanguardista à época em que foi escrito, ao colocar a ênfase da opressão e exploração patriarcais nas suas representações *na e pela* linguagem, em função da legitimação das estruturas de dominação pelos poderes políticos e coloniais. O seu hibridismo linguístico, o uso assumido de uma *linguagem outra* onde a noção de fronteira, de raça e de classe estão deliberadamente inscritas no corpo e na fala, é de uma grande ousadia e ressalta pelo seu cariz de intervenção política:

Deslenguadas. Somos los del español deficiente. Somos o vosso pesadelo linguístico, a vossa aberração linguística, a vossas *mestisaje* linguística, o objeto da vossa *burla*. Porque falamos com línguas de fogo somos crucificados culturalmente. Racialmente, culturalmente e linguisticamente *somos huérfanos* – falamos uma língua órfã. (p.)

Por fim, o texto de Joan Rivière (“A Feminilidade como Máscara”, 1929), com o qual terminamos esta Antologia, histórico pela temática e pelo modo frontal de abordagem da mesma, propõe uma análise pioneira do desejo, da sexualidade feminina e da homossexualidade, equacionando questões que permanecem pertinentes, tais como: “qual é a natureza essencial de uma feminilidade totalmente desenvolvida? O que é *Das ewig Weibliche?* [o eterno feminino]”. A conceção da “feminilidade como uma máscara”, segundo Rivière, escondendo muitas vezes comportamentos considerados “patológicos” através de um excesso de feminização, ajuda a levantar o véu sobre esta questão ampla.

Termino com um agradecimento profundo a todas quantas tornaram este projeto conjunto uma realidade: Andreia Sarabando, Ana Bessa Carvalho, Ana Maria Chaves, Joana Passos, Maria Amélia Carvalho, Margarida Esteves Pereira, Maria Filomena Louro, Márcia Oliveira, Maria Luísa Coelho. Valeu o esforço e as longas sessões de debates havidos, creio. Relembro as

palavras de John Berger com que iniciei este breve texto: “Lemos e relemos as palavras no texto original de modo a penetrarmos através delas, a atingirmos, a tocarmos a visão ou a experiência que as motivou”.

Um agradecimento também é devido ao *Centro de Estudos Humanísticos* pela continuidade dada a este projeto de edição de Antologias críticas.

Março de 2018

WALTER D. MIGNOLO

Sobre a comparação: quem compara o quê e porquê?

Tradução de ANDREIA SARABANDO¹

A comparação é, no mínimo, um assunto triangular. Há duas entidades (processos, eventos, textos, símbolos, cidades, histórias, etc.) a serem comparadas, mais o sujeito que faz a comparação. Quando alguém compra um carro, por exemplo, essa pessoa faz uma longa comparação entre duas ou mais opções antes de tomar uma decisão final. Todos os organismos vivos, plantas e animais, precisam de comparar aquilo que, de entre as opções ambientais ao seu dispor, é conveniente para a sua sobrevivência – comparar é, portanto, saber, e saber é viver. A “comparação,” nesta perspectiva, é um campo de investigação que explora a neurologia da cognição. O que é interessante aqui é quando e onde este fundamento da vida e da sobrevivência tão básico foi conceptualizado como “comparação” e sistematizado como um método nas ciências naturais e humanas. Apesar de os organismos vivos, e não apenas os humanos, “compararem” para sobreviver, uma espécie de organismo vivo em especial, que no vocabulário ocidental tem vindo a ser designado por “humano” ou “ser humano,” inventou métodos comparatistas.

¹ Tradução a partir do original de Walter D. Mignolo, “On Comparison. Who is Comparing What and Why?,” in *Comparison. Theories, Approaches, Uses*, eds. Rita Felski and Susan Stanford Friedman, John Hopkins UP, 2013, (99-119).

A metodologia comparatista foi inventada na Europa do século XIX, e correspondia a uma óbvia necessidade. Ocorrem-nos dois propósitos. O primeiro era sistematizar, no século XIX, algo que tinha sido uma preocupação europeia desde o século XVI: quando os cristãos debatiam a “humanidade” dos índios do Mundo Novo, inventaram a “etnologia comparada”. Naquela genealogia de pensamento, a “etnologia comparada” do século XVI transformou-se em “orientalismo” no século XVIII, quando os espanhóis já não se defrontavam com índios, mas os franceses, os alemães e os britânicos defrontavam-se com a China, a Índia, e o que é hoje o Médio Oriente. A mesma lógica, a lógica da colonialidade do conhecimento, foi reproduzida. Apenas o conteúdo e o controlo imperial da enunciação mudaram.

A outra necessidade de uma metodologia comparatista era interna à Europa: após o Tratado de Vestefália, os europeus sentiram a necessidade de se unificarem sob as suas diferenças enquanto ao mesmo tempo estabeleciam diferenças entre o coração da Europa e o sul.² A metodologia comparatista contribuiu para esse objetivo. No primeiro caso, serviu para definir os outros externos à Europa: os índios e os orientais. No segundo caso, definiu os outros internos à Europa: o sul da Europa, os países católicos e latinos.

Para além de comparar para sobreviver e por motivos políticos, há outra distinção a ser feita: comparar para comprar ou para endossar (ex. Democratas ou Republicanos), e comparar para saber ou perceber. A metodologia comparatista foi inventada para regular procedimentos de saber e perceber “cientificamente.” Pensemos no que os sociólogos e os críticos literários fazem quando comparam. Os sociólogos que comparam países ou organizações sociais, ao contrário de compradores de carros ou cidadãos que votam, não têm de escolher qual das duas ou três entidades comparadas querem comprar ou endossar. Os sociólogos – se não estão a construir uma causa política e a não ser “cientificamente corretos” – comparam para corrigir ideias existentes na disciplina, ou para influenciar votos ou políticas públicas. Os académicos literários, como os sociólogos, comparam para saber, perceber, e avançar ou atualizar a disciplina. (Por exemplo, há duas ou três décadas, o enfoque era na comparação de literaturas nacionais; agora o trabalho comparatista tem de ser articulado com a globalização). Ao contrário dos sociólogos, o principal objetivo dos académicos literários não é influenciar

2 Franco Cassano, *Southern Thoughts and Other Essays* (New York: Fordham Univ. Press, 2001); Walter D. Mignolo, *The Idea of Latin America* (London: Blackwell, 2005).

políticas públicas para melhorar a literatura, mas melhorar o entendimento da poesia, da narrativa ficcional, do trabalho de dois ou três autores, ou as trajetórias de um género literário.

Os académicos dos estudos literários comparatistas, como os sociólogos, podem comparar duas ou mais literaturas que são estranhas às suas próprias línguas ou sociedade (por exemplo, um académico nigeriano a comparar literatura francesa, italiana e bambara). No entanto, mesmo em casos em que os sujeitos que comparam (sociólogos ou académico literários) pertencem a uma das sociedades ou línguas literárias, procedem como se estivessem desligados das sociedades ou literaturas que estão a ser comparadas. O académico comparatista transforma-se no observador da academia ocidental: objetivo, neutro e desligado. A academia ocidental é caracterizada por uma forte crença no observador desligado que não foi contaminado por aquilo que está a ser comparado. Como tal, os observadores, que estão sempre situados numa ou no máximo duas línguas e literaturas nacionais, também estão situados numa genealogia académica específica a partir da qual observam e comparam as literaturas do mundo. Mas para quê? As metodologias comparatistas, incluindo os estudos literários comparatistas, carregam o peso das suas formações imperiais. Aqui aproximo-me do tópico deste volume – as teorias, abordagens e usos da comparação – tanto enquanto académico de estudos comparatistas (literatura comparada, estudos de área comparados, religião comparada, linguística comparada, etc.) como enquanto académico e intelectual descolonial. Descolonialmente, tento dissociar-me das regulações disciplinares descritas acima. A minha intenção não é negar o direito ou a necessidade de fazer estudos comparatistas. O meu objetivo é identificar situações em que os estudos comparatistas, devido às marcas imperiais que carregam, fazem mais mal do que bem (nem sempre intencionalmente).

A Metodologia Comparatista e os Seus Críticos

O legado da metodologia comparatista está atualmente a ser alvo de dois tipos de crítica. Uma inscreve-se na mesma genealogia de pensamento em que a metodologia comparatista nasceu e prosperou, e tem as suas principais instituições (departamentos, revistas, bolsas) na Europa ocidental e nos Estados Unidos, bem como nas extensões globais das instituições europeias e norte-americanas. Não sei se o termo já foi usado, mas vou sugerir que esta

crítica conduz a “práticas pós-comparatistas.” A outra crítica vem, não da academia euro-americana, mas de acadêmicos no “Terceiro Mundo” (não europeu), que veem que, nos estudos comparatistas, as suas literaturas não têm o mesmo valor do que as literaturas que correspondem às principais línguas dos próprios métodos comparatistas. A primeira crítica surgiu nos territórios culturais, nacionais e epistêmicos onde os métodos comparatistas tiveram a sua origem. A segunda crítica surgiu das consequências epistêmicas dos métodos comparatistas, particularmente quando as comparações eram feitas entre eventos, textos e práticas europeias e não-europeias, que carregam o estigma de serem “menos do que.” Neste ensaio desenvolvo o segundo tipo de crítica, que descrevo como “estudos comparatistas descoloniais.” Os estudos comparatistas descoloniais deviam conduzir a uma outra ordem de pensamento, uma outra opção para literaturas e culturas que tanto se foca em, como é existencialmente nutrida, pelo lado colonial (não pelo lado imperial) das fronteiras.

As duas trajetórias não são, no entanto, antipodais. O “método” (ex. a forma) que corresponde a opções descoloniais é o pensamento de fronteira ou a epistemologia de fronteira. Porquê? Porque é pensar e habitar a(s) fronteira(s), não apenas estudar as culturas de fronteira, mas também habitá-las (ver “epistemologia de grau zero” em baixo). Por outras palavras, o pensamento de fronteira habita a fronteira das formações imperiais/coloniais. Para os acadêmicos comparatistas, a fronteira não é uma questão. Requer que as entidades que são comparadas sejam independentes uma da outra e requer que o académico esteja desligado de ambas as entidades que são comparadas. O pensamento de fronteira enquanto metodologia descolonial funciona de forma diferente. Os académicos descoloniais não procuram semelhanças e diferenças entre duas ou mais entidades ou textos, mas tentam compreender a sua localização na matriz do poder colonial, um assunto ao qual regressarei.

A Questão “Comparatista”

A história da metodologia comparatista nas ciências humanas aponta para as suas origens na filologia comparada. A “origem”, nas histórias-padrão do método, esconde o seu “ponto originário geopolítico,” a Europa ocidental. O método consistia em identificar línguas com raízes comuns e depois comparar características identificadas como unidades de comparação.

Primeiro, foi prestada atenção à complexidade e diversidade das línguas europeias. Por exemplo, a comparação entre línguas românicas consistia em agrupar línguas românicas ocidentais (do galo-italico para ocidente), línguas balcano-românicas (da Itália galo-italica), línguas românicas do sul ou italo-românicas, línguas italo-românicas das ilhas (corso e sardo), e línguas ibero-românicas (espanhol e português). A comparação distinguiu-se da reconstrução histórica que se focava na origem e no desenvolvimento de uma única língua. Nesse contexto, a ideia de literatura comparada apareceu como uma necessidade de complementar a ideia de línguas e literaturas nacionais com a ideia de literatura-mundo lançada por Goethe. E nessa altura, as nações imperiais europeias (Espanha, Portugal, Holanda, França e Inglaterra) já se tinham expandido, já tinham conquistado, mercantilizado e colonizado uma parte significativa do mundo. O conceito de Goethe de “Literatura-Mundo” (1827) é frequentemente usado como ponto de referência na origem da literatura comparada. Houve um interesse renovado na tradução, revitalizando o trabalho iniciado no século XVI, quando missionários espanhóis traduziram línguas indígenas (quiché maia, nauatle, aimará e quíchua) para línguas europeias (espanhol, português e latim). A “Literatura-Mundo” continuou o legado do trabalho missionário inicial. Para os proponentes da literatura-mundo, a tradução foi sempre centrípeta, quer estivessem a traduzir o mundo para línguas e cosmologia europeias, quer estivessem a traduzir ideias europeias para cristianizar e civilizar o resto do mundo.³ A tradução e a metodologia comparatista contribuíram em larga medida para a epistemologia imperial e para a construção de diferenças coloniais (ex. línguas europeias e indígenas ou africanas) e imperiais (ex. línguas europeias e chinês, japonês e árabe). Atualmente, a epistemologia de fronteira é uma resposta e uma tentativa de dissociação da epistemologia imperial, um assunto ao qual regressarei amiúde. Goethe anteviu os limites das literaturas nacionais numa altura em que a Europa estava, literalmente, por todo o mundo.⁴ Foi um projeto para servir o interesse da Alemanha, que estava preocupada em construir a ideia de nação que era tomada – nessa

3 Elizabeth Mudibe-Boyi, ed., *Beyond Dichotomies: Translation/Transculturalism and the Colonial Difference* (Syracuse Univ. Press, 2002), 251-86. Explorei alguns destes assuntos com Freya Schiwy em “Beyond Dichotomies: Translation/Transculturalism and Colonial Difference,” em *Beyond Dichotomies*.

4 Hendrik Birus, “The Goethean Concept of World Literature and Comparative Literature,” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2, n.º 4 (2000): <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss4/7>.

altura e ainda hoje – como o ponto de chegada natural que Hegel já tinha cartografado nas suas lições acerca da filosofia da história.⁵

Aí já se encontra o diferencial colonial e imperial em ação – as direções centrípetas da tradução quando envolve “literaturas” (textos orais e escritos em línguas não-europeias, transliteradas para escrita alfabética, ou traduzidas a partir de um sistema alfabético não-latino) do mundo não-europeu. E, nessa altura, também implicava a autoinfligida diferença imperial dentro da própria Europa, avatares que no presente eclodiram na crise do sul da Europa (Grécia e Itália e a Península Ibérica, Portugal e Espanha). A autoinfligida diferença imperial criou o sul da Europa, o sul católico e latino visto a partir do norte protestante e anglo-alemão. O que quer que tenha sido,⁶ um dos significados inequívocos da expressão “coração da Europa” (Alemanha, Inglaterra e França) já existia profundamente no seu imaginário imperial global, que incluía a marginalização do seu próprio sul.

A autoinfligida diferença imperial invadiu as hierarquias linguísticas e literárias: a língua castelhana perdeu o seu encanto renascentista em relação às línguas do coração da Europa (francês, inglês e alemão) e – a partir da enunciação do coração da Europa – Galdós foi relegado para uma posição secundária, depois de Balzac e de Dickens. Não nego nem o impacto da França nas esferas do conhecimento e da estética, nem as contribuições intelectuais da Inglaterra para a economia política e para a teoria política, nem a monumental conquista, por parte da Alemanha, da filosofia ocidental. Goethe estava a pensar e a escrever nesse contexto.⁷ Foi nessa atmosfera que a metodologia comparatista surgiu durante o século XIX na Europa, apagando a memória da etnologia comparada do século XVI. No tempo de Goethe, a Espanha tinha caído do comboio da modernidade, que era conduzido pelos países do Norte, onde as metodologias comparatistas emergiram: na teoria política, na economia política, na literatura, na estética, e nas ciências humanas, como Dilthey viria a teorizar no final do século XIX. Nessa altura, a teologia solidificava o edifício do conhecimento ocidental, começando a desqualificar todas as epistemologias não-ocidentais. Como

5 Johann Gottlieb Fichte, *Address to the German Nation, 1807*, trans. R. F. Jones and G. H. Turnbull (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1922), 136-38, 143-45.

6 David Damrosch, *What Is World Literature?* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2003).

7 Vou referir um académico não-alemão que faça tais juízos. Cf., por exemplo, Marshall Berman, “Goethe’s Faust: The Tragedy of Development.” in *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Simon & Schuster, 1982).

os leitores poderão perceber, não me estou a aproximar de uma potencial análise comparatista, mas sim do desvendar de interligações – as relações e hierarquias da matriz do poder colonial.

O que tudo isto quer dizer é que o método comparatista na filologia e na literatura da Europa do século XIX teve um fundamento histórico (a etnologia comparada desde a “descoberta da América”) e três grandes consequências. Primeiro, uns 150 anos depois de Vestefália, a comparação era conveniente e útil para a consolidação da Europa num conglomerado de estados-nação. Isto é, a metodologia comparatista estabeleceu ligações entre línguas e literaturas europeias importantes e mostrou as semelhanças e as diferenças entre línguas nacionais. Em segundo lugar, tornou-se uma linguagem comum para diálogos interdisciplinares porque outras disciplinas para além da filologia adotaram o método comparatista.⁸ Em terceiro lugar, a metodologia comparatista interligou os mais importantes países da Europa ocidental (a França, a Inglaterra, a Alemanha, e – por causa do legado da Renascença – a Itália) ao mesmo tempo que a diferença do sul da Europa foi criada. Não foram os países do Sul que inventaram e promoveram a metodologia comparatista. Esta foi inventada nos países imperiais líderes da altura, onde académicos e instituições educativas (museus e universidades) eram mais produtivos em termos de literatura e ciência.

As forças da história na primeira década do século XXI trouxeram mudanças revigorantes à superfície dos departamentos de literaturas comparadas, apesar de o seu fundamento eurocêntrico não ter sido abalado. A globalização mudou os velhos critérios, e o campo de comparação expandiu-se. De forma a manter o controlo do conhecimento literário, a disciplina, as instituições e os atores tiveram de mudar, mas não os princípios e as categorias de conhecimento. A mudança ocorre no que é enunciado, não na enunciação. Por esse motivo, a China e a Ásia oriental estão a receber bastante atenção. Os objetivos da literatura comparada mudam de acordo com os ventos da economia: a Europa imperial no século XIX; a Ásia oriental e o Médio Oriente com a globalização e depois do 11 de setembro; as literaturas da Ásia oriental com a ascensão do Oriente. “Quem está a comparar o quê

8 “Disciplina” durante o Renascimento (na aceção de Luis Vives em *The disciplinis*, 1531) foi redefinida durante o Iluminismo (Immanuel Kant, *The Contest of Faculties*, 1798). Isto transformou-se em “regimes disciplinares” no final do século XX (Michel Foucault, 1986), “Disciplinary Power and Subjugation,” in *Power: A Radical View*, 2.^a ed., ed. Steven Lukes (Oxford: Blackwell, 2004), 229-42.

e porquê?” é uma pergunta cuja resposta muda com o tempo, com certeza. Mas a questão não é que a resposta muda com o tempo, mas sim que fatores motivam as mudanças. As mudanças, no entanto, dão-se na retórica da modernidade e da modernização, não na lógica da colonialidade. A metodologia comparatista nas *sciences humaines*, como a tradução desde o século XVI, mantém-se unidirecional.

Em geral, a principal motivação implícita por trás da metodologia comparatista (a história natural e as emergentes ciências sociais) era consolidar a Europa, na linha do Renascimento e do Iluminismo, como o centro epistémico do mundo. Nessa genealogia encontramos hoje não só os estudos literários comparados, como nos anos 70 e 90 do século XX, mas também a construção da República das Letras e do sistema literário mundial.⁹ Isto significa que, enquanto a filologia e a literatura comparadas asseguraram o *locus* da comparação (o *locus* da enunciação) nos princípios ocidentais do conhecimento (isto é, não foi fundada em categorias de pensamento mandarins, árabes ou aimarás), a “Literatura-Mundo” de Goethe no século XIX e a “República das Letras” de Pascale Casanova no início do século XXI pressupõem o mesmo fundamento epistémico. O “sistema literário mundial” que constitui a República das Letras não funciona por si só. É gerido por um centro de enunciação, e uma vez mais, por atores, instituições, e categorias de pensamento enraizadas na construção da civilização ocidental. A filologia e a literatura comparadas nasceram, afinal, no enquadramento da missão civilizadora global da França e da Inglaterra, do qual o “Orientalismo” foi uma manifestação. A análise de um sistema mundial na literatura ou na economia política, bem como a República das Letras, é dirigida ao que é enunciado, mas não ao lugar da enunciação. A enunciação é sempre situada onde a literatura comparada surgiu: nas instituições, línguas e categorias de pensamento da modernidade europeia.

Os métodos comparatistas, por outras palavras, serviram bem a autodefinição da identidade europeia e, como tal, funcionaram simultaneamente em

9 Franco Moretti, *The Novel: History, Geography and Culture*, 2 vols. (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2006-7) e *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*; Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, trans. M.B. Deveboise (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 2004). O que Moretti e Casanova têm em comum – para além do enquadramento da análise do sistema-mundo de Immanuel Wallerstein – é a inclinação ocidental para a universalização de conceitos ocidentais (literatura, romance, República das Letras). Também incluiria David Damrosch, apesar de a sua abordagem se manter mais fora das limitações da “história” literária do que do “sistema” literário.

duas direções complementares. Uma direção era autorreferencial e edificada sobre a própria história local da Europa. As lições de Hegel sobre a filosofia da história são claras nesta matéria: ele definiu o coração da Europa (França, Inglaterra e Alemanha), o sul (os países católicos latinos), e o Nordeste (Polónia e Rússia). A segunda direção desenvolveu a “exterioridade” da Europa, inventada através de diferenças imperiais e coloniais. Encontrámos o modelo para esta construção em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764), de Kant. Está tudo na quarta secção: primeiro, a construção da interioridade da Europa (Inglaterra, França e Alemanha); depois, a diferença imperial europeia dentro da própria Europa (ex. o sul da Europa, tão visível hoje em dia na União Europeia, onde os países devedores são a Grécia, a Espanha, a Itália e Portugal); e, finalmente, as diferenças coloniais e imperiais que começam com “os árabes” (cf. os muçulmanos do século XVI tornaram-se árabes no século XVIII; a diferença imperial transformou-se em diferença colonial), depois com os “chineses e os indianos,” depois os “africanos” e os “americanos nativos.” Quando se têm em consideração as diferenças imperiais e coloniais na sua complexidade, a análise comparatista torna-se mais problemática. Esta consideração exige que a comparação se foque nos diferenciais de poder que simultaneamente unem e dividem as entidades que estão a ser comparadas.

O escritor dos Barbados George Lamming sempre desobedeceu e recusou ser cooptado pela história global da literatura cuja enunciação estava do lado do romance inglês em vez do romance das Caraíbas. Ele sugeriu que os críticos ingleses mudassem a geografia do seu raciocínio e multiplicassem os *loci* de enunciações:

Uma questão importante para os críticos ingleses não é o que o romance das Antilhas trouxe à escrita em inglês. Seria mais correto perguntar como é que os escritores das Antilhas contribuíram para a leitura em inglês. Porque a língua em que estes livros estão escritos é o inglês – que, repito – é uma língua das Antilhas; e apesar da não familiaridade dos seus ritmos, continua acessível aos leitores de inglês em todo o mundo. A contribuição das Antilhas para a leitura em inglês foi tornada possível pela sua relação com os seus temas, que são agradáveis. Esta é a grande diferença entre o romancista das Antilhas e o romancista contemporâneo inglês.¹⁰

10 George Lamming, “The Occasion of Speaking,” in *The Pleasure of Exile* (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1960), 44.

Lamming exprime um sentimento desconfortante subjacente nesta citação – basicamente, que a “literatura” não é um conceito universal, mas sim europeu. O desconforto começou quando foi necessário aceitar que a literatura-mundo (ou a República das Letras) também é um conceito regional com ambições globais e imperiais que escondem a sua pretensão de universalidade. Exprime uma totalidade que é ao mesmo tempo metade da história: é na verdade uma totalidade no que é enunciado (abrange o mundo), mas a enunciação é uma entre muitas (apenas europeia, nem global nem universal). A enunciação “aparece” como universal porque o conhecimento imperial foi capaz de silenciar, apropriar, assimilar, ou dar crédito a enunciações não-europeias que construíam a sua própria totalidade. A tarefa epistémica, política e ética consiste em reduzir tanto a enunciação como o que é enunciado ao seu tamanho. É esse o desconforto na afirmação de Lamming. Por este motivo, o que quer que se compare dentro do sistema é sempre metade da história. O desconforto tem várias faces e várias fases. Ao passo que os escritores do “Terceiro Mundo” (nessa localização ou enquanto migrantes na Europa e nos Estados Unidos) estão a escrever para serem “reconhecidos” no mundo literário *mainstream*, escritores como Lamming estão a fazer algo diferente: a apropriar o género para se dissociarem do fundamento burguês do próprio género. Neste ponto, a literatura torna-se descolonial. A “literatura pós-colonial” pode ser descolonial, mas também pode ser um esforço pós-colonial para ser reconhecido e aceite por atores e instituições que estão em posição de reconhecer e de aceitar. O analisador descolonial está sempre atento à estética colonial e às diferenças epistémicas, e à necessidade de dissociar, de pensar em termos de opções em vez de pressupor uma única opção (universal). A tarefa dos pensadores descoloniais não é reclamar reconhecimento nem serem incluídos, mas mudar do um para o múltiplo, de uma opção universal para opções pluriversais.

A Questão da “Literatura”

O próprio conceito de “literatura” está tão centrado na história europeia como o “método comparatista.”¹¹ Em rigor, não existe literatura na Grécia antiga antes da Europa do século XVIII; não existe literatura entre os astecas

¹¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain* (Paris: Minuit, 1985), *La culture littéraire* (Paris: Presse Univ. de France, 2009).

antes do século XIX e da formação da república moderna/colonial e não existe literatura na China milenar antes do seu confronto com os britânicos na primeira metade do século XIX. Isto não quer dizer que “falta” algo às civilizações não-modernas que as torna inferiores. Quer dizer que não tinham o conceito ocidental de “literatura,” um conceito que é irrelevante para as culturas não-ocidentais. E quer dizer que a invenção do conceito de “literatura” permitiu aos académicos e instituições ocidentais colonizar expressões orais e escritas de outras civilizações. Se “literatura” é um conceito universal, sempre presente no espaço e no tempo, então “o mundo é plano” e unidimensional e toda a gente tem de se submeter a conceitos universais (quer sejam “literatura,” “democracia,” “liberdade,” ou “desenvolvimento”). No entanto, a “literatura” (e outros conceitos de valores aparentemente universais) e os seus géneros também têm vindo a servir bem os escritores descoloniais e os académicos descoloniais.

As civilizações chinesa e asteca criaram os seus próprios sistemas de escrita e descobriram o que fazer com expressões orais e corporais quando não eram para a vida quotidiana, mas para aquilo que hoje descrevemos como “performances estéticas” e “rituais religiosos.” “Literatura” na Idade Média referia-se a tudo o que era escrito em escrita alfabética: “locução literal” era a expressão de Bartolomé de Las Casas no Renascimento, para denominar a sua própria tradição. No século XVIII, o conceito de “literatura” transformou-se e tornou-se parte do surgimento da estética filosófica. Aristóteles não escreveu um texto chamado *Literatura ou Teoria Literária*, mas sim *Poética*. E não usou o conceito de *aíesthesis* na sua *Poética*, mas os de *mimesis*, *poiesis* e *catharsis*. Datar o início da “literatura” na Grécia é um habitus regional dos académicos ocidentais, uma tendência para gerir o conhecimento através de uma única história.¹² A única história pode incluir várias “literaturas” no enunciado, mas a enunciação não é diversa: o próprio conceito de “literatura” é um conceito monológico que reduz a diversidade do mundo a uma única história. Ao afirmar isto, estou a dissociar-me dessa única história.¹³ Também há conceptualizações que contribuíram para a colonização do pensamento ao forçarem práticas verbais para além da civilização

12 Aqui faço alusão à palestra incontornável de Chimamanda Ngozi Adichie “O Perigo de Uma Única História,” apresentada na Universidade de Oxford, Julho de 2009, disponível em <http://permaculture.co.uk/videos/chimamanda-adichie-danger-single-story>.

13 Examinei este assunto em detalhe no meu primeiro livro, *Elementos para una teoría del texto literario* (Barcelona: Editorial Grijalbo, 1978), e numa série de artigos posteriores.

ocidental a serem concebidas como “literatura.” Cronologicamente, também não havia “literatura” nos séculos XVI e XVII – o conceito geral era “poesia,” e era aplicado à prosa e ao verso. *Laocoon* (1768), o tratado de estética de Lessing, era acerca dos “limites da pintura e da poesia,” não acerca da “literatura.” Projetar conceitos ocidentais correntes de “literatura” em Lessing apagaria diferenças na história do pensamento ocidental e indicaria uma inclinação para a homogenia e universalidade coincidentes com desígnios neoliberais globais.

Se “literatura” não era um conceito existente nas tradições académicas de várias civilizações não-modernas (não digo pré-modernas para enfatizar que a modernidade não é um período da história universal, mas uma ficção europeia para descrever o seu próprio presente e justificar o seu próprio futuro imperial) como as chinesa, islâmica, maia, persa, turca, índia, do reino de Benim, e por aí fora, então o conceito de “literatura” também precisa de ser – como a metodologia comparatista – descolonizado e reduzido ao seu tamanho. Tomemos um exemplo de expressões verbais e escritas mesoamericanas (astecas). Se, por exemplo, traduzirmos expressões nauatle como *in xochitl*, *in cuicatl* (flores e canções) como “literatura,” reproduzimos a diferença colonial e ignoramos que o inverso também é possível: que a “literatura” na Europa do século XVIII podia ser traduzida como *in xochitl*, *in cuicatl*, uma vez que os europeus não tinham “flores e canções.” Cronologicamente, a “literatura” apareceu depois. Mas a crença da modernidade é que o que chegou por último desqualifica o que havia anteriormente. Por isso é que é tão importante ser *numero uno*: ninguém te pode apagar. Consequentemente, “literatura” devia ser traduzida para o conceito nauatle, e não o contrário. Se tomarmos como adquirido que “literatura” é um conceito universal e portanto deve absorver *in xochitl*, *in cuicatl*, deste modo perdendo a sua singularidade, continuamos a esconder como a colonialidade do pensamento e do ser funciona. A colonialidade do pensamento funciona precisamente através do repúdio e da absorção de diferenças. O facto é que “literatura” e *in xochitl*, *in cuicatl* estão entrecruzados, e é precisamente o entrecruzamento que coloca sérias questões tanto à universalidade do conceito de literatura, como à comparação entre este e *in xochitl*, *in cuicatl*. Focar-se no entrecruzamento significa a retenção da atualidade de *in xochitl*, *in cuicatl* no passado e no presente; também significa um foco nas relações, na invasão e nos diferenciais de poder.

Podemos comparar e explicar o significado de *in xochitl*, *in cuicatl* para os astecas e de “literatura” na Europa desde os finais do século XVIII, mas não podemos silenciar um em nome do outro. Como se pode imaginar, nós (tu, o leitor, e eu) estamos aqui em pleno trabalho descolonial. E poderíamos perguntar porque é que a língua nauatle precisava de uma expressão rítmica (tentemos pronunciar alto, acentuando o *in*: *xochitl*, *in cuicatl*), enquanto que em línguas europeias vernaculares e modernas precisavam de um nome (“literatura” ou “poesia”, não no sentido restrito de versificação, mas no sentido aristotélico). Suponhamos que alguém escreve um livro acerca de “*in xochitl*, *in cuicatl* global” e inclui Shakespeare num dos capítulos. Podemos ficar surpreendidos. E, se formos britânicos, podemos até sentir-nos ofendidos. Então, porque é que não nos surpreendemos pela possibilidade de inverter os termos do diálogo, porque é que achamos que, se *in xochitl*, *in cuicatl* for incluído em “literatura,” os falantes de nauatle deviam ficar gratos e felizes pelo reconhecimento? A palavra e o conceito de “literatura” na Europa vem de “letra,” que no imaginário europeu se refere à escrita alfabética. As diferenças imperiais começaram a tomar forma na construção da etnologia comparada e na supremacia da escrita alfabética ocidental.

A comparação tinha um propósito muito claro e distinto (a questão “porquê”): a comparação era necessária para construir o imaginário do eu europeu em contradistinção com o outro não-europeu. O propósito não está gravado em pedra, mas tem vindo a ser definido em relação à epistemologia geral da única história e à centralidade da enunciação que gere a única história. O desafio hoje é descolonizar o fundamento histórico da metodologia comparatista e o conceito de literatura; só aí pode o propósito do trabalho comparatista mudar a geografia do raciocínio e aceitar a geopolítica do conhecimento. Descolonizar os legados das metodologias comparatistas e dos estudos literários, e participar na análise descolonial requer, em primeiro lugar, desvendar as conotações imperiais de conceitos chave como literatura, comparação, estética: todo o vocabulário eurocêntrico dos estudos literários e de estética. Em resumo, requer a descolonização do conhecimento que inclui, neste caso, o método comparativo e o conceito de literatura.

(...)

Descolonizar a Metodologia (Comparatista): Da Teoria Crítica ao Pensamento Descolonizador

Os estudos comparatistas *mainstream* em qualquer disciplina pressupõem a dimensão ôntica dos eventos, textos, processos, e por aí fora, que estão a ser comparados. Mas e se, ao tentar *comparar* duas ou mais entidades, as experimentássemos *relacionar*? Quais seriam as consequências de *relacionar* em vez de *comparar*? A primeira consequência óbvia é que passamos de uma ontologia de essência para uma ontologia relacional. Eu defendo que uma forma de nos dissociarmos da metodologia comparatista é passar de uma ontologia de essência para uma ontologia relacional.

O primeiro caso é a distinção entre “teoria crítica e tradicional” de Max Horkheimer. Este foi um passo importante na epistemologia europeia para mostrar os limites da epistemologia de essência (isto é, conhecimento acerca de entidades que têm massa e que ocupam espaço, que têm uma essência, um cerne, um “coração”). Apesar de Horkheimer não se referir à metodologia comparatista, é evidente que na altura em que o método foi fundado, inscrevia-se no enquadramento da teoria tradicional. Horkheimer usa a expressão “teoria tradicional” de forma descritiva. Significa uma forma de teorizar algo que já tem uma tradição baseada no pressuposto que os objetos das teorias tradicionais são substâncias habitadas por uma essência. A teoria tradicional parte de um dado adquirido, e como tal é a filosofia por trás do empirismo. A “teoria crítica”, pelo contrário, parte do pressuposto que o que há para saber é sempre uma construção do sujeito cognoscente. A ontologia da essência é questionada. Primeiro, a teoria crítica de Horkheimer é o primeiro passo para questionar os fundamentos da metodologia comparatista, que pressupõe a essência das entidades que são comparadas. Segundo, ao trazer o sujeito cognoscente para primeiro plano, Horkheimer afasta-se de uma epistemologia em que os sujeitos cognoscentes são observadores transparentes de entidades independentes deles e aproxima-se de uma ontologia relacional em que sujeitos cognoscentes são constituídos como conhecedores no processo de constituir o que deve ser conhecido e compreendido. A ontologia da essência vai de mãos dadas com a epistemologia de grau zero: o observador desligado que descreve e explica. A metodologia comparatista foi fundada nesses pressupostos.

As preocupações de Horkheimer eram as de um filósofo e intelectual europeu que lidava com questões e problemas relevantes para a Europa. As

suas preocupações também eram os seus limites. O sujeito cognoscente da teoria crítica é um sujeito abstrato, um sujeito sem género, raça, localização geo-histórica. Consequentemente, a sua importante conceptualização da teoria crítica que mostra a sustentação da teoria tradicional (e da metodologia comparatista) tem limitações sérias para o pensamento descolonial. Descolonialmente, o sujeito cognoscente nunca é abstrato, e o mesmo é verdade para o sujeito cognoscente de Horkheimer. Horkheimer era europeu, alemão e judeu. O seu artigo foi escrito em 1937. Eu não sou nem europeu (alemão ou judeu), nem nascido e educado nos EUA, mas um católico americano da Argentina que passou a ser latino depois de chegar aos Estados Unidos em 1974. Assim, o pensamento descolonial introduz uma terceira camada à teoria tradicional e à teoria crítica, uma camada em que o sujeito cognoscente e o objeto ou processos conhecidos são configurados na intersecção de enquadramentos coloniais raciais e geo-históricos. Consequentemente, a ontologia relacional no pensamento descolonial não é a mesma que a ontologia relacional no enquadramento da modernidade ocidental dentro do qual Horkheimer estava a operar.¹⁴

Que outras opções existem para além de comparar? A resposta, proponho, é “relacionar.” Mas a questão agora não é apenas a de relacionar, mas a do enquadramento dentro do qual os académicos e intelectuais descoloniais operam. A resposta é que os pensadores descoloniais estão interessados em desvendar ligações e relações escondidas entre eventos, processos e entidades na matriz do poder colonial.¹⁵ A matriz colonial é uma estrutura de gestão global que surgiu no século XVI – uma estrutura complexa para gerir a economia, a autoridade, o género, a sexualidade, a etnicidade e, acima de tudo, o conhecimento. É o controlo do conhecimento que mantém os diferentes domínios da matriz unidos. Porque a gestão do conhecimento é o que faz o mundo mover-se – isto é, permite que a matriz colonial funcione – estamos todos na matriz. A matriz não pode ser observada a partir do exterior porque

14 Deixo para outra ocasião o aprofundamento do conceito de “ontologia relacional” nas epistemologias indígena e ocidental. Para a primeira, cf. Shawn Wilson, *Research is Ceremony: Indigenous Research Method* (Hallifax: Fernwood, 2008) e Margaret Elizabeth Kovach, *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations and Contexts* (Toronto: Toronto Univ. Press, 2010); para a segunda, cf. Mustafa Emirbayer, “Manifesto for a Relational Sociology,” *AJS* 103, n.º 2 (1997): 281-317.

15 Já expliquei o conceito de forma detalhada noutras publicações, principalmente em *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options* (Durham, NC: Duke Univ. Press, 2011) e “Coloniality: the Darker Side of Modernity,” Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2009), disponível em http://www.macba.cat/PDFs/walter_mignolo_modernologies_eng.pdf.

aquele que conhece e o que é conhecido não são mutuamente constituídos, como Horkheimer afirmou para a teoria crítica, mas são/somos ambos também constituídos dentro e pela matriz colonial. Neste caso, a epistemologia de grau zero não existe, e tanto a teoria como a crítica tradicionais são questionadas descolonialmente.

A matriz colonial é ao mesmo tempo uma estrutura de gestão e o enquadramento de uma cosmologia. Como tal, é uma opção entre outras cosmologias existentes: religiosa, científica, ideológica (quero dizer, um sistema secular de ideias, paralelo a um sistema religioso de ideias). A metodologia comparatista, tanto no seu procedimento etnológico e institucionalização metodológica, pressupôs o enquadramento ideológico/religioso do Iluminismo; isto é, é limitada no espaço e no tempo a como os europeus se imaginavam a si próprios, a como imaginavam que o mundo tinha sido criado, e a como imaginavam o futuro. Aqui – no enquadramento da modernidade, a crença no progresso da história, do Espírito, como Hegel disse, marchando de oriente para ocidente, ultrapassando períodos históricos anteriores em que o Espírito ainda não usufruía da Liberdade que viria a encontrar na Europa e na Alemanha do século XIX – é onde a metodologia comparatista foi fundada. Invisível por trás da marcha do Espírito e do triunfo do Iluminismo já estavam três séculos de colonialidade, que estava a ser reorganizada na Europa do século XIX. Na Europa, apenas a modernidade era visível, não a colonialidade. É por isso que a matriz do poder colonial foi tornada visível não por europeus, mas por líderes e académicos-intelectuais-ativistas descoloniais não europeus (como Gandhi e Fanon). Assim que nos afastamos da teoria crítica dentro do enquadramento europeu da modernidade, e das ontologias (relacionais) modernas ou pós-modernas em direção às descoloniais relacionais, abre-se uma paisagem diferente. Os projetos descoloniais não estão interessados em semelhanças e diferenças, mas acima de tudo nos mecanismos e estratégias que, dentro da matriz do poder colonial, criam semelhanças e diferenças e mantêm relações e hierarquias entre entidades, regiões, línguas, religiões, “literaturas,” pessoas, conhecimentos, economias e afins. O pensamento descolonial dissocia-se brevemente tanto da teoria tradicional como da teoria crítica e sublinha o conhecimento enquanto geo e corpo-politicamente constituído dentro da matriz do poder colonial. Os objetivos, preocupações e interesses dos pensadores (intelectuais, ativistas, académicos) descoloniais podiam ser compatíveis, mas são mais difíceis de combinar com os dos académicos modernos e pós-modernos.

Deixem-me ser mais específico – com o segundo caso a ser examinado – refletindo acerca do processo de coautoria de um livro, *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas* [*Aprender a Desaprender: Reflexões Descoloniais da Eurásia e das Américas*], com Madina Tlostanova.¹⁶ Apesar de o subtítulo poder sugerir um projeto comparatista, a discussão dissocia-se explicitamente dos estudos de área e dos estudos de área comparados: dois enquadramentos imperiais que repudiam o pensamento nas e das áreas que são estudadas e comparadas. Tlostanova e eu não baseámos a discussão na comparação, como se a Eurásia e as Américas fossem duas entidades independentes que possam ser comparadas, mas em vez disso tentámos explicar as suas posições e respetivos entrecruzamentos com a ordem mundial imperial europeia/norte-americana e, conseqüentemente, as formas como as Américas e a Eurásia (e nós, os autores, também) estamos envolvidos nos entrecruzamentos da matriz do poder colonial. Dissociámo-nos explicitamente dos métodos “comparativos” e especificamente dos estudos de área comparados. Os nossos objetivos eram perceber como estas duas entidades foram inventadas, descritas, classificadas, e lhes foi atribuído um sítio distinto na ordem global que se formou desde o século XVI, uma ordem global que foi edificada nas bases da construção e da transformação de diferenças coloniais e imperiais que nos envolvem, aos autores, no presente. O objetivo não era a comparação; pelo contrário, eram as respetivas localizações e relações da Eurásia e das Américas no sistema mundial moderno/colonial. E assim o enfoque não era em duas entidades presumivelmente autónomas que iam ser observadas e comparadas, mas no esforço para entender esse entrecruzamento em que nós, enquanto académicos, também estamos implicados intelectualmente.

Por exemplo, no conceito mais alargado de “Eurásia,” a Ásia Central e o Cáucaso são – em relação à Rússia, à União Soviética e à Federação Russa – configurações geo-históricas e geopolíticas semelhantes à América do Sul e às Caraíbas em relação aos Estados Unidos no enquadramento alargado chamado “as Américas.” Para compreender porquê, foi necessário entrar na história do mundo moderno/colonial e perceber o papel secundário que a Rússia começou a desempenhar em relação aos impérios europeus, ao contrário do papel de relevo que os Estados Unidos assumiram depois do declínio

¹⁶ Walter Mignolo and Madina Tlostanova, *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas* (Columbus: Ohio Univ. Press, 2012).

dos impérios europeus no final da Segunda Guerra Mundial. Por sua vez, a Ásia Central e o Cáucaso, por um lado, e a América do Sul e as Caraíbas, por outro, tornaram-se regiões dependentes das duas grandes formações que chocaram durante a Guerra Fria. Talvez se possa argumentar que o que se está a fazer aqui é comparar, mas devo lembrar que o que Tlostanova e eu analisámos são os entrecruzamentos que nos encurralam, não as entidades. De resto, a análise e os argumentos não foram escritos a partir da perspectiva dos Estados Unidos ou da Rússia/União Soviética/Federação Russa, mas da perspectiva da história da Ásia Central/Cáucaso e América do Sul/Caraíbas. O entrecruzamento das entidades e o entrecruzamento dos sujeitos cognoscentes com entidades geopolíticas classificadas na ordem global através de diferenciais coloniais estão incorporados na discussão.

Pode perguntar-se: e como é que se consegue tal coisa? Essa questão também podia ser colocada a alguém que alega que a sua perspectiva é a dos Estados Unidos ou da Rússia, ou até a alguém que alega que a sua perspectiva é neutra, que está acima do domínio que está a ser investigado. Como é que se assume uma perspectiva neutra ou dos Estados Unidos ou da Rússia? A questão mais importante para os académicos e intelectuais descoloniais é como se separar da epistemologia de grau zero (a crença na neutralidade desligada do observador) e um dos seus substitutos, a nacionalidade de um dado sujeito. Sujeitos envolvidos nos entrecruzamentos e que habitam a fronteira das diferenças coloniais e imperiais têm a opção de ou bloquear a experiência da fronteira e assumir a neutralidade do sujeito cognoscente, ou de traduzir essas experiências de vida em pensamento de fronteira, uma forma de epistemologia descolonial. A resposta é que podemos dedicar-nos à última quando estamos conscientes de que a nossa identidade e experiência estão sempre já sobredeterminadas sociogeneticamente pela colonialidade do conhecimento (e esfera crucial da matriz do poder colonial) e quando, a partir dessa consciência, aceitamos a história e a genealogia do pensamento que não está incorporada na nossa presumida experiência de vida. É a partir das nossas respetivas experiências na Eurásia e nas Américas que Tlostanova e eu desenvolvemos uma “ontologia relacional” (em vez de uma metodologia comparatista) que tem mais em comum com a epistemologia dos americanos nativos do que com respostas ocidentais a uma “ontologia *de-notativa*.”

Conclusão

Defendi que a metodologia comparatista era fundada na epistemologia de grau zero que pressupõe um observador desligado que observa duas entidades independentes à procura de semelhanças e diferenças. Também defendi que a metodologia comparatista enquanto tal foi uma invenção da Europa do século XIX no auge da sua consolidação enquanto civilização ocidental e poder imperial mundial. Por essa razão, a metodologia comparatista foi naturalizada como um método comum às disciplinas das ciências sociais e das humanidades cujo campo de investigação era, por um lado, a sociedade, a economia e as histórias da Europa, e por outro lado, a sociedade, a economia e as histórias europeias comparadas com o mundo não-europeu. O eurocentrismo (e a sua extensão aos Estados Unidos) tem vindo a ser questionado há já algum tempo, mas ainda há muito trabalho pela frente. Embora reconhecendo as contribuições importantes que a civilização ocidental, a última das civilizações deste tipo a aparecer no planeta, fez para a diversidade da espécie humana, hoje o pressuposto imperial de que o último é o primeiro e que todo o planeta se deve curvar à sua vontade não é aceitável.

A geopolítica de saber, (pres)sentir e acreditar é assumida por académicos e intelectuais de todo o mundo quando reconhecem que as suas culturas, sociedades, economias, conhecimentos, linguísticas e criatividade visual eram parte daquilo que a Europa queria saber, ao mesmo tempo que o saber não europeu era ou ignorado ou degradado a mito, folclore, arte popular, religiões inferiores e conhecimento certamente não sustentável. Dado que o controlo do conhecimento é ao mesmo tempo o controlo do ser, uma forma de colonizar conhecimentos e seres (manifestando-se de várias formas, da educação à justificação da guerra, exploração de terras, violação e assassinio geopolítico, a tarefa diante os académicos e intelectuais descoloniais é trabalhar no sentido da descolonização do conhecimento e do ser. Este chamamento teve origem no ex-Terceiro Mundo (Ásia, África, América do Sul) e (mais especificamente) entre os americanos nativos e os povos das Primeiras Nações no coração dos Estados Unidos, Canadá e Australásia. Ao passo que a metodologia comparatista e o conceito de literatura tiveram origem na Europa e se tornaram globais, a metodologia descolonial teve origem no mundo não-europeu e está agora a tornar-se global. O principal objetivo não é melhorar ou mudar a disciplina, mas gerar conhecimento

e compreensão para a libertação epistémica e política, bem como para o fundamento ético do conhecimento e da política.

Por último, defendo que os académicos e intelectuais descoloniais não comparam mas sim observam os locais de entrecruzamentos – não quaisquer entrecruzamentos, mas aqueles que são articulados pela “/” da modernidade/colonialidade. O pensamento descolonial pressupõe que o domínio a ser investigado e cuidadosamente pensado é, em primeiro lugar e principalmente, a localização de entrecruzamentos modernos/coloniais definidos por diferenças imperiais epistémicas/ontológicas, uma localização à qual o sujeito cognoscente não pode escapar. Por isso é que o pensamento de fronteira pressupõe ontologias relacionais indígenas (e outras não-modernas) em vez de ontologias ocidentais substanciais, para as quais os entrecruzamentos modernos/coloniais estão longe da vista. As ontologias substanciais são basicamente modernas e territoriais. E também é por isso que o pensamento descolonial requer a dissociação das entidades já formadas, tais como as ideias de “literatura” e de entidades geo-históricas como “Europa”, “Eurásia” ou “América.” Dissociar significa desvendar os processos de como tais entidades surgiram, em vez de as aceitar como entidades já constituídas.

R. RADHAKRISHNAN

Porquê comparar?

Tradução de ANA GABRIELA MACEDO E MARGARIDA ESTEVES PEREIRA¹

Comparamos, comparamos como loucos: o condutor da minha *rickshaw* em Chennai, na Índia, e eu próprio, cada vez que visito a Índia – geralmente duas vezes por ano. Comparamos a vida na Índia e nos Estados Unidos da América; e ele gosta sempre de perguntar onde é que eu me sinto mais em casa. Se eu tenho carro, que tipo de carro, se tenho motorista, ou se sou eu quem conduz. Visto que grande parte da nossa conversa se faz em movimento, enquanto ele me conduz através da irracionalidade *sui generis* do tráfico de Chennai, acaba por ser natural que conversemos sobre a condução e a condição das estradas, o comportamento dos motoristas, o limite médio de velocidade, e por aí adiante. É então que eu começo a tecer elogios ao ordenado sistema rodoviário americano. Talvez mesmo afirmando que as regras de trânsito, na sua maioria, nem sequer existem na Índia, e que, quando existem, elas são mais visíveis através da sua infração, do que do seu cumprimento. O meu amigo está surpreendido, mesmo até chocado, de me ouvir dizer que as pistas rodoviárias propiciam uma condução segura, coerente e agradável. E pergunta-me, então como é que vocês ultrapassam um outro veículo criativamente, proactiva e agressivamente? As pessoas não chegam todas sempre atrasadas aos seus destinos? A condução não se transforma num

1 Tradução a partir do original de R. Radhakrishnan, “Why Compare?”, in *Comparison. Theories, Approaches, Uses*, eds. Rita Felski and Susan Stanford Friedman, John Hopkins UP, 2013 (15-33).

ato desinteressante e mecânico? Se o *dharma* das pistas for administrado de modo punitivo, como é que um veículo pequeno e vulnerável como a *rickshaw* consegue sobreviver contra a supremacia dos carros e camiões? Mesmo quando eu tento persuadi-lo que a sua percepção está errada e que qualquer ser humano racional preferiria a estrutura e a ordem do movimento das pistas controladas à loucura arbitrária das estradas indianas, algures dentro de mim, num outro e menor comprimento de onda, ouço o seu ponto de vista e a relativa autonomia da sua lógica em sintonia com a sua própria visão do mundo. Claro que neste ponto eu poderia erguer as mãos em desespero e abandonar qualquer possibilidade de uma epistemologia comparatista. Porque, no fim de contas – e aqui reside o dilema ético – como pode qualquer um de nós persuadir o outro, sem entrar em agressão pura e dura, que de certo modo o “mundo real” de um de nós é superior ao do outro? Aquilo que começou por ser uma comparação neutra e desinteressada de modos de vida, inevitavelmente transforma-se numa comparação entre distintas realidades e modos de estar no mundo. Onde é que colocamos a linha divisória entre modos de ser e modos de saber?

A questão que pretendo focar aqui é que as comparações nunca são neutras: são antes, inevitavelmente, tendenciosas, didáticas, competitivas e prescritivas. Por detrás da suposta generosidade da comparação, espreita sempre a agressividade de uma tese. Estarei aqui a ser culpado de uma apressada e universal condenação da comparação? Claramente, nem todos os projetos comparatistas estão destinados a ser agressivos. O meu argumento é simplesmente este: mesmo quando não têm uma motivação abertamente antropológica ou colonialista, as comparações nunca são desinteressadas. Não reside aí um grande problema. Depois de Karl Marx e de Friedrich Nietzsche, é praticamente um truísmo afirmar que todas as epistemologias são uma questão de perspectiva em relação aos seus respetivos sujeitos: de classe, de género, etc. Mas a questão complica-se quando se trata da comparação, pela simples razão de que não é claro quem é o sujeito da perspectiva comparatista, e por aí fora: não é o sujeito A nem o B, visto que cada um deles existia já antes da respetiva interpelação comparatista. A epistemologia da comparação tem a sua origem num determinado desejo de poder/saber. E esse desejo nunca é inocente em relação à história e ao seu peso. As Comparações estão discursivamente implicadas em imperativos sintáticos tais como “tão bom como”, “melhor que”, “o melhor de”: os graus positivo, comparativo e superlativo de calibrar o valor num único mas diferenciado

mundo. O cliché “maçãs e laranjas” captura o impasse epistemológico que assombra a comparação. Se os estudos comparatistas devem resultar na produção de conhecimento novo e desestabilizador, então maçãs e laranjas não precisam de ser audaciosamente e precariamente comparadas. Mas isto nunca acontecerá porque já está assente a priori que comparar maçãs e laranjas é falacioso. As comparações funcionam apenas quando os “radicais” forem persuadidos ou pura e simplesmente coagidos a abandonar a sua “diferença” e consentem ser escrutinados no regime do Uno soberano. Quando foi a última vez que foram feitas comparações entre o “realismo cosmopolita” e o “realismo do terceiro mundo”? A resposta é nunca, obviamente.

A verdade dos factos é que mesmo quando eu estou preparado para confirmar ao meu amigo a correção da sua tese, eu apenas lha confirmo dentro dos seus parâmetros, ao mesmo tempo que murmuro baixinho que esses mesmos parâmetros estão completamente errados, não, subdesenvolvidos – ups, eu ousei sequer pensar isso? A sua lógica funciona para ele próprio, a minha para mim mesmo; a comparação continua improdutiva, nenhum de nós aprendeu com o outro. A comparação podia nem sequer ter acontecido. Então, para quê comparar? Quais são os motivos epistemológicos para a iniciação ao estudo e à compreensão comparatista? Será necessário existir um modelo ideal ou pelo menos um modelo de desenvolvimento que presida à relação entre quaisquer duas instâncias empíricas ou históricas? Se sim, quem ou que sujeito histórico é responsável, em termos de perspetiva, pela tarefa da configuração de um modelo ideal? Presumo que querer aprender a partir de “outras” experiências que não as nossas próprias é e deverá sempre ser o verdadeiro motivo que preside a tal intenção, contrariamente ao imperativo de fanfarronar, catequizar ou hierarquizar a diferença em nome de uma identidade “superior” dominante. Claramente, a aprendizagem não pode ser impassível, tal como o conhecimento não pode ser a provincianização da realidade em nome de uma localização ou de outra, que nós apropriamos como nossa. É apenas dentro da inquietude que caracteriza os espaços que existem entre o modo como as coisas são e o modo como elas deveriam ser (esse espaço liminar e volátil entre o real e o ideal), que o conhecimento toma forma – uma inquietude que não constitui monopólio contínuo ou em desenvolvimento de nenhuma cultura ou povo em particular. Estou consciente que se poderia objetar que nem todo o conhecimento envolve um “devia”. O meu ponto de vista é que todo o conhecimento, mesmo quando não é abertamente prescritivo ou tendencioso (e aqui estou a seguir a famosa máxima marxista

que conhecer é transformar a realidade), é transformador e intervencionista e, se assim for, então todo o conhecimento é centrado no valor. Tal como no contexto do tráfico que referi, os exemplos de comparação são veículos de valorização, e é em nome desta valorização que significa eficiência, beleza, ordem, estrutura, eloquência, que qualquer exemplo contraria outro no diálogo e na contestação. Por outras palavras, não é possível para mim, ou para o meu amigo motorista, simplesmente justapor, de modo descritivo, os nossos respetivos cenários e fingir que nenhum de nós está interessado em ganhar o debate através dos nossos exemplos.

A conversa entre mim e o meu motorista pode ser considerada um debate sobre humanidade comparada. Mas o que é a humanidade comparada e como é que a humanidade se tornou comparada? Em primeiro lugar, existirá algo chamado humanidade que se apresente a si própria de um modo apodítico, e que seja, suplementarmente, retirada da sua autossuficiência para zonas de comparação onde seja pluralizada, heterogeneizada, e tornada totalmente diferente de si mesma? Ou será que o comparatismo é constitutivo do humano e não um mero epifenómeno brilhante ou um pensamento *a posteriori* que pode ser reduzido ao nível de um mero comentário submisso num texto já de si imaculado e pleno? Aqui reside o problema, assim como uma instigante questão. Uma vez a comparação iniciada, não há como regressar a um enquadramento que nos ponha a salvo, uma espécie de território neutro ou de filiação centrista. A epistemologia da comparação faz convergir no género humano a simultaneidade do mundo Uno com a fenomenologia de muitos mundos dentro desse mundo Uno. O mundo é precisamente um só devido a, e tendo por base, a sua irredutível pluralidade e heterogeneidade. A identidade do mundo consigo mesmo baseia-se numa relação radicalmente diversa e disjuntiva consigo mesma. É em nome da diversidade que o mundo como Uno enceta um debate consigo mesmo. Se o mundo, na sua própria unidade, não fosse diverso, então estaria destinado a um debate hermético e solipsista, consigo mesmo. As realidades emergentes em distintas partes do mundo são ao mesmo tempo historicamente distantes e coevas umas em relação às outras, e assim, uma epistemologia comparatista tem de resultar, de um modo honesto e responsável, numa duplicidade cronotópica. O coração do mundo bate de modo diverso no haiku, no romance do realismo mágico, nos teatros de rua da Índia, e numa variedade de outros géneros e formações literário-culturais – mas não de um modo tão diverso que necessite de uma política de *apartheid*, de “separados mas iguais”.

As comparações, segundo o chavão, são odiosas; quer o sejam, quer não, não são com certeza naturais, ou, dir-se-ia, evidentes. Haverá algo intrínseco em A que evidencie a sua potencial comparação com B, ou será a comparação intuída de modo gratuito por um académico atento que sente que há algo a ganhar por todos com o ato da comparação? O cerne da questão não reside apenas em que A é ou não é idêntico a B, mas antes no seguinte: por que razão será de importância epistemológica que A seja ou não seja idêntico a B, e que ponto de vista, informado por uma determinada visão do mundo e um desejo de conhecimento, estabelece a agenda cognitiva? Tal como nós, professores de literatura, sempre recomendamos aos nossos alunos: “Por favor, sempre que escrevam um artigo que compare duas obras, certifiquem-se primeiro que esclarecem cuidadosamente os fundamentos da comparação, porque esses fundamentos nunca são evidentes”. Qualquer ato de comparação tem por origem um desenraizamento e uma amálgama que se deseja não violenta. As duas obras a ser comparadas são desterritorializadas do seu meio “original” e depois reterritorializadas de modo que possam tornar-se espacialmente vizinhas, do ponto de vista epistemológico. E uso a expressão “epistemológico”, de modo a dar ênfase ao facto de que a verdadeira motivação por detrás do projeto comparatista é o desejo e a vontade de criar conhecimento novo. Isto não significa que previamente à iniciação temporal da comparação as obras/objetos/identidades a serem comparadas tinham um défice de autoconhecimento, cada uma isolada no seu *habitat* próprio. O projeto da comparação, de certo modo, faz ressaltar a identidade anterior de cada obra, sugerindo talvez que um conhecimento baseado na comparação poderá revelar-se mais sofisticado, mais progressista, mais mundano e cosmopolita do que um modo de conhecimento que se reputa mais seguro da sua própria identidade e proveniência.

O projeto comparatista situa-se algures entre a estabilidade da identidade e a fluidez da diferença. Um diagrama de Venn será uma boa ilustração do que pretendo dizer. Neste diagrama A e B podem ser vistos simultaneamente como independentes e em sobreposição um com o outro. Nesta nova tipologia, A e B continuam com a sua existência anterior, isto é, a sua realidade autónoma fora do quadro da comparação, ao mesmo tempo que exibem claramente o contexto que partilham, no qual a sua diferença é evidência da razão de ser da sua comparação. Tal como referi noutra ensaio ², as questões

2 R. Radhakrishnan, *Theory in an Uneven World* (Malden, MA: Blackwell, 2003), 31-87.

pós-comparação, são as seguintes. Qual é a relação, relativamente a A e B, entre a área que fica na sombra no diagrama de Venn e a área que fica fora da sombra? E haverá de facto uma possível relação entre as respetivas áreas de A e B que não foram abrangidas pela área de sombra da comparação? Ainda de modo mais significativo, após a comparação, poderão A e B manter-se tal como eram antes, isto é, após descobrirem que têm tanto em comum com algo exterior à sua realidade, serão capazes de manter a sua integridade própria assim como a sua solidariedade? Por exemplo, um romance urbano passado em Mumbai, uma vez descoberto que a realidade urbana de Mumbai é eminentemente comparável à do Rio de Janeiro, de Xangai, Londres, Tóquio ou Cairo, será assim possível relacionar, de um modo credível, a realidade urbana de Mumbai com o seu interior nacional, composto do território rural e semi-rural de Maharashtra e da Índia? Espero que o meu exemplo evidencie a questão da assimetria. O cerne da minha questão é que o ato comparatista, ao possibilitar, por um lado, uma nova forma de reconhecimento, por outro lado dá origem a uma severa possibilidade de erro. Eu diria, por exemplo, que a “cidade global” é produto de um golpe comparatista: um golpe que submete a cidade global aos fluxos transnacionais, mais do que aos ritmos e requisitos da sua própria nação. A questão premente aqui é o facto de o ato comparatista, dependendo de quais forem os poderes que lhe subjazem, ter a capacidade e o potencial de suplantar um anterior objeto epistemológico com um novo.

A comparação evidencia as seguintes questões filosóficas: 1) a política da representação, 2) os limiares de reconhecimento e validação inter e intra-identitários. O que sucede quando um crítico literário comparara o feminismo na língua tâmil de C.S. Lakshmi, que escreve sob o pseudónimo de Ambai, com os feminismos de, por exemplo, Adrienne Rich, Virginia Woolf ou Hélène Cixous? Esta comparação tem lugar tanto num mundo ideal, como num mundo circunstancial e histórico, isto é, tem lugar em Um só mundo e entre dois mundos cujas relações mútuas são estruturadas pela dominação. O que é de facto extraordinário, é que apesar das distintas realidades históricas e localizações onde se inscrevem, estas escritoras evidenciam constructos de género “comparáveis”, a noção de *écriture* e a possibilidade de experienciar o Real para além dos limiares ginocêntricos e androcêntricos. Mas aqui reside uma questão: enquanto Cixous chega a esta consciência no seguimento da sua interlocução com Sigmund Freud, Jacques Lacan, a psicanálise e o pós-estruturalismo em geral, as formulações de Ambai exprimem o resultado da sua interação com a economia política indiana, os

discursos nacionalistas e feministas indianos, e aspetos da filosofia Advaita hindu³. Uma vez que as questões gerais são contextualizadas como parte do “conhecimento”, entendemos que as verdadeiras diferenças entre Ambai e Rich a nível do “ser”, do essencial, não importam de facto; isto porque, à sua vez, cada uma delas fundamenta a sua escrita em detalhes empíricos, em prol de uma tarefa teórica muito mais significativa. Ainda mais relevante é questionarmos o que acontece àquelas áreas, na obra de cada uma das escritoras, que permanecem “originais”, específicas, e que não pertencem ao território comum da comparação? Deverão essas áreas ser negligenciadas pelas reflexões teórico-críticas como mero pano de fundo cuja função não é mais do que indiciar e possibilitar o vanguardismo da comparação?

Como tal, qual sujeito está a iniciar a comparação e porquê? O que é que está em questão na comparação e quem beneficiará da performance comparatista? De que modo é que o comparatismo como pedagogia e metodologia cria o seu próprio objeto epistemológico enquanto sujeito e dentro dos parâmetros da normatividade? Revertendo para o exemplo da conversa que tive com o condutor da *rickshaw*: será possível ter essa troca sem necessariamente invocar a temporalidade do historicismo segundo o qual a situação do tráfico no primeiro mundo é indubitavelmente superior àquela num contexto subdesenvolvido de terceiro mundo? Estou-me a reportar ao que Chinua Achebe, umas décadas atrás, referiu relativamente ao gesto humanista comparatista de Joseph Conrad sobre os seus irmãos africanos. O argumento de Achebe era que ao atribuir um estatuto de igualdade fraterna aos seus próximos africanos, Conrad tinha infantilizado o africano, colocando-o no lugar do irmão menor, o qual, à semelhança do terceiro mundo, estava destinado a cumprir o papel habitual no crónico jogo das escondidas com o seu irmão mais velho que, pressupostamente, “já lá tinha estado” nesses mesmos lugares e e encruzilhadas históricas onde o irmão mais novo se iniciaria anos mais tarde. No seguimento dos debates acesos em torno da obra magistral de Benedict Anderson sobre a questão do nacionalismo e da crítica elaborada por Partha Chatterjee a Anderson, o irmão mais novo mimetiza fielmente a modularidade impecável originalmente da autoria do irmão mais velho. Visto de outra perspetiva, é como se o *Bildungsroman* da

3 N.T.: *Advaita Vedanta* é uma versão da filosofia *Vedanta*, uma escola de filosofia indiana que procura fazer uma interpretação hermenêutica dos *Upanishads* (parte das escrituras *Shruti* hindus que discutem principalmente meditação e filosofia). *Advaita* é frequentemente traduzido como “não dualismo” ou “não binarismo”.

mundanização do universal não fosse mais do que uma mera passagem de testemunho das circunscrições da humanidade “já desenvolvida” para aquela “em vias de desenvolvimento”.

A comparação, quer literal, quer metaforicamente, levanta uma série de questões fundamentais, de natureza filosófica e epistemológica. Por exemplo, de que modo é que um projeto comparatista pode intervir na problemática do Eu e do Outro. Como é que a comparação pode contribuir para o nosso entendimento do tema da Identidade e da Diferença? Como é que a epistemologia da comparação contribui para exacerbar ou resolver a tensão entre as categorias de “reciprocidade” e “reconhecimento”? Até que ponto é que um projeto comparatista pode escapar ao terrível estigma do centrismo? Como é que uma perspetiva comparatista pode rumar cuidadosa e rigorosamente entre a Cila do universalismo dominante ⁴ e a Caríbdis do relativismo solipsista? Como é que o perspetivismo comparatista negocia com a realidade heterogénea de muitos mundos dentro de Um só? E, finalmente, será que o projeto da comparação consegue de facto criar um novo objeto/sujeito do conhecimento, ou mesmo recuperar os contornos semântico-ideológicos do mundo enquanto *status quo*?

Gostaria de sugerir que os estudos comparatistas são simultaneamente epistemológicos e políticos. Na medida em que são epistemológicos, caracterizam-se por um certo idealismo crítico e utópico; e, na medida em que são inexoravelmente políticos, fazem simultaneamente parte de e são sintomáticos das relações desiguais e assimétricas que estruturaram e seguem estruturando o mundo e seus paradigmas de dominação. Dizendo de um outro modo, um projeto comparatista tem de ser sempre duplamente consciente: por um lado, agir como se a comparação fosse estabelecida num mundo ideal e, por outro, desconstruir essa mesma ética idealista em nome de uma realidade vivida e dos seus desequilíbrios constitutivos. Um projeto comparatista tem de ser rigorosamente consciente de que, apesar do seu intuito igualitário, ele será sempre interpelado por uma visão do mundo que é cativa das estruturas de dominação e da sua reprodução. Assim sendo, como poderá um investigador de estudos comparatistas, segundo o exemplo famoso de Saul Bellow, comparar a complexidade de Leão Tolstoy com a riqueza da cultura Zulo? Será tal comparação irracional, anómala, desigual

⁴ N.T.: Cila e Caríbdis pertencem à tradição mitológica grega. Surgem pela primeira vez na *Odisseia* de Homero, enquanto monstros marinhos personificando os perigos da navegação que Odisseu enfrentou. Figurativamente representam os lados opostos do estreito de Messina.

e totalmente anacrónica? Obviamente que nem tudo pode, ou deve ser, comparável; e, sendo esse o caso, chegamos a uma situação em que apenas é legítimo comparar realidades iguais ou compatíveis? Aqui é que reside o problema: não será então a comparação estabelecida entre realidades iguais ou compatíveis senão um mero exercício narcisista? E para além disso, como definir “desigual” e “incompatível” – e quem é que o estabelece? Será que isto significa que a aventura da comparação não é mais do que a esgotada repetição da lógica conservadora e do crónico apanágio da nossa própria tradição e do seu cânone, enquanto pretensos paradigmas universais? O que aconteceu então àquele “outro” projeto de permitir que o eu seja vulnerável a “outras” histórias, “outros” critérios do bem, do belo e do normativo? E o que dizer do precário projeto de expor as desigualdades da igualdade e de renegociar o conceito de compatibilidade através de novas formas de reconhecimento e de reciprocidade?

Por mais valorosamente que tentemos, o paradigma comparatista fundamenta-se sempre na intranquilidade da problemática Eu-Outro e na sua política de reconhecimento. Colocando a questão no contexto da “nossa própria” política académica departamental: de que modo é que a literatura comparada transcende a distância entre temáticas nacionalizadas da literatura? Digamos que, previamente ao projeto comparatista, tínhamos a temática anglo-saxónica, francesa, alemã, indiana, e assim por diante. Cada temática particular reconhece-se na sua própria plenitude interna, o seu próprio entendimento de equilíbrio na relação Eu-Nós. O sentimento de coletividade, isto é, o sentido de um “nós” é interno ou inraidentitário. O que acontece às formas de reconhecimento no eixo comparatista? A verdade dos factos é que não há uma temática específica da literatura comparada, assim como não existe um domínio identitário chamado literatura comparada. As comparações abrem um campo de possibilidades flexível, um espaço “entre” que não é soberano – um espaço que não pode ser possuído nem administrado com propriedade. O desafio proposto à “literatura comparada” é a desconstrução das formas de reconhecimento e identificação; e uso o termo desconstrução num sentido técnico preciso, para significar que não existe nenhum *hors texte* para além do texto do reconhecimento. Concretizando, a literatura comparada tem como objetivo originar uma temática nova, ao mesmo tempo que reconhece que esta nova produção ficará sujeita à lógica binária do Eu e do Outro. O problema é simplesmente este: como fazer surgir um novo “nós”, e quem assinará por baixo deste novo “nós”?

É absolutamente apropriado que a obra *Políticas da Amizade* de Jacques Derrida surja logo no início de *Death of a Discipline* de Gayatri Chakravorty Spivak, um pequeno livro onde Spivak debate a viabilidade da “literatura comparada”. Derrida permite a Spivak tratar a questão da literatura comparada ao mais alto nível de complexidade epistemológica e aceitar a razão de ser do próprio projeto comparatista, em vez de, em nome de um fácil e ateuórico pragmatismo, pretender que a literatura comparada se conseguiu esgueirar entre a problemática Eu-Outro. Ouçamos Derrida tal como surge na discussão de Spivak:

“Como distinguir entre nós, entre cada um de nós que comportamos este ‘nós’ ainda tão indeterminado?

Suponhamos então que me tenhais já por responsável daquilo que digo, pelo simples facto de falar, mesmo se eu não assumo ainda a responsabilidade das frases que cito.

Talvez então me concedereis isto, como primeiro resultado de uma demonstração prática, desta que acaba de ter lugar: antes mesmo de nos ser colocada a questão da responsabilidade, do ‘falar em seu nome próprio’, de contra-assinar esta ou aquela afirmação, etc., estamos apanhados, uns e outros, numa espécie de curvatura heteronómica e dissimétrica do espaço social, mais precisamente da relação com o outro: antes de todo o *socius* organizado, antes de toda a *politeia*, antes de todo o ‘governo’ determinado, ‘antes’ de toda a ‘lei’. Antes e diante dela, no sentido do ‘diante da lei’ de Kafka”⁵.

Esta é uma passagem densa, repleta de possibilidades múltiplas, e o meu interesse nela, para o caso presente, reporta-se ao conceito “este ‘nós’ ainda tão indeterminado”. Deixem-me explicar recorrendo ao meu condutor da *rickshaw*. Claramente, os dois constituímos um “nós” concebido por diferenças de localização, profissão e classe. Mesmo ambos sendo ontologicamente humanos, representamos diferentes visões do mundo, cada uma com as suas calibragens historicistas e de desenvolvimento. Ambos somos de distintos modos marcados pelo regime de nacionalismo e de estado-nação, e cada um de nós vive num determinado espaço circunscrito que é suscetível de formar alianças translocais com outras localizações. Quando começamos a

5 Jacques Derrida, *Políticas da Amizade* (1994), tradução de Fernanda Bernardo, Porto: Campo das Letras, Coleção Campo da Filosofia 18, 2003: 235.

comparar as nossas respetivas visões sobre a natureza do tráfico, acabamos por evidenciar, através das nossas narrativas específicas, as realidades de proveniência de cada um de nós. Reconhecemos a nossa diferença relativa e depois perguntamo-nos o que fazer com ela, ou como negociar essa mesma diferença. Há um desconforto implícito na constatação o que constituímos e ao mesmo tempo, não constituímos, um “nós”. Se não existe, à partida, um sentido estabilizado de um “nós”, a comparação perde a sua saliência, a não ser que a prática da comparação seja capaz de dar origem àquele “outro nós” que está rasurado e impedido de existir nos regimes sociais e políticos vigentes. Não é assim de todo uma coincidência que Derrida invoque a “amizade” como aquele “outro” registo ou comprimento de onda que tem o potencial de reconfigurar e fazer surgir formas de reconhecimento identitário.

Em nome de quem deverá a comparação ser valorizada? De quem será a assinatura e a contra-assinatura? Quem será oficialmente responsável pela comparação: o Eu ou o Outro, ambos ou nenhum destes? Não há forma, em nome da bondade da comparação, de escapar à crua relação binária entre “uns e outros”. Paradoxalmente, a reciprocidade existente no reconhecimento identitário está ancorada no paradigma axiomático Eu-Outro. Poderá a “política da amizade” de algum modo facilitar o surgimento deste “nós futuro” num espírito genuinamente coevo, e neste processo desconstruir, a partir de dentro, a autoridade da estrutura de reconhecimento do Eu-Outro? Contudo, se a autoridade do paradigma de reconhecimento Eu-Outro for de facto irrefutável, será pelo menos possível invocar o tal “nós” ainda tão indeterminado” de um modo não centralista e não autoritário? Derrida, como muitas vezes o faz, lembra-nos de uma irremediável duplicidade: teremos sempre de comparar e, ao mesmo tempo, sermos absolutamente conscientes de que, no ato da comparação, estaremos sempre a realizar uma violência epistémica. As questões prementes suscitadas por Derrida, se bem que ontologicamente e não historicamente, são as seguintes: como poderemos decidir a quem corresponde este “nós” e este “eles”? O que é que nós poderemos fazer com esta “dissimetria heteronómica do espaço social”? Se todas as interações humanas são forçadas a terem lugar no tal espaço social, o que é que constitui o reconhecimento identitário, assim como o não reconhecimento?

Poderá o projeto comparatista evitar a arrogância centralista? Qual será, por exemplo, a assunção normativa que está por detrás do “nosso” desejo de comparar fluxos de tráfico “aqui” e “lá”? À medida que entro no mundo

da comparação, serei capaz de me descentrar do meu referente europeu, ou indiano, primeiro-mundista, ou terceiro-mundista? O binarismo do processo comparatista funciona do seguinte modo: por um lado, a metodologia comparatista tem de persuadir cada um dos termos da comparação a reidentificar-se relativamente ao outro; por outro lado, tem a obrigação de “permitir a autonomia” de cada um dos termos implicados (no sentido heideggeriano do *Gelassenheit*), sem violar a sua integridade própria. Tudo depende da origem da interpelação. Tal como afirmei no capítulo dois do meu livro *Theory in an Uneven World*, a problemática do Eu-Outro deve ser interpretada do ponto de vista político, teórico e histórico. Do ponto de vista filosófico e teórico, o Eu requer o posicionamento, assim como o olhar do Outro no sentido do seu autorreconhecimento. Por definição, o reconhecimento requer a rotura da plenitude solipsística do Eu. Todos os sujeitos, tanto os dominantes, como os subalternos, os hegemónicos, e outros, são enredados numa lógica a que, segundo Lacan e Slavoj Žižek, poderíamos chamar o *grande O*⁶. Mas a questão que tanto Lacan como Slavoj Žižek a maior parte das vezes não colocam, é esta: de que modo é que esta lei (a priori) simbólica ou categórica do *grande O* é exemplificada ou tem lugar na História? De que modo é que a dinâmica histórica das relações ímpares e desiguais entre Senhor e Escravo, Colonizador e Colonizado, se relacionam com a tese do *grande O*? Ou, dito de um outro modo, mais redutor e simplificado, como poderão “comparações igualitárias” ter lugar num mundo desigual?

Comentando astutamente a retórica de Derrida, Spivak refere:

Dada a curvatura irreduzível do espaço social – a curvatura heteronómica da relação com o outro – o político tem de atuar em face desse “talvez”. Porque não podemos decidir, mantém-se decisivo, a jogada irrestrita de todas as pretensões

6 N.T.: O *grande O* termo e conceito de Jacques Lacan. Ao longo dos seus escritos Lacan utiliza a distinção entre o termo “outro” (com minúscula) e “Outro” (com maiúscula). No primeiro caso, o termo significará o “eu Imaginário” e seus alter-egos. No segundo caso, Lacan reporta-se a dois outros tipos de “outridade”, correspondendo aos registos do Simbólico e do Real. Neste contexto, o *grande Outro* lacaniano insere-se na ordem simbólica, nomeadamente no superior “espírito objetivo” das estruturas sociolinguísticas transindividuais, que configuram o campo das interações intersubjetivas. Em articulação com estes conceitos, o *grande Outro* simbólico poderá igualmente reportar-se a ideias (fantasmáticas/ficcionais) de poder autoritário anónimo (quer de Deus, Natureza, História, Sociedade, Estado, Partido, Ciência, ou o do analista enquanto “sujeito suposto saber” [*sujet supposé savoir*], em consonância com o relato lacaniano da transferência analítica. [Traduzido a partir de: Adrian Johnston, “Jacques Lacan”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/lacan/>>].

à coletividade, agonísticas ou não. Derrida conhece a infindável indefinição da mudança epistémica no agente, não apenas através das suas elaborações teóricas, mas também, como a invocação específica da sala de aula no início de *Políticas da Amizade* indica, como um professor das humanidades. É nessa aula que a pergunta “Quantos somos?” é feita.

A lei da curvatura – de que não somos capazes de aceder ao outro diretamente e com uma garantia (apenas por “analogia apresentacional”, escreverá Husserl) – não é um entrave à política. Ao sugerir que a posição filosófica de ser chamado pelo outro seja acedida através da inscrição na responsabilidade política, Derrida exige uma atividade política mais arriscada.⁷

A questão premente aqui é a do “nós” – um “nós” que está ainda por vir – em cujo anúncio e delimitação o “nós” tal como somos precisa de ter um papel crucial. A esperança utópica crítica é a de que de algum modo o “nós” do presente, que está irremediavelmente mergulhado na lógica binária do Nós-Eles e do Eu-Outro, seja capaz de encontrar uma maneira de iniciar na história o “outro nós” que não seja conivente com a infeliz lógica binária. Como é enfatizado por Derrida e por Spivak, a comparação acarreta responsabilidade: mas responsabilidade em nome de quem – em nome de que localização ou de que posição de sujeito?

Assim, na tarefa comparativa, quem chama e quem responde – e em nome de que “nós”? No âmbito da “curvatura heteronímica e dissimétrica do espaço social”, o que podem, filosófica e teoricamente, bem assim como politicamente, alcançar as comparações? O que é revelado, por exemplo, pela transformação radical de formações literárias nacionais em departamentos de literatura comparada é uma insatisfação fundamental com uma certa forma de coletividade, e um anseio correspondente por uma diferente coletividade axial, que possa ter implementado o mecanismo de reconhecimento identitário e reciprocidade “de outro modo”. As duas premissas que não deveriam subscrever o projeto comparativo são a de que o outro seja acessível, com garantia, para o eu, e a de que a performance de comparar como uma atividade política pragmática possa de algum modo neutralizar, transcender ou destruir a estrutura filosófica profunda da problemática Eu-Outro. Por outras palavras, a tarefa de expandir de forma perene o domínio do “nós”

⁷ Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003), pp. 29-30.

tem de reconhecer a incorrigibilidade teórico-conceitual da “curvatura heteronímica e dissimétrica do espaço social” e observar com rigor o duplo dilema da estrutura Eu-Outro: 1) a relação de reconhecimento recíproca entre um qualquer Eu histórico e Outro, e 2) a relação normativa vinculativa de todos os Eus históricos ao Outro ontológico que por definição não tem ou conhece “nenhum outro”.

Será possível começar provisoriamente da posição que nos é dada e, no entanto, não consagrar a centralidade dessa posição? Será possível – e aqui estou a pensar na teoria de Judith Butler e na ficção de Amitav Ghosh – pensar a partir de outro lugar, ou cultivar a localização que nos está atribuída ex/estaticamente, excentricamente, acentricamente, pluricentricamente? Será o centro o lugar onde pensamos, onde vivemos ou ambos? Ou, haverá algo na modalidade de pensamento que não pode deixar de fazer da sua proveniência, ainda que fortuita, um centro? Mesmo que uma extraordinária injeção de empatia torne possível um pensamento orientado-para-o-Outro, não será tal pensamento, como é referido por Maurice Merleau-Ponty, realizado como uma performance do Eu como se fosse o Outro? Mesmo que estas questões não possam ser respondidas em teoria, o que é possível é fazer uma distinção clara entre o centrismo enquanto descritivamente inevitável e o desdobramento crítico ou desconstruído do centrismo em nome do outro. A consciência do centrismo, seja ele Euro-, logo-, Afro-, Sino-, Indo-, gino- ou andro-, pode iniciar a crítica perene como o único modo válido de conhecimento. Até onde vai uma crítica e qual o seu modo de validar o reconhecimento identitário? Quando duas visões do mundo ou dois conhecimentos centristas se encontram em conversa serão eles capazes de se despir substancialmente ou estrategicamente das suas respetivas ancoragens; ou, colocando a questão em termos hermenêuticos, não conseguirá cada centrismo fazer mais do que pôr a nu os seus preconceitos e estruturas prévias de compreensão na presença do “Outro”? Por outras palavras, para retornar a Derrida e Spivak, nenhum acesso direto ao outro é possível; mas o que é, de facto, eminentemente possível é a autocrítica e autodesfamiliarização como reação coeva à presença do outro. O pressuposto, naturalmente, é que o “outro eu” está a desempenhar algo semelhante a partir da sua própria localização.

Mas a questão mantém-se: quantos mundos há? Quer se invoque o mito da Torre de Babel ou qualquer outra alegoria, o problema crucial é: em que sentido é que “nós” somos um e do mesmo mundo e em que sentido somos diferentes e de mundos diferentes? Se o mundo Uno se mundaniza

diferentemente na Cristandade, Hinduísmo, Judaísmo, Islão, Sikhismo, Budismo, Zoroastrismo e secularismo, que é o mesmo que dizer, se o mundo é uno na sua realidade, mas irredutivelmente plural na forma como o conhecemos, onde e como deveria situar-se o projeto comparatista: no uno, nos muitos, ou num modo estático que constantemente reorganiza as formas do reconhecimento identitário? O encanto, bem como o desafio, é que mesmo que o mundo seja uno na sua existência objetiva, terá de ser historicamente reconhecido como uno pelas muitas circunscrições e perspectivas que constituem o mundo; e infelizmente, com o reconhecimento identitário vem a dualidade e as terríveis possibilidades de um falso reconhecimento, como acontece na estrutura de reconhecimento identitário entre Senhor e Escravo, entre o Colonizador e o Colonizado e entre o que domina e o subalterno. Eis que o reconhecimento de todos os eus e outros históricos pelo *grande O* não pode ser assegurado trans-historicamente; que o reconhecimento identitário tem de ser resolvido historicamente através de intensas contestações, violência e guerra, por meio de reconhecimentos localizados que são estruturados em dominância e assimetria. Não é que o reconhecimento identitário não possa acontecer sob as leis de Jim Crow ou em situações de colonialismo ou apartheid ou sob o patriarcado hétero-normativo; mas estes são falsos reconhecimentos extremos que precisam de ser corrigidos, não de forma imaculada ou miraculosa, mas em nome de outras e diferentes possibilidades históricas.

Tendo em conta estes pensamentos, é tempo agora de nos virarmos para a literatura. Não é uma coincidência que a “amizade” seja o tema motor de *Passagem para a Índia* de E. M. Forster, tal como é em Derrida. Será a amizade humanística viável no contexto hediondo da modernidade colonial e do seu maniqueísmo brutal? Será possível invocar uma política igual e recíproca de reconhecimento identitário em épocas em que o humano foi traído pela máquina binária do colonialismo? Será mesmo que o Oriente é o Oriente e o Ocidente é o Ocidente e, se assim é, em que circunstâncias? Será concebível que assim que a Inglaterra e a Índia se emancipem da selvajaria do colonialismo, se possam tornar amigas sob o mesmo céu? Como é que o “reconhecimento identitário” se altera quer como estrutura, quer como visão na pós-colonialidade? Ao longo do livro são feitas comparações entre a Cristandade e o Hinduísmo, o Hinduísmo e a Cristandade, a tradição e a modernidade, entre ser inglês na Inglaterra e ser inglês na Índia colonial, entre o secularismo e a espiritualidade, entre a Itália e a Índia e assim por

diante. Irá a experiência comparatista conduzir ao monadismo civilizacional, ao sincretismo, à simbiose, à fusão ou à confusão? Aqui está uma famosa passagem que dramatiza o dilema da identificação entre duas forças que estão a tentar entender-se quer naturalmente, quer historicamente:

São escuras, as grutas. Mesmo quando abrem em direção ao sol, muito pouca luz penetra através do túnel de entrada na câmara circular. Há pouco que ver e nenhuns olhos para o fazer, até que o visitante chega para os seus cinco minutos e acende um fósforo. De imediato, uma outra chama surge das profundezas da rocha e se move para a superfície como um espírito aprisionado: as paredes da câmara circular foram maravilhosamente polidas. As duas chamas aproximam-se e esforçam-se por se unir, mas não conseguem, porque uma delas respira ar e a outra pedra. Um espelho incrustado de belas cores divide estes amantes, delicadas estrelas de rosa e cinza intercalam-se, nebulosas primorosas, sombreados mais ténues do que a cauda de um cometa ou do que a lua ao meio-dia, toda a evanescente vida do granito, visível apenas aqui. Punhos e dedos empurrados por sobre o solo que avança – aqui está, por fim, a sua pele, mais fina do que qualquer cobertura adquirida pelos animais, mais suave do que água sem vento, mais voluptuosa do que o amor. O brilho aumenta, as chamas tocam-se, beijam-se, expiram. A gruta está outra vez escura, como todas as grutas.⁸

A alegoria do excerto é óbvia; mas o que podemos aprender com a alegoria? Serão históricas ou intemporais as lições a tirar da alegoria? E quanto à própria alegoria, a sua ocorrência num certo momento da história? Se toda a humanidade é uma grande coletividade indivisível e se todo o ser humano partilha do espírito dessa coletividade e é, portanto, uma extensão de e consubstancial com todos os outros seres humanos, então, porquê e como falha o reconhecimento identitário? Se um humanismo inclusivo e não confessional impõe um mandato de amor, amizade e solidariedade, deveria ser capaz de transcender e triunfar sobre as perversões e distorções do dualismo Colonizador-Colonizado, bem como do dualismo Oriente-Occidente. Porque não podem o sujeito Oriental e o sujeito Ocidental, o sujeito Colonizado e o sujeito Colonizador desinvestir-se da sua história presente de binarismo e juntos investir na sua prestação de contas comum ao *grande O*? Dentro do

⁸ Traduzido a partir do original citado no texto de E. M. Forster, *A Passage to India* (New York: Harcourt Brace, 1924), pp. 137-38.

formato comparativo do reconhecimento identitário, porque não pode cada chama desempenhar ambos os papéis de espelho e de janela para o outro, de modo a que a transcendência para o Real utópico possa ser efetuada transgredindo radicalmente o modo colonialista de reconhecimento?

Forster tem o cuidado de começar com a tenebrosa e monista primordialidade das grutas, se assim o podemos dizer, que não está de todo disponível à percepção humana ou à iluminação. Contra o pano de fundo da impenetrável alteridade das grutas, tem lugar um drama dualista de reconhecimento identitário. A chama é acendida pelo fósforo do visitante, não do nativo. Se as grutas são concebidas como sendo hindu, jainistas ou budistas, então, o visitante pode ser claramente identificado como um colonialista britânico. Mas se as grutas forem entendidas como a Natureza ou o Ser, então a intromissão do visitante será entendida como a invasão antropocêntrica da Natureza/Ser pelo *cogito*. Poderá a alegoria funcionar em ambos os níveis? O reconhecimento identitário é uma estrutura diádica, mas a autoridade de um terceiro termo está latente nesta estrutura; e é em nome da autoridade simbólica deste terceiro termo que a estrutura dupla pode ser instrumentalizada. O problema de Forster enquanto narrador não é assim tão diferente do “novo humanismo” de Franz Fanon ou do “nós por vir” de Derrida. A temporalidade do reconhecimento agita-se entre a historicidade do colonialismo aqui-e-agora, que requer um certo tipo de reciprocidade entre a Índia e a Inglaterra, e aquela “outra” temporalidade utópica que é pós-colonial e, portanto, “ainda por vir” e “ainda por definir”. E aqui está o problema: não há maneira de chegar a esse “outro” reconhecimento utópico sem ser através do falso reconhecimento colonialista. Serão as duas chamas antagonistas ou cooperantes trabalhando por meio de uma solidariedade prévia? O que quer que transpareça entre as duas chamas, à medida que refletem e conversam uma com a outra, resultaria também numa iluminação efetiva do mistério das grutas. Forster compara a fenomenologia das duas chamas, uma respirando ar e a outra pedra, atribuindo o fracasso da sua união à sua diferença elementar. Mas o que é interessante é que processualmente ou modalmente falando, a iluminação de uma das chamas produz uma reciprocidade instantânea e espontânea. Além disso, ao ser saudada pela primeira chama, surgindo assim como o “objeto” de reconhecimento, a chama que responde desloca-se de uma situação de aprisionamento para uma posição de sujeito. Subtendidas pelo categórico *a priori* do reconhecimento, como deveriam as duas chamas comportar-se? Devem continuar o

jogo do Eu-Outro de forma intercambiável, mantendo assim a dualidade, ou devem antes misturar-se e fundir-se eroticamente uma na outra em nome do amor oceânico e da amizade transcendental? Na retórica elevada de Forster, há um instante fugaz de união que não tem qualquer duração. As chamas morrem e a escuridão prevalece, impedindo o reconhecimento identitário. Nesta alegoria, o reconhecimento é o *pharmakon*: o presente envenenado que é simultaneamente o veneno e o remédio. Na época do colonialismo o reconhecimento identitário não pode ir mais longe do que isto.

As questões ontológicas levantadas por Forster são as seguintes: de onde emerge uma comparação e para onde volta? E, respetivamente, onde é que o reconhecimento identitário começa e onde é que encontra uma casa? No espaçamento muito literal-semântico do reconhecimento, como é que a repetição chega ao original – ou será que chega? Porque deveriam fundir-se as duas chamas? Porque não podem elas manter a sua luminosidade discreta? Resultaria isto numa “situação de separados, mas iguais”? É interessante que Forster escolha distinguir as chamas nos seus elementos, ar e pedra. Estará Forster a sugerir, antecipando Samuel P. Huntington, que há diferenças essenciais-civilizacionais que não podem ser reconciliadas ou transpostas por práticas históricas e seculares? Então, qual é a verdade e qual a ilusão? Qual das duas é real e qual delas mera aparência? O resultado da violência colonial e das suas estratégias programáticas de considerar o Colonizado “outro” é uma dualidade incomensurável e irreconciliável; ou a dualidade está inscrita na própria ontologia da condição humana? No período pós-colonial, as duas chamas unir-se-iam para sempre, e Aziz e Fielding ratificariam a sua amizade em nome do humano liberado do regime colonialista alienante? Pairando sobre toda esta discussão está o problema do Uno: o seu estatuto epistemológico, bem como histórico-temporal. Faremos “nós” parte de uma humanidade indivisível ou faremos antes parte de vários grupos comunais, diferentes, contraditórios, incompatíveis e talvez incomensuráveis, que se juntaram por circunstâncias históricas? Serão as comparações feitas com o entendimento tácito que A e B, para nos servirmos da retórica de Benjamin, são “fragmentos” da mesma totalidade destruídos e traídos pelas circunstâncias da história? Ou, deverão as manipulações desconfiar da manipulação do Uno: o Uno dissimuladamente ancorado num qualquer centrismo dominante? Aqui está o que diz Benjamin: “(...) tal como os cacos de um vaso, para se poderem reajustar, têm de encaixar uns nos outros nos mais pequenos pormenores, embora não precisem de ser iguais, assim também a

tradução, em vez de querer assemelhar-se ao sentido do original, deve antes configurar-se, num ato de amor e em todos os pormenores, de acordo com o modo de querer dizer desse original, na língua da tradução, para assim tornar ambos, original e tradução, reconhecíveis como fragmentos de uma língua maior, tal como os cacos são os fragmentos do vaso inteiro.”⁹ Não estou de maneira alguma a sugerir que a tarefa da comparação e a tarefa da tradução são sinónimas. Invoco Benjamin num contexto muito limitado. A tradução e a comparação põem em evidência o problema da “identidade” e da “diferença”.

Quer estejamos a traduzir, quer a comparar, deparamo-nos com o tema do reconhecimento identitário e do falso reconhecimento e a problemática mais profunda do Eu e do Outro. Nos campos da filologia e dos estudos da tradução é costume falar-se de famílias de línguas, tais como as indo-europeias, as semitas, as eslavas e as dravídicas, de modo a calibrar a proximidade ou distâncias entre as línguas. Por esta lógica, apesar das suas diferenças, duas línguas eslavas poderiam ser entendidas como partilhando a mesma família ou identidade; e, portanto, as diferenças entre elas poderiam ser analisadas e entendidas como variações intrafamiliares. Em contrapartida, as diferenças entre o tâmil e o inglês seriam de ordem diferente. No campo da comparação, o centrismo serve – muito à semelhança do conceito de uma família – para medir e julgar a distância entre duas literaturas e culturas. O grau de incomensurabilidade e de inteligibilidade recíproca entre duas chamadas, para voltar à cena de Forster, variaria dependendo se as chamadas fossem ocidentais ou orientais ou ocidentais e orientais. Mas sejam as diferenças intra- ou interpor natureza, a questão permanece: será que as diferenças que são analisadas no seu significado por comparação ou por tradução fazem parte do mesmo mundo cultural ou não? São elas fragmentos do mesmo recetáculo chamado de Ser ou Humanidade ou de condição humana? Quando, por exemplo, comparo o conceito de improvisação no *Jazz* com a prática de improvisação no uso de *kalpana swaras* na música carnática, estarei a pressupor que o jazz e a música carnática pertencem ao mesmo mundo auditivo? Ou estarei a fazer a demonstração da tese, precisamente porque a “improvisação” é inerente e é executada de forma diferente em cada um dos dois sistemas, que estes

9 Benjamin, Walter, “A tarefa do tradutor”, trad. de João Barrento. In Branco, Lucia Castello (org.), *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG. 2008, pp. 93-94. Acessível em: <http://escritoriolodivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf>

são dois mundos musicais diferentemente estruturados, que precisam ser entendidos separadamente?

A propósito do dilema da identificação mútua das “duas chamas”, há outra passagem de *Passagem para a Índia* onde Forster tenta, com relativo sucesso, a tarefa alegórica de Benjamin de destabilizar e desfamiliarizar todos os “significados fragmentados” em nome de uma ontologia primordial. Refiro-me aqui à muito citada e discutida semântica do “eco” – o eco que através da própria estrutura reiterativa frustra qualquer reconhecimento estável e perturba toda e qualquer tentativa de estribamento centralizado de significado humano. O eco enquanto não-linguagem desencadeia na narrativa de Forster a tese terrível da indecibilidade e do horizonte obrigatório do nada que “aniquila” todos os esforços de produção de sentido. De um modo atávico, o eco promove o retorno do sentido linguístico à arbitrariedade do som. No princípio não é a Palavra, cristã, islâmica, hindu ou budista, mas a primordialidade do som e a sua absoluta anterioridade em relação a todas e cada uma das línguas. Aqui, a tese universalista é a de que quando o sentido linguístico é esvaziado da semântica em nome da sonoridade, todas as línguas se tornam vulneráveis: tornam-se incompreensíveis.

Leia-se, então, a tal passagem de Forster:

O eco numa gruta de Mirabar... é completamente indistinto. O que quer que seja dito, responde sempre o mesmo som monótono, que estremece nas paredes para cima e para baixo até ser absorvido pelo teto. “Boum”, é o som, tanto quanto o pode exprimir o alfabeto humano, ou “bou-oum” ou “ou-boum” – completamente monótono. A esperança, a gentileza, o assoar de um nariz, o ranger de uma bota, todos produzem o mesmo “boum”. Até com o riscar de um fósforo se inicia um pequeno enroscar de verme, que é demasiado pequeno para completar um círculo, mas está eternamente vigilante. E se várias pessoas falam ao mesmo tempo, tem início um ruído uivante e sobreposto, ecos gerando ecos, e a gruta fica cheia de uma cobra toda ela composta de pequenas cobras que se retorcem autonomamente.¹⁰

Esta elucidação alegórica do nexos Uno-Múltiplo tem uma relação crítica com a política cultural da comparação que tenho estado a discutir neste ensaio. A problemática principal é a do reconhecimento identitário, interbem como intra-, sob a égide do que chamei *o grande O*, o grande Outro.

¹⁰ Forster, *A Passage to India*, p. 163.

O meu argumento é o de que a comparação inicia ecos de reconhecimento identitário que necessitam de ser lidos relativamente à língua – mas em nome de que língua? Deverá ser em nome de qualquer língua ou em nome de um “vazio” sonoro primordial, mas pré-linguístico, que desconstrói a integridade semântica de toda e qualquer língua? Assim que a economia do eco é galvanizada, cada língua é obrigada a tentar reconhecer o “seu eu”, no seu eco determinado. Por outras palavras, a soberania do significado tem de ser entendida não como uma imperiosa evidência que antecipa a “perigosa” alteridade do eco, mas como uma forma de vulnerabilidade ao eco. No contexto histórico moderno-colonial do romance de Forster, pode um eco ser comparado a outro? O inglês ao urdu, o judaico-cristão ao hindu ou ao islâmico? Incapaz, por um lado, de se libertar das seduções do pensamento orientalista e, por outro, das exortações de um humanismo que desesperadamente tenta autenticar-se no coração do colonialismo, Forster oferece ao leitor uma alegoria confusa – alegoria como confusão. O “vazio” nesta passagem é uma perversa manifestação de ignorância em vez de uma celebração afirmativa de uma universalidade relacional que ilustra os limites de toda e qualquer perspetiva. Apesar das melhores intenções narrativas de Forster, a Índia e as grutas têm de ser demonizadas ao serviço da devastadora ontologia negativa: o niilismo que odeia qualquer significado. É precisamente por não reconhecer o “oum” hindu no “boum” que a narrativa é capaz de promover o reconhecimento alegórico de que nas grutas todo o sentido resulta em nada.

A narrativa de Forster não é capaz de fazer uma articulação responsável entre a historiografia colonialista e o “novo humanismo” que se encontra para além. O problema clássico da alegoria das grutas no romance de Forster é o da tensão entre “quem diz” e “o que se diz”. Quando o som “Oum”, primordial do hindu-vedântico (um som que na imaginação metafísica hindu encarna a presença espiritual do significado antes do significado ser fraturado em semântica e fonética), é assombrado pelo seu próprio eco e é erradamente reconhecido como o sem sentido de “Boum”, que ouvidos registam essa perda: ouvidos hindus, cristãos ou ouvidos humanos em geral? Por que é que a alegoria do sem sentido linguístico enquanto tal deve ser reforçada pelo sem sentido de “Oum” em vez de o ser pela palavra logocêntrica e cristã ou pelo Alfa e o Beta do pensamento grego? Poderia a mesma falha de sentido e cognição linguística ter tido lugar em Stonehenge, na Acrópole ou no Pártenon? Porque é que o ónus das grutas de Marabar é o de suportar o fardo da perda de sentido universal? A minha questão é que

a construção alegórica das grutas de Marabar permanece cúmplice do exotismo antropológico. Primeiro, as grutas e a paisagem de Chandrapore são tornadas exóticas, ao rio Ganges (Ganga nas línguas locais) é-lhe recusada uma contemporaneidade com o rio Tamisa e toda a Índia é vista de forma essencialista como uma mística incognoscível; só depois, pode o “Boum” produzir o seu efeito alegórico devastador. A alegoria de Forster permanece presa ao imaginário colonial e ao seu modo de reconhecimento identitário e de reciprocidade: um modo que exige que seja a língua do Colonizado a suportar o fardo, de modo sintomático e patológico, da futilidade de todas as línguas. A falha cognitiva é coincidente com o corpo do Colonizado, mas exige o *cogito* do Colonizador para resgatar a falha como ontologia negativa orientada para a alegoria.

A concluir o meu ensaio, gostaria de especular brevemente sobre as possibilidades do comparatismo pós-colonial. Na verdade, porquê comparar se pela comparação for apenas possível reiterar a economia de um mundo estruturado na dominação? Porquê comparar, a menos que a performance comparativa possa transformar o mundo e os muitos atores que se voluntariaram a participar no projeto? Porquê comparar, se, depois da comparação, cada ator se refugiar no seu canto para voltar à vida do costume? Acho que há uma maneira de desenvolver a alegoria das grutas de Marabar de modo multidirecional. Há uma maneira de, simultaneamente, celebrar o Mundo como uno e honrá-lo como o efeito continuado de mundanidades heterogêneas e relacionais. Apesar da minha perspectiva crítica generalizada sobre as possibilidades da comparação neste ensaio, gostaria de voltar a um dos meus primeiros ensaios, onde tinha preconizado um potencial afirmativo para os projetos de fusão e de hibridismo.¹¹ E é interessante que o meu contexto na altura também estivesse relacionado com a “semântica” do som e estivesse a falar, nessa ocasião, sobre fusão e hibridismo na música. A questão é: como é que um sistema musical fica ancorado na sua própria estrutura e ao mesmo tempo reconhece as valências de um outro sistema? Suponhamos que as comparações conseguem persuadir cada sistema a reconhecer e a tematizar a sua própria finitude musical, não na privacidade de uma câmara confinada à sua vizinhança, mas num local histórico-mundial aberto, onde cada sistema musical se encontra no processo de se desfamiliarizar em conjunto com outros sistemas. O que se ouve numa câmara de eco poli-melódico e

¹¹ Radhakrishnan, *Theory in an Uneven World*, 31-87.

poli-harmónico deste tipo é a encenação simultânea de alienações múltiplas. A alienação é intra-, inter- e pré-sistémica. O som do *raga* faz-me todo o sentido ao mesmo tempo que me parece completamente aleatório, no contexto de uma progressão harmónica musical que é alheia ao meu sistema. Dou por mim a pensar como é que soaria o meu *raga* a ouvidos estranhos, se lhe fosse retirado o reconhecimento taxonómico conhecido por “estrutura de *raga*”. Do mesmo modo, o entusiasta da música ocidental pergunta-se a que soaria o “contraponto” se não fosse reconhecido e fosse apenas percebido enquanto “som”. O que se passa numa câmara de eco transversal como esta é uma relativização inicial de todo o sistema que é finalmente analisado e re-identificado, não em seu próprio nome, mas em nome de um nada, ou de um anónimo, radical, que foi mal reconhecido historicamente como hindustani, carnático, *jazz*, *rap*, *blues*, música clássica ocidental, e assim por diante.

Neste contexto pós-colonial, que é consciente não apenas de cada história e da sua proveniência, mas também da inter-imbricação de cada história com cada outra história, a câmara de eco funciona de maneira diferente. Para começar, há a encenação simultânea de mal-entendidos múltiplos e não a singularização do fiasco do Oum-Boum. As grutas são, em simultâneo, platónicas, de Marabar, britânicas, argelinas, francesas, ocidentais, orientais e o mais que se queira. Comecei por sugerir que as comparações deveriam conduzir a transformações epistemológicas fundamentais, deveriam ser afastadas da hegemonia do centrismo. Para serem educativas, as comparações precisam de acontecer num local que não pertença a ninguém. As comparações não devem ser os veículos de um cálculo latente que tenha pré-estabelecido quem, no *continuum* comparativo, é mais desenvolvido. Elas devem, antes, funcionar como experiências precárias e empolgantes onde cada “Eu” normativo está disposto a tornar-se vulnerável ao olhar do “Outro” dentro das coordenadas de um campo de jogo nivelado. Assim, para voltar ao meu exemplo inicial, talvez o trânsito nos Estados Unidos seja “melhor” do que o trânsito do meu amigo em Chennai, na Índia, no contexto de uma qualquer escala de desenvolvimento; mas isso não me devia impedir de aprender com o meu amigo num outro comprimento de onda que não seja completamente abrangido pelo tema da comparação.

SUSAN STANFORD FRIEDMAN

Porquê não comparar?

Tradução de ANA GABRIELA MACEDO E ANA MARIA CHAVES¹

Porquê não comparar? É uma pergunta com duas faces, como Jano, uma ambivalência, sendo o seu duplo sentido dependente da ênfase². Por um lado, quais são todas as razões segundo as quais *não* devemos comparar? Mas, por outro lado, por que razão *não devemos* comparar? E quais são as implicações se não compararmos? Entranhadas nestas questões existem ainda outras, fundamentais, que vão do epistemológico ao metodológico. O que entendemos nós por comparação, que consequências têm as nossas comparações, e como é que, de facto, efetuamos a comparação? Entendo por “nós” todos aqueles envolvidos em trabalho intelectual que se deparam com a alternativa de fazer ou não comparações; não me refiro àqueles que estudam o modo como e o motivo pelo qual os indivíduos e as sociedades humanas estabelecem comparações e quais as consequências das mesmas³.

1 Tradução a partir do original de Susan Stanford Friedman, “Why Not Compare?”, in *Comparison. Theories, Approaches, Uses*, eds. Rita Felski and Susan Stanford Friedman, John Hopkins UP, 2013 (34-45).

2 O meu título foi inspirado pelo ensaio de R. Radhakrishnan “Why Compare?”, *New Literary History* 40, no. 3 (2009): 453-675. Esse ensaio e a discussão da política da comparação feita pelo mesmo autor em *Theory in an Uneven World* (Oxford: Blackwell, 2003), 72-81, representam, a meu ver, as mais convincentes análises da comparação enquanto processo, política e prática do conhecimento.

3 Para discussões sobre a comparação enquanto fenómeno histórico significativo, ver neste volume os ensaios de Richard Handler, Ania Loomba, Walter Mignolo, Bruce Robbins, Robert Stam e Ella Shohat, e Rebecca L. Walkowitz. Ver também Harry Harootunian, “Some Thoughts

Todos aqueles que comparam, mesmo no âmbito de disciplinas de literatura comparada e de antropologia, as quais se baseiam no princípio do comparatismo, e que estão muitas vezes envolvidos em avaliações autorreflexivas, poucas vezes se colocam estas questões relativas ao quê, ao porquê, e ao como do ato de comparar⁴. A natureza e os métodos de comparação são tipicamente assumidos como dados adquiridos, a maior parte das vezes negligenciando o seu questionamento, uma vez que a comparação é simplesmente efetuada (ou não) entre as disciplinas e interdisciplinas. Os debates em torno da comparação, quando eles têm lugar, limitam-se a focar a sua vertente política, a maior parte das vezes para atacar a questão, raramente para a defender, salvo raras exceções, algumas delas expostas em ensaios deste volume⁵. E, contudo, a comparação é uma necessidade cada vez maior

on Comparability and the Space-Time Problem, *boundary 2* 32, no. 2 (Verão 2005): 23-52; Natalie Melas, *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison* (Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 2007) e “Versions of Incommensurability”, *World Literature Today* 69, no. 2 (1995): 2275-80, e Shu-mei Shih, “Comparative Racialization: An Introduction”, *PMLA* 123, no. 5 (2005): 1347-62.

- 4 Para a autorreflexividade da literatura comparada, ver Emily Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2006); Anna Balakian, “Theorizing Comparison: The Pyramid of Similitude and Difference” *World Literature Today* 69, no. 2 (1995): 281-87; Djelal Kadir, “Comparative Literature Hinternational”, *Comparative Literature Studies* 41, no. 1 (2004): 245-48; Clayton Koelb e Szusan Noakes, eds., *Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice* (Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 1988); Chandra Mohan, ed., *Aspects of Comparative Literature: Current Approaches* (New Delhi: India Publishers and Distributors, 1989); Ham Saussy, “Comparative Literature?”, *PMLA* 118, no. 2 (2003): 336-41 e *Comparative Literature in an Age of Globalization* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 2006); Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline* (New York: Columbia Univ. Press, 2003); “Theories and Methodologies: Comparative Literature”, *PMLA* 118, no. 2 (2003): 326-41.
- 5 Outras exceções significativas incluem Robert Borofsky, ed., *Assessing Cultural Anthropology* (New York: McGraw, 1994); Rey Chow, “The Old/New Question of Comparison in Literary Studies: A Post-European Perspective”, *ELH* 71, no. 2 (2004): 289-311; Culler, “Comparability” (“Comparabilidade”) 268-70; Jonathan Culler e Pheng Cheah, eds., *Grounds of Comparison: Around the WWI of Benedict Anderson* (London: Routledge, 2003); Dedre Gentner, Keith J. Holyoak, e Boicho N. Kokinov, eds., *The Analogical Mind Perspectives from Cognitive Psychology* (Cambridge MA: MIT Press, 2001); Harry Harootunian and Hyun Ok Park, eds., “Special Issue on Problems of Comparability/Possibilities for Comparative Studies”, *boundary 2* 32, no. 2 (verão 2005): 1-251; Isstaif, “Beyond the Notion of Influence”; Djelal Kadir, ed. “Special Issue on Comparative Literature and Globalization”, *Comparative Literature Studies* 41, no. 1 (2004): 1-184; Melas, *All the Difference in the World* e “Versions of Incommensurability”; Laura Nader, “Comparative Consciousness”, em Borofsky, *Assessing Cultural Anthropology*, 84-96; Saussy, “Comparative Literature?” (“Literatura Comparada?”), *PMLA* 118, no. 2 (2003): 336-41 e *Comparative Literature in the Age of Globalization*; Ann Laura Stoler, “Tense and Tender Ties: The Politics of Comparison in North American History and (Post)Colonial Studies”, *Journal of American History* 88, no. 3 (2001): 829-65; Jerry Suls e Ladd Wheeler, eds., *Handbook of Social Comparison: Theory and Research* (New York: Plenum, 2000); “Theories and Methodologies:

em áreas distintas, incluindo os estudos literários, onde o crescente impacto da globalização incentivou a análise comparatista da literatura e da cultura à escala transnacional e planetária.

A epistemologia e a política

As razões para *não* comparar são uma legião, centrando-se no modo pelo qual a comparação se baseia em parâmetros normativos segundo os quais o outro é reconhecido e frequentemente julgado. Ao descrever uma coisa em termos de outra, a comparação assume o conhecimento de um que é comparado com outro. O conhecido assume-se assim enquanto medida do desconhecido, criando uma relação desigual entre si. Tal como Gayatri Chakravorty Spivak escreveu, “a comparação assume um território equivalente para a sua ação, mas este território nunca é equitativo ... Por outras palavras, nunca é apenas uma questão de comparar e contrastar, mas antes de julgar e escolher”⁶. De igual modo, R. Radhakrishnan recorda “uma avaliação comparativa que eu me acostumei a escutar enquanto jovem crescendo na Índia”:

Telegu é uma língua rica e eufónica falada no Sul da Índia, no estado de Andhra Pradesh, e frequentemente referida, de modo honorífico, como “o Italiano do Oriente”. Tanto o Italiano como o Telegu são obviamente considerados línguas “doces e musicais”, e é com base nessa musicalidade linguística (que é a base da comparação) que as línguas são identificadas em termos uma da outra. E, contudo, esta comparação não é isenta de assunções hierárquicas. Porque não chamar ao Italiano “o Telegu do Ocidente?” Qual é a imagem que dá início à comparação e quem é que fica de facto honrado com ela? Por que razão é a língua telegu identificada e regionalizada como oriental/ do Oriente, enquanto o Italiano permanece sem referência de localização, como um garante universal do paradigma de doçura e musicalidade linguísticas?⁷

Ao transformar o Italiano no paradigma para conhecer o Telegu, a comparação replica o sistema de dominação à escala global. “A questão, continua

Comparative Literature”, *PMLA*; Aram A. Yengoyan, ed., *Modes of Comparison: Theory and Practice* (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 2006).

6 Gayatri Chakravorty Spivak, “Rethinking Comparison”, neste volume.

7 Radhakrishnan. *Theory in an Uneven World*, 74.

Radhakrishnan, é que num mundo estruturado em relações de dominação, as comparações são iniciadas em função desses valores, paradigmas e critérios dominantes. Uma vez articulada e validada a comparação, os valores que lhe subjazem sofrem uma axiomatização imediata enquanto valores universais ... Deixem-me reiterar que, por detrás do impulso da comparação se esconde o impulso de julgar e avaliar” (74). As “bases da comparação”, como refere Pheng Cheah, foram “inegavelmente eurocêntricas” e “teleológicas”⁸. Em termos políticos, a comparação, num cenário global, corre sempre o risco do etnocentrismo, presumindo um enquadramento universal e conhecido de uma determinada cultura em relação a uma outra diferente, desconhecida e, como tal, inferior”⁹.

Uma outra razão para *não* comparar é a desigualdade atinente às comparações globais, a qual reproduz o instrumentalismo epistemológico característico do pensamento metafórico sob a forma de analogia. Nos termos propostos por I. A. Richards, uma metáfora usa uma imagem ou figura (o “veículo”) para explicitar algo de diferente (o “teor”) ¹⁰. “Pétalas num ramo de flores húmido e negro” é o veículo com que Ezra Pound descreve “as aparições destas faces na multidão” no poema “Numa estação do metro”¹¹. Aquilo que dá origem à comparação – o equivalente metafórico – é a necessidade de entender o teor (as aparições destas faces na multidão), não o veículo (pétalas num ramo de flores húmido e negro). A imagem é concebida para servir o conceito, que permanece primário. Sem dúvida que muitos poetas se esforçam profundamente contra este privilegiar do teor, de modo a integrarem os dois termos da comparação numa reverberação de ecos, tal como faz H.

8 Pheah Cheng, “Grounds of Comparison”, em Jonathan Culler and Pheah Cheng, *Grounds of Comparison*, 2.

9 Para ataques à comparação como projeto imperial aliado à modernidade europeia, ver Harootunian, “Some Thoughts on Comparability”; Peter Osborne, “On Comparability: Kant and the Possibility of Comparative Studies”, *boundary 2* 32, no. 2 (verão 2005): 3-22; Chow, “The Old/New Question of Comparison”, 289-311; Shih, “Comparative Racialization”; Melas, *All the Difference in the World*. Shih e Melas ver comparação como agente de colonização e descolonização. Para a defesa da comparação na antropologia ver Borofsky, *Assessing Cultural Anthropology*; Caroline B. Brettell, “Anthropology, Migration, and Comparative Consciousness”, neste volume; Nader, “Comparative Consciousness”, 84-96; Stoler. “Tense and Tender Ties”, 829-65; Yengoyan, *Modes of Comparison*.

10 I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism (Princípios da Crítica Literária)*, (London: Kegan, 1924).

11 Ezra Pound, “In a Station of the Metro”, em *The Selected Poems of Ezra* (New York: New Directions, 1957), 35.

D. Em “Oread”: Agita-te, mar – Agita os teus pinheiros pontiagudos, /.../ Cobre-nos com os teus charcos de abetos”¹².

Mesmo o teor de Pound contém a sua própria metáfora: “aparição” é um veículo fantasmagórico que descreve “estas faces”. A maior parte das vezes, na linguagem poética, o veículo é o centro das atenções, por muito que pareça estar ao serviço do teor. Contudo, o instrumentalismo fundamental da metáfora levanta questões acerca da ética da comparação. Num mundo ancorado em estruturas de dominação, por que motivo deveria uma coisa existir para explicar outra, em vez de ser válida por si mesma?

Embora a metáfora envolva sempre uma comparação, nem toda a comparação é uma metáfora. Em termos analíticos, por oposição aos analógicos, a comparação identifica semelhanças e diferenças, comensurabilidade e incomensurabilidade, áreas de sobreposição e de descontinuidade. E, neste processo, a comparação descontextualiza; isto é, des-historiciza e desterritorializa. Retira os termos da comparação da sua especificidade local e geo-histórica. Consequentemente, uma das razões para *não* comparar é a violência potencial que tais erosões podem ocasionar, o prejuízo que elas podem causar às demandas de um fértil entendimento de qualquer fenómeno e da sua especificidade própria. Por exemplo, a comparação proposta por Mary Daly no seu livro *Gyn/Ecology* entre o enfaixamento dos pés na China e a mutilação genital feminina em África, como expressões universais do patriarcado, deu azo a descontextualizações desse tipo¹³. Ao colocar a ênfase na similitude dessas práticas, Daly descontextualizou de tal modo cada uma delas que o seu sentido se tornava totalmente desadequado; a natureza, a história e a função, e mesmo a política do enfaixamento dos pés e da mutilação genital feminina surgiam distorcidas ou pelo menos inadequadamente entendidas na comparação. Dada a sua posição excêntrica em relação às culturas que descreve, Daly muito dificilmente poderia evitar o dilema da relação “Eu-Outro” a que se refere Radhakrishnan no seu artigo “Porquê Comparar?”, neste volume. A análise comparativa de similitudes e diferenças colide com a “espessura descritiva” requerida para o tipo de “conhecimento local” defendido por Clifford Geertz no seu livro *Local Knowledge*¹⁴.

12 H. D., “Oread”, em *Collected Poems of H. D.* (New York: New Directions, 1983), 55.

13 Mary Daly, *Gyn/Ecology: The Meta-ethics of Radical Feminism* (Boston: Beacon, 1978), 134-78.

14 Clifford Geertz, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology* (New York: Basic, 1985).

E agora, revertendo a questão: ao alterar a ênfase em “porquê não comparar?” a pergunta coloca a insistência na comparação¹⁵. “Porque *não* comparar?” implica um imperativo na comparação. Comparamos porque não podemos deixar de o fazer. Comparamos porque, se não o fizermos, haverá piores consequências do que os problemas políticos e de descontextualização da comparação. Qual é a ética da comparação? Recusar comparar é também um ato político, o qual poderá eventualmente originar um incremento das hierarquias existentes ao não as desafiar.

Há, em primeiro lugar, o imperativo cognitivo de comparar. A comparação é um dos modos, através dos quais o cérebro pensa e conhece, essencial aos processos analógicos e analíticos do pensamento¹⁶. Isto não significa que a comparação seja um universalismo cognitivo fixo; sendo um órgão complexo e flexível, o cérebro condiciona e é condicionado por todos os tipos de ambientes. Mas alguma forma de comparação, por mais culturalmente específica que esta o seja, significa um modo de cognição fulcral. A comparação está no cerne de toda a analogia (x é como y), o que significa que todos as formas de pensamento figurado – da metáfora à metonímia, ao símbolo ou à alegoria – implicam, implícita ou explicitamente, comparações. E o pensamento figurado – sendo distinto de outros modos de pensamento, como o narrativo – é um componente vital não só da literatura, mas de toda a vida quotidiana e da própria linguagem. Além disso, a comparação enquanto capacidade de ver a similitude na diferença, e a diferença na similitude, é um dos modos essenciais do pensamento analítico ou conceptual. Não se pode comparar maçãs e laranjas, tal como diz o adágio. Mas na realidade pode-se sim: as maçãs e as laranjas têm em comum as propriedades da fruta. Enquanto frutos, são idênticos; enquanto tipos de fruta são distintos. O conceito de “ser um fruto” depende da comparação sobre aquilo que as maçãs e as laranjas têm ou não têm em comum. Tal como Radhakrishnan defende em *Theory in an Uneven World*, a comparação executa a operação conceptual do diagrama de Venn, visualizando as semelhanças e as diferenças enquanto círculos que se sobrepõem parcialmente (75).

15 Em inglês-americano coloquial, a diferença de ênfase portadora de significado entre as duas formas de “why not compare?” é tonal: o “not” no primeiro caso é átono; o “not” no segundo caso tem entoação crescente.

16 Para comparação na psicologia cognitiva, ver Gentner, Holyoak e Kokinov, eds., *The Analogical Mind*. Para a visão de Kant sobre a comparação na cognição humana, ver Cheah, “The Material World of Comparison”, neste volume; Osborne, “On Comparability”.

Em segundo lugar, existe um imperativo social ou cultural de comparar. Quer individual quer coletivamente, a identidade requer comparação, como um jogo entre identidade e diferença. A comparação social, segundo os psicólogos, constitui uma pedra de toque fundamental no comportamento e na experiência humanas¹⁷. A relação Eu-Outro que constitui a identidade individual e coletiva tem a comparação no seu cerne. A nível do individual, eu sou eu própria porque não sou igual ao outro, embora ambos sejamos humanos; a nível do coletivo, somos diferentes de outros, embora os nossos grupos sejam igualmente humanos. A identidade de um grupo também depende de os seus membros serem vistos como idênticos aos outros que lhe pertencem e diferentes dos que lhe são exteriores – uma perceção comparativa fundamental. Como Pheng Cheah afirma em “As Razões da Comparação”, “imaginar a nação é essencialmente um processo comparativo no qual a nação é sempre assombrada por algo que é ao mesmo tempo espacialmente outro e exterior a si, mas também idêntico” (10). Pelo contrário, os colonizados são assombrados pelo seu compromisso com o colonizador, tal como afirma Rey Chow na sua discussão sobre os estudos literários comparatistas. Fora do enquadramento nacional, a comparação é também fulcral para o entendimento de conceitos como a *umma*, a comunidade mundial de muçulmanos. Quer seja olhada a partir de dentro ou de fora do grupo, os membros da *umma* são “idênticos” a partir da sua identificação com a religião, mas “diferentes” em termos de raça, género, etnia, classe, origem nacional, seitas, níveis de observação do culto, e assim por diante. A identidade requer uma semelhança na diferença, e uma diferença na semelhança – numa palavra, requer a comparação¹⁸.

Um imperativo final para comparar advém da miríade de consequências epistemológicas e políticas de não comparar. Apesar de todos os problemas da comparação, afinal é pior não comparar do que comparar. Do ponto de vista cognitivo, o pensamento conceptual, tal como convocado pela comparação, impulsiona o conhecimento para além do mero particular e, como tal, viabiliza a teoria. Por “teoria” entendo a capacidade cognitiva de conceptualizar, generalizar, e distinguir padrões de similitude enquanto parte de um modo

17 Ver Jerry Suls e Ladd Wheeler, eds., *Handbook of Social Comparison*.

18 Os argumentos que consideram a comparação como produto de uma modernidade ocidental pós-1500 ignoram até que ponto a mobilidade e o contacto intercultural que caracteriza milénios de história da humanidade sempre engendrou comparações.

sistemático de pensar mais amplo¹⁹. Entendida neste sentido, a teoria requer a comparação. Sem o conceito coletivo de fruta, estaríamos limitados a um número infinito de elementos, de coisas; o conhecimento estaria confinado ao particular e ao individual. O conceito coletivo de fruta inclui similitudes e diferenças numa categoria arbitrariamente construída, a qual faz parte de uma teoria mais lata de taxonomia biológica baseada na identificação de determinados padrões. Um exemplo mais próximo dos estudos literários será a teoria da narrativa de Vladimir Propp, baseada no seu estudo empírico de contos tradicionais russos²⁰. Após comparar centenas de contos, Propp estabeleceu uma tipologia de trinta e uma funções e padrões (similitudes) que assumiam formas (diferenças) distintas nos contos, mas que eram suficientemente evidentes para permitirem o estabelecimento de uma teoria da narrativa. Se o risco da comparação é o potencial apagamento do particular e do não normativo, o risco de “não comparar envolve a supressão do geral e do teórico. A atenção da comparação ao particular e ao teórico polemiza com o potencial paroquialismo do estritamente local e o falso universalismo do estritamente global²¹.

Em termos políticos, a recusa de comparar pode transformar-se numa romantização do localizado, numa fuga para o particular, tendo por base a identidade, e uma resistência ao cosmopolitismo. A questão política, segundo a qual a comparação pode contribuir para reafirmar o universalismo do dominante, enquanto padrão de medida standard, é real. Contudo, há também consequências políticas em restringir a análise apenas a um grupo cultural, uma nação, uma região do mundo. Tal como Radhakrishnan escreve em *Theory in an Uneven World*, “não pode existir uma experiência multicultural autêntica, ou percepção do valor multicultural, sem uma teoria da comparação responsável” (75). A comparação entre culturas desfamiliariza aquilo que habitualmente consideramos “natural” numa determinada cultura. Esta é obviamente uma experiência familiar da viagem: para aprendermos algo sobre a nossa própria sociedade, é preciso conhecermos outras – um processo

19 Ver Susan Stanford Friedman, “Theory” (“Teoria”) em *Modernism and Theory: A Critical Debate*, ed. Stephen Ross (London: Routledge, 2009), 237-46.

20 V. Propp, *Morphology of the Folktale*, 1928, transl. Laurence Scott (Bloomington: Indiana Research Center, 1958).

21 Mary Louise Pratt sugere que a comparação deveria ser “vertical” (de global a local), e não apenas “horizontal” (A versus B), em “Comparative Literature and Global Citizenship”, Bernheimer, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism (A Literatura Comparada na Era do Multiculturalismo)*, 63-64.

de aprendizagem duplo, que envolve a comparação. Aprender, através da comparação, que os outros veem as coisas de modo diferente de nós significa reconhecer o caráter formal da nossa própria estrutura de referência. Essa desfamiliarização do “próprio” através do encontro com o “outro” constitui a pedra de toque da análise política transcultural. Por outras palavras, um dos efeitos da comparação cultural é o questionamento dos parâmetros da dominação precisamente porque estes são expostos enquanto universais. Os investigadores que se dedicam à teoria da narrativa a partir de um arquivo literário meramente ocidental – sem comparações globais com diferentes tradições narrativas culturais – são apanhados, de um ponto de vista político, num círculo vicioso hermenêutico que confirma a dominância e a universalidade das formas narrativas ocidentais²². A comparação mais inclusiva de narrativas de diversas localizações do globo contribui para desconstruir o falso universalismo das formas ocidentais.

A descontextualização que está implicada na comparação, à medida que esta se afasta do particular e do local, envolve sempre uma recontextualização potencialmente significativa. Um texto literário, por exemplo, tem muitos contextos potenciais, não apenas linguísticos, nacionais, temporais ou genéricos.

A recusa de comparar textos originários de diferentes localizações, tempos ou culturas privilegia um determinado contexto espaço-temporal e torna outros invisíveis. O antropólogo Aram A. Yengoyan descreve a comparação como um veículo de transporte de um contexto para outro. “O surgimento de histórias comparativas – de relações de género e de colonialismo, de escravatura, migração e imigração, e, mais recentemente, de transnacionalismo – emerge de um simples evento ou contexto a partir do qual as situações são transportadas para outros contextos. Através da comparação, as assunções iniciais sobre um determinado caso podem ser questionadas e equacionadas de outro modo²³.”

O estudo comparativo de mulheres escritoras de diferentes períodos, culturas nacionais e regiões do mundo é um modo de transportar conhecimento de um contexto para outro. Esta recontextualização permite analisar o modo como o género funciona em diversos tempos e espaços. Vejamos por

22 Para uma discussão mais alargada, ver Susan Stanford Friedman, “Towards a Transnational Turn in Narrative Theory: Literary Narratives, Traveling Tropes. and the Case of Virginia Woolf and the Tagores”, *Narrative* 19, no. 1 (2011): 1-32.

23 Yenhoyan, *Modes of Comparison*, II.

exemplo o modo como uma comparação entre a obra *Três Guinéus* de Virginia Woolf e *Persépolis* de Marjane Satrapi reequaciona os debates contemporâneos sobre o “antigo” e o “novo” cosmopolitismo – o primeiro como sendo elitista, um cosmopolitismo que vem “de cima”; o outro como subalterno, que vem “de baixo”²⁴. O cosmopolitismo de ambos os textos, tal como afirmei, estabelece uma relação entre a guerra, a violência dos estados-nação contra os seus próprios cidadãos, e a circunscrição das vidas das mulheres em nome da sua proteção²⁵. Semelhante naquilo a que chamei o seu “cosmopolitismo de lado” ancorado no gênero, *Três Guinéus* e *Persépolis* diferem também enquanto produtos de localizações incomensuráveis: a Londres imperial e o Irão, outrora semicolonial e agora desafiadoramente anti-ocidental. A comparação que estabeleci foi considerada ilegítima porque “pôs de lado contextos importantes”, particularmente “o cosmopolitismo de Woolf enquanto produto de um certo momento europeu ou inglês”²⁶. Aqui está, em resumo, o argumento contra a comparação com base na descontextualização. Em contrapartida, sugiro que a recontextualização comparativa de Woolf e de Satrapi evidencia os modos como a escrita das mulheres sobre os estados-nações e a sua condição intrínseca de cidadania de segunda categoria dá origem a teorias menos polarizadas de cosmopolitismo. A comparação trans-histórica e transcultural possibilita a produção de uma teoria feminista cosmopolita que tem por base uma noção alargada do arquivo da escrita feminina.

Metodologia: Prática Comparativa

O ato de comparar é rudimentar em termos de cognição, identidade e cultura humanas. Mas como é feita a comparação? Como deve ser feita? Como pode ser feita de modo a minimizar os seus aspetos negativos? Tal como Yengoyan afirma em *Modes of Comparison* (Modos de Comparação), não existe “um

24 Virginia Woolf, *Three Guineas*, 1938 (New York: Harcourt, 2006); Marjane Satrapi, *Persepolis: The Story of a Childhood*, 2000, trans. Mattias Ripa and Blake Ferris (New York: Pantheon, 2003).

25 Susan Stanford Friedman, “Wartime Cosmopolitanism: Cosmofeminism and Virginia Woolf’s *Three Guineas* and Marjane Satrapi’s *Persepolis*,” *Studies in Women’s Literature* 31, no. 1 (primavera 2012).

26 Carta ao autor enviada pelo painel editorial de uma revista proeminente ao rejeitar o ensaio, 15 de Maio de 2009. Versões do ensaio foram apresentadas nove vezes entre 2007 e 2012 na forma de comunicações, conferências principais, ou em painéis de debate.

método único e abrangente” (8), e eu preconizaria uma maior reflexão sobre a pluralidade de métodos e os prós e contras de cada um deles. O ABC do método comparativo, tal como ensinado na escola, é um exercício pedagógico banal baseado nas diferenças e semelhanças, sendo enfatizado que, em primeiro lugar, as semelhanças devem ser suficientemente significativas para aconselharem uma comparação. Ora este tipo de comparação pode dar lugar a trabalhos académicos de uma monotonia entorpecedora. Este método, essencialmente estático e não suficientemente dialógico, obscurece o cerne contraditório de toda e qualquer comparação, a tensão entre a comensurabilidade e a incomensurabilidade²⁷. Ao colocar em paralelo coisas que são simultaneamente semelhantes e dissemelhantes, a comparação despoleta um paradoxo dinâmico impossível de resolver. Por um lado, a comparação obriga a um reconhecimento da comensurabilidade – semelhança – mas, por outro, a comparação reconhece a incomensurabilidade – diferença. As laranjas não podem ser reduzidas a maçãs por mais que tenhamos em consideração o facto de ambas serem fruta. Inversamente, o reconhecimento das laranjas e das maçãs como fruta depende de uma abstração cognitiva que tem por base a semelhança. Enquanto alinhado com a particularização, o conhecimento localizado assume a incomensurabilidade das maçãs e das laranjas. Mas enquanto alinhado com a abstração, o conhecimento comparativo identifica o que é comensurável nas maçãs e nas laranjas. A comparação contém em si mesma uma tensão contraditória entre o particular e o abstrato, entre a identificação de paralelismos e a insistência nos contrastes. A comparação cria uma interação dinâmica entre a incomensurabilidade e a comensurabilidade que se reflete na barra oblíqua que separa e une: in/comensurabilidade.

Metodologicamente falando, o dinamismo da in/comensurabilidade pode ser ele mesmo o enfoque da comparação tanto quanto a especificidade do que está a ser comparado. Neste sentido, a metodologia comparativa desenvolve uma espécie de tradução de uma coisa numa outra coisa através de um ato de comparação. A tradução – do puramente linguístico para o amplamente cultural – incorpora uma lógica comparativa de in/comensurabilidade: as línguas ou as culturas sujeitas a tradução são ambas similares e diferentes²⁸. O hiato entre o original e a tradução é cada vez mais objeto de

27 Ver Culler, “Comparability”, 245-303; Melas, *All the Difference in the World*, 32-43, e “Versions of Incommensurability”; Handler, “Uses of Incommensurability in Anthropology”.

28 Em *The Translation Zone*, Apter vê a tradução (“tudo é traduzível”; “nada é traduzível”) como a base do novo comparativismo (esp. xi-xii, 3-11). Mohan argumenta que o multilinguismo na

análise, aquilo que torna visível o que as línguas têm e não têm em comum. Além disso, a comparação faz por pôr em destaque os aspectos de cada um dos textos que poderiam ter passado despercebidos sem a tentativa de tradução.

A tensão dialógica da in/comensurabilidade convida a uma metodologia comparativa que, sendo recíproca, justaposta e contrastiva, abre caminho a uma política progressista da comparação. O modelo de comparação por justaposição coloca lado a lado as coisas a serem comparadas, mas sem as sobrepor (como no diagrama de Venn), sem eleger nenhuma delas como padrão de referência em relação à outra, sem instrumentalizar nenhuma delas em benefício da outra. A justaposição pode mesmo evitar a violência categorial da comparação em termos de dominância. Assim, cada uma delas mantém intactos os seus traços distintivos, ao mesmo tempo que o diálogo suscitado pela comparação põe em destaque o que elas têm em comum.

Em alguns debates sobre comparação tem surgido esporadicamente uma retórica da comparação por justaposição. Haun Saussy rejeita aquilo a que chama um “comparativismo em árvore” ultrapassado, baseado num modelo evolutivo (a literatura como um tronco com ramificações) em prol de um comparativismo baseado na “leitura como colisão”, a que chama o modelo “e” dos textos interligado²⁹. Na opinião de Spivak, o “novo comparativismo” é um “comparativismo por equivalência”³⁰. Djedal Kadir faz leituras para sites de “justaposição contrastiva”, em especial para os que são dedicados aos periferalizados e aos deslocados, “onde a comparação é uma necessidade implacável”³¹. Kenneth Reinhard defende uma leitura comparativa “em que os textos sejam agrupados, não tanto por ‘famílias’ definidas em função das semelhanças e diferenças entre elas, mas mais por ‘áreas de proximidade’ determinadas pela existência de contiguidade acidental, isolamento genealógico e confluência étnica”³².

Para ser possível ir além da retórica da comparação por justaposição, proponho três modos de comparação por justaposição, cada um com o seu próprio enfoque na in/comensurabilidade dinâmica: a colisão, a desfamiliarização e a colagem. E faça-o ciente de que todos os métodos de comparação

Índia compele os estudos literários indianos a serem comparativos (viii).

29 Saussy, “*Comparative Literature?*”, 336-39.

30 Spivak, “Rethinking Comparison”, neste volume.

31 Djedal Kadir, “Comparative Literature Hinternational”, 246.

32 Kenneth Reinhard, “Kant with Sade, Lacan with Levinas”, *MLN* 110, nº 4 (1995): 785.

podem falhar. O perigo da comparação por justaposição é poder permitir uma justaposição inconsequente, que privilegia a conjunção sem garantia de uma comparação produtiva. (Por vezes, a justaposição é apenas justaposição, não comparação). A colisão é a metodologia por justaposição que Mary N. Layoun preconiza em “Endings and Beginnings” (“Princípios e Fins”) ao preconizar uma comparação baseada na “literacia relacional” e no “reconhecimento da diferença”³³. Retomando o conceito grego da comparação enquanto *synkrisis* (de *krino*, “distinguir, discernir”; *syn*, “com, entre”), Layoun propõe a comparação como um “escutar, falar com e habitar diversas comunidades e um mundo diverso”. A comparação é a “grande impulsionadora das diferenças”, ancorada nos “movimentos e deslocamentos em massa de populações no período moderno, a justaposição radical – em cidades metropolitanas ou centros coloniais, por exemplo – de diferentes povos, ideias e coisas que até aí não colidiam de maneira tão íntima” (584-85). A sua metodologia comparativa por colisão coloca assim em confronto diferentes vozes provenientes de contextos geostóricos diferentes e assimétricos. O potencial utópico da comparação emerge de um compromisso com “o esforço para considerar, escutar e coabitar com histórias alternativas dos que são diferentes” (602).

A “desfamiliarização recíproca” é uma metodologia por justaposição advogada por Radhakrishnan em *Theory in an Uneven World* (A Teoria num Mundo Desigual), um método derridiano que desloca o enfoque no binário Eu-Outro para colocar a ênfase na incapacidade de cognição (82). Radhakrishnan sugere que cada elemento de uma comparação seja retirado do seu sistema alargado de significado para se abrir a outras influências e enquadramentos num processo de comparação hibridizante em que, reciprocamente, cada elemento transforma o outro. Ao comparar o sitar de Ravi Sankar com o violino de Yehudi Menuhin, pede que “o sitar e o violino” se tornem “mutuamente audíveis ao mesmo tempo que vão problematizando tanto em relação um ao outro como no reconhecimento da autoridade transcendente da audibilidade enquanto tal” (87). Esta desfamiliarização recíproca revela a oposição Eu-Outro que reproduz sistemas de dominância epistemológica. Politicamente falando, uma comparação desfamiliarizante pode realçar a coexistência e a compreensão recíproca.

33 Mary N. Layoun, “Endings and Beginnings: Reimagining the Tasks and Spaces of Comparison”, neste volume.

A colagem como metodologia comparativa por justaposição recorre a conceitos da poética modernista do início do séc. XX, em especial do dadaísmo, mas também da poética modernista paratática. Mantendo a particularidade de cada elemento, rejeita a hierarquia e a instrumentalização, e incentiva a identificação de novas generalidades baseadas naquilo que os textos partilham entre si. Chamei a este método comparativo “parataxe cultural” ou “colagem cultural”, ou, por outras palavras, justaposição radical de textos provenientes de diferentes contextos culturais e geo-históricos³⁴. Colocados lado a lado, cada qual no seu contexto distinto, mas lidos em conjunto na sua in/comensurabilidade, os textos-em-colagem proporcionam novas interpretações de cada um deles e também novos enquadramentos teóricos. Por exemplo, a comparação por colagem de *Notebook for a Return to the Native Land* (Caderno de um Regresso à Terra Natal), de Aimé Césaire, e *Dictée* (Ditado), de Theresa Hak Kyung Cha, afeta radicalmente os contextos em que os seus longos poemas experimentalistas são habitualmente lidos – surrealismo/negritude pan-africana/caribenha/francófona; pós-modernismo/americano-asiático/coreano³⁵. A justaposição permite revelar algumas das particularidades destes contextos convencionais, mas também dá relevo a uma forma de modernismo diaspórico que procura, não apagar o passado (“torná-lo novo”), mas sim revisitá-lo, reclamá-lo, re-vê-lo enquanto base para novos começos fundados em dolorosas psicologias da descolonização. A comparação por meio de colagem cultural possibilita a produção de novas teorias.

Ao sugerir modalidades de justaposição como estratégias de comparação que potencialmente evitam os problemas de hierarquização epistemológica, instrumentalismo e estase, não pretendo excluir outras formas de prática comparativa. A identificação de semelhanças e diferenças terá sempre certamente o seu lugar nos estudos comparativos, embora eu recomende vivamente que seja dada especial atenção à relação dinâmica entre elas. Alguns

34 Susan Stanford Friedman, “Paranoia, Pollution, and Sexuality: Affiliations between E. M. Forster’s *A Passage to India* and Arundhati Roy’s *The God of Small Things*, in *Geomodernisms: Race, Modernity, Modernism*, ed. Laura Doyle e Laura Winkiel (Bloomington: Indiana Univ. Press, 2005), 245-61; “Modernism in a Transnational Landscape: Spatial Poetics, Postcolonialism, and Gender in Césaire’s *Cahier/Notebook* “ and Cha’s *Dictée*, *Paideuma* 32, nos. 1-3(2003): 39-74.

35 Aimé Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal* (Notebook of a Return to the Native Land), 1939, *The Collected Poetry*, trad. Clayton Eshleman e Annette Smith (Berkeley: Univ. of California Press, 1982), 34-85; Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*, 1982 (Berkeley, CA: Third World Women, 1995).

métodos comparativos privilegiam as características comuns; outros, as diferenças³⁶. Acompanhar as evoluções intertextuais e as revoluções de ideias, temas e motivos continua a ser considerada uma metodologia comparativa nos estudos literários. Conceitos mais recentes, como “teoria itinerante” (Said), “culturas itinerantes” (Clifford), “fricção” (Tsing), e “teleopoiesis” (Spivak), envolvem fundamentalmente a comparação, na medida em que uma ideia ou uma prática se transplanta para outro lugar ou se indigeniza, ou um texto é escrito de novo ou cortado e colado num outro texto³⁷. Estes conceitos têm servido como enquadramentos comparativos para os estudos literários e culturais num cenário de encontro globalizado.

Conclusão

Pergunta Radhakrishnan: “Na verdade, porquê comparar se pela comparação for apenas possível reiterar a economia de um mundo estruturado na dominação? Porquê comparar, a menos que a performance comparativa possa transformar o mundo e os muitos atores que se voluntariaram a participar no projeto? Porquê comparar, se, depois da comparação, cada ator se refugiar no seu canto para voltar à vida do costume?” (“Porquê Comparar?”, neste volume). Estas são, evidentemente, perguntas retóricas que colocam em oposição formas distópicas e utópicas de comparação. Pois eu faço a pergunta de outra maneira: porquê não comparar? A comparação é uma forma inevitável de cognição humana. Precisamos, sem dúvida, de estratégias de comparação capazes de resistir à política da dominância e da outridade. Precisamos, igualmente, de refletir mais profundamente sobre a epistemologia e a prática da comparação. Na minha opinião, deveríamos ter como objetivo produzir modos de comparação que funcionem no âmbito das contradições inerentes à comparação em si mesma, que sejam capazes de expandir as vozes em confronto, de encetar criativamente neste mundo novos diálogos e novos

36 A ênfase originalmente colocada pela literatura comparada no que as coisas têm em comum e a importância crescente dada às diferenças são discutidas por Balakian em “Theorizing Comparison”; Bernheimer, *Comparative Literature*.

37 Edward W. Said, “Traveling Theory”, in *The World, the Text, and the Critic*, (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1983), 226-47; James Clifford, “Travelling Cultures”, in *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1997), 17-46; Anna L. Tsing, *Friction: An Ethnography of Global Connection*, (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 2005); e Spivak, *Death of a Discipline*, 31.

enquadramentos de leitura e de atuação. Sugerir que, nos estudos literários e culturais, vários métodos de comparação por justaposição funcionam em termos da in/comensurabilidade da comparação de formas poderosamente sugestivas, consistentes com os esforços desenvolvidos para ultrapassar os centrismos e os instrumentalismos de todas as espécies.

Rejeitar a comparação *in toto* é enterrar a cabeça na areia.

EMILY APTER

A política da intraduzibilidade. Nada é traduzível

Tradução de MARIA AMÉLIA CARVALHO¹

Durante as três últimas décadas, o filósofo francês Alain Badiou (baseando-se em Gilles Deleuze) reformulou noções de singularidade e de universalismo poético para a poética comparativa, numa era que frequentemente tem tratado tais princípios como teoricamente suspeitos. Se por um lado continuo reticente em relação a tentativas de ressuscitar o pensamento lógico unipolar em detrimento da multiplicidade, da entropia, da heterodoxia e da transversalidade, considero a refutação da relacionalidade fácil de Badiou, bem como a sua intenção de reconhecer os limites da tradução cultural, um incentivo para repensar os estudos de tradução da perspectiva do pressuposto de que “nada é traduzível.” Interpretar uma teoria de tradução de Badiou é equiparável a desempenhar o papel de advogado do diabo com a minha própria convicção (delineada na última secção sobre o humanismo) de que a zona da tradução se estabelece com base na relação filológica.

Num capítulo do seu livro de ensaios *Pequeno Manual de Inestética* (1999) dedicado a uma comparação entre os poetas Labid ben Rabi'a e Mallarmé, Badiou realça os abismos e as clivagens da intraduzibilidade que tornam a tarefa da literatura comparada numa iniciativa tão suscetível. A primeira

¹ Tradução a partir do original de Emily Apter, “Nothing is Translatable”, capítulo quinto de *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Provincetown U.P., 2006 (85-93).

linha do capítulo – “Je ne crois pas beaucoup à la littérature comparée” [Não acredito muito na literatura comparada] – lança a semente da descrença relativamente a questões sobre o comparatismo literário, colocando o ônus do ceticismo no fracasso sobredeterminado das traduções em transmitirem a genialidade de um texto de partida. Na perspetiva de Badiou, a própria tradução é equiparável a uma escrita de crise, uma espécie de buraco negro ou vazio de sentido e, no entanto, apesar de todos os obstáculos colocados pela tradução, os “grandes poemas” ultrapassam a dificuldade de estarem em mundos distintos e de conseguirem alcançar significado universal. Esta singularidade poética, contra todas as probabilidades, desafia as leis da territorialização linguística que colocam em quarentena os grupos linguísticos nas comunidades “da sua própria espécie” (como nas línguas românicas ou do leste da Ásia) ou impõem uma condição na qual os monolinguismos coexistem sem relação.

O universalismo literário de Badiou, construído em afinidades da Ideia (“une proximité dans la pensée”), em vez de se basear em conexões filológicas ou trajetórias sócio-históricas partilhadas, define ainda assim um tipo de comparatismo (“*comparatisme quand même*”), que complementa o credo militante da sua filosofia política, tributária da fórmula existencial de Beckett – “I can’t go on, I will go on” [Não posso continuar, vou continuar]. Ele defende a capacidade que a arte tem de despoletar a possibilidade revolucionária de um Evento, ao tornar manifesta a Verdade, uma verdade que surge inesperadamente do expressionismo filosófico mais “inestético” da arte. Em última instância, é a singularidade de um texto que confere valor ou verdade universal. Identificável como a forma do que é irrepresentável na situação – o seu conjunto nulo ou vazio – esta situação alinha-se, no pensamento político de Badiou, com a exceção ou exclusão na qual um conjunto é fundado. Segundo a ontologia matemática de Badiou, tributária da teoria dos conjuntos de Cantor, a singularidade qualifica-se como um “local eventual” conduzindo a verdade revolucionária à situação histórica. Em termos estéticos, a singularidade é o que permite a uma determinada obra prima tornar-se o predicado de uma forma poética mutável portadora de verdade universal, na medida em que excede a especificidade ou as fronteiras da relação.²

2 A universalidade singular de Badiou pode talvez ser mais apreciada quando lida de forma contrastiva com a de filósofos na tradição Hegeliana. A leitura de Judith Butler da universalidade Hegeliana, por exemplo, previne-nos acerca do formalismo implícito nos esforços “para estabelecer a universalidade como sendo transcendente às normas culturais”

O relato de Badiou sobre este universalismo singular apresenta ramificações interessantes para o comparatismo literário, como se pode verificar no exemplo de Labíd ben Rabi'a e de Mallarmé. Uma comparação entre os dois autores extremamente divergentes – um deles um nómada escrevendo em árabe clássico no período pré-islâmico, o outro, um intelectual burguês da França do Segundo Império – tem tanta credibilidade para Badiou, como uma comparação entre autores oriundos de uma tradição partilhada. De facto, parecia frequentemente que quanto maior fosse o arco da dissemelhança e incomparabilidade radical, mais verdadeira seria a prova de universalismo poético. A *astúcia* de Badiou, que quase parece insistir que a comparatividade com a última relação que garante o topo do universalismo poético desafia os princípios da teoria da tradução e da literatura comparada de igual forma. A Teoria da tradução e a Literatura Comparada têm-se apoiado tradicionalmente na defesa de veículos linguísticos e de intercâmbio cultural ampliados. O princípio da *adequatio*, baseado em valores de equivalência, convergência e medida estética, tem conduzido à triagem profissional de campos literários, com comparações privilegiadas entre grupos linguísticos com uma herança filológica partilhada. Até mesmo novas formas de comparatismo pós-colonial têm inadvertidamente perpetuado a geopolítica neocolonial, ao transportar a divisão imperial dos grupos linguísticos. Assim, por exemplo, no caso das Caraíbas: Haiti, Martinica e Guadalupe são colocados sob a rubrica dos estudos francófonos, Cuba é abrangida pela esfera dos estudos espanhóis e latino-americanos e a Jamaica permanece sequestrada no campo dos estudos anglófonos. Enquanto se verificam razões históricas e pedagógicas para

e de que o universal de Hegel é restringido à substância das normas culturais (*Sittlichkeit* ou costume). “Se a noção de universalidade de Hegel é válida para as culturas híbridas e aquelas de fronteiras nacionais instáveis, escreve Butler, “terá de se tornar numa universalidade forjada através do trabalho da tradução cultural.” Butler estabelece altas expectativas em relação a esta nova forma de tradução cultural “universal” baseada, não “num pressuposto de normalidade linguística e cognitiva, nem num postulado teológico de uma fusão ulterior de todos os horizontes culturais” mas, ao invés disso, na “localização cultural,” como exemplificado pela noção de Gayatri Spivak de um “violenta deslocação” entre discursos que mostram as arestas afiadas de todos os discursos disponíveis da coletividade.” Deste modo, para Butler, a forma da universalidade é a própria tradução – ainda que performativa, alerta a todas as encenações sintáticas da diferença linguística. Apesar de Butler continuar a ser crítica da legislação do Euro-universalismo acerca da verdade absoluta e de um território comum, enquanto Badiou subscreve sem hesitação um universalismo baseado na singularidade textual absoluta, ambos parecem concordar que a incomensurabilidade governa o universalismo. [Vide Judith Butler, “Restaging the Universal: Hegemony and the Limits of Formalism,” in *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, eds. Judith Butler, Ernesto Laclau, and Slavoj Žižek (London: Verso, 2000), pp. 20 e 31, respetivamente.]

manter as relações geopolíticas entre dominantes e as suas antigas colónias, protetorados e estados-satélite (não gostaríamos, por exemplo, de encorajar as literaturas europeias a apagarem o passado dos seus encontros coloniais ou a abdicar de compromissos com as literaturas pós-coloniais), existem igualmente argumentos convincentes para abandonar a geografia pós-colonial. Francófono poderia, então, já não designar as relações transnacionais entre a França metropolitana e as suas antigas colónias, mas as zonas de contacto linguístico por todo o mundo, nas quais o francês, ou uma variante de francês, é uma de muitas línguas em jogo.

O comparatismo de Badiou não poderia estar mais distante deste “transnacionalismo translacional” consciente da sua localização, um termo que tenho utilizado para ancorar a reformulação dos estudos de tradução. Se existe uma dimensão transnacional à sua prática de leitura, ela é produzida de forma colateral, ou seja, como um efeito lateral não intencional de rastreamento da Ideia, onde quer que ela o conduza. Onde os comparatistas pós-coloniais imaginaram um “trans” para o trans-espaco-tempo de análise literária, convocando reciprocamente as línguas minoritárias enquanto evitavam as línguas metropolitanas veiculares (como na tradução hipotética de Moncton Joul para o crioulo falado nas Maurícias, de Tagalog para Ogoni, de Hinglish para Spanglish), Badiou presta pouca atenção à luta de classes linguística. A literatura comparada – mesmo quando se apoia no veículo imperfeito que é a tradução (“na maioria das vezes quase desastrosa”) – mostra-se à altura da situação política, precisamente porque contribui para a divulgação imprevisível de um binómio Verdade-Evento revolucionário; é isto que a torna uma praxis “inestética” (sendo que “inestética” se refere aos “efeitos estritamente intrafilosóficos produzidos pela existência independente de obras de arte”).³ Assim, a leitura que Badiou faz de Labîd ben Rabi’a e de Mallarmé promete uma literatura comparada que procura os paralelismos, em vez de se intimidar perante eles, entre as línguas que mostram grande discrepância. Apesar de ele próprio não estar interessado *per se* em argumentar sobre a literatura comparada como disciplina, o seu provocador discurso inaugural “Eu não acredito muito na literatura comparada”, seguida de um moderado “E todavia”, reivindica uma Literatura Comparada disposta a abraçar a não-identidade linguística. Tal como Walter Benjamin, em “A tarefa do tradutor,” ele assume o insucesso da tradução como uma condição a priori (Benjamin defende que

3 Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique* (Paris: Seuil, 1998). Epígrafe.

traduzir o mero conteúdo é simplesmente repetir erradamente a natureza menos essencial do original) e, como Benjamin, ele transforma este insucesso em vantagem, isto é, como um capacitador de verdade poética.

Devo confessar que fiquei inicialmente desconcertada com a rejeição imediata de Badiou da ética da localização. Mas, após reflexão, o seu paradigma do comparatismo *quand-même* pareceu-me estimulante, uma forma de confrontar a verdade nua da disfunção translacional enquanto se persevera. Existia ainda significação teórica resultante da comparação específica entre a ode árabe (o múallaqa) de Labîd ben Rabi'a e a obra prima simbolista de Mallarmé (*Un Coup de dés*). “Permanecemos,” insiste Badiou, “entre Mallarmé e o múallaqa” (PM85). A escolha em comparar estes textos específicos em árabe e em francês revela-se gradualmente como sendo uma escolha arbitrária: questões de democracia e de subjetivação, terrorismo, despotismo, a natureza da mestria, a sedução da linguagem sagrada, a influência dos clãs (o “chamamento” da *tribu*), o desejo intoxicante por um destino coletivo e uma *vita communis*, o sacrifício da civilização à ciência e tecnologia, o “deserto” espiritual ou o conjunto vazio de subjetividade, o êxodo, o exílio e a deserção – estas preocupações cruciais, comuns a Labîd ben Rabi'a e a Mallarmé, constituem um Evento no sentido que Badiou atribui a esse termo, mesmo quando anunciam uma poética universalista que permite relações linguísticas de dissemelhança radical.

O argumento de Badiou de que “nós permanecemos entre Mallarmé e o mu'allaqa” compele-nos à análise de um mu'allaqa por Mahmoud Darwish, “Uma Rima para Odes” (Mu'allaqat), publicado em 1995. Darwish triangula o emparelhamento anômalo de Labîd ben Rabi'a e de Mallarmé, com a sua meditação sobre o exílio e a autonomia da palavra:

Ninguém me guiou para mim próprio. Eu sou o guia / Entre o deserto e o mar, eu sou guia para o meu próprio ser... . Quem sou eu? Esta é uma questão que outros colocam, mas não tem resposta. / Eu sou a minha língua, eu sou uma ode, duas odes, dez. Esta é a minha língua. / Eu sou a minha língua. Eu sou o decreto das palavras: *Sê! Sê o meu corpo!* / E torno-me uma corporalização do seu timbre. / Eu sou o que disse às palavras: *Sê o lugar onde / o meu corpo se junta à eternidade do deserto. / Sê, para que eu possa tornar-me as minhas palavras.*⁴ (ênfase no texto)

4 Mahmoud Darwish, “A Rhyme for the Odes (Mu'allaqat)” in *Unfortunately, it was Paradise*, trad. de Munir Akash e Carolyn Forché *et al.* (Berkeley: University of California Press, 2003), p. 91.

Darwish talha um espaço subjetivo a partir da areia do deserto, ele próprio uma extensão definida pelo transporte temporal e pela emigração forçada: “Eles emigraram. /Eles transportaram o lugar e emigraram, carregaram o tempo e emigraram.” Com um verso final “Então que se faça prosa,” Darwish parecia ecoar a famosa expressão de Mallarmé em *Crise de Vers* “Eu digo: uma flor!” (“Je dis: une fleur!”) ou o infinito categórico “Escrever” (“Écrire”) de *Quant au Livre*.⁵ Perante o desastre – definido por Mallarmé como a crise causada pela sobredeterminação de poesia moderna de Victor Hugo – estes simples enunciados declarativos provocam uma revolução na linguagem poética, autorizando a prosa a tornar-se uma provedora da ideia poética universal (“a noção pura”). O último verso da mu’allaqa de Darwish, “Deve haver uma prosa divina para que o Profeta possa triunfar” também se compara com o *finale* de Mallarmé em *Quant au Livre*: “A ária ou canto sob o texto, conduzindo o avanço da nossa adivinhação, aplica o seu emblema ao texto como um florão invisível e um arremate”.⁶ Ambos os poetas concedem à linguagem do quotidiano um balanço profético e encantatório. Além disso, a escrita de Darwish, como a de Labíd ben Rabi’a e a de Mallarmé, constrói-se no vazio como o *Abgrund* da criação singular. A forma desta singularidade é discernível na afirmação de Badiou de que “o mestre da verdade deve atravessar o local da deserção para o qual, ou a partir do qual existe a verdade. Ele deve apostar no poema como sendo o caminho mais curto para a vingança absoluta contra a indiferença do universo Por outras palavras, o mestre deve arriscar o poema exatamente onde os recursos do poema parecem ter desaparecido” (PM 78). A forma poética singular, manipulada pelo poeta como forma de vencer as adversidades contra a desconfiança cosmológica e aproximando a expressão criativa pura, é assim construída a partir de pontos de origem suprimidos. Ao estabelecer o ainda que implausível diálogo entre Labíd ben Rabi’a e Mallarmé, Badiou parece inclinado a conjugar os dois escritores numa única declinação e, ao fazê-lo, reconciliar dois vácuos, ou conciliando dois modelos de verdade: a verdade da ode, fundada na imanência (de local deserto), e a verdade da poesia de Mallarmé, assente em anonimidade autoral. “Como”, pergunta Badiou, “se pode pensar sobre a verdade como simultaneamente anônima,

5 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1945), pp.368 e 370, respetivamente.

6 *Ibid.*, 387. Tradução inglesa, Malcolm Bowie, “Mystery in Literature,” in Mary Ann Cawds, ed. *Mallarmé in Prose* (New York: New Directions, 2001), p. 51.

ou impessoal [Mallarmé] e, no entanto, imanente e terrestre?” (PM 87). A resposta reside em omitir a filosofia e a arte, subjungando o sujeito ao “ser” do local e postulando uma crença de fidelidade militante aos lugares de abandono no mundo e pelo mundo, quer seja a árvore isolada numa duna varrida, no texto de ben Rabi’a, ou o Abismo furioso e alado, com o qual Mallarmé define a arte, para usar os termos de Badiou, “subtraída do impasse do mestre” (PM 88 –89).

Enquanto a perspectiva anómala de um “comunista” Labîd ben Rabi’a, ou de um Mallarmé “absolutamente pós-colonial”, ou de um Mallarmé de Darwish podem perturbar os paradigmas convencionais do comparatismo literário construído sobre a relação histórica ou filológica, também reativa a estética. “O reino da estética,” segundo Peter Hallward, “solicita invariavelmente o exercício de uma liberdade ponderada” (AP 334). Tanto quanto sei, o livro de Hallward *Absolutely Postcolonial: Writing between the Singular and the Specific* é a única experiência até à data de um comparatismo pós-colonial inspirado em Badiou. Ao recentrar a estética dentro da teoria pós-colonial (deslocando a preocupação do domínio, com aquilo que ele designa punitivamente como “nativismo amortecido”), Hallward remete para uma era anterior – os anos oitenta e o início dos anos noventa – antes da fadiga da teoria se instalar e os críticos culturais terem estigmatizado a ontologia colonial como uma ameaça elitista ao *Verstehen* materialista. Ao praticar a teoria sem culpabilização, Hallward revisita o tempo em que tanto os críticos anglófonos como os francófonos – entre os quais Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Ngũgĩ Wa Thiong’o, Paul Gilroy e Robert Young do lado anglófono, e Frantz Fanon, Albert Memmi, Edouard Glissant, Abdelkedir Khatibi, Abdelwahab Meddeb, Achille Mbembe, Françoise Vergès, e Réda Bensmaïa do lado francófono – beneficiaram sem pudor da teoria continental, desenvolvendo paradigmas críticos profundamente comprometidos com o trabalho de Freud, Adorno, Lacan, Bakhtin, Benjamin, Althusser, Foucault, Derrida, Levinas, Deleuze, Irigaray, Cixous.

Hallward subscreve a noção de Badiou de singularidade como um corretivo ao relativismo pós-moderno que atinge os estudos pós-coloniais, o seu envolvimento acríptico com registos plurais, a sua fetichização da política de diferença e a sua celebração ingénua “do local.” “O singular cria o meio da sua própria existência ou expressão substancial,” escreve ele numa afirmação redigida a partir do pronunciamento de Deleuze de que “o Um expressa todos

os múltiplos num único significado.”⁷ Edouard Glissant, Charles Johnson, Mohammed Dib e Severo Sarduy são escolhidos para análise, em virtude da sua invenção de uma subjetividade pós-colonial única. Estes escritores, representativos das trajetórias francófona, anglófona, hispânica, caribenha, magrebina e latino-americana, considerados em conjunto, oferecem um modelo de comparatismo pós-colonial. Mas, em vez de se focar na base comparatista comum a todos, Hallward explora como cada escritor, de uma forma independente se envolve com a ideia filosófica da “univocidade de ser.”

Absolutely Postcolonial gera um frio comparatismo que se inclina para a lógica, a ontologia e a ética. Neste quadro, a velha utopia da Literatura Comparada da *translatio* global e do diálogo humanista dá lugar a um modelo ascético de individualização no qual a transcendência da especificidade e da relacionalidade gera singularidade poética e solidão. “Escrever,” afirma Hallward, numa paráfrase de Blanchot,

é submeter-se a um desprendimento radical, tornar-se *absolutamente* só, impessoal, isolado dentro de uma atemporalidade i-mediata (“o tempo da ausência de tempo”). Tal como o Deleuze que ele inspira, Blanchot tende a absorver “todos os escritores contemporâneos como tantos ecos de um único ‘murmúrio anónimo.’”

A “solidão essencial” do escritor, então, não é a solidão de um isolamento angustiado entre os outros, mas uma submersão dentro do atípico ou indiferente puro e simples, um espaço normalmente apresentado na ficção de Blanchot como o vazio, o deserto, a neve, a noite ou o mar – espaços redescobertos, como veremos, através dos últimos romances de Mohammed Dib. A escrita inicia-se quando o escritor abdica do “poder de dizer Eu.” (AP 17 –18)

A ideia de Hallward de mundanização pós-colonial é verdadeiramente do outro mundo, suturando-se a construtos islâmicos do *Islão* (rendição a Deus) e *Shadâdah* (“a asserção de que não existe Deus senão o próprio Deus”) e a noções budistas de *sunyata* (vazio) e *nirvana* (auto-extinção, transcendência do desejo) (AP 7, 9). Estes princípios, que conseguiram transparecer através do seu estrangeirismo, inadvertidamente revelam o estado catastrófico da intraduzibilidade que permitiu que a palavra “Islâmico” se tornasse um

⁷ Peter Hallward, *Absoluteluly Postcolonial: Writing between the Singular and the Specific* (Manchester and New York: Manchester University Press, 2001), pp. 2 e 3, respetivamente. Futuras referências a esta obra no texto aparecerão abreviadas como AP.

predicativo de terrorismo no linguajar ocidental.⁸ O desafio da Literatura Comparada consiste em equilibrar a singularidade da alteridade intraduzível com a própria necessidade de traduzir. Isto porque se aceitarmos o fracasso da tradução muito facilmente, este torna-se um expediente versátil para permanecermos estritamente dentro do nosso próprio universo monolíngue. Daqui resulta um provincianismo, aprovado por falsos moralismos sobre não se querer “interpretar mal” o outro. Este provincianismo é o lado negativo de um globalismo que teoriza o lugar e traduz tudo sem sequer viajar para lado nenhum. Gayatri Spivak apontou diretamente para a forma como a teoria da globalização trata os locais reais como espaços virtuais “nos quais ninguém vive na realidade.”⁹ Ao propor que “o planeta sobrescreva o globo,” Spivak abraça a perspectiva humilde da alteridade dos humanos, ocupantes temporários de um planeta por empréstimo.

Spivak permanece, por assim dizer, de pés firmados no chão, no seu compromisso com uma alteridade radical definida pela política da tradução. Em contrapartida, Hallward, como Badiou, constrói a teoria literária como cosmologia, saltando entre universos paralelos que não partilham qualquer cultura filológica comum. Os esforços de Hallward para articular a singularidade do ser podem ser vistos como análogos aos esforços na cosmologia quântica no sentido de explicar as origens do universo como um “momento-zero de densidade infinita – uma suposta singularidade.”¹⁰ Num capítulo de *Absolutely Postcolonial* dedicado ao “caminho Budista” em Sarduy, Hallward evoca *satori*, que caracteriza, citando os *Ensaio sobre o Budismo Zen* de Daisetz Teitaroo Suzuki como “a versão Zen do iluminismo ... um tipo de *flash* instantâneo ou explosão, ‘uma espécie de catástrofe mental’ “ (AP 286). Uma doutrina controversa em contracorrente com a variante mais calma do Budismo Zen, *satori* é caracterizado por Suzuki como possuindo as características da irracionalidade, a perspectiva intuitiva, a autoridade, a afirmação, um sentido do além, a impessoalidade, a exaltação e o momentâneo. Alternadamente descrita por Suzuki como um acesso súbito

8 Alain Badiou, “Philosophy and the War against Terrorism,” in *Infinite Thought: Truth and the Return of Philosophy*, trad. e ed. Oliver Feltham e Justin Clemens (London: Continuum, 2003), p. 149.

9 Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003), p. 72. Futuras referências a esta obra aparecerão no texto abreviadas como DD.

10 Dennis Overbye, “What happened before the Big Bang?,” in *The New York Times*, Nov, 11, 2003, p. F6.

ao inconsciente, um “novo mundo de experiências pessoais, que podemos designar como ‘saltar,’ ou ‘atirar-se de um precipício,’” e uma “concentração unidirecional ... concretizada quando o mecanismo interior está pronto para a catástrofe final,” *satori* assume uma dimensão histórica quando comparado com o cenário dos bombardeamentos de Hiroxima.¹¹ Como o primeiro eixo numa nova ordem de comparatismo baseada na ideia de catastrofismo, *satori* convida à comparação com a “linha-zero” de Heidegger “[que] subitamente emerge perante nós sob a forma de uma catástrofe planetária.” (Este texto de 1955 endereçado a Ernest Jünger, publicado como “Relativo ‘A linha’” (“Concerning ‘The Line’”) responde à referência de Jünger ao “meridiano zero” ou “ponto zero” como “o momento histórico-mundial da realização do niilismo”).¹² O curto ensaio de Benjamin “O desastre Ferroviário no Firth of Tay” (“The Railway Disaster at the Firth of Tay”) pode ser lido como o terceiro impulso na poética do catastrofismo planetário. Proferido durante uma palestra na rádio em 1932, esta curta história profética da tecnologia desde a base de referência de pequenos desastres (acidentes) a um ponto terminal da destruição em massa:

Podemos dizer que as mais marcantes alterações ao globo ao longo do século passado estão de uma forma ou de outra ligadas à linha ferroviária. Hoje vou contar-vos sobre um desastre ferroviário. Na realidade não vou relatar uma estória aterradora, mas antes contextualizar o evento na história da tecnologia e, mais particularmente, da construção dos caminhos de ferro. Uma ponte desempenha um papel nesta estória. A ponte caiu. Esta foi, sem dúvida, uma catástrofe para as duzentas pessoas que perderam as suas vidas, para os seus parentes e para muitas outras pessoas. No entanto, eu gostaria de mostrar este episódio como sendo apenas um episódio menor numa grande luta da qual os seres humanos saíram vitoriosos e permanecerão vitoriosos a menos que eles próprios destruam o trabalho que fizeram com as suas próprias mãos uma vez mais.¹³

11 Daisetz Teitaro Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*, (London: Luzac and Company, 1993), p. 42.

12 Martin Heidegger, “The Question of Being (Carta a Ernst Jünger ‘Concerning ‘The Line’ ’) (1995), trad. por William Luback e Jean T. Wilde in *Martin Heidegger: Philosophical and Political Writings*, ed. Manfred Stassen (New York: Continuum, 2003), pp. 127 e 139, respetivamente.

13 Walter Benjamin, “The Railway Disaster at the Firth of Tay,” in *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 2, 1927-34, trad. de Rodney Livingstone et al., ed. Michael Jennings et al. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999), p. 563.

Atraindo para a sua órbita Suzuki, Heidegger e Benjamin, o catastrofismo gera um comparatismo planetário que requer teorização como uma nova forma de singularidade poética. Este paradigma planetário, por vezes niilista e iluminista, não é necessariamente restringido a uma poética escatológica da Ideia. Wai Chee Dimock, Gayatri Spivak e Edward Said levaram a crítica planetária para outras direções, focando-se não na destruição iminente mas, ao contrário, utilizando a planetaridade para impedir a disseminação monolítica da globalização: o seu financiamento do globo e o proselitismo das ortodoxias de similitude e de semelhante. De acordo com a aplicação do termo por Spivak, a planetaridade implica uma política crítica da Ideia capaz de dar credibilidade a comparações entre línguas e culturas habitualmente localizadas a uma distância crítica umas das outras, ou remotamente situadas nos estudos de área. No trabalho de Said sobre o humanismo é discutida uma reinvenção anti-imperialista da *Weltliteratur* de Goethe como parte de uma mundanização alargada. Apesar de Spivak e Said dificilmente partilharem da noção de Verdade não-dialética de Badiou, ambos parecem ser “comunistas da Ideia”, para utilizar a gíria particular de Badiou, e seguirem o *grand écart* da comparação cultural, em nome dos princípios militantes da dialética mundial e do poder transformador da cognição no processo histórico. As implicações de uma crítica planetária para o futuro de uma poética comparativa colocam assim ênfase renovado num formalismo unidimensional – univocidade, singularidade, irredutibilidade, holismo, cosmologia quântica, o Evento – enquanto permanecem fiéis a uma política terrena da tradução e da não tradutibilidade.

LONGXI ZHANG

Uma crítica da Intraduzibilidade

Tradução de MARIA FILOMENA LOURO¹

A tradução prende-se com comparação, com a possibilidade de encontrar numa língua expressões comparáveis ou compatíveis com as de uma outra, e em reflexões teóricas recentes, a tradução é vista como modelo para a literatura comparada. “Tradução global é outro nome para literatura comparada”, diz Emily Apter². Até agora defendi a necessidade da comparação, portanto a tradução como inerentemente comparativa é também, proponho, sempre necessária e possível. Muita da teorização recente no ocidente tem-se focado na noção de intraduzibilidade, a ideia de que a tradução é impossível. “Vinte teses sobre tradução” de Apter começa com “nada é traduzível”, apesar de, paradoxal ou dialeticamente, acabar na posição oposta: “tudo é traduzível”³. Intraduzibilidade no argumento de Apter não quer de facto dizer incomparabilidade, e portanto não quer dizer impossibilidade de tradução. Intraduzibilidade não é o termo certo.

Há sempre esse sonho de intraduzibilidade, a que John Sallis chama “o sonho da não tradução”: “O que significaria não traduzir?”, pergunta Sallis.

1 Tradução a partir do original de Zhang Longxi, “A Critique of Untranslatability” (secção “Crossroads, Distant Killing and Translation”), in *Comparison. Theories, Approaches, Uses*, eds. Rita Felski and Susan Stanford Friedman, Baltimore: John Hopkins UP, 2013, (46-63).

2 Emily Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2006), xi.

3 Apter, *The Translation Zone*, xi, xii.

“Que significaria começar a pensar para além da tradução?”⁴. Se pensar é falar para si, como Platão e Kant propuseram, isso já é pensar numa língua e portanto, Sallis afirma, “nunca seria superior a essa tradução ... por outras palavras, para que o pensar comece para além dessa tradução significaria cair num mutismo que não significaria nada; incapaz de significação, teria cessado – se pensar é falar para si mesmo – de ser pensamento. Teria arriscado uma sedução que é quase um silêncio, se de facto o silêncio é possível só para quem pode falar”⁵. Mas os místicos e o misticismo filosófico sonharam sempre com esse silêncio, e apesar de Sallis o tentar refutar, teve de admitir que “manifestações de intraduzibilidade abundam”⁶. Abundam particularmente nos estudos recentes de teorização da tradução, onde a ideia de intraduzibilidade nega às línguas a sua comparabilidade básica.

Na sua introdução a um volume de ensaios sobre tradução, Sandra Bermann recorda-nos que a “sobreposição” semântica das palavras em línguas diferentes, sobre a qual a tradução se baseia, é só parcial, que as palavras aparentemente sinónimas são, na verdade, intraduzíveis “como é atestado pelo famoso exemplo de Benjamin entre ‘*Brot*’ e ‘*pain*’ ou a discussão igualmente bem conhecida de Saussure sobre ‘*mouton*’ contra o inglês ‘*mutton*’ e ‘*sheep*’⁷. Que não há duas línguas ou expressões linguísticas que se sobreponham completamente é um facto básico que amplamente justifica a comparação e a tradução, mas quando Benjamin propõe que “a palavra *Brot* significa uma coisa diferente para um alemão do que a palavra *pain* para um francês, que para eles estas palavras não são permutáveis, que, de facto, tendem a excluir-se mutuamente”, ele está a fazer uma distinção clara, “distinguindo o objeto em si do modo de o exprimir”. Como que para evitar mal-entendidos, Benjamin acrescenta de seguida: “Em relação ao objeto *designado*, no entanto, as duas palavras significam a mesma coisa”⁸. Para Benjamin, o modo de designação ou a forma na qual o objeto designado se manifesta é sempre formulada numa língua particular e só faz sentido nessa língua. *Brot* faz sentido em alemão e difere de *pain* em francês, mas ele também defende que diferentes línguas

4 John Sallis, *On Translation* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 2002), 1.

5 Sallis, *On Translation*, 2.

6 Sallis, *On Translation*, 112.

7 Sandra Bermann, “Introduction,” in *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, ed. Sandra Bermann and Michael Wood (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2005), 5.

8 Walter Benjamin, “The Task of the Translator,” in *Illuminations*, trad. Harry Zohn (Glasgow: Fontana, 1973), 74.

com os seus diferentes modos de designação podem propor “exatamente a mesma coisa” ou referir-se à mesma intencionalidade referencial. Benjamin, por outras palavras, não subscreve a ideia de intraduzibilidade. Pelo contrário, declara enfaticamente que a “traduzibilidade de configurações de linguagem, mesmo nos casos em que elas se revelassem intraduzíveis aos homens. A traduzibilidade das criações linguísticas deve ser considerada mesmo que os homens se mostrem incapazes de as traduzir”⁹. Benjamin defende que, para além dos seus diferentes idiomas e modos de intenção, todas as línguas querem expressar uma intenção profunda concretizada numa “língua pura”¹⁰. É esta língua pura que se tenta traduzir, e é na língua pura que a tradução encontra a sua legitimidade final.

A ideia de Benjamin acerca da tarefa do tradutor, como observa Antoine Berman, “consistiria em pesquisar, para além do *buzz* das línguas empíricas, a ‘língua pura’ que cada língua transporta dentro de si como o seu eco messiânico. Um tal objetivo, que nada tem a ver com o objetivo ético, é rigorosamente metafísico no sentido que ele procura platonicamente uma ‘verdade’ para além de línguas naturais”¹¹. Para Benjamin, a tradutibilidade está radicada na própria natureza das línguas e na sua intencionalidade comparável, é a confirmação da possibilidade de tradução a um nível conceptual, embora a um nível técnico algumas palavras ou expressões possam ser intraduzíveis. “O verdadeiro objetivo da tradução, iniciar por escrito uma certa relação com o Outro, fertilizar o que é Próprio através da mediação do que é Estrangeiro”, diz Berman, “é diametralmente oposto à estrutura etnocêntrica de cada cultura, essa espécie de narcisismo pela qual cada sociedade quer ser um puro e inadulterado Todo”¹². A ideia de intraduzibilidade é errada porque está baseada, deliberadamente ou não, no desejo narcisista da pureza cultural e linguística, na ilusão etnocêntrica de que a língua e cultura próprias de alguém são únicas, superiores e incomparáveis a quaisquer outras. Ou, de forma diferente, é errado porque isso mantém o Outro como absolutamente Outro, como totalmente diferente do próprio, sem nenhuma possibilidade de comparação, compreensão e comunicação. A tradução como comparação

9 Benjamin, “The Task of the Translator”, 70.

10 Benjamin, “The Task of the Translator”, 74.

11 Antoine Berman, *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*, trad. S. Heyvaert (Albany: State Univ. of New York Press, 1992), 7.

12 Berman, *The Experience of the Foreign*, 4.

do Outro com o que nos é Próprio é assim profundamente ética, tal como o ato de comunicação e o estabelecimento de uma relação humana.

No entanto, num debate sobre a ética da tradução, Robert Eaglestone desafia o consenso de “que a tradução é essencial para a filosofia ética de Emmanuel Levinas”, e apresenta o seu próprio contra-argumento de que “o trabalho de Levinas oferece uma compreensão da ética que sugere a impossibilidade de tradução”¹³. Segundo Eaglestone, “o pensamento de Levinas é sobre a tradução, mas esse movimento parte da comunidade para o outro, precisamente onde a tradução é impossível. Levinas argumenta em favor de uma responsabilidade ética interminável (e, desse modo, infinita) que pesa sobre cada um de nós. A conclusão contraintuitiva é que cada um de nós é responsável por aqueles que não compreendemos, não podemos e não poderíamos compreender”¹⁴. Mas com essa alienação total e falta de compreensão, como pode alguém estabelecer uma relação ética com o Outro, num intenso compromisso, a que Levinas chama “face a face com o Outro”¹⁵? Aquilo que Levinas chama “face” denota a presença e a alteridade do Outro, mas ele fala de relações humanas, não de autómatos. “Um face a face com o outro homem, que um homem pode, na verdade, abordar como presença”, o sujeito pensante está exposto, diz Levinas, “à nudez indefesa da face, à fortuna ou à miséria do humano ... à solidão da face e daí ao imperativo categórico de assumir responsabilidade por essa miséria”. Para Levinas, é a “Palavra de Deus” que nos compromete a uma tal responsabilidade moral, daí “uma responsabilidade impossível de negar”¹⁶. Com um tal mandamento moral absoluto, a ética é injetada na hermenêutica, e a relação dialógica com o Outro em compreensão é reformulada em termos das questões reais e práticas das relações e responsabilidades humanas: questões de comparação e de escolha moral. Negar a compreensão é assim negar o reconhecimento da “face” do Outro, do seu sofrimento e miséria, da sua humanidade básica; é colocar o Outro no mais fantástico extremo do exotismo como pura diferença, ou à distância remota e interminável onde a intraduzibilidade se transforma

13 Robert Eaglestone, “Levinas, Translation, and Ethics”, in *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, 127.

14 Eaglestone, “Levinas, Translation, and Ethics”, 157.

15 Emmanuel Levinas, *Time and the Other* [and Additional Essays], trad. Richard A. Cohen (Pittsburgh, PA: Duquesne Univ. Press, 1987), 79.

16 Emmanuel Levinas, *Outside the Subject*, trad. Michael B. Smith (Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 1994), 158.

em total indiferença. A implicação ética da tradução como comunicação é a comparação do Outro e de si mesmo, a extensão das responsabilidades morais para com o Outro em comparação com os familiares e a comunidade do próprio.

Quando Emily Apter se inspira em Alain Badiou para “repensar os estudos de tradução do ponto de vista da suposição de que ‘nada é traduzível’”, ela reconhece que a sua noção da “zona de tradução é estabelecida com base na relação filológica”¹⁷. Porém limitar a comparação às relações filológicas com étimos comuns em línguas e condições sócio históricas comuns é uma visão muito limitada, quase obsoleta de *littérature comparée* com a sua ênfase positivista em *rappports de fait*. O que Badiou faz é remeter todas aquelas relações filológicas e culturais à zona de conforto e comparar um poeta árabe clássico, Labîd ben Rabi’a, com o poeta francês Mallarmé através de enormes abismos e golfos na cultura e língua. Badiou não tem muita fé na antiga literatura comparada, nem considera muita da tradução de grandes poetas adequada, mas não é de todo hostil à comparação. Pelo contrário, ele acredita “na universalidade dos grandes poemas, mesmo quando eles são representados na quase invariavelmente desastrosa aproximação que a tradução representa”. “Comparação”, diz Badiou, “pode servir como uma espécie de verificação experimental desta universalidade”¹⁸. A tradução pode ser profundamente inadequada enquanto “desastrosa aproximação”, mas por certo não é impossível. Aqui podemos lembrar a observação de Benjamim de que “a traduzibilidade de criações linguísticas deveria ser considerada, mesmo que os homens se mostrem incapazes de as traduzir”. Para Badiou, é a comparação que torna possível a compreensão, apesar de traduções desastrosas. No seu trabalho comparativo, como Apter bem descreve, “apesar de todos os obstáculos colocados pela tradução, os ‘grandes poemas’ superam a dificuldade de estarem em horizontes muito afastados e conseguem atingir um significado universal. Esta singularidade poética contra tudo o que seria de esperar desafia as leis da territorialização linguística que isola grupos linguísticos em comunidades estanques “da sua própria espécie” (como nas línguas românicas ou do leste asiático) ou impõe uma condição na qual os monolinguismos coexistem sem qualquer relação”¹⁹. Isso é exatamente o

17 Apter, *The Translation Zone*, 85.

18 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, trad. Alberto Toscano (Stanford, CA Stanford Univ. Press, 2005), 46.

19 Apter, *The Translation Zone*, 85-86.

que deve ser a literatura comparada para o nosso tempo, comparação não só dentro, mas para lá e através de grupos linguísticos filologicamente relacionados, entre as línguas românicas e do leste asiático. “O universalismo literário de Badiou, construído sobre afinidades da Ideia (*‘une proximité dans la pensée’*) mais do que sobre ligações filológicas ou trajetórias sócio históricas partilhadas”, afirma Apter, “define uma espécie de *comparatisme quand même* que complementa o credo militante da sua filosofia política”²⁰. Para Badiou, o próprio ato de comparação testemunha e serve como “verificação experimental” da universalidade de obras literárias radicalmente diferentes postas em comparação. Isto, na minha opinião, oferece uma perspectiva estimulante e promissora, de modo mais eficaz que a traduzibilidade de tudo para tudo por meio de, para, ou através de códigos digitais numa época de avançadas tecnologias computacionais.

Observações finais: a inevitabilidade da comparação

O Próprio e o Outro estão invariavelmente correlacionados como identidade e diferença ou, mais precisamente, como identidade através de comparação e de diferenciação. Isto pode encontrar outra formulação no famoso lema de Espinosa *omni determinatio est negatio* – “a determinação é negação”²¹. Determinar ou verificar o Próprio é necessariamente relacionar-se com o Outro num ato de comparação e diferenciação; assim, Espinosa aponta o que se segue como uma proposição ética: “Cada coisa individual, ou tudo o que é finito e tem uma existência condicionada, não pode existir ou ser condicionado a agir, a não ser que seja condicionado para existir e agir por uma causa diferente de si mesmo”²². Freud e Saussure apresentaram o mesmo argumento em psicanálise e linguística, o que em tudo confirma que a comparação ou a diferenciação é ontológica e epistemologicamente necessária, inevitável e sempre já em funcionamento. Esse é também o cerne do argumento deste ensaio.

O paralelismo e a antítese estão, obviamente, baseados na comparação. [...] O cosmopolitismo como uma escolha moral é visto como profundamente

20 Apter, *The Translation Zone*, 86.

21 Benedito de Spinoza, “Correspondence,” in *The Chief Works of Benedict de Spinoza*, 2 vols., trad. R. H. M. Elwes (New York: Dover, 1951), 2: 370.

22 Spinoza, “Ethics,” in *The Chief Works of Benedict de Spinoza*, 2: 67.

comparativo no sentido em que ele mede a distância do Outro perante a nossa lealdade aos familiares e à comunidade local, e defende a extensão da responsabilidade de alguém para com estrangeiros e estranhos distantes. Por fim, a tradução é inerentemente comparativa, uma vez que envolve o Próprio e o Outro, o que é Próprio e o que é Estrangeiro, o próximo e o distante. É essencial não só porque isso envolve línguas diferentes e a sua comparabilidade, mas também porque a compreensão e a comunicação são, num sentido amplo, necessárias para formar quaisquer relações humanas. A tradução, nesse sentido, é assim uma forma fundamental de comunicação, como o diálogo e, assim, uma forma que é tão essencial para Mikhail Bakhtin como o é para Levinas. Bakhtin disse-o muito bem: “Ser significa comunicar dialogicamente. Quando o diálogo acaba, acaba tudo. Por isso, o diálogo, pela sua própria essência, não pode e não deve acabar”²³. Podemos afirmar na mesma linha de pensamento que a comparação, pela sua própria essência, não pode ter, e não terá, um fim. Assim, a insistência de Bakhtin no diálogo torna-se tanto um imperativo moral como a insistência de Benjamin na traduzibilidade ou a insistência de Badiou no *comparatisme quand même*. A comparação, estamos cientes, é algo que devemos sempre fazer para existir e agir e, por conseguinte, o que e como comparamos – e as consequências que advêm da nossa comparação – merecem, de facto, a nossa atenção crítica.

23 Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. e trad. Caryl Emerson (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984), 252. Katerina Clark e Michael Holquist foram os primeiros a fazer a ligação entre Bakhtin e Levinas. Sublinham a atitude cética no que concerne a sistematização e colocam-na numa tradição de pensadores “de Heráclito a Emmanuel Levinas, que preferiram os poderes que inerem nas forças centrífugas”. Ver Clark e Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1984), 8.

SECÇÃO II
COMPARATISMO
E PÓS-COLONIALIDADE

EDWARD SAID

A transformação das bases e práticas de estudo nas humanidades

Tradução de JOANA PASSOS¹

Durante o processo de leitura e preparação para este livro, encontrei-me inevitavelmente atraído por variadas coleções de artigos, simpósios, colóquios e relatórios relativos ao estado das humanidades, quer nos Estados Unidos, quer em outros países. Esses documentos lembravam o teor de panfletos e ensaios que proliferaram no período tardio da época vitoriana, em Inglaterra. Talvez o resultado mais notável deste meu percurso de investigação tenha sido descobrir que, independentemente de quem escreva ou fale, onde, quando ou para quem, as humanidades parecem ter estado sempre num estado terminal, envoltas em profundos problemas. A palavra “crise” é incontornável neste caso, seja para referir um grupo de distintos académicos, incluindo Cleanth Brooks, Nathan Pusey e Howard Mumford Jones na Universidade de Wisconsin, em 1950, ou outro grupo posterior, composto por Jonathan Culler, George Levine e Catherine Stimpson, reunidos na SUNY – Stony Brook University, New York – por aquela universidade e também pelo Conselho Americano de Learned Societies, em maio de 1988.

Quase quarenta anos mais tarde, mas recorrendo a termos muito semelhantes, um conjunto de intelectuais americanos genuinamente preocupados

1 Tradução a partir do original de Edward Said, “The Changing Bases of Humanistic Study and Critique”, in *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia UP, 2004 (31-56).

também se lamentava dos sinais dos tempos, que indicavam a diminuição da relevância das humanidades perante a tecnologia, a especialização e um impiedoso imaginário popular (este último, decididamente hostil). Uma vez concluído esse exercício de culpabilização, é de realçar que ambos os grupos repetem as mesmas frases sonantes para sublinhar a importância das humanidades, frases com as quais é impossível discordar, tanto mais porque todos concordam que existe um núcleo fundamental nas humanidades (argumentado em linguagem muito eloquente) que não deveria ser posto em causa pelos humanistas, mas antes desenvolvido e enfatizado de variados modos. Isto é um pouco como Alice puxar as suas próprias orelhas por ter feito batota contra si própria no jogo de *croquet!*

O que não mudou entre estes dois períodos é o sentimento não declarado de que colóquios deste género – cujo objectivo perene é reunir figuras famosas que produzam afirmações credíveis a favor do seu campo de saber – são o culminar público e momentaneamente influente de muitas horas de ensino na sala de aulas, de investigação na biblioteca e de debate entre pares, muitas vezes escondido do público em geral, tudo no sentido de garantir que o ensino e a crítica podem continuar por mais um período de tempo, até que outra reunião deste género se verifique. Não digo isto no sentido de minimizar este processo, tanto mais que, como disse na minha última conferência, as humanidades e o humanismo necessitam de contínua revisão e revitalização. Quando as humanidades se mumificam tornando-se tradição, cessam de ser aquilo que realmente são e tornam-se instrumentos de veneração e repressão.

Como acima disse, “crise” é aqui a palavra chave, e no entanto, visto que as humanidades podem vacilar mas continuam a avançar e resistir apesar da “crise”, poderemos perguntar-nos se este não é um repetido caso de falso alarme. Não pretendo parecer arrogante, mas penso que desde o final da Segunda Guerra Mundial até agora, o humanismo nos Estados Unidos não terá sofrido uma crise persistente, mas, pelo contrário, uma grande transformação. Estamos talvez a começar a desconfiar que a estratégia habitual – proclamar o regresso aos valores humanistas aos grandes textos e autores, e tudo isso – já não é tão convincente e deveria talvez ser abandonada.

Existe, na minha opinião, um argumento genuinamente alternativo, e mais interessante, sobre o qual me debruçarei mais tarde. De momento, gostaria de demonstrar que de facto aconteceram mudanças nas humanidades, por vezes silenciosamente, e habitualmente sem receberem o escrutínio

que lhes era devido. O que tem vindo a mudar são as próprias bases daquilo que durante muito tempo se considerou ser o humanismo e as práticas humanistas, não só nos Estados Unidos mas também em outras partes do mundo. Nos meus ensaios, tenho descrito a prática humanista mais antiga como arnoldiana. As mudanças que tornaram esta crítica obsoleta são tão profundas que a influência arnoldiana se tornou negligenciável. No entanto, alguns de nós continuam a acreditar, tal como Arnold e T. S. Eliot, que, de uma forma quase instintiva, necessitamos de continuar a olhar com deferência um conjunto maravilhosamente estável de obras de arte, cujo poder inspirador continua a sensibilizar cada um de nós.

Por outro lado, simplesmente ignorar as grandes mudanças no mundo e na imprensa e continuar como sempre é, bem o sei, uma alternativa semelhante à atitude das avestruzes, a qual continua a ter os seus atractivos, sobretudo para alguém como eu, que escreveu apaixonadamente sobre causas perdidas e delas se manteve militante a maior parte da sua vida. Mas, visto que consegui persuadir-me da necessidade de desistir de imitar as avestruzes, estou determinado a convencer o leitor que evadir-se da realidade e definhar nostálgicamente focado no passado é, realmente, menos produtivo e menos interessante do que – em termos irreprensivelmente humanistas – lidar com o problema de uma forma racional e sistemática.

Vou abordar as transformadas bases do trabalho humanista na situação histórica que vivemos como americanos, encarando a realidade de uma forma lúcida e mundana. Pretendo demonstrar que a única forma útil de lidar com este novo contexto é regressar a um modelo filológico-interpretativo, que é mais antigo e mais abrangente do que aquele que tem prevalecido nos Estados Unidos desde a inclusão dos estudos humanistas nas universidades americanas, há 150 anos atrás. Talvez esteja a soar cada vez mais bizarro, tal como uma chorosa Alice declarando que queria ficar onde estava até ser outra pessoa, mas peço ao leitor que seja paciente.

Aparentemente aconteceu uma grande mudança nos objetivos da educação formal americana depois da Segunda Guerra mundial (que tem sido referida como “a boa guerra”) e com o advento da Guerra Fria. O que mudou foi a tomada de consciência, por parte dos Estado Unidos, do seu poder global, e, igualmente importante, a crença na obrigação de competir com o único país que poderia disputar à América o estatuto de poder dominante no mundo. É possível que a pesada e maniqueísta estrutura ideológica da Guerra Fria fosse uma transmutação do persistente e enraizado sentimento de

excecionalismo americano, e que a famosa missão de dominar um horizonte selvagem tivesse sido fundamental para a definição da identidade americana, tal como defenderam, na minha opinião de forma pouco convincente, historiadores que se debruçaram sobre o período da colonização. Esta visão do mundo nunca foi tão explícita em termos de retórica como no momento em que a União Soviética lançou o Sputnik, em 1957, treze anos depois do final da Segunda Guerra Mundial. A angústia competitiva por se ser “o melhor e o mais inteligente” continuou a crescer até à crise dos mísseis em Cuba, os primeiros anos de guerra do Vietname e as convulsões políticas da Indonésia em 1965, para já nem referir repetidas crises em África, na América Latina e no Médio Oriente. Esta tensão cultural característica da Guerra Fria é referida de um modo mais ou menos rotineiro em todas as conferências e complicações de artigos sobre as humanidades que li, e, quase com a mesma frequência, na escrita de intelectuais e críticos. No acima referido colóquio de 1950, na Universidade de Wisconsin, Clark K. Kuebler, por exemplo, começou a sua contribuição do seguinte modo:

Tornou-se perturbadoramente claro que o mundo está envolvido numa guerra ideológica, uma guerra da qual a Segunda Guerra Mundial foi apenas uma fase. Estamos a disputar ideias e ideais, e, à medida que batalhamos, cada vez mais concluímos que um homem é aquilo em que acredita e pelo que luta. “Carácter é destino”. Ao lutar pela democracia, por oposição a qualquer forma de totalitarismo, participamos numa luta que só superficialmente é sobre política e economia; fundamentalmente é uma luta de valores. E, ironicamente, os valores nos quais um regime totalitário acredita são muito claros, enquanto os valores defendidos por aqueles que acreditam numa democracia são demasiado vagos.

A nota de autoflagelação no discurso de Kuebler tem, pelo que sabemos hoje, um equivalente mais musculado no envolvimento do governo americano em políticas culturais através de agências como o “Congress of Cultural Freedom”. Num livro recente, solidamente documentado e com fortes argumentos (*Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*), a jornalista britânica Frances Stonor Saunders comprova que os quase duzentos milhões de dólares gastos pela CIA para subsidiar inúmeras conferências académicas na área das humanidades, revistas como *Encounter*, *Der Monat*, e *Partisan Review*, prémios, exposições de arte, concertos, concursos musicais, e, individualmente, muitos intelectuais e escritores, teve

um profundo impacto no tipo de atividade cultural que foi produzido e no tipo de atividade desenvolvida em nome da liberdade e do contributo das humanidades. Não quero ser mal interpretado: a CIA não geria a vida cultural. E no entanto, na medida em que promovia e participava numa competição internacional entre a liberdade e o totalitarismo, ao que aludiu Kuebler com toda a naturalidade, temos bons motivos para crer que muito do que foi feito e patrocinado em nome da liberdade, dos valores democráticos e da luta contra o totalitarismo comunista, contribuiu significativamente para a prática humanística. Ou pelo menos providenciou parte da estrutura para numerosos programas e ocasiões que promoveram o humanismo. Até um crítico tão subtil e cerebral como R. P. Blackmur, possivelmente o melhor estudioso de poesia que os Estados Unidos produziram, cedo fez uma aliança com a Fundação Rockefeller, não só para lhe financiar a sua notável série de seminários em Princeton (que acolheu nomes como Erich Auerbach, Jacques Maritain e Thomas Mann), mas também várias viagens ao Terceiro Mundo, a fim de, entre outras coisas, avaliar a profundidade da influência americana nessas zonas.

O que Saunders não refere no seu livro é que o espírito da época, contestatário e por vezes implicitamente nacionalista ou até patriota, não se deve totalmente à Guerra Fria. Certamente também é o resultado das bases epistemológicas da cultura moderna e das humanidades, que parecem necessitar de se reformular em função de novas ameaças que sucessivas gerações enfrentam. Por outras palavras, a Guerra Fria faz parte de um padrão mais geral segundo o qual ameaças à cultura humanística parecem ser inerentes à própria natureza do pensamento sobre a situação humana: o lamento contido no último verso do esplêndido poema de Cavafy “*Waiting for the Barbarians*” sugere, na sua ironia lapidar, que um Outro hostil é extremamente útil em certas circunstâncias – “they were, those people, a kind of solution.”

Recorde-se também que o livro de Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, certamente a mais famosa defesa das artes e das humanidades alguma vez escrita, usa como argumentos os motins em Hyde Park, a agitação popular em torno da Second Reform Bill, e como Gauri Viswanathan demonstrou, a contínua crise colonial na Índia e na Irlanda. Perante estes acontecimentos, Arnold defende de forma convincente o valor do conhecimento e do pensamento para se enfrentar a oposição contida no título do livro, embora se tenha substituído “*versus*” por “*e*”. Como seria de esperar, a sombra da Guerra Fria, para já não referir a infundável retórica sobre liberdade *versus*

totalitarismo, também determinou as práticas dos estudos humanísticos durante pelo menos duas gerações.

O humanismo na sua versão protetora ou defensivamente nacionalista é, na minha opinião, uma faca de dois gumes, por causa da sua cegueira ideológica e do discurso triunfalista, embora estes sejam por vezes inevitáveis. Num contexto colonial, por exemplo, a recuperação de línguas e culturas suprimidas, as tentativas de afirmação nacional através de tradições culturais e de ascendentes gloriosos (a poesia de Yeats como parte integrante do renascimento literário irlandês durante o domínio britânico é um claro exemplo), a insistência no estudo crítico dos grandes clássicos nacionais – todas estas estratégias são explicáveis e compreensíveis. Para os palestinianos da atualidade é preciso estudar o papel da poesia cantada por bardos, consolidar um pensamento nacional em termos de intelectualidade humanística e análise política no campo da história, desenvolver o estudo do folclore e da tradição oral, continuar os esforços (até agora sem sucesso) para estabelecer um museu e uma biblioteca nacionais, e conseguir a inclusão da literatura palestiniana nos currículos escolares. A alternativa a estas iniciativas é o desaparecimento de uma nação, a sua completa obliteração. Mas nas culturas onde o projeto nacionalista conseguiu a independência nacional, também existe o perigo de uma xenofobia exaltada, intolerante ao extremo, especialmente quando se manifesta por guerras civis ou contendas religiosas. Esta tendência existe, latente, em todas as culturas, e é por esse motivo que concebo as humanidades a partir de um espírito de questionamento crítico, em vez de as encarar como uma forma de mobilização de paixões coletivas, como sugere Julien Benda.

Com certeza que o título NDEA (National Defense Education Act) do IX programa, que transformou o estudo da linguagem na América pós-Sputnik num assunto de interesse nacional, está diretamente relacionado com a crença de que urgia reagir a ameaças externas, o que se refletiu em muitos debates das humanidades, embora esta preocupação nem sempre fosse visível. Sabemos que vários campos de estudo como por exemplo a antropologia, a história, a sociologia, as ciências políticas e os estudos de línguas, para dar só alguns exemplos, foram patrocinados em função de preocupações relacionadas com a Guerra Fria. Não estou a afirmar que toda a gente que trabalhava nestas áreas recebia um salário da CIA, mas começou a definir-se um certo consenso acerca do conhecimento que não era muito visível na altura mas que, retrospectivamente, se tornou cada vez mais evidente. E esta afirmação é muito verdadeira para as humanidades onde, como muitos comentadores

demonstraram, a noção de uma análise estética apolítica era usada como uma barreira contra a politização da arte, que se dizia ser conspicuamente evidente no realismo socialista.

Na sequência desta visão, ganhou credibilidade durante toda a segunda metade do século XX a ideia do intelectual humanista desligado do mundo, cuja área de especialização (conceito que em si já é altamente ideológico e, numa sociedade de conhecimento, profundamente capitalizado e institucionalizado) seria a cultura e, dentro da cultura, os estudos, por exemplo, de Milton, ou do neoclassicismo do século XVIII, ou da poesia romântica. Fui educado enquanto intelectual e professor de literatura ocidental dentro desta ideia. Pelo menos consigo recordar com toda a clareza que era suposto ter uma concepção de história literária apolítica, rígida, quase automatizada. Havia um conjunto de períodos literários sucessivos, um grupo de autores principais, conceitos dominantes adequados à investigação, à análise comparativa e à organização temática, mas nunca a um radical escrutínio da ideologia do campo de estudos. Foi dessa forma que fui formado intelectualmente, e não quero sugerir qualquer ingratidão pelo acesso às bibliotecas, a professores conhecedores e à oportunidade de estar em grandes instituições: havia coisas concretas para aprender, uma enorme quantidade de literatura pela qual era responsável e um bem organizado sistema hierárquico para interiorizar e respeitar (principais autores, ramificações, géneros como o romance, a lírica e o drama, e autores menores, movimentos, estilos, e depois todo um mundo de investigação académica secundária).

A noção importante, no entanto, era a de que nada disto deveria ser sistemática ou intelectualmente rigoroso, visto que a educação humanística era afinal, implicitamente, sobre uma ideia de liberdade, decorrente de uma atitude não imposta, embora triunfalista, em relação à nossa suposta realidade “superior”. O clímax, e ao mesmo tempo a estranha e exasperada expressão transcendental desta elaborada – para não dizer febril – máquina foi a publicação, em 1957, do livro *The Anatomy of Criticism*, de Northrop Frye. O seu objectivo era nada menos que uma tentativa, à Blake e Jung, de sintetizar o sistema humanístico, miniaturizado num mundo com as suas próprias estações, ciclos, rituais, heróis, classes sociais, e utopias rurais e urbanas. O núcleo da espantosa invenção de Frye era aquilo a que Blake chamou o divino humano, o homem macrocósmico que materializa a norma judaico-cristã, eurocêntrica, tudo isto referindo-se exatamente à mesma literatura que, apesar das suas diferenças, recomendaram Arnold, os Novos

Humanistas, e Eliot, embora sem os desagradáveis *rankings* que diminuíam as suas descobertas e tornavam os seus raciocínios deselegantemente elitistas. Também Frye afirmou que abordou a literatura de um ponto de vista humanista, liberal e democrático, tal como enfatizaram os seus admiradores Angus Fletcher e Geoffrey Hartman.

Os padrões de reflexão, as tradições e as continuidades propostas por Arnold, Eliot e Frye, e pelos seus muitos seguidores, tinham muitos pontos em comum: todos eram completamente eurocêntricos, masculinos, e organizados por géneros, ou arquétipos, como Frye lhes chamava. Nem o romance nem o drama, por exemplo, segundos os rigorosos termos deste sistema, tinham muito a ver com as específicas circunstâncias históricas, políticas e económicas (para não mencionar as ideológicas) que permitiram a sua criação. Certamente, pensar-se que havia um género chamado “escrita de mulheres” ou “escrita de minorias” nunca entraria na conceção do sistema de Frye, nem sequer o mundo humanista do trabalho e da intervenção pública cujas tranquilas conclusões militantes ele representava. O nacionalismo nunca era relevante nas narrativas que Frye discutia, e o poder de instituições como a monarquia, o departamento de finanças e impostos, as companhias coloniais e o sistema de distribuição de terras não mereciam qualquer atenção, nem em Shakespeare, Jane Austen ou Ben Jonson nem, o que é ainda mais impressionante, em toda a grande literatura irlandesa, de Spencer a Yeats, Wilde, Joyce e Shaw, cuja principal preocupação é precisamente a definição e domínio da própria terra. A luta pelo direito de propriedade, fossem herdades, a fronteira americana ou as regiões colonizadas era simplesmente excluída por Frye e pelos seus contemporâneos, bem como pelos New Critics da geração anterior, embora referissem que a questão era central no trabalho de Blake, para já não mencionar Dickens, Jane Austen, Cooper, Melville, Twain e todos os outros autores cujos trabalhos constituem os clássicos. “Raça” é uma palavra nunca referida por Frye. A escravatura, enquanto sistema que permitia manter o reino dos céus na terra, não recebia nenhuma atenção, tal como a literatura de escravos, dos pobres e das minorias.

O que Frye fez foi, apesar de tudo, espantosamente engenhoso, e ficará conhecido não como um monumento da crítica humanista científica (que era o que ele acreditava que estava a fazer) mas como a síntese final de uma visão do mundo cultivada nas humanidades americanas, que está a desaparecer lentamente desde então. Não tenho a certeza que esta fosse uma visão “liberal” do mundo, baseada numa enorme prosperidade e poder, ou se era demagogia

para embelezar uma realidade sórdida. Mas deixem-me regressar à questão das mudanças. Consideremos dois elementos que desempenham um papel significativo na visão humanista que tenho vindo a descrever, embora este facto tenha sido relativamente esquecido: um é o pressuposto de que a literatura existe num contexto nacional e o outro é o princípio de que formas literárias como poesia lírica, tragédias ou romances são consistentemente identificáveis. Estas duas ideias são hoje em dia profundamente questionáveis. Assim, na atualidade, para muitos de nós, suscita uma dúvida considerável e até parece desadequada a noção de que uma ode de Wordsworth emana da literatura inglesa do século XVIII, ou é o produto de um génio solitário, ou tem o estatuto de uma obra de arte, distante e alheada de outros trabalhos como panfletos, cartas, debates parlamentares, tratados religiosos e legais e assim por diante. Tais dúvidas e a correspondente investigação sobre comunidades, afiliações entre escritores e formações sociais, classes, estruturas históricas, bem como o estudo da relação entre conhecimento e poder, têm vindo a desacreditar quadros de referência estéticos e nacionais. Consequentemente, as noções de autor, obra e nação já não são categorias tão fiáveis como anteriormente foram. Não quero com estas palavras negar a existência de obras e autores (só um louco o faria) mas antes problematizar e reconceber as suas formas de existência, lançando dúvidas sobre as certezas que possamos ter quando afirmamos convictamente que, por exemplo, Wordsworth escreveu X ou Y, e pronto. Nem Wordsworth, nem X nem Y enquanto ideias podem escapar a um escrutínio cético a propósito dos seus limites, eficácia explanatória e profundidade reconhecível.

Até a noção de imaginação, central para todo o humanismo literário pelo menos a partir do século XVIII, sofreu uma revolução Copernicana. O poder explanatório que o termo tinha originalmente foi modificado por ideias que lhe são tão estranhas como a ideologia, o inconsciente, a estrutura dos sentimentos, ansiedade e muitas outras. Por outro lado, atos da imaginação que costumavam ser considerados isoladamente como fonte de tudo o que ainda podemos considerar criação, foram reformulados de forma a incluir declarações discursivas, construções, atos performativos; em alguns casos estes parecem ter diluído toda a possibilidade de ação, enquanto, noutros casos a ação, ou a vontade, já não têm a autoridade soberana ou o papel que tinham. Até falar de um trabalho literário como uma criação é, para alguns críticos, presumir demais, uma vez que “criação” é um termo com demasiadas conotações de conceção miraculosa e de atividade completamente autónoma

para lhe ser permitido o poder explanatório que tinha. Naturalmente não estou a dizer que as palavras e ideias que aqui pus em questão simplesmente perderam toda a credibilidade – não é isso – mas frequentemente parecem provocar tantas dúvidas e suspeitas que se tornaram quase inúteis como termos críticos.

Acredito que ainda sejam úteis na medida em que o núcleo do trabalho e concretização humanística acabam sempre por se basear num esforço e originalidade individuais de um tipo ou outro. No entanto, na minha opinião, seria loucura achar que os escritores, músicos e pintores fazem o seu trabalho como se partissem de uma *tabula rasa*: o mundo já está todo pesadamente codificado, não só pelo trabalho de anteriores escritores e artistas mas também pela tremenda quantidade de informações e discursos que pululam na nossa consciência individual hoje em dia, com o ciberespaço e um enorme arquivo de informação a assaltarem, constantemente, os nossos sentidos. Os trabalhos de Michel Foucault e Thomas Kuhn são uma notável contribuição para termos presente que (quer tenhamos consciência disso ou não) paradigmas e epistemas têm um poderoso efeito sobre campos de pensamento e expressão, efeito este que pode modificar, senão moldar, a natureza do enunciado individual. Os mecanismos envolvidos na preservação do conhecimento em arquivos, as regras que governam a formação de conceitos, o vocabulário das línguas, os vários sistemas de disseminação de informação: todos penetram até um certo ponto a mente individual e influenciam-na, pelo que já não podemos afirmar com confiança absoluta onde termina o individual e onde começa o domínio do coletivo. Apesar disso, defendo que a marca dos estudos humanísticos, da leitura, e da interpretação é distinguir o normal do invulgar e o comum do extraordinário em trabalhos estéticos e nas afirmações de filósofos, intelectuais e figuras públicas. O humanismo é, de certa forma, a resistência às ideias feitas, e oferece oposição a todo o tipo de cliché ou linguagem sem reflexão. Ou seja, a prática humanística longe de ser determinada (ou pré-determinada) pelas circunstâncias socioeconómicas, está antes centrada na dialética de opostos, no antagonismo entre estas circunstâncias e o humanista individual. Não lhe interessa conformidade ou o imutável.

Mas falta ainda dizer algo mais sobre a importante mudança de perspectiva que resultou das alterações na relação entre as esferas pública e privada. Mesmo autores tão populares no seu próprio tempo como Dickens e Shakespeare eram até recentemente estudados pelos académicos humanistas como

autores que forneciam aos leitores – e o leitor é um aspeto fundamental em todo o humanismo – experiências privadas, introspetivas, meditativas, de um tipo raro e espiritual, não disponíveis para escrutínio público. Juntamente com a própria noção de privacidade, todas estas ideias são agora, pelo menos, objeto de disputa. Um novo e fervilhante tráfico entre as esferas pública e privada, mutuamente interpenetrando-se e modificando-se, transformou completamente as bases desta distinção, de tal forma que, tal como diz Arjun Appadurai no seu livro *Modernity at Large*, forças como a emigração e as comunicações eletrónicas têm um papel determinante na produção da cultura contemporânea e na educação. Algumas das principais mudanças que Appadurai analisa são a substituição de comunidades fixas por comunidades diaspóricas, novas mitografias e fantasias estimulam a mente na mesma medida em que provocam alienação e o consumismo em nova escala anima os mercados globais. A receção do trabalho humanista, quem o lê, quando, com que objetivos – todas estas questões nos submergem em tropel, destruindo a possibilidade de uma atenção estética imaculada e extasiada.

Os meus próprios alunos na universidade de Columbia mudaram muito desde o grupo maioritariamente masculino e branco que eu comecei a ensinar em 1963 aos homens e mulheres de origem multiétnica e poliglota que ensino hoje. É um facto amplamente reconhecido que enquanto que as humanidades costumavam ser o estudo dos textos clássicos produzidos pelas culturas grega, romana e hebraica, uma muito mais variada audiência, de proveniência multicultural, está a exigir, e a conseguir, que se preste atenção a todo um conjunto de povos e culturas anteriormente negligenciados, e que se intrometeram no espaço nunca antes contestado das culturas europeias. E mesmo os privilégios de entidades como a Grécia ou Israel foram submetidas a revisões salutares que diminuíram consideravelmente o seu confortável estatuto original. Se a Grécia Ática era vista como o bastião de onde emanava tudo o que era cultura europeia, branca, não contaminada, sabe-se hoje que a sua história está inextricavelmente ligada aos povos semitas e africanos; da mesma forma, a antiga Israel está a ser gradualmente rerepresentada por estudiosos da Bíblia como um elemento, não dominante, na complexa miscigenação de raças e povos que é a história pós Idade do Ferro da multicultural Palestina. Mais tarde voltarei a abordar as consequências desta vertente problematizadora nos atuais estudos humanistas americanos.

Para os professores e intelectuais da minha geração que foram educados dentro de uma visão eurocêntrica, a paisagem e topografia dos estudos

humanísticos alterou-se dramaticamente, e creio que de forma irreversível. Enquanto que T. S. Eliot, Lukács, Blackmur, Frye, Williams, Leavis, Kenneth Burke, Cleanth Brooks, I. A. Richards, e René Wellek – para citar ao acaso alguns nomes solidamente reconhecidos e familiares, nomes que de facto estão muito distantes política e pessoalmente –, todos habitavam um universo estético e mental que era, em termos linguísticos, formais e epistemológicos, europeu e do Atlântico norte (E. P. Thompson chamava-lhe “Natopolitano”). Este era o universo dos clássicos, da igreja, do império, com as suas tradições, linguagens e obras primas, acompanhado de todo um dispositivo ideológico baseado no cânone, na síntese, centralidade e consciência. Tudo isto foi agora substituído por um mundo muito mais variado e complexo, onde convivem correntes contraditórias, antinómicas e antitéticas. A visão eurocêntrica, delineada anteriormente, tornou-se mais e mais desprestigiada durante a Guerra Fria, mas para a minha geração de humanistas, das décadas de 1950 e 1960, parecia uma base de trabalho tranquilizante, enquanto que em primeiro plano, nas aulas, no discurso intelectual, no debate público, raramente se questionava de uma forma crítica as bases do pensamento humanista, e tudo continuava de uma forma grandiosa e irrefletida, ao estilo arnoldiano.

O fim da Guerra Fria coincidiu com várias outras mudanças que se refletiram nas guerras culturais das décadas de 1980 e 1990: internamente, aconteceram os conflitos sociais antiguerra e antissegregação, ao que se acumulou o aparecimento de um impressionante conjunto de vozes dissidentes – inspiradas em vozes anteriores, agora redescobertas – e que se fizeram ouvir internacionalmente nos campos da história, antropologia, estudos feministas, estudos minoritários e outros sectores marginalizados e contestatários nos vários ramos das humanidades e das ciências sociais. Tudo isto contribuiu para a lenta mudança sísmica que aconteceu no pensamento das humanidades e que desembocou naquela que é a visão dos dias de hoje, no princípio do século XXI. Tomemos como exemplo os estudos afro-americanos, um novo campo de estudos das humanidades cujo advento foi sendo escandalosamente adiado ou suprimido da academia, e que teve a capacidade de fazer duas coisas simultaneamente: pôr em questão os universalismos estereotipados do pensamento eurocêntrico clássico e, ao mesmo tempo, estabelecer a sua própria relevância e urgência como uma componente central do humanismo americano contemporâneo. E estas duas mudanças revelaram, por sua vez, que toda a noção de humanismo que durante tanto tempo tinha dispensado as experiências dos Afro-americanos, das mulheres, dos desfavorecidos e

dos grupos marginalizados se tinha regido por uma noção de identidade nacional que era profundamente manipulada e sintetizada, restringindo-se a um pequeno grupo que se pensava representar toda a sociedade, quando na verdade se suprimiam grandes segmentos da mesma, segmentos que a ser incluídos representariam com mais verdade a desagradável violência e o constante fluir que refletem as realidades multiculturais e migrantes da América.

O ano de 1992, o aniversário dos quinhentos anos da chegada de Colombo à América, foi a ocasião para um debate estimulante tanto sobre os seus sucessos como sobre a devastação que a sua presença neste continente simboliza. Sei que os humanistas mais tradicionais lamentam estes debates como se violassem a santidade de um domínio supostamente espiritual, mas este argumento só demonstra mais uma vez que, para estes, é a teologia e não a história que preside às humanidades. Não deveríamos esquecer a máxima de Walter Benjamin segundo a qual todo o documento de uma civilização é também um documento da barbárie. Os humanistas deveriam ser particularmente capazes de ver o que isto significa exatamente.

Porque é neste ponto que o humanismo está hoje em dia: exige-se que estude aquilo que no zénite do seu modo Protestante havia reprimido ou deliberadamente ignorado. Os Novos Historiadores do humanismo clássico que se debruçam sobre os primórdios da Renascença (por exemplo David Wallace) começaram finalmente a examinar as circunstâncias que levaram figuras icónicas como Petrarca e Boccaccio a louvar o “humano” sem nunca se oporem ao comércio de escravos no Mediterrâneo. E depois de se celebrar durante décadas os “antepassados fundadores” da América e os seus heróis nacionais, finalmente presta-se alguma atenção às suas duvidosas conexões com a escravatura e a aniquilação dos nativos Americanos, bem como à exploração daqueles que não eram terratenentes, nem pertenciam ao sexo masculino. Existe uma relação direta entre as figuras silenciadas e o comentário de Frantz Fanon onde este referia que “a estátua do humanismo greco-romano começou a desfazer-se nas colónias. “Nunca antes foi tão verdadeiro dizer que a nova geração de intelectuais humanistas está mais sensibilizada para questões não-europeias, de género, de descolonização e de descentralização nos nossos tempos. Podemos perguntar-nos o que é que isto realmente significa. Implicará principalmente situar a crítica no coração dos estudos humanísticos, crítica esta que será uma forma de liberdade democrática e uma contínua prática de questionamento e de acumulação de

conhecimento, aberta às realidades históricas constituintes do mundo pós-Guerra Fria (em lugar de as negar), incluindo a sua inicial formação colonial e o assustador poder global da última superpotência que resta hoje em dia.

Não estou agora na posição de apresentar um esboço dessas realidades, nem será agora o momento adequado, mas posso avançar que um humanismo nacionalista ou eurocêntrico teve utilidade no passado. Já não serve para responder às realidades de hoje pelas razões acima referidas. A identidade cultural e histórica da nossa sociedade não se pode reduzir a uma tradição, raça ou religião. Até países como a Suécia e a Itália, que pareceram países homogêneos durante séculos, são agora permanentemente alterados pelas enormes ondas de emigração, expatriados e refugiados, que se tornaram a principal realidade humana dos nossos tempos por todo o globo, e que sempre foram o principal fator demográfico e cultural dos Estados Unidos, desde os seus primórdios. O que esta transformação de perspectiva significa é que aquelas tradições culturais nativistas que fingem representar autenticidade e prioridade aborígene nada mais são do que falsas e enganadoras ideologias fundamentalistas do nosso tempo. Aqueles que ainda as apoiam são falaciosos, têm uma visão redutora e fundamentalista e as suas doutrinas têm de ser criticadas pelo que marginalizam, denigrem, demonizam e desumanizam com argumentos que presumem ser humanistas. Com uma tal irreversível mistura de povos à nossa volta, e tornando-se parte de nós, de certa forma tornamo-nos também todos estrangeiros, ao mesmo tempo que, embora num nível ligeiramente inferior, todos sejamos locais. Nos EUA toda a gente pertence a alguma tradição não americana identificável, seja emigrante ou pré-EUA, e ao mesmo tempo – e esta é a riqueza peculiar da América – toda a gente é um estranho em relação a qualquer outra identidade ou tradição adjacente à sua. Se levarmos este fator a sério, literalmente, tal como se deve, teremos de eliminar a noção de que aqueles que são locais (sejam minorias ou vítimas desfavorecidas ou membros de uma prestigiada tradição cultural eurocêntrica) têm um direito inegável a representar alguma experiência histórica ou verdade que é unicamente deles, sobretudo por causa da sua pertença primordial a esse grupo. Não, temos de responder criticamente que não pode ser verdade que só os membros de um certo grupo possam ter a última (e, para dizer a verdade, a única) palavra quando se trata de representar as experiências desse grupo que é, afinal, parte da experiência americana em geral, partilhando o mesmo contexto mundano que outros, mesmo que se trate de uma experiência especial e muito particular.

A palavra-chave aqui é “mundano”, uma noção que sempre usei para denotar o mundo histórico real, de cujas circunstâncias nenhum de nós se pode separar, nem em teoria. Recordo-me, com ênfase, de defender um conjunto de ideias semelhantes no meu livro *Orientalismo*, quando critiquei a representação do Oriente e dos Orientais por peritos ocidentais. Na altura a minha premissa partia da natureza deficitária de todas as representações e da forma como estes *deficits* estão relacionados com a mundanidade, isto é, com poder, posição e interesses. Tal teoria exigia que dissesse explicitamente que o meu trabalho não tinha a intenção de defender o Oriente real, ou sequer defender que um Oriente real existia. Certamente não pretendia defender a pureza de algumas representações em desfavor de outras, e disse muito claramente que nenhum processo de conversão de experiência em expressão está livre de contaminações. Já está sempre e necessariamente contaminado pelo seu envolvimento com o poder, posições e interesses, quer seja uma vítima destes ou não. Mundanidade – termo pelo qual quero dizer que a nível cultural todos os textos e todas as representações existem *no* mundo, sujeitos às suas numerosas e heterogêneas realidades – é garantia de contaminação e envolvimento, visto que em todos os casos a história e a presença de vários outros grupos e indivíduos tornam impossível a alguém estar livre das condições de existência material.

Isto é verdade sobretudo para as humanidades americanas, cujo papel não é realmente, e deixem-me sublinhá-lo mais uma vez, consolidar e reafirmar uma tradição sobre todas as outras. É pelo contrário, abrir todas elas, o mais possível, umas às outras, questionar cada uma delas pelo que fez às outras, mostrar como neste país poliglota muitas tradições têm interagido e – mais importante – podem continuar a interagir de forma pacífica, percorrendo um caminho que nem sempre é fácil de encontrar mas que é preciso descobrir, e o mesmo se aplica a outras sociedades como a antiga Jugoslávia, ou a Irlanda, ou o subcontinente indiano ou o Médio Oriente. Por outras palavras, o humanismo americano, em virtude do contexto com que tem de lidar no normal desenrolar da sua realidade histórica, já vive num estado de coexistência cívica, e segundo a visão dominante do mundo disseminada pelos circuitos oficiais dos Estado Unidos – especialmente para o mundo exterior – o humanismo providencia uma resistência quase teimosa, secular e intelectual.

Nas sociedades multiculturais há, na verdade, toda a espécie de desigualdades e desequilíbrios, mas cada identidade nacional é capaz de reconhecer

e lidar com estes problemas se existirem modelos adequados de coexistência (como alternativa ao divisionismo) fornecidos por humanistas cuja missão é, em minha opinião, precisamente propô-los. Não estou a falar de domesticação, de gestos simbólicos ou de educada civilidade. Abordarei num outro capítulo um modelo de humanismo literário desse mesmo género. Agora, nestas linhas, quero antes de mais sublinhar que de facto não defendo um multiculturalismo preguiçoso, ou um cómodo *laissez-faire*. Isso não significa absolutamente nada para mim, nos moldes em que é habitualmente discutido. O que idealizo é uma abordagem mais intelectual e racional que, tal como anteriormente sugeri, decorre de uma noção exata do que é ler filologicamente num modo mundano e inclusivo – por contraste com segregação e separações – e que ao mesmo tempo oferece resistência aos redutivos e vulgares padrões de pensamento baseados no “nós-contra-eles”.

Sem dúvida seria possível evocar muitos exemplos negativos não só da nossa história mas do desenrolar geral da experiência moderna, por todo o mundo. De entre estes modelos negativos, que deixam atrás de si ruínas, desperdício e ilimitado sofrimento humano, três em particular merecem destaque: nacionalismo, exaltação religiosa e o exclusivismo que advém daquilo a que Adorno chama, nos seus trabalhos, o pensamento identitário. Estes três modelos opõem-se ao espírito de cooperação do pluralismo cultural que é uma das ideias fundadoras da constituição dos Estados Unidos. O nacionalismo dá origem não só à malícia do excecionismo como às várias doutrinas paranoicas do que é “não-americano” – doutrinas estas que infelizmente têm desfigurado a nossa história moderna. Também se baseiam no nacionalismo as narrativas sobre soberania patriótica e separação, extraordinariamente bélicas acerca dos inimigos, do confronto de civilizações, e do destino manifesto de um povo, exaltando a “nossa” superioridade natural e, inevitavelmente, (tal como na atualidade) as políticas arrogantes de intervenção americana por todo o mundo, de tal forma que hoje em dia, em sítios como o Iraque, os EUA são sinónimo de uma tremenda falta de humanidade e imposição de políticas particularmente, diria até perniciosamente, destrutivas. Esta espécie de nacionalismo americano seria cómica se não fosse tão destrutiva e até trágica nas suas consequências.

A exaltação religiosa é talvez a mais perigosa das ameaças à intervenção das humanidades visto que é declaradamente antissecular e antidemocrática por natureza, e dada a sua visão monoteísta, é, em termos políticos, desumamente intolerante, recusando qualquer contestação. Comentários injustos

sobre o Islão depois de 9/11 tornaram voz corrente a ideia de que o Islão é por natureza uma religião violenta e intolerante, muito dada a fundamentalismos delirantes e terrorismo suicida. Uma infinidade de “peritos” e evangelistas têm repetido os mesmos disparates auxiliados por orientalistas desacreditados como Bernard Lewis. É um sinal da pobreza intelectual e humanista dos tempos que vivemos que esta propaganda (no sentido literal do termo) tenha tanta aceitação e, ainda mais preocupante, que prossiga sem qualquer referência aos fundamentalismos cristão, judeu ou hindu, que foram tão sangrentos e desastrosos quanto o Islão em termos de ideologia política extremista. Todos estes quadrantes religiosos pertencem a um mesmo mundo, alimentam-se mutuamente, imitam-se e guerreiam-se esquizofrenicamente e – o mais grave – são igualmente a-históricos e intolerantes. Certamente será uma vocação das humanidades manter uma sólida perspetiva secular, sem seguir nem os que propõem divisões e separatismos nem os neutros (aqueles a quem Dante chama “coloro che visser sanza infamia e sanza lodo”) que atacam os demónios estrangeiros enquanto piscam o olho, complacientemente, aos seus. O fanatismo religioso é sempre fanatismo religioso, independentemente de quem o defende ou pratica. E é imperdoável tomar uma atitude “o nosso é melhor que o vosso” em relação a esta questão.

Por “exclusivismo” entendo aquele evitável estreitar de visão que apenas vê no passado narrativas lisonjeiras que deliberadamente filtram os sucessos de outros grupos e até a sua produtiva presença. A América, a Palestina, a Europa, o ocidente, o Islão, e todos os outros “grandes” nomes do nosso tempo: são compósitos, em parte construídos, em parte inventados, mas entidades nas quais se fizeram sérios investimentos. Torná-las clubes limitados para membros seletos é fazer aquilo que, como sugeri anteriormente, foi feito às humanidades no nosso tempo. Mesmo nos muito disputados mundos da política e da religião, as culturas estão sempre entrelaçadas, e só podem ser separadas mutilando-as. Por isso não podemos acreditar nos debates sobre o confronto de civilizações ou sobre conflitos culturais. Essas são as piores formas de “nós-contra-eles”, cujo resultado direto é sempre o empobrecimento da visão, e só muito raramente produzem conhecimento ou esclarecem alguma coisa.

Tanto nas humanidades como nas ciências sociais, o cerne destes modelos limitativos é frequentemente o Eurocentrismo, um problema persistente que é completamente desadequado à prática humanista nos Estados Unidos, sobretudo porque uma tal distorção da nossa realidade histórica e social é

pouco menos do que um desastre. Immanuel Wallerstein escreveu, ao longo dos últimos anos, uma sustentável crítica intelectual do Eurocentrismo que se coaduna com os meus argumentos, por isso deixem-me debruçar mais longamente sobre o seu trabalho. Ao fazê-lo vou omitir as ciências sociais de que Wallerstein fala, em nome das humanidades, uma vez que os problemas de que ele fala em relação a umas são os mesmos das outras:

As ciências sociais (e eu defenderia que também as humanidades modernas) apareceram como resposta aos problemas europeus (basicamente em cinco países, nomeadamente a França, a Grã-Bretanha, a Alemanha, a Itália e os Estados Unidos) num momento histórico em que a Europa dominava o sistema mundial. Era virtualmente inevitável que a escolha de temas, as suas teorias, a metodologia e as epistemologias, todas elas refletissem os constrangimentos do contexto em que se formaram. No entanto, no período pós-1945, a descolonização da Ásia e da África a par da incisiva consciência política de todo o mundo não-europeu afetaram o mundo do conhecimento tanto quanto afetaram as políticas do sistema mundial. Uma diferença fundamental, hoje em dia e desde há trinta anos para cá, é que o Eurocentrismo das ciências sociais [e das humanidades] está sob ataque, um sério ataque. O ataque está perfeitamente justificado, e nem se põe em causa que (...) temos de ultrapassar a herança eurocêntrica, a qual distorceu as análises (suas) e a (sua) capacidade para lidar com os problemas do mundo contemporâneo. (93-94)

Não acredito que, tal como as ciências sociais, as humanidades têm de abordar ou de alguma forma resolver os problemas do mundo contemporâneo. Trata-se antes de ser capaz de ver e compreender a prática humanística como um aspeto integral do funcionamento do mundo, e não como um ornamento ou um exercício de nostálgica retrospeção. O Eurocentrismo bloqueia esse propósito porque, como diz Wallerstein, de uma forma enganosa obliterou a historiografia, o provincianismo dos seus universalismos, os pressupostos não examinados acerca da civilização ocidental, o seu orientalismo, e as tentativas de impor uma teoria homogênea de progresso, o que acabou por reduzir, em lugar de expandir, a possibilidade de inclusividade católica, de uma genuína perspetiva cosmopolita ou internacional, ou de curiosidade intelectual.

Considerando a maior parte da história do humanismo americano do século XX, temos de admitir que foi seriamente afetado por um tipo de Eurocentrismo que já não se pode permitir que passe sem ser questionado.

Por todo o meio acadêmico, as restrições nos principais cursos universitários a um pequeno número de obras-primas ocidentais, traduzidas e devidamente veneradas, bem como a estreita perspectiva do que constitui o “nosso” mundo, esquecendo tradições e línguas que parecem estar fora do universo que se considera respeitável ou a merecer reconhecimento – todas estas práticas têm de ser descartadas, ou pelo menos submetidas a uma radical crítica humanística. Para começar sabe-se demasiado sobre outras tradições para se acreditar que o humanismo é uma prática exclusivamente ocidental. Como exemplo revelador consideremos dois importantes estudos do Professor George Makdisi sobre o aparecimento do humanismo e as contribuições islâmicas para este processo. Os seus estudos demonstram de uma forma convincente, suportada por grande erudição, que as práticas humanistas que se acreditava terem surgido nos séculos XIV e XV, em Itália, por autoridades como Jakob Burckhardt, Paul Oskar Kristeller, e quase qualquer historiador acadêmico depois deles, iniciaram-se, de facto, nas *madaris* muçulmanas, colégios e universidade da Sicília, Tunísia, Bagdade e Sevilha, pelo menos duzentos anos antes. E o hábito mental que oblitera esta história mais ampla e complexa ainda persiste. Se eu refiro a exclusão das contribuições islâmicas para a civilização ocidental é, obviamente, porque as estudei no meu trabalho anterior sobre as deturpações do Orientalismo, e portanto sei alguma coisa da sua história e política. Mas o mesmo tipo de exclusões Eurocêntricas são evidentes na forma como o humanismo ocidental negligenciou as tradições indianas, chinesa, africana e japonesa, para referir apenas exemplos óbvios. Sabemos tanto sobre estas outras tradições que, por consequência, qualquer formulação simplista de humanismo não é credível, apesar de haver quem ainda reclame a “nossa” herança nas celebrações do milagre ocidental ou nos panegíricos à globalização americana. É pouco menos do que escandaloso que, por exemplo, quase todos os programas de estudos medievais nas nossas universidades tenham por rotina ignorar um dos pontos altos da cultura medieval, nomeadamente a Andaluzia muçulmana anterior a 1492, e que, como Martin Bernal demonstrou no caso da Grécia antiga, a complexa miscigenação das culturas europeia, africana e semítica tenha sido esquecida, como se esta heterogeneidade fosse perturbadora para o humanismo atual. Se concordarmos que o essencialismo pode ser atacado, e até é profundamente vulnerável em termos epistemológicos, então porque é que apesar de tudo este persiste no coração do humanismo, onde o orgulho cultural, extraordinariamente desinteressante, domina quando os conceitos

e reivindicações começam a soar insustentáveis ou falsos? Quando iremos parar de pensar o humanismo como uma forma de vaidade e não como uma desafiante aventura pela diferença, por tradições alternativas, em textos que precisam de ser decodificados de uma outra maneira, num contexto mais amplo do que aquele que tem sido concedido até aqui?

Parece-me que temos de começar por nos livrar, consciente e resolutamente, de todo o complexo de atitudes associadas não só ao eurocentrismo mas às próprias questões de identidade, porque estas atitudes já não podem ser toleradas no humanismo de hoje, como o eram antes, e durante, a Guerra Fria. Inspirando-se na literatura, pensamento e arte do seu tempo, os humanistas têm de reconhecer com alguma consternação que as políticas de identidade e um sistema de educação baseado em conceitos nacionalistas permanecem no centro do que a maior parte de nós faz, apesar de algumas alterações nos limites e objetos de investigação. Existe uma notável discrepância entre a nossa prática como humanistas e aquilo que sabemos do mundo como cidadãos e intelectuais. O problema não é só o nosso programa educativo ainda se reger por um simples conceito de identidade americana (como o testemunha o lamento de Arthur Schlesinger Jr. pela perda da unidade da história americana). Também temos testemunhado o aparecimento agressivo de novas subespecialidades, sobretudo centradas no estudo de identidades pós-modernas que se deslocaram de um contexto mundano para a academia – onde foram desnaturalizadas e despolitizadas – pondo em risco aquele sentido de história coletiva construída a partir dos padrões globais de dependência e interdependência delineados por Appadurai, Wallerstein, e, se me permitem, por mim próprio, no último capítulo do meu livro *Culture and Imperialism*. Seria possível introduzirmos uma teoria e prática *modernistas* de leitura e interpretação de uma parte do todo de tal forma que nem se negue a especificidade da experiência individual de uma obra estética, nem se elimine a validade de um imaginado, suposto, ou implícito sentido do todo? É essa possibilidade que gostaria de abordar no meu próximo capítulo.²

2 N.T.: Said abordará esta questão no capítulo “The Return to Philology”, do mesmo livro, *Humanism and Democratic Criticism* (2004), 57-84.

Referências

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Cavafy, Constantine P. "Waiting for the Barbarians." In *Before Time could Change Them: The Complete Poems of constantine P. Cavafy*, Trans. Theoharis Constantine Theoari. New York: Harcourt, 2001.
- Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Saunders, Frances Stonor. *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta, 1999.
- Viswanathan, Gauri. *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Wallerstein, Immanuel. "Eurocentrism and its Avatars." *New Left Review* 226 (November/ December 1997): 93- 107.

FRANÇOISE LIONNET

Traduções Transcoloniais. Shakespeare nas Maurícias

Tradução de MARIA FILOMENA LOURO¹

Koumadir lepok enn enn lepok tingn finn ek pe ne (III. 1)

[Parece que uma época foi desligada e que uma nova nasceu]

Dev Virahsawmy, *Toufann* (1991, trad. 1999)

[...] Um Dia

O meu punho nu, só o meu punho

Chegará para esmagar o teu mundo!

O velho mundo está caindo aos pedaços!

Aimé Césaire, *Une tempête* (1969; trad. 1998)

Tudo desaba; o centro perde força;

A mera anarquia corre à solta pelo mundo, [...]

Uma forma com corpo de leão e cabeça de homem,

De olhar vazio e impiedoso como o sol,

.....

¹ Tradução a partir do original de Françoise Lionnet, “Transcolonial Translations. Shakespeare in Mauritius”, in *Minor Transnationalism*, eds. Françoise Lionnet, Shu-mei Shih, Duke UP, 2005 (201-221).

E que rude besta, chegada finalmente a sua hora,
 Se arrasta rumo a Belém para nascer?
 William Butler Yeats, “A Segunda Vinda” (1921)

[Tradução de Ana-Maria Chaves, in *Yeats Reborn*,
 EFACIS, Leuven 2015, p. 62]

No seu ensaio sobre literacias ameríndias, Walter Mignolo e Freya Schiwy escrevem sobre a distinção académica tradicional entre literatura, que pertence à categoria “cultura”, e o conhecimento, que tende a aparecer sob a rubrica de “teoria”. Os autores chamam a atenção para o problema do desenvolvimento desigual entre a produção institucional do que conta como “conhecimento” e a diversidade de perspetivas e de línguas que são subsumidas numa abordagem quase-antropológica às formas de pensamento e de literacias que emergem das periferias.

Argumentam que só os documentos que podem ser facilmente usados como estudos de caso de teorias existentes adquirem valor académico e, portanto, acabam por merecer “tradução” em línguas e conceitos ocidentais: “O que é traduzido é literatura, mas literatura, sabemos, entra na distribuição intelectual da mão-de-obra dentro do sistema [do mundo moderno]: Terceiro Mundo ou países equiparados ao Terceiro Mundo produzem cultura, não conhecimento” (267).

Pondo de lado os acesos debates em torno das condições em que a categoria “literatura” é definida e incorporada num cânone de textos das culturas periféricas do mundo, quero concentrar-me aqui na *lógica* de tradução e no seu papel como reforço da distinção académica padrão entre forma e matéria ou método e arquivo. Como os dois críticos acrescentam: “O futuro de teorias e práticas de tradução ... virá da perspetiva da colonialidade e da diferença colonial. ... A possibilidade de ir além de dicotomias pressupõe uma outra lógica, não ... uma reconfiguração do conteúdo” (279). As literaturas de língua crioula do Caribe e do oceano Índico são geralmente classificadas em duas categorias gerais: “conteúdo” ou fonte de conhecimento sobre a cultura local para as disciplinas académicas (literatura ou sociologia), e mimética ou atividade pedagógica destinada a transpor clássicos europeus para as línguas locais. Porque estas têm uma história relativamente curta, as literaturas crioulas normalmente não são estudadas como intervenções tecnicamente inovadoras capazes de alargar as fronteiras existentes de género

e os parâmetros de análise literária. O seu questionamento autorreferencial sobre as suas próprias condições de possibilidade e os tipos de conhecimento, os conceitos ou teorias que possam produzir são raramente discutidas. O facto de que elas têm a sua própria lógica interna que desestabiliza as dicotomias institucionais convenientes mas simplistas da pesquisa académica é raramente reconhecido.

Mignolo e Schiwy salientam que para ir além dessas categorias binárias conhecidas, precisamos de adotar “uma lógica outra”. Como podemos teorizar esta outra lógica da escrita sem, simplesmente, a ver como “uma reconfiguração do conteúdo”? O que pode ser “a lógica-outra” para escritores e críticos de língua crioula? Como é que as culturas subalternas crioulas são traduzidas num contexto global de compreensão e, mais importante, o que se perde neste processo? Neste ensaio, quero-me concentrar no que significa hoje escrever em crioulo em culturas coloniais e pós-coloniais da oralidade e oratura que fizeram o salto do falado às novas tecnologias de visualidade e performance². O que nos dizem os escritores do oceano Índico sobre estas questões? Como podemos destacar a dimensão transcultural do seu trabalho intelectual e suas contribuições para a formação de novos contextos de entendimento em que as questões familiares de teoria e prática, forma e conteúdo, o conhecimento e a compreensão, a política e a cultura, são postos em evidência? Muitos debates contemporâneos sobre “literatura menor” (Ahmed, Jan Mohamed e Lloyd) ou a “política de reconhecimento” cultural (Taylor) continuam a tropeçar nessas questões. Encontrar formas úteis de articular textos crioulos (orais, escritos ou visuais), não apenas com os “modelos” genéricos europeus, mas também com textos e performances pós-coloniais criativos, é um passo importante no processo de conceptualizar as ligações entre as variadas culturas das chamadas periferias. Comparações mais laterais entre textos e géneros “menores” ou produções artísticas e línguas marginalizadas permitem-nos contornar completamente a mediação de um centro, e a habitual comparação da margem com o seu outro hierárquico que se torna inevitável em estudos de intertextualidade, influência literária, e polinizações cruzadas. O meu objetivo aqui será tentar delinear um contexto tão abrangente quanto possível no que diz respeito ao teatro crioulo do poeta e dramaturgo mauriciano Dev Virahsawmy.

2 O termo “orature” é comumente usado na crítica da África anglófona; em crítica literária haitiana, o termo “oraliture” é preferido. Ver Malena, 116. n2.

Traduções em/de Teatro Crioulo: Literacias Alternativas

Num ensaio chamado “Créolité in the Indian Ocean: Two Models of Cultural Diversity” (*Créolité* no Oceano Índico: dois modelos de diversidade cultural) publicado nos volumes da *Yale French Studies* que avaliaram o estado desta área há dez anos (1993), defendi que o multiculturalismo nas Ilhas Maurícias difere significativamente do tipo de “créolité” prevalente nos departamentos franceses d’Além-Mar (ou DOM: Guadalupe, Guiana, Martinica, Reunião). Salientei que nas Maurícias (ao contrário dos DOM franceses), não existe uma língua padrão única, hegemônica, dominante, ou padrão com que se debater. Em vez disso, o francês e o inglês são línguas conhecidas e faladas, dado que são os “resíduos” de histórias coloniais, enquanto hindi, urdu, tamil, hakka também estão presentes como parte do legado das mesmas histórias. O crioulo mauriciano, embora seja uma língua com origem no francês, incorpora palavras e expressões de muitas outras línguas. Isso proporciona tanto a escritores como falantes a oportunidade de integrar diversas formas de pensamento e de diversas línguas no seu uso do crioulo. Eles podem fazê-lo sem ter de opor o crioulo a uma única língua dominante, uma vez que diferentes contextos de enunciação vão determinar dinâmicas diferentes. A linguagem de domínio variará consoante cada um desses contextos³. Uma sensação real de multiplicidade pode, assim, ser explorada com grande efeito, como no trabalho de Dev Virahsawmy, cuja peça *Toufann* será o meu foco principal.

O trabalho pioneiro do Virahsawmy teve reconhecimento internacional quando a sua peça *Li*, inicialmente publicada em 1977 e traduzida em crioulo como *O prisioneiro de consciência* em 1982, ganhou o primeiro prémio do Concurso Internacional da Radio France, *Théâtral Inter-Africain* em 1981. Dez anos mais tarde, Virahsawmy publica *Toufann: fantezi antrwa Enn ak* (1991), uma adaptação muito livre de *A Tempestade* de Shakespeare, aderindo assim ao “clube” dos escritores pós-coloniais, tais como George Lamming, Aimé Césaire, e Edward Kamau Brathwaite, que têm tomado posição relativamente à influente evocação do colonialismo e resistência pelo Bardo. *Toufann* estreou em crioulo no Rose Hill Plaza Theater nas Ilhas Maurícias em 1995. Em 12 de Dezembro de 1999, estreou em Londres

³ Eu não sugiro que os crioulos do Caribe não servem como veículos de uma multiplicidade de influências culturais e linguísticas. Mas contraste a política “oficial” de diversidade nas Ilhas Maurícias com o uso mais integrativo ou universalizante de paradigmas francófonos nos DOM.

no palco do African Center com grande sucesso e entusiástica aclamação da crítica, o que fortaleceu ainda mais o renome do autor. Como Martin Banham declarou: “essa produção serve justamente para levar o seu teatro empreendedor e surpreendente a um público mais vasto e para nos lembrar que Virahsawmy ombreia com as maiores figuras do drama contemporâneo africano.”⁴

Virahsawmy é uma importante figura pública da intelectualidade nas Maurícias. Tem sido um incansável defensor da diversidade cultural e étnica dedicando-se às causas da justiça social e direitos humanos. Após a independência das Ilhas Maurícias em 1968, militou no partido socialista radical, (MMM) o Mouvement Mauricien Militant, candidatou-se e alcançou um lugar no Parlamento. Mas acabou por entrar em desacordo com a agenda cultural e política do partido, desiludiu-se com os previsíveis expedientes políticos e o pragmatismo de quem acede ao poder e deve comprometer-se em mudanças de alianças para o manter. Deixou a política partidária para se dedicar inteiramente à escrita e ao ensino. As suas peças são riffs criativos na história literária. São também críticas disfarçadas de conhecidas figuras públicas e meios eficazes de satirizar a autoridade. Intransigente contra todas as formas de comunalismo ou políticas de divisão da identidade, Virahsawmy cria personagens multiétnicos e propõe temas de história literária, bem como da vida quotidiana. Ele representa as condições contemporâneas na ilha com humor, afeto, e um talento infalível para transmitir os sons do vernáculo, inflexões, e as especificidades das diversas vozes crioulas.

Usando a sua formação académica como linguista para promover o desenvolvimento do crioulo mauriciano como uma língua escrita, tem sido o principal defensor da sua língua franca como uma língua nacional. Foi o seu compromisso com a diversidade e a sua atitude ecuménica e multicultural que o levou a transpor para o crioulo não apenas a literatura britânica, mas também clássicos franceses e indianos, incluindo a adaptação do musical *Les Misérables*, o *Tartuffe* de Molière (*Tartif Froder*), e o *Mahabbarata*. Virahsawmy pretende mostrar que o crioulo mauriciano “é capaz de expressar ‘grandes pensamentos’ (Wilkinson, entrevista III), que é um adequado “símbolo de... identidade supra-étnica numa sociedade plural” (110), e que tem

4 A circulação e a receção de seu teatro em contextos europeus duplica assim a história de sucessos metropolitanos concedidos a outros textos semelhantes e o persistente interesse colonial franco-britânico naquela região do Oceano Índico. Dramaturgos africanos francófonos, tais como a Sony Labou Tansi também foram coroados pela Radio France Internationale.

verdadeiro valor estético, uma vez que é também uma maneira de partilhar com outros “coisas que eu acho belas” (III), como refere.

Traduzida para o inglês por Nisha e Michael Walling, e produzido em Inglaterra por Michael Walling, diretor artístico da companhia de teatro Border Crossings, com sede em Londres, a peça *Toufann* recebeu séria atenção crítica de mauricianos (Mooneeram, Toorawa, Tranquille), britânicos (Banham, Walling) e belgas (Zabus). É uma comédia – e uma “fantasia” muito séria – que faz a alegoria do potencial problemático dos media eletrónicos e dos perigosos usos políticos da tecnologia global. Combinando essas preocupações com um interesse pós-moderno no simulacro e uma atenção pós-colonial às questões de raça, género, sexualidade e licença linguística, ele consegue uma reformulação radical e original dos convencionais tópicos shakespearianos num contexto onde a magia renascentista é representada como ficção científica e saber técnico. *Toufann* tem recebido muita crítica elogiosa pelas suas recombinações inovadoras de vários personagens de Shakespeare tanto d’*A Tempestade* e de *Rei Lear*, e por denunciar as novas tecnologias do conhecimento como formas agressivas de controlo social e vigilância.

A recriação criativa da peça foi comentada (Toorawa, Tranquille) e vista como um gesto explícito do dramaturgo em prol da tradição ancestral da sua própria etnia como um “indo-mauriciano.” De facto, a palavra “toufann” existe tanto em farsi como em hindi para “tempestade.” Não é a palavra vernácula local para “ciclone” ou “furacão”; as conhecidas tempestades tropicais destrutivas de verão na zona são conhecidas em crioulo mauriciano como *siklonn*. Michael Walling especula que o uso do título em hindi deve, portanto, ser “uma forma de [Virahsawmy] dizer ‘eu mantenho-me fiel ao meu passado/ I’m sticking to my past’ (“Staging” Shakespeare 119) mesmo quando defende e promove o uso do crioulo no seu trabalho criativo. Walling parece assim sugerir que este fiel e firme defensor da emergente língua literária da sua nação crioulófona, também é um autor que permanece vinculado à história e memória, que se sente enraizado no passado, e que entende a situação paradoxal do sujeito pós-colonial na sua necessidade de, por um lado, estabelecer ou manter uma filiação por meio de uma “prática linguística comum”, e o seu desejo, por outro lado, de uma nova política cultural, ou identidade nacional mediada pelo uso da língua franca da ilha. Tais paradoxos e práticas heteroglóssicas, não são incomuns em áreas multilingues. Mudanças de registos são também normais para falantes monolingues, como

referido por Mikhail Bakhtin. De facto, fidelidades múltiplas, alternâncias de código e performance de eus plurais e hifenizados, são ocorrências quotidianas num mundo globalizado e urbanizado.

O problema com a declaração de Walling, no entanto, é que a origem pessoal familiar de Virahsawmy é do sul da Índia e de língua tamil, não ligada ao hindi ou a outros idiomas e costumes do norte da Índia. Além disso, o próprio Virahsawmy não fala tamil e declarou estar mais interessado no desenvolvimento de conhecimentos situados, preferindo centrar-se sobre “onde” ele está em vez “de onde” os seus antepassados possam ser, para parafrasear a fórmula que se tornou famosa por Paul Gilroy. Virahsawmy está solidamente fixado no presente e menos interessado em reatar os fios quebrados do passado diaspórico da sua família. A escolha do termo “toufann” portanto, não significou um olhar para trás para uma fonte ou uma identidade localizada a montante das margens linguísticas do crioulo. É um pouco a sua maneira de executar a fluidez da linguagem e a sua abertura a novos idiomas (como o hindi) – por outras palavras, a sua capacidade para receber, absorver, e incorporar na sua corrente ou fluxo, os termos que podem ainda não ter passado para uso comum, mas que podem dar um novo rumo à sua corrente adaptável. De acordo com os processos em aberto de criouliização que geram mudança, o uso que Virahsawmy faz das palavras, torna visíveis todas as camadas de influências culturais que enriquecem sua prática de desfamiliarização linguística. As suas divertidas invenções verbais e estratégias de empréstimos eruditos são próprias do discurso poético e indicam um sofisticado talento criativo.

Virahsawmy entretetece diferentes linhas performativas e textuais por meio dos múltiplos significados de “toufann”. Seguindo a sua prática, eu li *Toufann* ao arpejo da teoria crítica pós-colonial existente. Em vez de me concentrar exclusivamente na reescrita e releitura do cânone shakespeariano como uma forma de contradiscurso que tem marcado a história literária e cultural do século XX, gostaria de sugerir que Virahsawmy articula o que chamei num outro lugar uma forma “transcolonial” de solidariedade com os aspetos subversivos do “original”, *A Tempestade*, e também com as preocupações de outros escritores e intelectuais africanos que vivem em países onde a política, a cultura, e a esfera pública são fóruns de poder contestados tanto entre as elites burguesas e as pessoas comuns.⁵ Ler *Toufann*, destacando os

5 Para uma discussão sobre o termo “transcolonial”, veja, “Lionnet Transnacionalismo ...”

seus ecos culturais transcoloniais é uma forma de sublinhar as semelhanças regionais nas agendas sociais e artísticas de alguns escritores africanos e mauricianos, especialmente aqueles que tiveram uma relação tensa com a política e o poder. O trabalho Virahsawmy traz paixão dramática e escape humorístico a estes debates, enquanto assume criticamente o seu longo legado histórico do colonialismo⁶.

Modernidades Barrocas

A “centralidade” institucional d’*A Tempestade* de Shakespeare ainda torna a sua influência difícil de ignorar, e Virahsawmy dedica a sua peça ao escritor, expondo a utilidade das fontes como um ponto de partida para observações políticas, sérias ou cómicas. Ao colocar ostensivamente a intensidade do teatro popular de Shakespeare dentro das formas elocutórias que posicionam o seu alcance global numa forma muito específica de conhecimento local, Virahsawmy abre caminhos que se ligam a uma rede de múltiplas camadas de alusões e referências que exigem níveis de leitura complexos, bem como diferentes graus de alfabetização. Um público tipicamente mauriciano seria composto de leitores de Shakespeare (um requisito curricular num país onde a educação é agora universal) que podem encontrar na performance de *Toufann* uma contemporaneidade renovada, bem como o apelo de massas que faz eco do propósito original da peça como entretenimento “popular” no próprio tempo de Shakespeare. Enquanto o legado de educação colonial continuar a construir um centro e um cânone através do qual certos ideais críticos e literários são promovidos, esse centro vai inevitavelmente mediar algumas das reações dos leitores ou do público. Os aspetos clássicos ou intertextos da peça requerem assim uma análise posterior.

A Tempestade é a última peça de Shakespeare, e uma das mais curtas e mais elípticas. As lacunas nesta obra têm proporcionado convites a muitos escritores (como os mencionados acima) e cineastas (ou seja, Peter Greenaway, Derek Jarman e Paul Mazursky; ver Zabus 243-264) para criarem as suas próprias adaptações e interpretações criativas (Hulme e Sherman,

⁶ Haveria muito a dizer num estudo comparativo focado exclusivamente em Virahsawmy e escritores de África e das Caraíbas, e as limitações de espaço não me permite desenvolver estes pontos aqui. Um estudo mais aprofundado das práticas teatrais regionais nas áreas da África subsariana poderia ser uma fonte de comparações de “menor” para “menor”.

Zabus). Não é de estranhar que o envolvimento explícito de um escritor com a substância de uma peça renascentista permita levar os críticos a analisar principalmente aquele intertexto anunciado e a sua longa história, e tentar desvendar os significados “contrapontuais” (Said) do original em relação à sua adaptação ou tradução. Esta abordagem crítica, no entanto, revela-se para alguns simplesmente “reativa”, “ainda envolvida ... com a canonicidade de um determinado texto metropolitano”, participando assim em “estratégias de ex-orbitação e de suplementação” que revelam a incapacidade do teórico para formular a sua “própria teleologia autónoma”, como alegou Radhakrishnan.

Mas a mistura de géneros, as lacunas e bricolage de modos e registos em *Toufann*, como em *A Tempestade*, implicam importantes semelhanças e ecos que devem ser abordados. Virahsawmy combina personagens d'*A Tempestade* (Prospero [sic], Kalibann, Aryel, Ferdjnan) com os da tragédia *Rei Lear*, substituindo Miranda pela muito mais assertiva Kordelia (Tranquille), Alonso com Lerwa Lir e adicionando à mistura um Polónio, um Edmundo e Iago, consciente da sua imagem estereotipada de vilão, que lamenta a forma como autores e críticos fixam a sua identidade sinistra num cliché de que ele não se pode livrar: “Mo pa gagn droi sanze moi?” [Não me é permitido mudar também?] (III.1). Uma tal estratégia permite um comentário cómico sobre a própria noção de cânone como algo fixo e imutável. Virahsawmy reorganiza com ousadia os cenários originais de Shakespeare, e o modo como *Toufann* reúne tradições e realidades europeias e não europeias é precisamente o que torna a peça uma afirmação criativa sobre a abertura das culturas crioulas a uma infinita variedade de transposições culturais. Envolver-se com aqueles é outra maneira de “provincializar” o clássico, como Dipesh Chakrabarty poderia dizer, de o subsumir nos saberes locais da paisagem mauriciana com suas esferas culturais interligadas. José Antonio Maravall chamou a atenção para as afinidades de *A Tempestade* com “a técnica de incompletude” ou as aporias de uma estética barroca, um tema estudado em profundidade por Dominique Chancé (*Poétique baroque*, “De *Chronique*”). Como Chancé afirma, “a mistura de estilos, a sátira e a paródia das entrevistas nos media e discursos públicos, ... a presença do maravilhoso e os rudimentos de um projeto em construção são todos elementos do género barroco” (“De *chronique*”, 886, minha tradução). Em *Toufann*, Virahsawmy ativa esta estética barroca usando *mélanges* criativas e parodiando o original, bem como os cenários culturais contemporâneos.

Numa nota ao realizador britânico que tinha pedido conselhos sobre a mestiçagem dos personagens para escolha de atores, Virahsawmy respondeu a Walling: “Imagine que estamos numa espécie de asteroide em algum lugar. Prospero é indiano, o rei Lear é branco, Kaliban é uma mistura de preto e branco ou um “batar” (“Staging” Shakespeare II8-19). As didascálias no corpo da peça são muito específicas sobre a etnia de Aryel- “enn kolos blon ar lizie ble” (um tipo grande com olhos azuis) -- e suas habilidades de máquina. Ele é o “enn robo ki preske kouma enn dimoun” [um quase, mas não completamente robô humano] que evoca, para mim, o Dr. Spock de *Star Trek*, ultrarracional e não afetivo; esta é uma comparação plausível, tendo em conta a alusão explícita de Virahsawrny ao mundo da ficção científica (“uma espécie de asteroide”). Com a sua inovadora abordagem a Kalibann e Aryel, que aqui se tornaram personagens mais centrais, emparelhados com Kordelia e Ferdjnan respetivamente, Virahsawrny salienta ainda as ambiguidades de identidades híbridas e os componentes não biológicos de etnia⁷.

Alguns dos personagens são também referências veladas a figuras políticas (Walling, Entrevista 118). O público mauriciano descodifica facilmente estas deixas, e consegue identificar a natureza hilariante das caricaturas. O índio Prospero sugere Ramgoolam, o primeiro-ministro do país a seguir à Independência (Walling, “Encenando Shakespeare” 118). O Rei Lir representa a elite franco-mauriciano, e seu filho, Ferdjnan, faz uma observação final zany aludindo ao respeito da peça pela regra clássica das três unidades, especialmente a do lugar e tempo: “Zame pa pou dir ki tousa finn dan enn lazourne” [impossível dizer que tudo isso aconteceu no curso de um dia] (III.1). A sua piscadela irónica à tradição clássica (a que também se alude em Shakespeare) é um eco do comentário anterior de Aryel em II.4: “Dapre Aristot, pa plis ki 24 er” [de acordo com Aristóteles, não mais do que vinte e quatro horas]. Ferdjnan então acrescenta, “Koumadir tingn enn lepok finn ek enn lepok pe ne” [parece uma época foi desligada e uma nova que nasce] (III.I), uma observação que o situa ainda mais firmemente como a figura irónica ou o porta-voz da tradição europeia agora nos seus ecos mais

⁷ Para uma discussão sobre a forma como os escritores africanos, como Henri Lopes e Bessie Head complicam o binário entre insider e outsider, colonizador e colonizado, ver Thomas. Para uma elaboração do conceito de *métissage* como uma desconstrução implícita das categorias biológicas e raciais, e como uma “*tissage*” textualizada dos mesmos, ver a introdução a Lionnet, *Vozes Autobiográficas*. Para uma abordagem relacionada a tecnologias não biológicas de identidades na era das redes globais, consultar a teoria de “branchements” de Amselle.

britânicos ou yeatsianos, como a minha epígrafe torna claro: “E que rude besta/ Se arrasta rumo a Belém para nascer?”

A multiplicação de referências e a proliferação de alusões formam as qualidades barrocas da peça. Um universo mágico é sustentado pelo *know-how* tecnológico de Prospero e pelo controlo que este pensa deter sobre os seus súbditos-marionetas (“mo diriz zot kouma enn mazisien,” I.7; “bann maryonet,” III,i [dirijo-os como um mágico o faria; uma molhada de marionetas]). Quando a prática Kordelia lembra ao seu pai que há um verdadeiro risco de as vítimas se tornarem torturadores, e que o seu erro como governante fora o de confundir a necessidade de justiça com o desejo de vingança” [cego pelo teu poder, fostes incapaz de distinguir entre justiça e vingança] (III.i) – os seus comentários fazem eco dos contextos políticos das independências maurícia e africanas em geral. As surpresas da história e a desilusão pública com os novos governantes que se tornaram tiranos à imagem dos seus anteriores colonizadores tem sido temas constantes das literaturas africanas pós-independência

Aqui, à medida que o reinado de Prospero chega a uma conclusão, o par Kordelia-Kalibann (ao contrário do par Miranda-Ferdinand na peça do Renascimento) assume o poder como a nova rainha e rei da ilha. Mas nada é resolvido, apenas mais perguntas vem à superfície: os marinheiros do navio iniciar um motim, o porto virtual (“por miraz”, I.2) no meio da ilha virtual desaparece, como outros súbditos, de repente, correm o risco de ser excluídos de uma história baseada em simulacros de poder democrático. A parilha cómica Kaspalto-Dammarro, um bêbado e um drogado, respetivamente, encarnam o potencial para uma repetição de scripts coloniais. Em linha com a famosa declaração de Marx em *O 18 Brumário*, agora existe um risco de que com eles a história se repetira, mas como farsa. O emparelhamento de caracteres, contudo, não conduz à “fundamental e inalterável oposição... entre o bem e o mal” (886, minha tradução), que, segundo a leitura que Chancé faz de *Biblique* de Chamoiseau, é o inverso da ambiguidade barroca. Em Virahsawmy (como em Shakespeare), reina a ambiguidade, e o acoplamento de caracteres não conduz a um impasse em que os opostos se fundem um no outro e identidades distintas se fundem numa xaropada pós-colonial. Criando espaços divergentes, e usando “estratégias de ex-orbitação” que desfamiliarizam e ironizam o real, Virahsawmy ignora tanto os perigos da fusão identitária como o endurecimento de fronteiras locais, de comunidades e políticas. Os personagens emparelham-se ultrapassando linhas humanas, étnicas, e “pós-humanas” de

formas inesperadas e, assim fazendo, concentram a nossa atenção sobre o significado do comportamento afetivo, e sobre as condições de possibilidade para a liberdade de pensamento e de sentimento num ambiente social onde os poucos tentam (em vão) controlar o resto. Os sentimentos tomam a ribalta, especialmente em relação a Aryel e Kordelia, cuja felicidade com seus respectivos parceiros, Ferdjnan e Kalibann, se torna o núcleo emocional da peça.

As ambiguidades sexuais de Aryel e Ferdjnan contribuem para reforçar os elementos genéricos do barroco. Chantal Zabus alegou que em *Toufann, queerness* é censurada e a homossexualidade higienizada. Ela sugere que “o retrato que Virahsawmy faz de Aryel, loiro e de olhos azuis ... sugere que a homossexualidade é vista como um fenómeno ariano que não seria capaz de contaminar a ‘sã’ sociedade mauriciana (242). É verdade que a peça parece púdica quanto aos seus personagens aparentemente assexuais, que são chamados de “zimo” ou “irmãos gémeos”. Virahsawmy parece estabelecer uma preocupante relação entre homossexualidade e impotência, quando Ferdjnan anuncia que ele está prometido em casamento a Aryel (“mo’nn fianse”), que este “não tem sexo” (“li peyna sex”), e que isso não é problema, uma vez que a cirurgia plástica ou reconstrutiva após seu acidente de carro não conseguiu dar a Ferdjnan um órgão sexual totalmente funcional: “Mo inpwisan ... Dezir ou plezir sexiél pa inateres moi” [Eu sou impotente ... Desejo ou prazer sexual não me interessam] (III.1). Na peça encenada por Walling em Londres, as performances de Ferdjnan Aryel eram muito físicas, servindo para acentuar a diferença entre corporalidade e palavras, gestos e a fala, e a tensão entre os atos físicos de tocar e beijar e as negações verbais pronunciadas por ambos os personagens masculinos. Não há dúvida de que nas Ilhas Maurícias a homossexualidade tem ainda de ser plenamente aceite: se os homossexuais se tornaram mais visíveis na vida pública e os políticos gay já não precisam de esconder sua preferência sexual, as lésbicas ainda não “existem” como uma categoria nem são visíveis na vida quotidiana. A ambivalência da peça sobre estas questões reflete uma mentalidade local em mudança, que está a evoluir lentamente. No entanto, parece-me que o emparelhamento que Virahsawmy faz de Aryel, o robô “pós-humano”, com Ferdjnan, o humano cirurgicamente imperfeito, sublinha a evolução das tecnologias de identidade, em consonância com a desconstrução geral, mas de facto imperfeita, de identidades fixas promovidas pelo seu script.

A peça não se inibe de fazer referências explícitas a outras formas de sexualidade ou entendimentos metafóricos de prazer e de *jouissance* que

levantam questões sobre o poder e a potência sexual. Nas falas de Poloniouss e Edmon sobre a utilização de “metáforas” (2:6), Edmon faz o trocadilho: “To meta ti tro for”, literalmente “a sua meta era muito forte.” O casal Walling traduz isso como: “I don’t care what you were using metal for.” “Não me importa o que estavas a fazer com o metal”. Esta formulação tenta replicar o jogo de palavras da frase crioula, e a falta de comunicação entre os dois personagens, mas não consegue chegar ao verdadeiro significado da fala⁸. Assim, é eliminada da versão inglesa essa brilhante capacidade autorreferencial da peça. O trocadilho de Edmon precede um hilariante momento sexual cheio de sentidos duplos. Ele surge de trás do trono, onde, está implícito, ele acabara de se masturbar depois de assistir a uma “dança erótica” com “belidansing” e “striptiz.” Yago, que veio procurá-lo, grita: “Vot Mazesté? Kot ou? Beze! Zot finn kidnap nou leroi ... Edmon, Edmon, kot toi?” [Sua majestade? Onde está? Porra! Eles raptaram o rei Edmon, Edmon, onde estás?], a que Edmon responde por trás do trono “Ataaaann!” [Espeeeera!] e Yago exclama: “Ki to per fer laba?” [O que estavas a fazer aí?], e Edmon suspira: “Aaaa! Sa ki apel zwisan E Yago! To’nn trouv mo pouvoir” [Aaaa! aquilo a que chamam jouissance ... Hey Yago! Descobriste o meu poder]. A versão de Walling educadamente dá “beze!” como “Oh, não...” (241), e não traduz a primeira parte da réplica (“zwisanss apel ki Sa”) e, assim, elimina completamente o inuendo sexual presentes no crioulo. Não está claro para mim se eles não sabiam o que fazer com o crioulo ou decidiram evitar lidar com uma instância de masturbação e usaram o palavrão que concretiza com humor essa instância. Além disso, a crítica implícita no script à ligação entre *jouissance* e poder, como nas frases em francês “jouir du pouvoir” ou “jouir d’un bien” (o que significa ter o poder legítimo ou ser o proprietário ou beneficiário de um privilégio), é completamente apagado. O diálogo crioulo entre as duas personagens sugere uma ligação clara entre o prazer sexual ou potência e autoridade; mas este é purgado a partir do que eu agora chamaria uma tradução Inglesa “higienizada” (Zabus), em que grande parte da filosofia política da peça foi perdida, e o seu questionamento implícito sobre o que constitui a legitimidade, foi eliminado⁹.

8 A tradução parece querer fazer eco da frase de Gonzalo “Não usam metal, cereal, ou vinho, ou azeite” (Tempestade 11. 1. 153), que é por seu lado um eco do ensaio sobre canibais de Montaigne.

9 Para outros tratamentos de poder e (im)potência na Literatura Africana, consultar Sembène, Labou Tansi, La vie et demie e Qui a Mangé, e Thomas.

De um modo estranho, a censura de *queerness* em *Toufann* é uma metáfora reveladora dos problemas políticos das sociedades pós-coloniais em que nem a liberdade de expressão, nem a liberdade sexual é a norma, e a demonização estereotípica de indivíduos (para que Yago chama a atenção) é uma ocorrência frequente. É de conhecimento comum, nas Ilhas Maurícias, que as aventuras sexuais dos poderosos são toleradas -- independentemente de suas preferências. O poder é a liberdade sexual e a potência. Se Ferdjinar é compelido a representar-se a si mesmo como “impotente” e desinteressado da satisfação sexual, esta é uma tática sutil do dramaturgo, uma forma de aludir à disponibilidade de Ferdjinar para abdicar e ceder a coroa a Kalibann e Kordelia, resumindo, o seu desinteresse pelo poder e os seus prazeres. A declaração de Ferdjinar reflete, metonimicamente, um consciente descomprometimento do reino da *realpolitik*.

Pode-se argumentar, como Zabus, que a peça manifesta ainda insegurança quanto ao seu próprio meio de compreender a diversidade sexual ou incorporá-la na sua órbita, uma vez que o script troça e normaliza um ato de auto gratificação sexual, mas parece ter vergonha de uma representação direta da homossexualidade. Mas eu gostaria de sugerir que a verdadeira questão é a questão mais vasta dos usos possíveis (metafóricos e metonímicos) de todas as formas de sexualidade dentro do pós-colonial (Mbembe). Assim, na sua nova peça, *Prezidan Otello* (2003), Virahsawmy trata de modo aberto e direto a questão do casamento gay. Otello é um presidente gay que quer casar e adotar crianças, e assim inicia o projeto de mudar as leis que impedem o casamento entre pessoas do mesmo sexo no seu país¹⁰.

Redes Transcoloniais: Linguagem e Política

Se a repressão da sexualidade não normativa pode ser lida metaforicamente, num contexto de problemas políticos, a maneira de apresentar essas questões é através do tipo de comparações “laterais” ou transcoloniais a que me referi acima. Dramaturgos africanos francófonos, nomeadamente Sony Labou Tansi, tornou explícita a relação entre proezas sexuais e autoridade política (Thomas 66-71). Tais comparações laterais tornam-se ainda mais cruciais quando desenvolvemos a investigação da natureza polissémica do

¹⁰ A nova peça de Virahsawmy só está disponível na sua página Web.

título da peça. O termo *toufann* aponta para as origens francesas do crioulo colonial mauriciano, bem como a sua articulação criativa com outro idioma de contato principal falado por uma grande parte da população, o Hindi. É bastante notável que nenhum crítico tenha notado que a frase comum crioula “*tou fan*” ou “*tou fané*” que quer dizer “é uma bagunça” ou “tudo está a cair aos pedaços” é talvez a mais imediata conotação popular do título da peça. “*Fann*” ou “*fané*” deriva do francês “*faner*”, significando murchar ou dispersar, desintegrar e desmoronar. Ouvido e entendido desta maneira (sem a interferência ou ruído de fundo que a referência explícita, e tradução da “*tempestade*” de Shakespeare sugerem), o título desafia o leitor e crítico crioulofófono a mergulhar, em primeiro lugar, nas literacias crioulas locais antes de procurar significados e interpretações adicionais e possivelmente externos (se bem que totalmente legítimos). Quando a denotação popular familiar de “*tou fann*” é transposta para o inglês, a frase de repente ressoa com o famoso primeiro verso do poema de Yeats, “*Segunda Vinda*”: “Tudo desaba; o centro perde força;”

Este verso suscitou um grande conjunto de práticas significativas de escritores pós-coloniais que contestaram a visão de Yeats sobre o iminente colapso da civilização, e sua aparente convicção de que uma onda de bárbaros, híbridos monstruosos, criaturas “com corpo de leão e a cabeça de homem”, anuncia a passagem do mundo cristão civilizado como ele o conhece. Notável entre estes, ouve-se alto e dissidente o eco de Chinua Achebe no seu canónico romance pós-colonial, *Quando tudo se desmorona* (1958). Este livro é uma das muitas respostas do autor nigeriano às representações estereotipadas da África na literatura britânica. O seu título é um desafio ao lamento de Yeats sobre as transformações da cultura no “centro” da civilização, bem como uma crítica sustentada de excessos coloniais e nativos, dos sistemas de pensamento que levaram à independência em África, mas agora estão em processo de desintegração. Da mesma forma, a peça de Virahsawmy é uma crítica interna à cultura (pós) colonial e aos excessos dos novos governantes. Ele enfatiza as alterações e contaminações de anteriores paradigmas ideológicos da resistência -- mais puros ou mais comprometidos-, o facto de que esses estão agora a “murchar” e desmoronar-se, em decomposição sob os “sóis da independência”, para usar o título de um romance de 1968 de Ahmadou Kourouma, o escritor da Costa do Marfim que retratou eloquentemente a corrupção de ambos os regimes, colonial e pós-independência. Virahsawmy, portanto, parece estar de uma forma produtiva, mesmo que

apenas implicitamente, em diálogo com vários escritores africanos, cujas preocupações estéticas e políticas se cruzam com as suas¹¹.

Várias frases de *Une tempête* de Aimé Césaire, também foram traduzidas de uma maneira que evoca Yeats, como na notável prestação da peça por Philip Crispin em 1998, quando estreou em língua inglesa no Notting Hill Gate Theatre, em outubro de 1998 (Hulme e Sherman, 149). O Caliban de Césaire é uma voz rebelde que acusa Prospero, na cena final, de ser “um grande ilusionista” que impôs uma errada e “incompetente” identidade ao seu escravo. No seu último discurso, Caliban anuncia o esmagamento do “velho mundo” com um “punho nu” enquanto Prospero ruge que vai “defender a civilização.” Ainda mais que Achebe ou Virahsawmy, Césaire ecoa a “Segunda Vinda” de Yeats, criando um rebelde que quer apropriar-se do poder do mestre para melhor revelar o “efeito bumerangue” de opressão, “o fenómeno pelo qual o colonialismo envenena e desumaniza ambos os lados” (Rix 249). Césaire permanece enraizado na dialética binária senhorio-servidão primeiro conceptualizada e criticada na *Fenomenologia* de Hegel, como Joan Dayan afirma, Césaire “reconhece a força da mutualidade, o nó de *reciprocidade* entre mestre e escravo, entre um “clássico” anterior e a sua resposta a ele ... um labor que desafia qualquer oposição simples entre o preto e o branco, original e adaptação, o autêntico e o falso” (140, ênfases minhas)¹².

Mas o fenómeno da reciprocidade que uma política de reconhecimento pressupõe (dado que dentro de tal política, o senhor reconhece que o escravo é humano como ele, e vice-versa, e que um pode tomar o lugar do outro) é inteiramente estranho às multiplicidades de língua e identidade presentes em Virahsawmy. O Caliban de Césaire parece *tornar-se* outro, enquanto que o Kalibann de Virahsawmy se torna *um-outro*, livre sem ter de ser rebelde, e transformado pela maneira feminina de Kordelia compreender a verdadeira autonomia como um modo de ser *em-dependência*, não independente, mas interdependente, coexistindo num estado de confiante relação mútua e de reconciliação, não muito diferente da poética da relação desenvolvida por Edouard Glissant. Virahsawmy quer que o crioulo encontre *um* lugar, o seu próprio lugar, em relação com todas as outras línguas que o alimentaram,

11 Outras comparações produtivas poderiam ser feitas com Tierne Monénembo, Werewere Liking, e Kossi Efoui.

12 Para uma importante discussão sobre os conceitos filosóficos de reconhecimento na filosofia ocidental e o desafio de Heidegger à metafísica da opressão, ver McCumber, a quem, como de costume, eu devo muito mais do que pode ser expresso aqui.

não para substituí-las, mas para as entrelaçar segundo as *suas* próprias regras, e dentro de sua própria matriz generativa.

Ao contrário de Glissant, que jamais concedeu qualquer crédito ao feminismo, Virahsawmy cria um eco consciente e interessante dos principais princípios intelectuais e políticos da última onda de teorização feminista do século vinte. Para ele, o princípio “feminino” é o que permite a desconstrução ou “dispersão” (*fann*) da lógica opositiva das inversões de papéis. Ele desenvolveu este ponto de vista em vários poemas, em especial no volume *Labouzi dan labriz (Candle in the Wind)*. Ele preconiza um futuro em que é “Pa repiblik maskilin singilie / Me feminin pliriyel” [Não a república do masculino singular/ mas a do feminino plural] que vai prevalecer. A conceção e a dramatização do feminino em toda a sua obra é um tema importante ao qual não posso fazer justiça aqui, uma vez que levanta muitas outras questões sobre o poder e a sexualidade, a força e a fraqueza. Basta dizer que o Kalibann de Virahsawmy tem pouco em comum com o rebelde de Césaire. Para Prospero ele não é nem um espelho nem o seu oposto, e aparenta ser o legítimo “parceiro” de uma Kordelia resistente, dissidente e feminista.

Considerando os quadros epistemológicos criados pelos autores caribenhos e mauricianos que existem em tensão com vastos conceitos de liberdade e de civilização, e as distorções a que estes termos têm sido submetidos durante todo o curso da história colonial, vemos que as questões políticas concretas que levantam e as tensões entre a identidade e a língua que eles apresentam, divergem significativamente e de forma dramática. Virahsawmy trabalha para promover o uso de um idioma previamente desvalorizado, frequentemente descrito como um dialeto ou “patois”. Isso não significa apenas dar forma escrita e normalização à ortografia do idioma. A sua finalidade é infundir nessa linguagem híbrida as capacidades e o alcance pertinente a outras línguas com “pedigree” ou “literárias”, e usá-lo para expressar conceitos abstratos, pensamentos complexos, modos de ser afetivos, e possibilidades estéticas. Resumindo, é torná-lo num instrumento de reflexão intelectual lúdico, poético, e de diálogo criativo que não seja condescendente para com os falantes desta língua marginalizada. Ao contrário dos escritores do Caribe, da Réunion, ou africanos que desenvolvem um francês criativo “regional” ou “crioulizado” e, portanto, podem publicar nas grandes casas parisienses, Virahsawmy nunca publicou em francês. O seu trabalho aparece nas páginas literárias de respeitados semanários ou diários mauricianos, e na imprensa crioula da organização Ledikasyon pu Travayer (Educação para

os trabalhadores). Ele criou a sua própria (agora extinta) pequena editora, Boukie Banane, e não demonstrou qualquer interesse em “dar o salto” para as outras línguas disponíveis nas Ilhas Maurícias. Considera mais democrático publicar na World Wide Web, e tornou as suas obras de acesso livre a todos. Ele deixa a tradução de suas peças para os falantes nativos de inglês e escreve somente em crioulo, ampliando a língua criativamente, para revelar os seus aspetos poéticos, narrativos e performativos e para expressar a sua própria filosofia.

As suas escolhas linguísticas, assim, distinguem-no dos escritores (pós) coloniais que traduzem as suas obras para francês, tais como Raphaël Confiant, ou que escrevem em Kikuyu e traduzem para inglês, como Ngũgĩ Wa Tiongo. Césaire declarou numa entrevista famosa de 1969 com François Beloux:

Há um problema de linguagem nas Antilhas; esse problema é menos grave para um africano do que para um martinicano. Qual língua usar? Um africano pode, pelo menos, utilizar o seu próprio dialeto ... mas não temos uma linguagem o francês começou como o crioulo, em seguida, adquiriu estatuto canónico. O crioulo acabará por se tornar uma verdadeira língua no curso da história o francês precisa ser declinado pelo génio negro O meu objectivo foi dar-lhe a cor do crioulo [minha tradução].

É óbvio que Césaire simplifica grosseiramente as diferenças entre martinicanos e africanos: a educação colonial criou as mesmas condições sob as quais a literatura anglófona ou francófona surgiram em África. Se Césaire estava interessado em vergar ou colorir o francês para servir os seus próprios fins, tal como estavam os escritores africanos, ele aparece, em 1969, como o precursor incontestado dos Crioulistas Martinicanos, apesar das suas declarações sobre a “pobreza” do crioulo terem incorrido na ira de Confiant, cuja crítica do poeta da *negritude* tem sido amplamente comentada.

Virahsawmy não se envolveu publicamente com estes debates caribenhos e não fez declarações sobre escritores africanos e o seu uso da linguagem. No entanto, o poder político e as questões epistemológicas levantadas por Achebe e Césaire no seu compromisso com os “grandes livros” da tradição europeia ecoam com a abordagem de Virahsawmy à mesma política do conhecimento. Como um veículo para discussões filosóficas do conhecimento e da liberdade, razão e sentimentos, *Toufann* enquadra-se na melhor

tradição do teatro de ideias, ou a *littérature engagée* de Sartre ou de Beauvoir (cujo nome é mencionado no ponto II. 7 por Kalibann quando comenta o espírito livre da crítica de Kordelia à autoridade masculinista com o seu irónico: “Zot tou matcho” [Todos vós machos]).

Toufann traz ao primeiro plano o uso de tecnologias de representação (mapas) e de deteção (radares, câmaras e monitores de TV), em contraste com os relatos de testemunhas da verdade e realidade. Prospero é o sujeito soberano onisciente e poderoso cujo acesso a instrumentos de autoridade e conhecimento lhe dá controlo sobre a natureza, bem como sobre os outros personagens num mundo que pode ser melhor descrito como uma realização virtual da descrição do Panóptico de Michel Foucault. Na sua “kontrol room” (I.7), Prospero é o mago, o “autor”, que “diriz tou ar so baget mazik” [dirige a todos com sua varinha mágica] e cujas imagens geradas por computador, conjuram um Truman Show mauriciano (Zabus): “En bann kamera ek mikro partou lor lil la” [há câmaras e microfones em todo lugar nesta ilha]. Não há espaço à improvisação, e os atores, como súbditos de Prospero, devem seguir o plano e o script. As primeiras cenas são preenchidas com comentários que são eco de crises de perceção e perspetiva, ou crença e compreensão quer do renascimento, quer de crises contemporâneas: “sakenn get listoir dan so manier” (1.6) [Cada uma compreende a história a partir de seu próprio ponto de vista], e o diferimento de poder e dominação que um Prospero paternalista incentiva: “Pli tard topou konpran” [Tu vais entender mais tarde] (1. 2), “Mo pe fer tousa pou toi, pou to boner” [eu estou a fazer tudo isto para a tua felicidade futura] (1. 7). As falas entre Lir e Poloniouss articulam um contraste entre o conhecimento e a compreensão pragmática especulativa, a teoria e a prática, como Poloniouss afirma que “sipozision li enn fason reflesi” [a especulação é uma forma de pensar] (1.3), enquanto Lir apenas quer uma maneira rápida de encontrar “sime pou sorti depi isi” [a saída].

A peça gera assim o seu próprio conjunto de perguntas abertas sobre epistemologia. Ele vai “além das dicotomias” (Mudimbe-Boyi, Mignolo e Schiwy) para enunciar uma nova lógica de entendimento relacional que quebra, decompõe, desarticula, e, na verdade, fana as oposições sintomáticas estabelecidas no âmbito da criação de conhecimento na academia entre as “literaturas” de língua crioula, como adequados estudos de caso e os instrumentos teóricos com os quais elas podem ser decifradas e categorizadas. Essa nova lógica não apaga as especificidades dessas literaturas, mas rearticula-as “transcolonialmente”, e com um novo “sotaque”, de modo a tornarem-se eco

das outras literaturas “menores” com que o dramaturgo está em implícito diálogo, para além dos óbvios intertextos europeus e shakespeariano. Como Edouard Glissant pergunta em “The Unforseeable Diversity of the World”: “O que pode hoje significar escrever? Não é apenas escrever histórias/histórias para divertir ou comover as pessoas; pode ser, acima de tudo, uma questão de olhar para o frágil mas seguro elo entre a diversidade selvagem do mundo e o equilíbrio e conhecimento que desejamos ter” (295).

Dev Virahsawmy alcançou este notável equilíbrio entre entretenimento e teoria. Conseguiu criar uma subtil reconfiguração da “horizonte de ideias” mauriciano (Appadurai), tão completa e profundamente heterogêneo, que as camadas de línguas e práticas presentes entre elas apontam para multiplicidades de conteúdo e identidade que são também modos de compreensão e teorização do real. As suas peças são exemplos de “conteúdo” cultural que continuará a exigir um esclarecimento rigoroso, mas mais importante, elas fazem-no enquanto questionam as bases epistemológicas dos meios pelos quais as histórias podem ser contadas, entendidas, traduzidas e difundidas, tanto internamente, dentro de sua cultura de origem, como a nível global no mercado contemporâneo das ideias.

Obras Citadas

- Achebe, Chinua. *Things Fall Apart*. New York: Anchor Books, 1994.
- Ahmed, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge, 2000.
- Amselle, Jean-Loup. *Branchements: Anthropologie de l'université des cultures*. Paris: Flammarion, 2001.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed. and q-ans. Michael Holquist. University of Texas Press, 1981.
- Banham, Martin, ed. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- . “Dev Virahsawmy: Catching the Mood of Mauritius.” <http://www.bordercrossings.org.uk/ToufMaur.html>.
- Banham, Martin, James Gibbs, and Femi Osofisan, eds. *African Theatre in Development*. Oxford: James Currey, 1999.
- . eds. *African Theater: Playwrights and Politics*. Oxford: James Currey, 2001.
- Beloux, Francois. Interview. “Un poète politique: Aimé Césaire” *Magazine littéraire* 34 (Nov. 1969). http://www.magazinelitteraire.com/archives/ar_cesai.htm.
- Césaire, Aimé. *A Tempest*. Trans. Philip Crispin. London: Oberon, 1998.

- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Chancé, Dominique. “De *Chronique des sept misères* à *Biblique des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque?” *MLN* 118: 4 (fall 2003): 867-894.
- . *Poétique baroque de la Caraïbe*. Paris: Khartala, 2000.
- Confiant, Raphael. *Aimé Césaire: Une traversée paradoxale du siècle*. Paris: Stock, 1994.
- Dayan, Joan. “Playing Caliban: Césaire’s *Tempest*.” *Arizona Quarterly* 48 (1992): 125-145.
- Gilroy, Paul. “It Ain’t Where You’re From, It’s Where You Are At ... The Dialectics of Diasporic Identification.” *Third Text* 13 (1990-1991): 3-16.
- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Trans. with an introduction by J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.
- . *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990. *Poetics of Relation*. Trans. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- . “The Unforseeable Diversity of the World.” Mudimbe-Boyi 287-295. Greenblatt, Stephen, et al. eds., *The Norton Shakespeare*. New York: W. W. Norton & Company, 1997.
- Hulme, Peter, and William H. Sherman, eds. *‘The Tempest’ and Its Travels*. London: Reaktion, 2000.
- Kourouma, Ahmadou. *Les soleils des indépendances*. Paris: Coll. Points, Le Seuil, 1995.
- . *The Suns of Independence*. Trans. Adrian Adams. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- JanMohamed, Abdul, and David Lloyd, eds. *The Nature and Context of Minority Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Labou Tansi, Sony. *La vie et demie*. Paris: Seuil, 1979.
- . *Qui a mangé Madame d’Avoine Bergotba?* Bruxelles: Éditions Promotion Théâtre, 1989.
- Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- . “Créolité in the Indian Ocean: Two Models of Cultural Diversity.” *Post/Colonial Condition: Exiles, Migration, Nomadisms*. Spec. issue of *Yale French Studies* 82 (1993): 101-112.
- . “Transnationalism, Postcolonialism, or Transcolonialism? Reflections on Los Angeles, Geography, and the Uses of Theory.” *Emergences: Journal for the Study of Media and Composite Cultures* 10.1 (2000): 25-35.
- Malena, Anna. *The Negotiated Self: The Dynamics of Identity in Francophone Caribbean Narrative*. New York: Peter Lang, 1999.
- Maravall, José Antonio. *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*. Trans. Terry Cochran. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Mbembe, Achille. *De la postcolonie: Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*. Paris: Khartala, 2000. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- McCumber, John. *Metaphysics and Oppression: Heidegger’s Challenge to Western Philosophy*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

- Mignolo, Walter, and Freya Schiwy. "Beyond Dichotomies: Translation/Transculturation and Colonial Difference." *Mudimbe-Boyi* 251-286.
- Mooneeram, Roshni. "Theatre in Development in Mauritius: From a Theatre of Protest to a Theatre of Cultural Miscegenation." Banham, Gibbs, and Osofisan 1999, 24-37.
- Mudimbe-Boyi, Elizabeth, ed. *Beyond Dichotomies: Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Globalization*. Albany: SUNY Press, 2002.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.
- Radhakrishnan, R. "Globalization, Desire, and the Policies of Representation." *Globalization and the Humanities*. Spec. issue of *Comparative Literature* 53-4 (2001): 315-332.
- Rix, Lucy. "Maintaining the State of Emergence/y: Aimé Césaire's *Une tempête*." Hulme and Sherman 2 36-249.
- Sembène, Ousmane. *Xala*. Paris: Présence Africaine, 1973.
- Taylor, Charles. *Multiculturalism and "The Politics of Recognition": An Essay*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Thomas, Dominic. *Nation-Building, Propaganda, and Literature in Francophone Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Toorawa, Shawkat. "Strange Bedfellows? Mauritian Writers and Shakespeare." *Wasafari* 30 (autumn 1999): 27-31.
- . "Translating *The Tempest*: Dev Virahsawmy's Toufann, Cultural Creolisation, and the Rise of Mauritian Creole." Banham, Gibbs, and Osofisan 12 5-138.
- Tranquille, Danielle. "Translator: Trans Alter. A Reflection on Dev Virahsawmy's *Toufann*." *Revi Kiltir Kreol* 2 (2003): 34-45.
- Virahsawmy, Dev. *Boukie Banane*. <http://pages.intnet.mu/develop>.
- . Interview with Danielle Tranquille. "Translation into Creole. A New Strategy to Promote the Language." *Rencontres: The Journal of Mauritian Studies* (2000): 92-103.
- . Interview with Jane Wilkinson. "Staging Shakespeare across Borders." Banham, Gibbs, and Osofisan 109-114.
- . *Labouzi dan labriz*. Poems. 2002. <http://pages.intnet.mu/develop>.
- . *Li*. Rose Hill: MMMS, 1977. *Li/The prisoner of conscience*. Trans. Ramesh Ramdoyal. Moka: Éditions de l'Océan Indien, 1982. --. *Prezidan Otello*. 2003. <http://pages.intnet.mu/develop>.
- . *Tartif Froder*. Port Louis: Boukie Banane, 1999.
- . *Toufann: Enn fantezi entrwa ak*. Rose-Hill: Boukie Banane. 1991. *Toufann: A Mauritian Fantasy*. Trans. Nisha and Michael Walling. Banham, Gibbs, and Osofisan 217-2 54.
- Walling, Michael. Interview with Jane Wilkinson. "Staging Shakespeare across Borders." Banham, Gibbs, and Osofisan 115-124.
- . and Nisha Walling. "*Toufann* and Translations: Presenting Virahsawmy's Play in London." *Rencontres: The Journal of Mauritian Studies* (2000): 38-46.
- Zabus, Chantal. *Tempests after Shakespeare*. New York: Palgrave, 2002.

SECÇÃO III

COMPARATISMO, ARTE E GÉNERO

MARSHA MESKIMMON

Cartografando a cronologia: um mapeamento global da arte feminista dos anos 70

Tradução de MÁRCIA OLIVEIRA E MARIA LUÍSA COELHO¹

A 13 de Dezembro de 1977, Leslie Labowitz, Suzanne Lacy e Bia Lowe organizaram a agora famosa performance ativista feminista *In Mourning and In Rage* [De luto e com raiva] na escadaria da Câmara Municipal de Los Angeles. Apesar de simples, a obra era surpreendente; poderosa e, no entanto, tocante. Com raiva e pesar, dez mulheres – nove de luto, com véus e vestidos pretos; a outra vestida de escarlate – ergueram a voz contra a violação e o assassinato de dez mulheres na cidade, contra a cobertura sensacionalista dos acontecimentos feita pela imprensa e contra o espectro mais vasto da violência contra mulheres a nível internacional. Estes contextos eram vistos como tendo uma ligação profunda, de tal forma que a violação e assassinato de uma única mulher poderia, aliás, deveria unir todas as mulheres – no luto e na raiva.

Em muitos sentidos, *In Mourning and In Rage* transformou-se no paradigma da arte ativista-feminista dos anos 70². Tratando-se de uma peça

1 Tradução a partir do original de Marsha Meskimmon, “Mapping 1970s. Feminist Art Globally” (in *Wack! Art and the Feminist Revolution*, org. Connie Butler, MOCA and MIT Press, 2007).

2 Sou devedora de Mary Jo Agerstoun pela clareza do seu pensamento e pelo alcance da sua pesquisa em torno daquilo que constituiria uma arte feminista “ativista”. Para explorar este

focada na presença física e vocal das mulheres na praça pública, esta performance, que foi possível devido às atividades de diversos coletivos feministas e grupos ativistas e de consciencialização, procurou relacionar uma forma específica de violência contra as mulheres com as iniquidades que as afetam mundialmente. A obra de Lacy e Labowitz questionava a relação entre a vida individual de cada mulher e as políticas sociais, económicas e sexuais da época, não deixando ao espectador margem para dúvida no que diz respeito ao impacto da “revolução feminista” na arte dos anos 70.

No entanto, o problema para os académicos de hoje reside precisamente na certeza desse impacto; já conhecemos a história do feminismo dos anos 70, lemos e releemos os textos, vimos e revimos as obras, já discutimos e debatemos todas estas intervenções. Aonde é que poderíamos chegar ao repensarmos este momento – que corresponde a uma área do conhecimento definida cronologicamente – através de um enquadramento espacial, isto é, de uma cartografia global?

Possivelmente, muito longe: até à oportunidade de desconstruir o suposto cânone alternativo e de questionar os parâmetros conceptuais da “arte feminista”. Todas nós que escrevemos sobre arte feita por mulheres temos uma noção por demais clara da forma como um punhado de artistas e obras conhecidas podem acabar por representar todas as mulheres e, de forma um pouco perversa, ocluir ainda mais quer o trabalho de outras artistas, quer respostas críticas mais pormenorizadas a essas mesmas obras. Na literatura acerca da arte feminista dos anos 70, uma mão cheia de artistas, sobretudo norte-americanas e algumas da Europa, alcançaram o estatuto de cânone alternativo; infelizmente, uma dupla exclusão está aqui subjacente – as suas extraordinárias intervenções são generalizadas até se tornarem insignificantes ao mesmo tempo que o trabalho de outras artistas menos conhecidas permanece escondido. Daí resulta uma certeza acrítica no que diz respeito aos limites intelectuais e políticos do projeto feminista e do seu impacto na arte vindoura. Conceitos como consciencialização, o pessoal como político e a importância do corpo para a representação e para a política sexual deixaram de ser palavras de ordem e espaços dinâmicos de debate para se transformarem em clichés e normas incontestáveis.

tópico com maior profundidade, ver o número especial do *National Women's Studies Association Journal* sobre este tema, editado por Agerstoun e Elissa Auther [Feminist Activist Art. *National Women's Studies Association Journal*. 19, no. 1 (Spring 2007), pp. vii-xiv].

Este ensaio apresenta-se, assim, como contraponto às inoperantes histórias canônicas da arte feminista dos anos 70, propondo uma exploração da cronologia através de métodos cartográficos. No ensaio “Imagining Globalization: Power-Geometries of Time-Space”³, Doreen Massey demonstra que as habituais concepções das geografias da globalização não são realmente espaciais, mas sim temporais, e que estas convenções resultam na neutralização da diferença e na destruição daquelas posições enunciativas distintas que podem corrigir a posição aparentemente neutra da “Europa” nos estudos pós-coloniais. Como argumenta Massey,

Obviamente, a versão normativa da história da modernidade – enquanto narrativa de progresso que emana da Europa – representa uma vitória discursiva do tempo sobre o espaço. Isto significa que diferenças verdadeiramente espaciais são interpretadas como sendo temporalmente lineares, isto é, são interpretadas de acordo com o nível de progresso alcançado. As diferenças espaciais são reconvocadas enquanto sequência temporal⁴.

Da mesma forma que Massey expôs as limitações da geografia cultural em abordar a globalização através da lógica dos “estudos de desenvolvimento”, também as histórias da arte feminista teimam em insistir, ainda que de forma mais sutil, na sua dependência face a modelos temporais disfarçados de consciência espacial.

A delimitação cronológica da arte feminista dos anos 70 implica uma cartografia centrada nos Estados Unidos, daí emanando – primeiro, em direção ao Reino Unido, enquanto “eixo anglo-saxónico”, depois atravessando a Europa (o “lar” cultural da América branca), e quando se aventura por outros caminhos, aflorando o contexto mais lato das Américas, da África e da Ásia. Esta cartografia temporal esconde dois padrões duvidosos: primeiro, uma tendência para um certo tipo de prática e de discurso artístico feminista baseado nos Estados Unidos que é tido como categoria neutra e normativa⁵, ocultando assim diferenças que existem dentro e fora do

3 Doreen Massey, “Imagining Globalization: Power-Geometries of Time-Space”, in Avtar-Brah, Mary J. Hickman e Máirtín Mac and Ghail, eds., *Global Futures: Migration, Environment and Globalization* (New York: St. Martin’s Press, 1999), 27-44.

4 Ibid., 31.

5 O que designo como “normativos” ou “dominantes” é por vezes designado de feminismos “ocidentais”, “brancos e ocidentais” ou “de primeiro mundo” – atualmente, há bastante literatura

contexto americano, e, em segundo lugar, uma presunção implícita de que a “revolução feminista” chegará a todas nós, eventualmente. A existência destes modelos pressupõe as mesmas narrativas de progresso que demonstraram a vitória do tempo sobre o espaço, e, no que diz respeito ao estudo de uma *praxis* feminista, resulta na criação uma cronologia acrítica em vez de uma cartografia crítica⁶.

Tomar consciência desta dinâmica abre caminho a uma significativa mudança, possibilitada pela passagem de uma análise temporal para uma análise espacial da arte e política feministas dos anos 70 no contexto global. Partindo de um ponto de vista temporal, as conexões internacionais são “mapeadas” através de uma sequência linear, de origem, influência e desenvolvimento. Esta ordem cronológica justifica inevitavelmente interpretações dominantes da arte feminista, uma vez que lê diferenças *em termos de* narrativas de progresso. O facto de haver obras que se diferenciam substancialmente da norma não leva a que se questionem as definições do centro. Estas são, pelo contrário, vistas como menos avançadas e “derivativas”, ou então marginalizadas e reduzidas à invisibilidade enquanto fenómenos inexplicáveis e incongruentes – talvez não sejam arte, ou talvez não sejam, simplesmente, “feministas”. Pensar a partir de uma perspectiva espacial, pelo contrário, leva-nos a interligar temporalidades desarticuladas e a admitir que narrativas com diferenças baseadas na sua localização podem coexistir no tempo. Assim, podemos colocar questões essenciais no que diz respeito a redes de relacionamento, processos de intercâmbio e afinidades de sentido.

É precisamente neste ponto que encontramos um importante corolário político destes argumentos, aparentemente esotéricos, acerca dos relativos méritos das pesquisas espaciais e temporais da arte feminista dos anos 70. Provar a relevância da “arte feminista, 1965-1980” a um público

sobre estes feminismos e as suas dúvidas exclusões políticas, e. g. Gloria Anzaldúa e Cherrie Mortaga, eds., *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (Watertown, Massachusetts: Persephone Press, 1981); Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott e Barbara Smith, eds., *All the Women Are White, and All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies* (Old Westbury, New York: The Feminist Press, 1982); bell hooks, *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies* (New York, Routledge, 1996); E. Ann Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze* (London: Routledge, 1997); e Trinh T. Minh-ha, *Cinema Interval* (London: Routledge, 1999).

6 Esta é uma obra muito importante que mapeou cartografias alternativas na arte feminista: M. Catherine de Zegher, ed., *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996).

contemporâneo não implica uma alteração temporal da abordagem, mas antes um realinhamento espacial das nossas referências intelectuais. Projetar divisões espaciais de sentido em termos de “desenvolvimento” temporal constitui um enorme obstáculo a um genuíno diálogo intercultural num mundo globalizado. No contexto pós-11 de Setembro não basta assumir como dado adquirido o domínio das narrativas culturais ou políticas dos EUA (ou ocidentais, eurocêntricas), como se o resto do mundo ainda não estivesse na mesma página mas isso inevitavelmente acabasse por acontecer. Pelo contrário, nos tempos que correm, é vital remapear o nosso compromisso com/no mundo enquanto intervenientes situados num diálogo com a diferença, capazes de reavaliar as nossas conexões históricas, renegociar os nossos papéis contemporâneos e inventar o nosso futuro noutros termos. Por esta razão, as questões colocadas pelas feministas de todo o mundo nos anos 70 não são irrelevantes para nós hoje, principalmente quando nos ajudam a abordar com firmeza questões determinantes como as definições internacionais e interculturais de “feminismo”, “política” e “arte”, a materialização da subjetividade sexuada e a estreita relação entre o individual e o coletivo.

De seguida, são traçadas duas cartografias que se encontram interligadas: uma rede geopolítica de poder e afinidade e um mapa conceptual de significado e articulação. O objetivo deste mapeamento duplo é possibilitar a emergência de um questionamento espacial da arte feminista dos anos 70, de tal forma que intervenções oriundas de diferentes localizações não sejam simplesmente adicionadas à narrativa de progresso cronológico como uma espécie de legado derivativo cuja única função é demonstrar o impacto do centro⁷. Pelo contrário, proceder a uma reavaliação do impacto da “revolução feminista” no contexto global da arte implica desenvolver uma cartografia crítica capaz de interligar as redes geopolíticas de intercâmbio e o movimento de conceitos, ideias e agenciamento estético de, em e a partir⁸ do tempo e do espaço. Estas cartografias críticas põem em marcha um processo de descolonialização conceptual; a estratégia de explorar afinidades entre localizações geográficas diversas permite-nos não só alargar o nosso conhecimento dos

7 Quero agradecer a Whitney Chadwick, que leu uma versão preliminar deste ensaio, pelos seus comentários astutos acerca dos problemas que se colocam quando escrevemos sobre arte transnacional para além do centro.

8 Esta formulação provocadora de preposições foi emprestada de *Inside the Visible*, sendo esta ressonância propositada.

parâmetros globais da “arte feminista”, mas também questionar os conceitos a partir dos quais definimos os seus próprios limites⁹.

Cartografias Geopolíticas: Afinidades Feministas

A predominância de perspectivas anglo-americanas na literatura disponível sobre arte e teoria feminista já foi objeto de muita atenção crítica, pelo que não há necessidade de retomar aqui estes debates¹⁰. Estas perspectivas resultaram na produção de uma corrente dominante¹¹ aparentemente neutra que turva a diversidade interna e, simultaneamente, mapeia o resto do mundo a partir das suas próprias definições de progresso. Escusado será dizer que a prerrogativa do ponto de vista anglo-americano nesta área é em si mesma um efeito do poder da “relação especial” entre Estados Unidos e Reino Unido e não uma primazia “natural” ou um relato “verdadeiro” da atividade das artistas feministas a nível internacional. As considerações críticas do eixo anglo-americano na teoria/arte feminista terminam sempre num impasse precisamente porque ficam aquém nas suas tentativas de identificarem a autoridade desse eixo como um efeito do domínio intelectual e geopolítico.

Ao permanecer dentro da uma narrativa cronológica dos feminismos e da arte, tais críticas falham o objetivo de investigar o alcance global do poder e da influência *anglófonos*. Repisar as lutas internas da relação anglo-americana oclui o seu profundo enraizamento em redes internacionais de poder político e económico, para além de reforçar a sua centralidade. Por isso, as ramificações de produzir uma cartografia global crítica da arte feminista dos anos 70 são profundas. Uma tal abordagem deixa de ler diferentes obras

9 Devo um agradecimento a Charlotte Klonk, que leu uma primeira versão deste ensaio, pela sua perspicácia no que diz respeito às dificuldades colocadas pela metodologia feminista, e pelo termo “descolonização conceptual”, que exprime na perfeição a ideia que eu estava a tentar transmitir, mas sem a mesma eloquência.

10 Sobre a “cisão” anglo-americana ver Amelia Jones, ed. *Sexual Politics: Judy Chicago’s Dinner Party in Feminist Art History* (Los Angeles: UCLA, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center e Berkeley: University of California Press, 1996) e o meu ensaio “Feminisms and Art Theory”, in *A Companion to Art Theory*, ed. Paul Smith e Carolyn Wilde (Oxford, England: Blackwell, 2002), 380-97.

11 Hilary Robinson problematizou o predomínio das publicações americanas, que se apresentam como uma norma aparentemente neutra, na sua astuta introdução ao volume editado *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000* (Oxford, England, Blackwell, 2001), 1-8.

em função dos contextos norte-americano ou anglo-americano passando a reconhecer outros tipos e outros graus de diferença, até mesmo de autonomia, em expressões alternativas da subjetividade feminina, da política feminista e da arte.

Uma estratégia espacializada também tem a vantagem de ir além da simples adesão ou rejeição do centro normativo; não temos necessidade de reiterar o cânone alternativo nem de pura e simplesmente rejeitar, de uma forma radical, a arte feminista norte-americana, “corrente dominante”, por esta poder ser neoliberal, neocolonial e/ou pouco conceptualizada e essencialista. Um engajamento espacializado com práticas feministas inter e transnacionais reformula o centro, revelando todo o seu potencial de envolvimento com o mundo. Enquanto componente individual no seio de uma rede internacional que é vital, a arte feminista transatlântica “canónica” revela-se como uma de entre muitas posições enunciativas que pode resultar em novos e produtivos diálogos com estratégias de diferentes contextos geopolíticos.

Ir além de cronologias que se fazem passar por cartografias e da tendência para mapear ideias a partir de um ponto de origem central, com vista à criação de uma esfera de influência ou um legado, abre espaço para que histórias alternativas do impacto do feminismo na arte possam surgir. Afinidades anteriormente escondidas começam a revelar-se. Por exemplo, o filme realizado em 1977 por Assia Djebar *La Nouba des femmes du Mont-Chenoua* [A festa das mulheres do Monte Chenoua] pode ser relacionado de forma produtiva com a obra *Les tourtures volontaires* [As torturas voluntárias] (1972) de Annette Messenger enquanto pesquisa francófona sobre a interface entre as diferentes aceções de género¹², marcadas por subtis jogos de linguagem, voz e imagem visual. Contudo, salientar essa afinidade localizada não implica, de forma alguma, ignorar a relação igualmente convincente entre a fábula da Guerra da Argélia contada por Djebar através de histórias e canções de mulheres e o trabalho de outras realizadoras feministas do Norte de África, como por exemplo Moufida Tlatli, que também explorou a política da descolonização através das experiências de mulheres. Da mesma forma, relacionar Messenger e Djebar não impede que olhemos para o trabalho de Messenger em termos das suas relações fundamentais com

12 N.T.: No original “between gender and genre”, isto é, género enquanto definição sexual ou enquanto estilo artístico.

outras práticas feministas da Europa Continental dos anos 70, tais como as obras de cariz performativo de Gina Pane ou Helena Almeida. Quando o modelo do impacto feminista é avaliado a partir da origem e da influência, isso implica uma única narrativa de progresso, associada a um conjunto linear de inclusões e de exclusões; em contraste, espacializar estas histórias permite-nos ver em simultâneo as múltiplas cartografias que deram forma a um projeto feminista global complexo e a uma rede de práticas e ideias artísticas fascinantes.

Mapear cartografias múltiplas não deve ser confundido com estratégias a-históricas ou essencialistas – *muitos* mapas não é simplesmente a mesma coisa que *quaisquer* mapas. As geografias a serem exploradas por esta abordagem espacializada não são aleatórias; de facto, tratam-se de pesquisas rigorosas dos interstícios de histórias sociopolíticas, culturais e linguísticas e de alianças económicas e geopolíticas contemporâneas. Questionar a arte feminista a nível global implica reconhecer diferenças entre as práticas e o seu território conceptual em vez de assumir uma unidade de sentido (feminino/feminista) global generalizada que pura e simplesmente atinge diferentes “graus de desenvolvimento” dependendo da época. Esta distinção é importante, uma vez que oferece a possibilidade de redefinir constantemente “feminismos” e “arte”, tendo em conta a sua complexidade e especificidade histórica, em vez de pré-determinar os limites da categoria e aplicá-la normativamente a diferentes trabalhos.

Obviamente, não é possível num texto tão breve quanto este explorar todas as cartografias sugeridas por tal abordagem espacializada. No entanto, gostaria de examinar mais pormenorizadamente o alcance global de uma *praxis* anglófona da arte feminista para, posteriormente, na parte final deste ensaio, concentrar-me em algumas constelações alternativas de obras deste período, que sugerem renegociações convincentes dos parâmetros conceptuais da arte feminista da década de 70.

Pode parecer que a minha decisão de explorar uma cartografia anglófona substitui um poder por outro, resultando num modelo igualmente centrista. Na realidade, faço-o por duas razões bem diferentes. Primeiro, porque o contexto anglófono mais lato não se limita a deslocar o paradigma anglo-americano; pelo contrário, desconstrói-o, reposicionando o centro normativo, aparentemente neutro, e abrindo espaço a uma série de múltiplas conexões espaciais. A lógica centro/periferia subjacente à antiga forma de pensar torna-se insustentável. Em segundo lugar, para mim, este mapa interliga a

questão da investigação com as questões do agenciamento corporalizado e do conhecimento situado. Nasci e cresci nos EUA, mas vim para o Reino Unido como estudante universitária e desenvolvi aqui a minha carreira académica; os feminismos transatlânticos são o meu próprio contexto. Ultrapassar esse paradigma é tanto um imperativo pessoal quanto uma necessidade intelectual e política. As questões que sistematicamente surgem no meu trabalho no que diz respeito a uma abordagem viável e verdadeiramente global da estética, da ética e da teoria feministas são frequentemente de natureza metodológica; têm que ver com encontrar formas de falar em contracorrente. Este ensaio integra esse projeto mais vasto e testar estas questões testa também os limites da minha própria compreensão – na verdade, devo admitir que tenho mais perguntas do que respostas.

Poderíamos afirmar que as duas invenções mais perversas do eixo anglo-americano – imperialismo e isolamento – são cruciais para o seu poder. Estas não podem ser desconstruídas sem questionarmos o alcance global da política do poder anglófono. De certa forma, estas políticas foram visadas por Martha Rosler na série de fotomontagens *Bringing the War Home* [Trazer a guerra para casa] (1967-72), com a qual produziu uma crítica mordaz à deliberada ignorância subjacente à próspera domesticidade americana, bem como aos seus terríveis efeitos a nível internacional. Nas suas montagens, a “ação policial” no Vietnam preencheu à força o vazio ideológico do isolacionismo, entrando no lar da classe média americana.

Nos Estados Unidos, o conflito no Vietname funcionou como catalisador de disputas civis ferozes em relação ao racismo, ao sexismo e à corrupção política. Globalmente, no entanto, o envolvimento dos Estados Unidos no Sudeste Asiático não passou de um episódio menor na longa luta pela descolonização na região à qual os Estados Unidos eram relativamente recém-chegados. A nível internacional, o período que se seguiu à II Guerra Mundial ficou marcado pelo dismantelamento do longo poder imperial da Europa Ocidental, numa escala até então sem precedentes. Nesta perspetiva, é interessante colocar a série de Rosler lado a lado com o trabalho que Rita Donagh fez na mesma altura, em vez de a relacionar com outras obras antiguerra produzidas nos Estados Unidos. Diria que o trabalho de Donagh, em diálogo com o de Rosler, funciona precisamente como o tipo de contraponto necessário para encetarmos uma reconcepção espacial dos feminismos transatlânticos, assim inscritos num contexto internacional muito mais lato, que por sua vez é informado criticamente pela política da descolonização.

Na obra *Evening Papers (Ulster 1974)* [Jornais vespertinos (Ulster 1974)] (1974), Donagh refere-se aos “troubles”¹³, o violento impasse político que ainda hoje assola a Irlanda do Norte. Tal como Rosler, Donagh usou imagens documentais da imprensa, reconfigurando-as através de colagens para formar paisagens políticas evocativas e semiabstratas. Trata-se, no fundo, de uma forma de cartografia pictórica que mapeou a *quasi* indefensável posição pós-colonial da Grã-Bretanha no mundo. A afinidade entre Rosler e Donagh não sugere uma relação de origem ou influência, mas sim de confluência, no âmbito de uma geografia política mais vasta. Vistas em conjunto, as suas obras vão além da simples crítica da política interna dos Estados Unidos e do Reino Unido; as artistas feministas que se comprometeram com a esfera da política global a partir do eixo anglo-americano afloraram necessariamente o legado do imperialismo e do isolacionismo enquanto forças que sustentam o mito do centro aparentemente neutro, uma vez que estavam integradas nesse enquadramento anglófono.

E o facto é que, frequentemente, este centro aparentemente neutro se mostrou hostil aos “outros” que se atreveram a transgredir as suas fronteiras e a dar voz à sua diferença – Yoko Ono, por exemplo¹⁴. As suas primeiras experiências com músicos e artistas visuais associados ao Conceptualismo Japonês e a sua forte ligação ao movimento Fluxus na Europa conferiram à sua obra uma aura de exotismo e de impenetrabilidade na altura em que foi mostrada pela primeira vez em Nova Iorque e em Londres. Com obras como *Cut Piece* [Peça-corte] (apresentada pela primeira vez no Japão em 1964) e *Rape* [Violação] (1969), Ono envolvia o seu público em encontros voyeurísticos e potencialmente violentos com mulheres, pondo assim em cena uma reflexão crítica em torno do sexismo, da objetificação e dos parâmetros do poder masculino. Em *Cut Piece*, de forma muito significativa, o “objeto” era ela própria – Ono, uma mulher, uma artista, uma japonesa. Aquando da sua apresentação na Europa e nos Estados Unidos, o corpo da artista funcionou simultaneamente como o corpo dócil da “mulher oriental” e como uma evocação perturbadora da resistência dos japoneses depois

13 Conflito ocorrido na Irlanda do Norte na segunda metade do século XX, motivado por questões étnicas e nacionalistas.

14 O trabalho de Yoko Ono, aliás, a sua simples presença nas cenas artísticas de Londres e Nova Iorque, conjurou uma incrível manifestação de sexismo e de racismo por parte dos seus críticos, sobretudo a partir do momento em que se envolveu com John Lennon. De resto, Ono não foi a única; artistas como Ana Mendieta e Yayoi Kusama tiveram um tratamento semelhante.

de Hiroxima. O facto de Ono ter vindo para os Estados Unidos enquanto estudante e de ter construído a sua carreira sobretudo entre Londres e Nova Iorque não é mera coincidência; a sua localização no coração da cena artística anglo-americana é uma consequência do rumo seguido pela reestruturação económica e industrial do Japão no pós-guerra. A simples presença de Ono desconstruiu o isolacionismo e o imperialismo do poder transatlântico de tal forma que expôs os seus arregados interesses internacionais. Para além disso, a sua prática artística sublinhou as dificuldades em enunciar a subjetividade feminina como um processo de diálogo intercultural.

Uma análise das redes internacionais dos feminismos anglófonos e do seu impacto na arte deste período resulta na desconstrução do centro normativo anglo-americano. Assim se revela a hostilidade que esse mesmo centro dirige a todos aqueles cuja presença, interna e externamente, o implica na política do poder a nível global. Para além do mais, expandir os nossos limites geográficos de forma a incluir nações anglófonas espalhadas pelo mundo levanta questões relativas à definição do campo da arte feminista. É evidente que vastas áreas geográficas foram simplesmente ignoradas pelo trabalho crítico dominante em torno da arte feminista dos anos 70, apesar das suas ligações históricas e culturais com o centro transatlântico. Por exemplo, o trabalho de artistas do subcontinente indiano, tais como Nasreen Mohamedi e Nalini Malani, ainda não foi suficientemente analisado. Da mesma forma, a obra de artistas anglófonas das Caraíbas, de África e do Médio Oriente tem, lamentavelmente, vindo a ser estudado de forma inadequada¹⁵.

Grande parte das ditas nações de colonos brancos não se saiu muito melhor no que diz respeito à base de poder transatlântica Estados Unidos-Reino Unido. Por exemplo, em vez de ignorada, a singularidade do trabalho de artistas feministas canadianas como Colette Whiten, na sua especificidade em termos de colaboração e coletivismo, foi subordinada às histórias dominantes com base nos Estados Unidos. Práticas artísticas feministas oriundas da África do Sul têm sofrido com a linguagem dos “estudos de desenvolvimento”, que frequentemente é aplicada a África por académicos eurocêntricos. Para além disso, as mesmas têm sido vistas como um fenómeno tardio, surgido na década de 80, o que oclui o papel que o ativismo de género dos anos 60 e 70 teve no colapso do *apartheid*.

¹⁵ Esta exclusão é particularmente problemática dado que, por exemplo, o campo da literatura “inglesa” passou geralmente a incluir literaturas anglófonas de todo o mundo como reação à crítica pós-colonial.

Indiscutivelmente, a teoria feminista anglófona mais significativa que surgiu ao longo da segunda metade dos anos 80 e início de 90 foi aquela produzida pelas filósofas feministas australianas¹⁶. No entanto, a arte e a política feministas da Austrália e Nova Zelândia da década de 70 têm vindo a ser marginalizadas por serem consideradas “sucedâneas”, simplesmente tomando de empréstimo ideias anglo-americanas e seguindo nas suas pegadas. Estas interpretações são de natureza temporal e não espacial e baseiam-se em afirmações simplistas relativas a questões de influência e não em análises rigorosas de afinidades. Como consequência, acabam por mapear a diversidade geográfica sem exprimir a diferença de uma forma minimamente relevante.

O meu argumento vai no sentido contrário. Na Austrália e na Nova Zelândia, a arte feminista da década de 70, o agenciamento político e a teoria dão-nos uma perspetiva do desenvolvimento de pontos de vista singulares que caracterizam o trabalho teórico posterior, que é também internacionalmente mais conhecido. A Austrália, simultaneamente próxima e distante dos Estados Unidos e da Europa (em termos geográficos, culturais e intelectuais) e marcada pela história das relações entre indígenas e colonos e pelo alinhamento no eixo Ásia-Pacífico, deu ao seu feminismo uma declinação muito particular, sobretudo em termos de conceitos como tempo/espaço, corporalização e subjetividade. Estas ideias estavam enraizadas nas práticas de mulheres artistas e de ativistas feministas ao longo de toda a década de 70.

No trabalho de Joan Brassil, a negociação entre a subjetividade corporalizada e a localização era posta em prática enquanto intercâmbio dinâmico entre o cosmos e o quotidiano, que se tornou ainda mais crucial pelo facto de a artista ter noção da importância das práticas indígenas na arte contemporânea. Numa das suas primeiras obras, *Can It Be That the Everlasting Is Everchanging* [Será que o eterno está sempre em mutação?] (1978), Brassil sobrepôs dois mapas temporais: brotos ocres, dispostos de forma correspondente a uma constelação do Tempo do Sonho Aborígine, foram colocados lado a lado com tubos Geiger conectados a díodos luminosos controlados por circuitos que reagem a chuvas de meteoritos no espaço. Estes mapas coincidentes ligavam a terra aos céus, mapeando narrativas antagónicas de tempo e de espaço numa terra colonizada. O tema, aqui, é projetado em

¹⁶ Uma excelente introdução à filosofia feminista australiana pode ser encontrada no número especial da revista *Hypatia* editado por Christine Battersby, Catherine Constable, Rachel Jones e Judy Purdom, “Going Australian: Reconfiguring Feminism and Philosophy”, *Hypatia* 15, n.º 2/ Spring, 2000).

termos de localização e de relação, isto é, como algo inteiramente específico, ainda que interpelado através de uma partilha corporalizada e intersubjetiva.

Estas cartografias alternativas do contexto anglófono acrescentam algo ao conhecimento desta época e levam-nos a reformular as suas premissas fundamentais. Tratam-se mais de mapas de afinidade do que de influência, que admitem a possibilidade de haver redes de relações múltiplas entre “feminismos”, arte e ideias, transversais a uma esfera geopolítica global.

Cartografias Conceptuais: Articulações Feministas

Ao optarmos por uma perspetiva espacializada da arte e da “revolução feminista”, estamos a desafiar as certezas das narrativas de progresso e das sequências unívocas de origem, influência e legado. Mas estamos também a construir os alicerces para levar a cabo uma descolonização conceptual, e para questionar as categorias e tropos pré-concebidos que acabaram por definir a arte feminista dos anos 70. Embora haja muitas formas de pôr essas categorias em causa, por questões de brevidade e clareza, optarei por focar dois temas centrais – a articulação de uma sexualidade feminina corporalizada e uma subjetividade sexuada “mundaneizada”. Estas temáticas estão interligadas na medida em que estabelecem relações entre corpos, sujeitos e poder nonexo entre género e política sexual. Da mesma forma, e embora diferentes, elas remetem para tropos imediatamente identificáveis da arte feminista dominante dos anos 70, como “o pessoal é político” ou os debates acerca da representação do corpo e da importância dos coletivos de mulheres. Esta não-identidade ressonante é estratégica; tais ressonâncias dão-nos uma percepção mais clara acerca da forma como certos paradigmas da *praxis* feminista podem ser articulados de forma produtiva, a partir de cartografias alternativas da época, em vez de serem simplesmente substituídos; e essas cartografias, por sua vez, sugerem novas formulações das histórias da arte feminista bastante convincentes, as quais são vitais para o desenvolvimento de uma *praxis* feminista no contexto da globalização.

Falar sobre a sexualidade e o desejo femininos fora de objetificação da “mulher” coloca questões determinantes no que diz respeito à relação entre subjetividade, corpos e política do corpo. Em 1979, a artista croata Sanja Iveković, sabendo que estava sob vigilância policial, executou a performance *Trokut* [Triângulo], que consistia na simulação de uma masturbação na

varanda da sua casa na Jugoslávia enquanto a parada presidencial de Josip Broz Tito passava na rua. A ação foi vista como uma afronta direta ao poder do estado, pelo que Iveković foi detida e forçada a voltar para dentro do apartamento pelos serviços secretos. Nesta ação, a sexualidade feminina transformou-se em crítica política simplesmente por ter sido transferida do espaço doméstico para o seu exterior, a varanda. Tal representou uma transgressão da fronteira entre desejo sexual feminino contido (não visto, não dito) e o seu perigoso oposto, isto é, o visível agenciamento sexual feminino.

Dar visibilidade ao agenciamento sexual feminino significa trilhar o perigoso caminho situado entre a investigação empoderadora da subjetividade desejante e a objetificação da “mulher” enquanto mero corpo sexual. Neste sentido, é elucidativo analisar *Trokut* em diálogo com dois filmes do mesmo período: *Fuses* [Fusíveis] (1964-67), de Carolee Schneemann, e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman. Tal como sucede em *Trokut*, *Fuses* arriscou-se a sexualizar o corpo da mulher artista – trata-se de um filme explícito que mostra Schneemann a fazer sexo com o seu parceiro. Também como *Trokut*, esta performance do prazer sexual da artista deparou-se com a censura e com uma dura crítica institucional. De facto, o trabalho de Schneemann atraiu uma forte crítica negativa não só por parte dos quadrantes mais conservadores, mas também, inesperadamente, de muitos artistas de esquerda, tanto homens como feministas¹⁷. Enquanto a masturbação simulada de Iveković trouxe a explícita sexualidade feminina para primeiro plano, o facto de ter sido executada num local público e de enquadramento político inseriu a sua crítica no campo social. Em contrapartida, o corpo performativo de Schneemann, explicitamente feminino, ameaçou sobrecarregar o agenciamento do corpo transgressivo da mulher artista, transformando-a num objeto excitante, a *artiste*¹⁸.

A exploração da sexualidade feminina iniciada por Akerman no filme *Jeanne Dielman* localizava os prazeres mais íntimos no domínio do controlo socioeconómico. Na sequência central deste filme, o orgasmo feminino

17 Carolee Schneemann não foi a única mulher a ser criticada por usar o seu corpo para expor o desejo sexual (heterossexual) feminino; o mesmo tipo de críticas atingiu o trabalho de Hannah Wilke e Joan Semmel, entre outras.

18 Agradeço à minha aluna de doutoramento Jacki Willson pelas suas ideias acerca das fronteiras inerentes aos géneros artísticas e às questões de classe no trabalho de Schneemann. Esta é uma parte importante da sua tese sobre *performance* feminista transgressiva.

é apresentado como a revelação da interface entre o corpo e o estado; a personagem principal apenas pode atuar contra estas restrições quando experiencia o desejo para lá dos limites da banal rotina doméstica e da prostituição branqueada, ambas socialmente impostas. *Trokat*, *Fuses*, e *Jeanne Dielman* posicionam o desejo sexual e o prazer como forças positivas na produção da subjetividade feminina e do agenciamento político; no entanto, todas estas obras estão no fio da navalha, isto é, na linha ténue que separa a articulação da subjetividade sexuada da exibição da sexualidade feminina enquanto objeto.

Mapear esta cartografia específica aponta para um complicado padrão de afinidades e diferenças localizadas, no âmbito das explorações feministas da sexualidade e da corporalização femininas, um padrão que não pode ser facilmente reduzido ao cliché da “evolução”, desde os iniciais feminismos essencialistas e liberais (leia-se “americanos”) até às suas posteriores contrapartidas Marxistas e pós-estruturalistas (leia-se “europeias”). Seguramente, em *Jeanne Dielman*, as ruturas formais do prazer voyeurista, com uma forte carga política, são sugeridas pela duração prolongada e pela banalização da violência, evidenciando as marcas do cinema estruturalista de vanguarda e as críticas sociais ao trabalho alienatório. Por seu turno, *Trokat* estava ligado à *Body Art* radical que emergiu no contexto das geografias polarizadas da Guerra Fria. Mas estes contextos em si mesmos não fazem com que estas obras sejam “seguidoras” mais sofisticadas de trabalhos como *Fuses*; o corpo feminino de Schneemann, procurando o prazer e atravessando géneros artísticos, também era uma afronta às definições normativas de sexualidade e uma poderosa transgressão das fronteiras de classe. Ao invés de afirmarmos uma linhagem ou debatermos o conteúdo “feminista” destas obras, se reconhecermos a sua localização específica podemos identificar nuances de diferença entre as suas táticas. Isto, por sua vez, permite-nos explorar as múltiplas interfaces entre o desejo sexual e o agenciamento feminino enquanto elementos constitutivos do que pode ser entendido como o impacto dos feminismos na política sexual e na arte desta época.

Para além disso, esse mapeamento revela a relação entre a arte centrada no corpo e a articulação de uma subjetividade corporalizada e de uma inter-subjetividade sensual. Entre 1968 e 1973, Rebecca Horn produziu várias extensões corporais e, com estas peças, executou uma variedade de trabalhos artísticos ao vivo de curtas metragens como *Pencil Mask* [Máscara-lápis] (1972). As próteses em si são extraordinários instrumentos corporais que,

quando vestidos, posicionam o corpo daquele que é adornado na transição entre sujeito e objeto; as ações filmadas provocam nos seus espectadores uma integração sensível e sensorial no mundo. Duas curtas metragens em que a artista usa objetos de penas resumem este prazer cinético e a sua articulação da subjetividade corporalizada: *Feather Fingers* [Dedos-pena] (1972) e *Cockfeather Mask* [Máscara-penas de galo] (1973) (ambos apresentados em *Performances II*, 1973). Em *Feather Fingers*, a artista, usando extensões de penas nos dedos, acaricia lentamente cada contorno do seu próprio braço, desde o pulso até ao ombro. Em *Cockfeather Mask*, Horn, suave mas ostensivamente, afaga o rosto de um homem com uma máscara de plumas semelhante a um leque, que a artista usa sobre a sua própria face. Os prazeres refeedos de ambas as ações corporais são palpáveis. Eróticas sem objetificação sexual, as ações relacionam o agenciamento do intercâmbio corporal com a expressão de uma subjetividade sexuada.

As extensões corporais de Horn podem ser mapeadas em conjunto com a *Body Art* de Iveković e com as explorações do prazer sexual de Schneemann, apresentando-se assim como uma abordagem alternativa da exploração feminista dos corpos e das políticas sexuais da época. No entanto, podem igualmente ser localizadas no seio de uma constelação ligeiramente diferente de afinidades, pois mais focada na interface entre corporalização, conhecimento sensorial e socialidade intersubjetiva. Neste sentido, é fascinante colocar as extensões corporais de Horn em relação com as abstrações esculturais e corpóreas de Senga Nengudi, como por exemplo *R.S.V.P. V* [R.S.F.F. V] (1976), e os objetos participativos de Lygia Clark.

O trabalho de Nengudi combinou a linguagem erudita da abstração com as influências africanas do modernismo e com os materiais quotidianos que fazem parte da experiência das mulheres contemporâneas: os seus objetos geométricos e sensuais foram feitos a partir de meias de licra esticadas, torcidas, atadas e enchidas com areia. Estas obras procuravam explorar ativamente as formações transculturais da subjetividade afro-americana, relacionando materiais e formas de produção, não enquanto processos incorpóreos mas sim intercorporais. *Cabeça coletiva* (1975), de Clark, evidenciava uma outra variação de lugar em termos da interconexão do individual com o social, materializada em práticas corpóreas. Tendo regressado ao Brasil depois de cinco anos de exílio político em Paris, Clark produziu trabalhos que pressupunham uma participação corporal coletiva. Os seus objetos não eram um fim em si mesmos, mas antes uma forma convincente de colocar a mais

íntima experiência do corpo em contacto direto e imediato com outros sujeitos e objetos no mundo.

Aproximando Nengudi e Clark a Horn, é possível mapear um outro território constitutivo de uma *praxis* feminista dificilmente alcançável através de uma lógica cronológica de origem e influência: a relação entre individualidade e coletividade. Os feminismos têm vindo a debater-se com uma aparente oposição entre a especificidade local e ideias de uma experiência feminina partilhada, questionando-se sobre a possibilidade de reconhecer a diferença e ainda assim aproximar-se da análise e agenciamento coletivos. A solução para este impasse, e suas ramificações globais, está nos termos através dos quais se articula a especificidade da subjetividade feminina, de modo a que o campo sociopolítico mais lato se envolva com a força da diferença.

As redefinições feministas do sujeito como sendo corporalizado, situado, e constituído nas e através das trocas com outros sujeitos e objetos no mundo reenquadram a aparente oposição entre individual e coletivo, vista como força dinâmica da intersubjetividade, ou, aquilo a que Moira Gatens e Genevieve Lloyd chamam de “transindividualidade”:

O que sabemos e imaginamos, aquilo em que acreditamos, é constitutivo das nossas identidades e essas identidades são processuais e não fixas, porque são formadas e re-formadas através da nossa participação em conjuntos transindividuais mais latos.¹⁹

Paradoxalmente, várias análises críticas a coletivos feministas e práticas artísticas colaborativas têm frequentemente servido para exacerbar a aparente oposição entre individualidade e socialidade. À luz desta situação, é útil referir um aspeto óbvio: para muitas artistas feministas, os métodos de trabalho colaborativos iniciados nos anos 60 e 70 deram o mote para sucessivas colaborações posteriores bem-sucedidas. Por exemplo, a prática ativista de Kirsten Dufour ainda opera através de uma variedade de associações coletivas diversas, que, por sua vez, se configuram temporariamente em torno de intervenções específicas e depois se dissolvem para dar lugar a novas colaborações. Este modelo não é exclusivo de Dufour; artistas como Jo Spence, Rosy Martin e Marina Abramović, bem como os membros dos

¹⁹ Moira Gatens e Genevieve Lloyd, *Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present* (London: Routledge, 1999), 127.

grupos *Berwick Street Film Collective*, *Lesbian Art Project* e *Las Mujeres Muralistas* são exemplos disso mesmo. Estes exemplos aparentemente óbvios de práticas colaborativas levam-nos a frisar de forma significativa um aspeto mais subtil. Os seus detratores normalmente apontam a dissolução dos coletivos feministas como marca do seu “falhanço”; mas, obviamente, esta é uma interpretação contrária ao valor político e estratégico da colaboração e, segundo defendo, uma interpretação que assenta na noção básica de oposição entre o indivíduo e formas de socialidade coletivas, entendida no quadro de uma cronologia progressiva.

Em vez de explorar os coletivos enquanto fenómenos isolados e documentar a sua longevidade como marca da sua importância, talvez seja mais pertinente entendê-los como parte de um continuum de explorações da subjetividade sexuada e do intercâmbio social. Desta forma, as relações inequívocas entre Horn, Nengudi e Clark ao nível das suas dinâmicas intersubjetivas permitem-nos questionar o nosso entendimento relativamente às múltiplas formas de coletividade na época, bem como ao papel constitutivo que tais formas têm no reequacionamento das limitações da arte e política feministas. As relações corporais entre sujeitos na obra de Horn e Nengudi e a participação corporal que dá origem à arte de Clark são tanto afirmações profundas de uma subjetividade formada através da coletividade quanto projetos criativos e colaborativos, independentemente da sua longevidade.

As cartografias duais traçadas neste breve ensaio representam um primeiro passo no sentido de reformular as histórias da arte feminista dos anos 70, para lá daqueles territórios que, de tão mapeados, a tornaram invisível e ineficaz. A cartografia transitória, quer enquanto conceito, quer enquanto prática, encerra este ensaio, embora nunca se pretenda aqui dar como terminado o trabalho de mapear a arte feminista dos anos 70 a nível global. O trabalho produzido por Cecilia Vicuña neste período centrou-se na série *Precarios*, conjunto de performances materiais, efémeras e *site-specific* que foram produzidas inicialmente em Santiago do Chile, em meados dos anos 60. Mais tarde, a série teve continuidade em Londres, Bogotá e Nova Iorque durante o seu exílio, que se seguiu ao brutal golpe militar de Pinochet em 1973. Estas preces precárias baseavam-se nas tradições das mulheres indígenas andinas, que teciam e contavam histórias para representar lembranças efémeras do quotidiano. Como forma de resistência a um regime determinado em identificar, corrigir e destruir a oposição, e ao mobilizar a dissensão *in absentia*, *Precarios* transformou-se num poderoso testamento

para dar voz à poesia efémera dessas mulheres, bem como numa chamada de atenção física para as múltiplas conexões que se estabelecem com os outros pelo mundo fora. Hoje, para nós, olhar retrospectivamente para a dinâmica global da arte feminista da década de 70, e interpretar, a contrapelo das narrativas de progresso, afinidades e articulações localizadas, implica produzir uma cartografia com a capacidade de explorar as diferenças e as nuances da “revolução feminista”, sem as subordinar a uma história que já foi escrita. Este é um projeto muito bem-vindo e que apenas peca por tardio.

AMELIA JONES

Body Art. **A performance do sujeito**

Tradução de ANA BESSA CARVALHO¹

A *body art* e a performance têm sido definidas como constituintes do pós-modernismo, dada a sua subversão fundamental do princípio modernista de que os significados estanques apenas são determináveis através da estrutura formal do trabalho em si mesmo². Deste modo, M. Bénamou afirma inequivocamente que “a performance é o modo unificador do pós-modernismo”, uma declaração sustentada por Johannes Birringer e muitos outros³. Ainda

1 Tradução a partir do original de Amelia Jones, “Body Art/ Performing the Subject”, in *Art of the 20th Century. A Reader*, Yale UP, 2003 (261-274). Revisão da tradução de Ana Maria Chaves.

2 As sugestões e comentários de Karen Lang foram uma ajuda preciosa para a conclusão deste capítulo.

3 M. Bénamou é citado em Régis Durand, ‘Une nouvelle théâtralité: La performance’, *Revue française d’études américaines* 10 (1980): 203; ver também M. Bénamou e Charles Caramello, eds. *Performance in Postmodern Culture* (Madison: Coda, 1977). Johannes Birringer discute o facto da ‘performance hoje em dia (...) ser vista como ‘pós-moderna’ em *Theatre, Theory, Postmodernism* (Bloomington e Indianapolis: Indiana Press University, 1991), 47. Sobre a ligação entre performance e pós-modernismo, ver também Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press); Sally Banes, Greenwich Village 1963: *Avant-Garden Performance and the Effervescent Body* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1933); Herbert Blau, *To All Appearances: Ideology and Performance* (New York and London: Routledge, 1992); Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction* (New York and London: Routledge, 1996); C. Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century* (Hanover, N.H., and London: Wesleyan/New England Presses, 1993); Sue-Ellen Case, ed. *Performing Feminisms*:

assim, no discurso artístico dos anos 80, enquanto a performance nas suas manifestações mais teatrais continuou a gerar apoio intelectual e públicos mais amplos (muitas vezes fora dos parâmetros do mundo artístico), a *body art* era frequentemente rejeitada por todos aqueles interessados em desmistificar ou derrubar o modernismo, dado o seu suposto desejo reacionário de assegurar a presença do artista. No final da década de 70, os artistas, na sua generalidade, tinham-se afastado das encenações relativamente modestas e cruas de si mesmos em projetos de *body art*⁴. A *body art* transformou-se, assim, ou num trabalho fotográfico performativo, tal como os ‘Film Stills’ de Cindy Sherman, ou em práticas da performance ambiciosas, em grande escala e pelo menos seminarrativas, tais como a obra *United States* de Laurie Anderson, teatral e circunscrita ao proscénio.

Entender esta mudança de um afastamento do corpo permite uma contextualização mais detalhada dos projetos de *body art* de um período anterior, projetos esses que eram vastamente rejeitados, ignorados ou subestimados em subseqüentes discursos críticos e artísticos. Na década de 80, a *body art*, tal como concebida no final dos anos 60 e no início dos anos 70, era entendida e mencionada como modernista no sentido conservador greenbergiano, especialmente por historiadores de arte e críticos de arte de

Feminist Critical Theory and Theatre (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990); Sue-Ellen Case, Philip Brett e Susan Leigh Foster, *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995); Jill Dolan, *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality and Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993); Lynda Hart and Peggy Phelan, eds., *Acting Out: Feminist Performance* (New York: St. Martin's, 1994); Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (New York and London: Routledge, 1993); Janelle G. Reinelt e Joseph R. Roach, eds., *Critical Theory and Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992); e Henry Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1989).

Destes textos, apenas os de Sayre, Carr e Phelan lidam de forma extensiva com a performance no contexto da arte em vez do contexto do teatro; o livro de Carr é jornalístico e os de Sayre e Phelan alargam a performance à questão da performatividade, abarcando a obra de Mira Schor e as suas pinturas de pénis, no caso de Phelan, e às *Earthworms*, no caso de Sayre. O livro de Banes é a mais útil história do desenvolvimento inicial da performance para além da dança experimental, o trabalho de John Cage e Fluxus. A tese de Doutoramento de Kathy O'Dell, “Toward a Theory of Performance Art: An Investigation of Its Sites” (City University of New York, 1992) é o único texto que conheço que lida de forma intensa e teórica com o que aqui tenho vindo a chamar de *body art* dentro de um contexto da história da arte. Devo imenso a este texto, assim como às minhas contínuas discussões com O'Dell.

4 Para uma discussão sobre esta mudança nos anos 80 *vis-à-vis* com o contexto australiano, ver Anne Marsh, capítulo 5, “Performance Art in the 1980s and 1990s: Analysing the Social Body”, em *Body and Self: Performance Art in Australia 1969-1992* (Oxford: Oxford University Press, 1993) 184-224.

Inglaterra e dos Estados Unidos, orientados em direção a uma teoria crítica marxista, feminista e/ou pós-estruturalista⁵.

Um simples olhar para um exemplo em particular da avaliação negativa da *body art* durante este período irá salientar a minha motivação estratégica para resgatar a *body art* deste estado de esquecimento crítico e irá abrir o caminho para uma análise mais profunda das questões filosóficas que acredito estarem em causa em determinações tão negativas.

Condenações feministas da *Body Art* como essencialismo *naïve*

No seu importante ensaio de 1981, “Re-View Modernist Criticism”, a teórica e artista feminista Mary Kelly articulou uma severa crítica ao “trabalho performativo” da década de 70 como sendo teoricamente pouco sofisticado e idealista:

No trabalho performativo já não se trata de investir o objeto com a presença artística; o artista está presente e a subjetividade criativa é dada como o efeito de uma autopossessão essencial (...). [De acordo com a crítica] a autenticidade da *body art* não pode ser inscrita ao nível de uma morfologia particular; deve ser inscrita no mundo de acordo com a experiência direta. O discurso do corpo na arte é mais do que uma repetição de vozes escatológicas de expressionismo abstrato; a verdadeira experiência do corpo concretiza a profecia da marca na tela⁶.

O argumento de Kelly, que é parte da sua crítica extensa e premente do modernismo formalista e greenbergiano, marca a viragem definitiva no discurso crítico britânico e dos Estados Unidos nos anos 80, afastando-o de uma apreciação da encenação óbvia do corpo do artista. Aqui e além, Kelly tem sido inflexível na sua condenação de artistas (especialmente mulheres) que

5 Do que tenho conhecimento, os discursos artísticos italiano, francês e alemão não se afastaram de forma tão radical do corpo. Mas os dados britânicos e dos Estados Unidos têm dominado a crítica da arte contemporânea e a história da arte (desde a década de 40 no caso dos Estados Unidos e a década de 70 no caso da Inglaterra).

6 “Re-Viewing Modernist Criticism”, de Mary Kelly, originalmente publicado em Screen (1981), re-editado em *Art after Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art; and Boston: Godine, 1984), 95, 96.

exibem o próprio corpo no seu trabalho⁷. Kelly, que estava a trabalhar naquele momento no contexto em desenvolvimento do discurso pós-estruturalista e feminista britânico nas artes visuais e no cinema (que inclui o trabalho de figuras conceituadas como Laura Mulvey e Griselda Pollock), centrou a sua crítica principalmente nas declarações metafísicas bastante incipientes dos apoiantes e praticantes da *body art* dos anos 70 (nomeadamente Lea Vergine e Ulrike Rosenbach)⁸, a quem ela critica pelo seu idealismo. A sua crítica é convincente (especialmente quando se percebe a importância deste argumento no contexto particular do seu tempo), mas no que toca a rejeitar por completo a possibilidade de uma prática visual corporalizada, creio que a polémica de Kelly é demasiado limitadora no que toca a entender as formas em que o trabalho pode envolver radicalmente o espectador em relação a conclusões que não são incompatíveis com aquelas a que Kelly apela no seu próprio trabalho e escrita (estimular o espectador, posicionar identidades de género e sexuais como plenamente contingentes e intrínsecas à classe, raça e outros aspetos identitários, etc.).

No seu ensaio, Kelly, cuja escrita e obras de arte se tornaram paradigmáticas do que pode ser chamado pós-modernismo feminista “anti-existencialista”, à medida que se desenvolveu na Inglaterra dos anos 70 e 80, despromove a *body art* à esfera do essencialismo *naive* – uma crença não teorizada na ontologia da presença e numa base anatómica para o género. De novo, a crítica de Kelly à *body art*, que ela alinha com a sua crítica do modernismo greenbergiano, foi absolutamente estratégica na sua época, já que serviu perfeitamente o propósito de legitimar discursos rigorosos e práticas artísticas feministas e anti-essencialistas. Enquanto se reconhece a importância da escrita e das práticas artísticas de Kelly para o desenvolvimento de uma prática crítica e feminista nos anos 70 e 80, será útil neste momento revelar a dimensão prescritiva da crítica de Kelly, que implica que *qualquer* obra de arte, incluindo o corpo do artista, é *necessariamente* reacionário.

Tal como sugeri, a aversão de Kelly pela *body art* é característica do discurso artístico dos Estados Unidos e da Inglaterra nos anos 80, seja feminista ou outro, que tendia a ser motivado nos seus juízos de valor pela suspeita

7 Ver também “No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith”, *Parachute* 37, n. 26 (Spring 1982): 31-35.

8 Ver o utopismo extático e melodramático de Vergine em *Il corpo como linguaggio (La ‘body-art’ e storie simili)*, trad. Henry Martin (Milan: Giampaolo Prearo editore, 1974); discutirei o texto de Vergine mais tarde.

do sujeito corporizado no desejo – em termos marxistas, especialmente o sujeito espectral que pode ser facilmente manipulado pelos efeitos sedutores da cultura de mercado. Fundamentado por um conceito *avant-garde* e marxista da importância política de construir resistência cultural a estruturas capitalistas, e recorrendo a uma interpretação particular do modelo de subjetividade de Jacques Lacan desprovido da sua dimensão fenomenológica, este discurso afastou-se definitivamente do corpo⁹. Aplicando um modelo de subjetividade psicanalítico e orientado pela castração assente no registo da diferença sexual em termos da presença (visual) ou da ausência do pénis/falo como determinada através do ‘olhar’ masculino, os defensores desta abordagem crítica artística avaliam a prática artística em termos dos seus supostos efeitos ideológicos no sujeito espectral, por sua vez concebido, virtual e totalmente, como uma função da visão. A dimensão fenomenológica experienciada do corpóreo (o sujeito que deseja, que intersubjetivamente articula corpo/eu) escapa nesta ênfase no corpo como imagem, cujos efeitos visuais são experienciados num registo psíquico.

Apesar de ser obviamente tentador que nos foquemos exclusivamente no visual ao abordar uma forma de expressão (as artes ‘visuais’) que funciona para produzir imagens e objetos que podem ser vistos, gostaria de sugerir, precisamente como nos é ensinado pela *body art*, que tal enfoque não é suficiente. Tal enfoque pode perder de vista práticas que, à medida que as leio, nos pedem para reconsiderar as dimensões culturais artísticas e mais abrangentes em relação a ligações intersubjetivas abertas, mas também definitivamente

9 Ver, por exemplo, “Re-Viewing Modernist Criticism” de Kelly, especialmente 95-97. Enquanto o trabalho de Merleau-Ponty foi particularmente importante para muitos artistas dos Estados Unidos na década de 60 (incluindo artistas que faziam *body art*, como Robert Morris e Vito Acconci, o discurso artístico desde o início da década de 70 apenas vislumbrou Merleau-Ponty na sua pressa em adotar a psicanálise lacaniana (muitas vezes, apesar de tal não acontecer com Kelly, através de modelos secundários do cinema ou da teoria literária). Em conjunto com o trabalho escrito e artístico de Kelly, a crítica formativa psicanalítica de Laura Mulvey da objetificação da mulher nos filmes de Hollywood, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (publicado pela primeira vez na *Screen* em 1975), foi também a força motriz no afastamento do corpo. Aqui, Mulvey declara que os códigos cinematográficos criam implicitamente “um olhar masculino (...) mundo (...) e (...) objeto, assim produzindo um corte ilusório à medida do desejo” que deve ser impedido: “São estes códigos cinematográficos e a sua relação com estruturas formativas externas que deve ser quebrada diante dos filmes *mainstream* e o prazer que ela proporciona pode ser questionada”. O objetivo é destruir “a satisfação, prazer e privilégio” do espectador (que, de novo, é implicitamente masculino para Mulvey). Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, em *Visual and Other Pleasures* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989); 25, 26. Desde 1975, Mulvey e muitas outras feministas repensaram esta formulação polémica, e de certo modo redutora, mas ela ainda detém uma autoridade significativa (especialmente no discurso artístico).

corpóreas. A *body art* pede que se interroguem não apenas as políticas de visualidade, mas também as próprias estruturas através das quais o sujeito existe, através de uma troca de interpretação inevitavelmente erotizada¹⁰. Enquanto o discurso crítico artístico dos anos 80 (incluindo o artigo de Kelly) via a *body art* como reacionária e metafísica, como um reforço em vez de um desafio problemático colocado aos aspetos de exclusão do modernismo, insisto que este questionamento feito pela *body art* é profundamente político quando está envolvido com um modelo feminista e fenomenológico. A *body art*, ao contrário dos trabalhos estáticos e inevitavelmente mercantilizados produzidos em resposta a teorias lacanianas do sujeito edipiano, atinge mais eficientemente as *estruturas* de interpretação, encorajando-nos a ver que todos os julgamentos políticos e estéticos são particulares e imbuídos de subjetividade em vez de definitivos ou objetivos.

A articulação feminista desta recusa do corpóreo foi particularmente veemente acerca da necessidade absoluta de remover o corpo *feminino* da representação; *qualquer* apresentação ou representação do corpo feminino era vista como *necessariamente* participante na dinâmica falocêntrica do fetichismo, pela qual o corpo feminino apenas pode ser visto (e, de novo, o sistema é visual nestes argumentos) como “em falta” em relação à mítica plenitude representada pelo falo. Assim, artistas feministas devem simplesmente evitar qualquer significação do corpo feminino (dado que este é já e sempre um objeto). Numa entrevista em 1982, Kelly afirmou que

quando a imagem da mulher é usada numa obra de arte, ou seja, quando o seu corpo ou pessoa é oferecido como significante, isto torna-se extremamente problemático. A maioria das mulheres artistas que se autorrepresentaram de alguma forma, visivelmente, no seu trabalho têm sido incapazes de encontrar o tipo de instrumentos de distanciamento que atravessariam as representações predominantes da mulher como um objeto do olhar, ou questionar a noção de feminilidade como uma entidade pré-estabelecida¹¹.

Logo, a atitude negativa de muitas feministas face à *body art* parece ter surgido de uma preocupação bem fundamentada acerca da facilidade com

¹⁰ Até certo ponto, e de forma similar, os movimentos coincidentes do minimalismo e do conceptualismo também implicaram, talvez de forma menos insistente, questões da relação entre corpo e pensamento, o objeto e os espaços que ele habita.

¹¹ Mary Kelly, em “No Essential Femininity”, 32.

que os corpos das mulheres, nos domínios comerciais e “artísticos”, têm sido construídos como objetos do olhar¹². Esta atitude é também por vezes originada, em parte, por uma ansiedade face aos perigos do artista (especialmente da artista feminina/mulher), ao expor a sua própria corporificação (a sua suposta “falta”) e assim comprometer a sua autoridade¹³.

Os “instrumentos de distanciamento” que Kelly aqui invoca estão relacionados com a dimensão marxista do modelo crítico dominante do discurso artístico dos anos 80. A teoria de *distanciamento* de Bertolt Brecht, uma teoria *avant-garde* da prática radical, foi adotada e desenvolvida como modelo por feministas britânicas (incluindo Kelly, na altura “transplantada” dos Estados Unidos); a prática radical feminista deve aspirar a deslocar e a provocar o espectador, tornando-o ciente do processo de experienciar o texto, assim como evitar a identificação do espectador com as funções ideológicas e ilusórias da representação¹⁴. A rejeição generalizada da *body art* nos anos 70 prolonga-se em parte devido a este descrédito marxista por formas de arte que provocam desejo, que seduzem em vez de repelirem os espectadores, envolvendo-os no campo ideológico da obra de arte como consumidores passivos em vez de críticos ativos¹⁵. Tal como afirma Griselda

12 Ver “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de Laura Mulvey. O polémico *Ways of Seeing* de John Berger (London: British Broadcasting Corporation; Harmondsworth: Penguin, 1972) oferece um exemplo mais antigo da visão britânica e marxista da convenção em representar o corpo feminino como um objeto do olhar.

13 Isto é particularmente verdadeiro no caso das feministas dos Estados Unidos tais como Lucy Lippard, cuja ansiedade face à autoexposição de Hannah Wilke é discutida no capítulo 4. A visão de Kelly da autoridade da artista feminina é bastante diferente; ela foca-se principalmente no conflito experienciado por mulheres que são posicionadas como objetos mas que tentam ser sujeitos de produção artística. Ver “Desiring Images/Imaging Desire” de Kelly, *Wedge*, n. 6 (1986): 5-9; e *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art* (New York: Dutton, 1976) e *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art* (New York: New Press, 1995), ambos de Lucy Lippard.

14 Há uma história complexa por detrás do desenvolvimento destes modelos teóricos das feministas britânicas nos anos 70 e 80 em espaços como a revista marxista/althusseriana *Screen* e as publicações do Festival de Edimburgo. Ver o artigo sem título de Laura Mulvey que segue esta história em *Camera Obscura* 20-21, número “The Spectatrix”, 248-52; Griselda Pollock, “Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice – A Brechtian Perspective”, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London and New York: Routledge, 1988), 155-99; e Griselda Pollock e Rozsika Parker, eds., *Framing Feminism: Art and the Women’s Movement: 1970-1985* (London and New York: Pandora, 1987).

15 Discuto o paradigma do “anti-prazer” da crítica feminista dominante dos anos 80 e os seus efeitos de forma mais exaustiva em “Feminist Pleasures and Embodied Theories of Art”, em *New Feminist Criticisms: Art/Identity/Action*, ed. Cassandra, Joanna Frueh e Arlene Raven (New York: HarperCollins, 1994), e no ensaio não publicado “Pleasures of the Flesh: Feminism and Body Art”. A proibição do prazer neste segmento da esquerda pode ser contraposto à pressa

Pollock, uma historiadora de arte britânica e feminista que tem expressado veementemente esta visão no contexto do feminismo (e que é uma admiradora de longa data do trabalho visual de Kelly), o distanciamento é uma estratégia crucial para artistas feministas, dada a sua “erosão das estruturas dominantes do consumo cultural que (...) são classicamente fetichistas (...) o distanciamento brechtiano pretende fazer do espectador um agente na produção cultural e estimulá-lo a ser um agente no mundo”.¹⁶ Para Pollock, esta é uma estratégia feminista, já que o regime objetificador do capitalismo consumista é perfeitamente patriarcal. Assim, um trabalho que não distancia não é efetivamente (ou adequadamente?) feminista.

O meu desconforto com argumentações como as de Pollock e Kelly advém do que eu vejo como a sua insistência num modo de produção que supostamente terá no espectador efeitos que podem ser determinados *a priori* através de uma análise das estruturas formais e do contexto histórico do trabalho. Acredito que tais leituras, que polemicamente tendem a produzir um modo crítico de engajamento cultural como constituinte de uma prática pós-modernista radical (ou neste caso, feminista radical) excluem fundamentalmente o potencial mais dramático e transformador de tal engajamento, precisamente por presumirem que os espectadores vão necessariamente reagir ou participar de uma forma previsível. Deste modo, projetos de *body art* e arte feminista centrada no corpo são simplesmente rejeitados como necessariamente reforçadores das estruturas do fetichismo; nenhuma possibilidade é permitida para a miríade de ruturas que, na verdade, estas práticas *têm* feito no tecido modernista que Pollock e Kelly tanto pretendem desfazer¹⁷. A total rejeição das práticas da *body art* (ou, no caso de Pollock,

marcusiana em confirmar o prazer como um antídoto ao aparato repressivo do capitalismo. Ver Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (London: Routledge & Kegan Paul, 1956). O modelo de Marcuse foi extremamente influente para os artistas dos Estados Unidos nos anos 60 e no início dos anos 70, no auge do movimento do “amor livre” e das culturas das drogas e da juventude. Ver Bryan Turner no que toca ao ideal marcusiano do potencial revolucionador da sexualidade em *The Body and Society: Explorations in Social Theory* (New York and Oxford: Basil Blackwell, 1984).

16 Griselda Pollock, “Screening the Seventies,” 163. O argumento de Pollock está intimamente ligado aos termos que Mulvey usa em “Visual and Narrative Cinema”, onde, tal como mencionado, ela defende que o projeto feminista *vis-à-vis* as representações de Hollywood de mulheres é “destruir (...) a satisfação, prazer e privilégio do ‘convidado invisível’ [presumivelmente masculino]” ao quebrar as estruturas voyeuristas da experiência fílmica e libertar o “olhar do público para (...) o desapego apaixonado” (26).

17 Já discuti de forma extensa e num outro sítio a forma como obras tais como a *Dinner Party* de Judy Chicago (1979), uma peça que tem sido duramente criticada por Kelly, Pollock e outras

práticas não-brechtianas) no discurso artístico dos anos 80 falha no que toca a explicar a força estratégica dos projetos de *body art* no final da década de 60 e na década de 70, assim como a contingência de todos os significados e valores dos produtos culturais nos contextos políticos e sociais de recepção e também nos desejos particulares do intérprete em questão (aqui, Kelly e Pollock).

O que espero sugerir neste livro, no seu todo, é que tais rejeições radicais de uma forma de prática particular (aqui, a performance do corpo do artista numa obra de arte ou como obra de arte), mesmo que articuladas sem dúvida estrategicamente na sua época, podem ser vistas retrospectivamente como reforçando um dos impulsos mais prejudiciais da crítica modernista: a avaliação definitiva de obras de arte em termos de um sistema hierárquico de valores, concebido externamente (neste caso, substituindo as categorias estéticas de Greenberg pelas brechtianas). É provavelmente inevitável que haja uma tendência para avaliar práticas de acordo com algum sistema de valor arbitrário, uma vez que a história da arte e a crítica são estruturadas por este mesmo impulso. No entanto, se pretendemos expandir as perspetivas da filosofia pós-estruturalista ao discurso artístico de forma convincente, devemos pelo menos fazer surgir as nossas próprias implicações nestas determinações. A meu ver, a *body art* estimula este surgimento na sua descentralização e particularização do sujeito (como corpo/eu), e também a abertura da criação artística e dos processos de visualização a desejos e identificações intersubjetivos¹⁸.

A questão do engajamento interpretativo pode ser devidamente destacada através da especial atenção a trabalhos como os da série *Silueta* (1973-1980), de Ana Mendieta ou mesmo a instalação da própria Kelly, *Corpus* (parte do projeto *Interim*, iniciado em 1990), que produz certos efeitos que eu interpreto aqui (certamente contra a corrente das leituras propostas por

feministas britânicas, tem vindo a quebrar o discurso modernista apesar das suas problemáticas “tendências essencialistas” identificadas por estas críticas. Ver o meu texto “The ‘Sexual Politics’ of The Dinner Party: A Critical Context”, em *Sexual Politics: Judy Chicago’s Dinner Party in Feminist Art History*, ed. Amelia Jones (Los Angeles: UCLA/Armand and Hammer Museum of Art; Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), 82-118.

18 Esta percepção mais tardia, dentro da contingência do significado no contexto político e social, é uma que Kelly e Griselda Pollock, como teóricas dedicadas ao ponto de vista marxista, têm desenvolvido de forma extensiva no seu trabalho. De certa forma, estou a usar as mesmas percepções que feministas como Pollock e Kelly apresentaram mas alargando-as de forma a defender que existe uma contradição na rejeição total de uma certa prática.

Kelly) como consistentes com a *body art*¹⁹. Nascida e criada em Cuba e trazida para os Estados Unidos aos treze anos, Ana Mendieta exibiu o seu corpo em atos rituais (relacionados com os ritos de Santería com os quais entrou em contacto pela primeira vez quando era criança e com a cultura da deusa dos índios Taíno) que eram documentados em fotografias nas quais o seu corpo se tornou gradualmente ausente²⁰. Estas fotografias luminosas e inquietantes mostram a impressão do seu corpo numa paisagem, muitas vezes em formações vulvares reminiscentes de esculturas de “deusas” da Idade da Pedra. Especialmente nas fotografias mais tardias, onde o corpo está ausente, Mendieta apresenta-se como um mero vestígio em vez de um eu completamente feminino, idealizado ou essencializado²¹. Ao mesmo tempo, a própria Mendieta envolve estas obras num elegante manto de linguagem essencialista:

19 Para reproduções de alguns trabalhos da série *Silueta*, ver Mary Jane Jacob, *Ana Mendieta: The “Silueta” Series, 1973-1980* (New York: Galerie Lelong, 1991); o projeto de Kelly é documentado em Mary Kelly, *Interim* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1990). O trabalho de Kelly caracteriza-se pela sua inclusão de materiais textuais didáticos e lúdicos dentro dos próprios objetos e textos críticos extensivos, desenvolvidos por Kelly e os seus apoiantes (tais como Griselda Pollock), que direcionam a interpretação das obras para uma leitura lacaniana/marxista profundamente teórica. Ver, por exemplo, “Interventions in History: On the Historical, the Subjective, and the Textual”, de Pollock, em *Interim*, 39-51.

20 Mendieta foi trazida para os Estados Unidos quando era adolescente e sob a tutela da igreja católica, que colocava crianças cubanas em casas de acolhimento americanas de forma a “salvá-las” do comunismo. Mendieta era oriunda de uma casa com empregados, muitos deles afro-cubanos que praticavam o culto de Santería. Ela regressou à Santería no início dos anos 70, ao combinar esta tradição com o seu interesse feminista em afirmar o poder das mulheres, ao estudar e representar figuras de culto a deusas. Ver Jacob, *Ana Mendieta: The “Silueta” Series*, 3-8. Sobre o seu interesse nos índios Taíno das Antilhas pré-hispânicas (Índias Ocidentais), ver Bonnie Clearwater, *Ana Mendieta: A Body of Works* (Miami Beach: Grassfield, 1993), 12-13. Clearwater documenta o projeto de Mendieta *Rupestrian Sculptures*, uma série de gravuras fotográficas de figuras de deusas femininas que Mendieta esculpiu e moldou nas paredes de duas grutas perto de Havana em 1981; à semelhança dos trabalhos mais tardios de *Silueta*, Mendieta torna o seu corpo ausente mas força a terra a que se “torne” nela, tal como é documentado para o público através do rasto fotográfico. Mendieta viu estas grutas em termos corpóreos e femininos, chamando às imagens deusas, como “um ato íntimo de comunhão com a terra, um regresso amoroso aos seios maternos”; ela afirma que “as esculturas terra/corpo aparecem aos espectadores através das fotografias (...) as fotografias tornaram-se uma parte vital do meu trabalho” (13, 41).

21 A performance *Body Tracks* de Mendieta, executada na Franklin Furnace em Nova Iorque em 1982, marca também o corpo de forma enfática como vestígio em vez de ‘presença’ (até mesmo no ato da performance). Aqui, ela cobriu os braços de sangue, depois colocou-se diante de um grande pedaço de papel na parede da galeria e arrastou os braços, produzindo impressões de mãos e braços numa súplica sangrenta. Ver Petra Barreras del Rio e John Perreault, *Ana Mendieta: A Retrospective* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1987), 34-38. Rebecca Schneider discute o autoapagamento de Mendieta como um efeito da “pressão sob a qual ela estava para se conformar, se americanizar (...) para desaparecer” em *The Explicit Body in Performance* (New York and London: Routledge, 1997), 119.

Tenho vindo a estabelecer um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino (baseado na minha própria silhueta)... Estou arrebatada pelo sentimento de ter sido lançada do ventre (natureza). A minha arte é a forma como restabeleço os elos que me unem ao universo. É um regresso à fonte maternal. Através das minhas esculturas terra/corpo torno-me uma com a terra ...Torno-me uma extensão da natureza e a natureza torna-se uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo de afirmar os meus laços com a terra é a reativação de crenças primevas (...) [n]uma força feminina omnipresente, a pós-imagem de ser incorporada pelo ventre, numa manifestação pela minha sede de ser²².

Enquanto o projeto *Siluetas* é enquadrado pela artista como uma performance corporal de rituais e ideias espirituais relacionadas com as relações das mulheres com a “terra mãe”, eu insisto em ler *Siluetas* pelos seus outros aspetos, profundamente disruptivos do desejo modernista pela presença e transparência de significado, que a total condenação da *body art* por Kelly teria ignorado.

O modelo de Kelly posicionaria a afirmação que Mendieta faz do seu corpo e a sua reiteração verbal da existência de um elo essencial entre o corpo feminino como maternal e, simultaneamente, como o ventre da terra, sintoma de uma adesão demasiado fácil a noções psicanalíticas da incapacidade das mulheres em serem sujeitos; segundo Griselda Pollock, Mendieta oferece-se como objeto de fetiche ao olhar masculino que procura prazer. Ainda assim, ao trabalhar através do seu próprio corpo e ao produzir fotografias que documentam a sua ausência (marcando o seu corpo como tendo estado ali, como uma ferida na paisagem), o projeto de Mendieta também se expõe a um intenso reconhecimento intersubjetivo

²² Afirmação não publicada de Ana Mendieta citada por John Perreault em “Earth and Fire, Mendieta’s Body of Work,” *Ana Mendieta: A Retrospective*, 10; a sensação de Mendieta de ter sido “lançada do ventre” é originada, tal como ela afirma, por “ter sido arrancada da minha terra natal (Cuba) durante a minha adolescência.” Noutros locais, Mendieta exalta o “primevo”, ao escrever: “Foi durante a minha infância em Cuba que fiquei fascinada pela primeira vez pela arte e cultura primitivas. Parece que estas culturas são providas de um conhecimento interior, uma proximidade dos recursos naturais. E é este conhecimento que torna reais as imagens que eles criaram (...) atirei-me aos mesmos elementos que me produziram, usando a terra como a minha tela e a minha alma como ferramenta” (Clearwater, Ana Mendieta, 41). Ver também a interessante discussão de Miwon Kwon do processo de “autoalterização (...) e autoprimitivização” de Mendieta em “Bloody Valentine: Afterimages by Ana Mendieta,” *Inside the Visible/An Elliptical Traverse of 20th century Art/In of, and from the Feminine*, ed. M. Catherine de Zegher (Cambridge, Mass., and London: MIT Press; Boston: Institute of Contemporary Art; and Kortrijk, Flanders: Kanaal Art Foundation, 1996), 167-68.

– um reconhecimento que encoraja a observação por parte do espectador da relação *particularizada* de Mendieta com a terra através da sua adoção das crenças cubanas de “Santería”, incluindo a ideia de que a terra é uma “coisa viva” da qual podemos obter poder pessoal²³. Experiencio a ferida queimada que liga o corpo de Mendieta à terra como a mesma ferida que marca a ausência e a perda do seu corpo/eu (como uma mulher imigrante Cubana a tentar ser artista nos Estados Unidos nos anos 70.) O desejo feminista de Mendieta de recuperar cultos de deusas perdidas ou culturas matriarcais, com as suas celebrações primevas do poder das mulheres, atributos “femininos” de como educar e atitudes holísticas perante a vida, alia-se à sua experiência particular como uma cubana privilegiada, exilada do seu país enquanto criança. Esta experiência ou identidade particular não possui um significado “essencial” em relação ao seu trabalho: pelo contrário, leio-a particularmente *através* dos trabalhos (incluindo os discursos que os contextualizam) e vice-versa; apenas conheço a sua particularidade à medida que me relaciono com os códigos que encontro nos trabalhos e nos seus contextos descritivos.

As imagens mais tardias de Mendieta dos vestígios do corpo como cortes na terra estão intimamente ligadas a *Corpus*, de Kelly. Mendieta marca o seu corpo (sumamente particular) na terra (como ausência); Kelly marca o corpo feminino ou “corpus” através de imagens fotográficas de peças de roupa torcidas e com nós, colocadas ao lado de painéis de texto escritos à mão com relatos na primeira pessoa de mulheres mais velhas a experienciarem os seus corpos na esfera social. Os dois trabalhos produzem um substituto do próprio corpo de forma a explorar os efeitos da subjetividade bem como os processos sociais que a informam. Os principais referentes de Mendieta são “Santería” e os rituais de deusas; os referentes de Kelly são as fotografias de mulheres históricas tiradas sob a direção do mentor de Freud, J. M. Charcot (as peças de roupa estão dispostas em “atitudes apaixonadas” reminiscentes daquelas mulheres históricas e classificadas segundo a terminologia de Charcot)²⁴. Os corpos ausentes de Mendieta estão condicionados, inscritos e determinados por um projeto teórico (a psicanálise de Freud e Lacan) e por narrativas pessoais que interpretam a feminilidade como um conceito

²³ Jacob, *Ana Mendieta: The “Silueta” Series*, 5.

²⁴ Sobre o uso das imagens de Charcot por Kelly, ver Maria Tucker, “Picture This: An Introduction to *Interim*”, *Interim*, 19.

cultural. Os dois projetos negociam o corpo/eu (feminino) na sua ausência/presença. Ambos acabam por confirmar que tal não pode ser reconhecido fora das suas representações culturais (o que, paradoxalmente, produz a subjetividade como ausência em vez de plenitude). Ambos podem afastar mas também seduzir diversos espectadores com diversos efeitos. Ambos produzem corpos/subjetividades femininos que são particularizados de várias formas à medida que submetem sujeitos específicos num intenso pacto de interpretação e visualização²⁵.

25 Todas estas reflexões não pretendem de forma alguma colocar ao mesmo nível as diferenças óbvias entre os dois projetos. De facto, Kelly falou de *Interim* como, à semelhança de *Post-Partum Document*, “problematiza[ndo] (...) a imagem da mulher, não para promover uma nova forma de iconoclasia, mas para fazer com que o espectador passe a ouvir em vez de olhar. Eu quis dar voz à mulher, quis representá-la como o sujeito do olhar (...) *Interim* propõe não apenas um mas muitos corpos, moldados entre muitos discursos diferentes (...) [A] instalação deveria ser um evento no qual o espectador recolhe uma espécie de presença corpórea através do ritmo ou da repetição de imagens. “Kelly propõe então a representação de “muitos corpos” particularizados através de muitos discursos diferentes e argumenta que o seu corpo é de facto profundamente dedicado à exploração do corpo. No entanto, ela é clara acerca da sua tentativa de evitar o relacionamento do espectador com os corpos que ela “representa” como sinédoque através da roupa “[E]screver é para mim (...) uma forma de evocar a textura da fala, da audição, do toque (...) uma forma de visualizar, não de valorizar, o que é presumido como sendo exterior à visão. Isto é feito de forma a distanciar o espectador da proximidade ansiosa do seu corpo – em última instância, o corpo da mãe – o corpo demasiado próximo para que seja visível (sublinhado nosso); Kelly, em “That Obscure Subject of Desire,” uma entrevista por Hal Foster, em *Interim*, 54-55. Esta ansiedade em assegurar a distância entre a representação e o espectador (e talvez também o autor/artista) é o que me preocupa aqui, e é o que marca a diferença radical entre o projeto de Mendieta e o de Kelly na forma como estes trabalhos têm sido criticamente enquadrados.

A declaração de Norman Bryson que “*Interim* é uma obra sobre identificação” (em “Interim and Identification,” *Interim*, 27) também complica a leitura da obra. Eu argumento que todas as obras implicam identificações mas é certamente verdade que o trabalho de Kelly tenta, de forma insistente, direcionar a forma como estas identificações acontecem. Esta é a diferença mais significativa entre *Interim* e obras centradas no corpo da década de 70 como as de Mendieta – enquanto o trabalho de Mendieta funciona através de uma espécie de sedução intersubjetiva que permite possibilidades em aberto de identificações carregadas, o trabalho de Kelly é talvez paradigmático do impulso da prática dos anos 80 de direcionar identificações e leituras específicas. Kelly está certamente tão (se não mais) ciente das possibilidades do engajamento intersubjetivo e, aparentemente, usa essa consciencialização para produzir os desejos (brechtianos) específicos que ela deseja. O espectador/leitor identifica-se com as mulheres produzidas nestas imagens/textos apesar de poder sentir-se curioso (mas previsivelmente) distanciado deles numa forma de análise bastante clínica e didática. É interessante imaginar a forma como as fotografias de roupa sozinhas, sem as camadas de texto direto e materiais contextuais (desde as etiquetas nas imagens tal como aparecem na obra, aos painéis de texto, aos outros componentes de *Interim*, à configuração institucional em que ela surge, aos comentários escritos e falados sobre ela), iriam adquirir um significado diferente e talvez relacionar-nos de forma demasiado próxima ao ponto de vista de Kelly.

O Pós-modernismo como Pastiche, Alegoria ou Montagem: resistir ao corpo/eu

Como fiz notar anteriormente, a proibição de representar ou incluir o corpo na obra de arte, e a proibição dos efeitos de prazer que se presume acompanharem estas inclusões resulta num afastamento completo da *body art* – e, não acidentalmente, numa desvalorização generalizada e numa subsequente exclusão histórica da *body art* dos anos 70 e da maior parte das práticas feministas nos Estados Unidos (que tendiam a referenciar o corpo) – na década de 80²⁶. Neste afastamento do corpo, o pós-modernismo foi gradualmente definido, não em relação à subjetividade, identidade ou corporalização mas foi, de forma geral, despido das suas políticas corporais e situado em termos de estratégias de produção²⁷. Na crítica convencional, dominada por espaços como *October* e *Artforum*, o pós-modernismo foi definido uma e outra vez em relação a estratégias como a apropriação, a alegoria, o pastiche ou, mais amplamente, a crítica institucional. Assim, Benjamin Buchloh e Craig Owens, ambos associados à comissão editorial da *October*, publicaram artigos na *Artforum* e na *October* no início dos anos 80 (“Processos Alegóricos” e “O Impulso Alegórico”, respetivamente). Estes ensaios situam estratégias alegóricas de apropriação e montagem como, nas palavras de Owen, um impulso “unificado” por detrás da arte pós-moderna²⁸. Ao evitar questões de subjetividade (aqui, especialmente, a identidade autoral) e de interpretação (especialmente os seus próprios percursos interpretativos), Buchloh e outros historiadores e críticos focaram-se nos efeitos políticos das obras (especialmente na sua capacidade enquanto críticas institucionais) como determinadas através da sua estrutura narrativa ou formal (lida através de sistemas simbólicos codificados, como a alegoria) e, em menor escala, do seu

26 Ver os vários ensaios em Jones, ed., *Sexual Politics*.

27 De novo, refiro-me aos discursos dominantes, que surgiram quase inteiramente em Nova Iorque e nos centros académicos de Inglaterra e, até nessa altura, estou a ser altamente redutora de forma a identificar padrões muito abrangentes à medida que os entendo. De facto, um discurso alternativo desenvolveu-se durante os anos 80 – um que referia, de forma insistente, políticas de identidade como uma preocupação central. Ver Lucy Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* (New York: Pantheon, 1990).

28 Owens, “The Allegorical Impulse”: Toward a Theory of Postmodernism,” partes 1 e 2 (*October* 1980), reeditado em *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, ed. Scott Bryson, et al. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992), 52-87; Benjamin Buchloh, “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art,” *Artforum*, 21 (September 1982), 43-56.

conteúdo²⁹. Não é por acaso que o corpo/eu, incluindo as relações de desejo que informam interpretações particulares, é geralmente deixado de parte neste enquadramento mais amplo: a *body art*, com a sua solicitação de desejos espectatoriais e uma confusão deliberada dos formatos de apresentação dos artistas convencionais, complica a tendência de codificar o pós-modernismo puramente em termos de estratégias artísticas de produção.

O enfoque na produção nos discursos dominantes do pós-modernismo relaciona-se de forma problemática com uma metafísica de intencionalidade que contradiz a argumentação pós-estruturalista de entender o significado como contingente em vez de fixo. Assim, a total rejeição da *body art* por Kelly como necessariamente essencialista, enquanto estratégica no seu tempo, falha no que toca a considerar o próprio investimento de Kelly – como uma artista *corpórea* e uma crítica a reagir aos efeitos desordenados e, a seu ver, ideologicamente problemáticos dos corpos de outras artistas em performance – em interpretá-los (*essencializando* os seus significados) desta forma³⁰.

É precisamente sobre o reconhecimento de tais investimentos que Craig Owens comenta numa reflexão autocrítica mais tardia, aquando do seu ensaio sobre a alegoria. Num ensaio publicado em 1983, “O Discurso dos Outros: Feministas e Pós-Modernismo”, Owens desconstrói a sua própria leitura anterior feita em “O Impulso Alegórico”, de *Americans on the Move*, de Laurie Anderson (um trabalho de performance/*body art* multimédia que não é por acaso que tem motivado a releitura de Owens). No ensaio de 1983, ele penitencia-se por ter ignorado por completo a forma como o trabalho de Laurie particulariza a análise da linguagem e a formação do sujeito no que toca à diferença sexual. Escreve ele: “Se eu regressar a esta passagem (...) não é simplesmente para corrigir o meu próprio lapso assinalável, mas, mais

29 Tal como é comum nos discursos dominantes do pós-modernismo dos anos 80, os numerosos ensaios de Buchloh sobre o pós-modernismo, que devem imenso a Peter Bürger e à sua conceção da crítica institucional de *Theory of the Avant-Garde* (1974; tr. Michael Shaw [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984]), supõe o pós-modernismo dentro de termos *avant-garde*. Ver também os textos de Hal Foster, outro “Octoberista”, incluindo *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985). Enquanto eu saliento os “Octoberistas” aqui, faço-o principalmente pela vasta influência e importância que o seu trabalho tem tido, do que por serem notoriamente mais modernistas do que os outros inumeráveis codificadores da arte pós-moderna na *Artforum* ou outras revistas e periódicos de arte.

30 Sobre o essencialismo da crítica feminista antiessencialista, ver Andrea Partington, “Feminist Art and Avant-Gardism,” em *Visibly Female: Feminism and Art Today*, ed. Hilary Robinson (New York: Universe, 1988), 228-49, e o meu ensaio “Feminist Heresies: ‘Cunt Art’ and the Female Body in Representation,” em *Herejías: Crítica de los mecanismos*, ed. Jorge Luis Marzo (Canary Islands: Centro Atlántico de arte moderno, 1995), 583-644.

flagrantemente, para indicar um ângulo morto na nossa discussão do pós-modernismo na sua generalidade: a nossa falha em abordar a questão da diferença sexual – não apenas nos objetos que discutimos, mas *também na nossa própria enunciação*³¹. Através desta relação profunda com o trabalho de *body art* de Anderson, Owen reconhece precisamente tanto o seu próprio empenho em interpretar o trabalho dela, como a particularização da subjetividade que ele convoca.

As autorreflexões de Owen realçam as limitações da escrita dominante sobre a arte pós-moderna que, na sua recusa em reconhecer a interpretação como uma troca e na pressa em proclamar práticas particulares como politicamente eficazes, ou não, opera vastamente para reforçar o projeto pós-modernista de privilegiar certas práticas e derrogar outras, fundamentadas no seu valor cultural interpretativamente determinado. Tal estratégia (que tem implicado a derrogação da *body art*) simplesmente substitui a conceção modernista e formalista do valor estético por uma noção *avant-garde* do valor político, determinada de acordo com sistemas de julgamento que são ultimamente tão autoritários como aqueles que eles pretendem ultrapassar. Os juízos de valor da autodeclarada crítica pós-modernista (ou da crítica pós-modernista que se alinha com o pós-estruturalismo) tendem a confiar em sistemas de valores *avant-garde* centrais à crítica modernista: uma retórica que *desencorpora* – a qual, como Owens reconhece no seu ensaio mais recente, insiste numa relação “desinteressada” com a obra de arte e que presume que o valor cultural desta obra assenta na sua estrutura formal ou nas suas condições de produção.

O meu interesse no trabalho de Mendieta, Schneemann, Kusama e outras artistas de *body art* é informado, quer por um desejo de repensar a cultura (e a subjetividade) pós-moderna no seu sentido mais lato, quer por um desejo de ir além do que eu entendo ser a natureza prescritiva da história da arte e da crítica dos anos 80, assim como o seu enfoque, concebido de forma bastante restrita nas estruturas formais ou narrativas da obra (incluindo as suas estruturas desincorporadas de visão e poder). Estou intrigada pela propensão da *body art* em desvendar as suposições escondidas que ainda estão incorporadas nas discussões críticas sobre o pós-modernismo, o seu entrelaçamento do corpóreo, do político e do estético: assim, as fotografias de Mendieta do seu

31 Craig Owens, “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism” (1983), em *Beyond Recognition*, 170; sublinhado nosso.

corpo-como-vestígio abordam o próprio corpo interpretativo do espectador e contrariam o seu olhar convencionalmente masculinista e colonizador ao ritualizar, e, em muitos casos, ao apagar o “próprio” corpo do seu alcance. Foquei-me na *body art* com prazer, dado o seu potencial dramático de interromper o circuito fechado da prática da crítica modernista e maioritariamente pós-modernista. Pretendo entregar-me à solicitação antibrechtiana de Mendieta de um olhar prazeroso, assim como libertar-me a cada momento de forma a interrogar a minha própria relação de desejo (aqui como o olhar feminista anglo-americano e potencialmente colonizador, ao ver o corpo “exoticamente” ritualizado de Mendieta) com o trabalho que aqui analiso³².

As práticas de *body art* solicitam o espectador mais do que o distanciam, envolvendo-o, ou envolvendo-a, na obra de arte como uma troca intersubjetiva; estas práticas também desencadeiam prazeres – vistos pelos críticos marxistas como sendo intimamente ligados à influência corruptiva da cultura de mercantilização, mas interpretadas aqui como tendo efeitos potencialmente radicais no sujeito à medida que este ganha sentido dentro da produção e receção artísticas³³. A *body art*, em todas as suas permutações (performance, fotografia, cinema, vídeo e texto) insiste em subjetividades e identidades (de género, raça, classe, sexo e outras) como componentes absolutamente centrais de qualquer prática cultural.

32 O erro da minha análise pode ser sumariada filosoficamente pela observação de Martin Heidegger que “[p]roximidade não pode ser encontrada diretamente,” em “The Thing,” em *Poetry Language Thought*, tr. Albert Hofstadter (New York, Harper & Row, 1971), 166.

33 Sobre a visão depreciativa do prazer por parte da esquerda e o seu alinhamento com o capitalismo, ver os textos da Escola de Frankfurt tais como o de Theodor Adorno e Max Horkheimer, “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception” (1994) em *Dialectics of Enlightenment* (New York: Herder and Herder, 1972), 120-67. Ver também Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trad. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975), 22; e Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, tr. Richard Nice (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984). Sally Banes discute esta proibição em relação à performance *avant-garde* dos anos 60, a qual ela vê como tendo sido motivada pelo desejo de democratizar a cultura e incorporar o prazer sensual, que foi identificado pelos intelectuais dos anos 50 como relacionado à cultura popular, “consumo, passividade, facilidade de interpretação, realismo e narrativa” (Greenwich Village 1963, 105). Mesmo Fredrick Jameson, que não é conhecido pela sua sensibilidade pelos assuntos feministas, argumenta a favor de um posicionamento antiprazer para o feminismo quando afirma que a afirmação mais poderosa do puritanismo da esquerda (como tipificado nas teorias da cultura da Escola de Frankfurt) foi a do movimento feminista: “a reintrodução do ‘problema’ do prazer na esquerda (tematizada por Barthes como originária de uma cultura teórica francesa, mais notavelmente marcada pela psicanálise lacaniana) agora abre o caminho a uma reviravolta interessante e ao tipo de argumento político radical contra o prazer, sendo ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ de Laura Mulvey uma das suas declarações mais influentes” (“Pleasure: A Political Issue,” em *Formations of Pleasure* [London: Routledge and Kegan Paul, 1983], 7).

GRISELDA POLLOCK

Pintura, feminismo, história

Tradução de MÁRCIA OLIVEIRA E MARIA LUÍSA COELHO¹

No quadro *O Pintor e o Seu Modelo* (1917), Henri Matisse representa um artista a trabalhar no espaço privilegiado da arte moderna, o estúdio. Não sendo uma imagem documental do verdadeiro local de trabalho de Matisse no Quai St Michel em Paris, a pintura representa simbolicamente as condições ideológicas em que a arte moderna foi criada – pelo *próprio* pintor no *seu* estúdio. O pintor, Matisse, é um homem, assim como o é o *pintor* que ele simboliza. Normalmente, o homem/artista está vestido, enquanto que a modelo, prototipicamente uma mulher, está nua, e frequentemente reclinada, numa pose desajeitada e desconfortável. A inversão de Matisse justapõe um artista caucasiano, porventura nu, ao amontoado de roupa sem rosto encontrado no cadeirão ao canto e que constitui o seu modelo feminino. A nudez masculina, associada à inteligência e à criatividade apolíneas, exprime um corpo dominante e ativo, e esvazia o artista de qualquer marca histórica e social específica para além da masculinidade branca com que se veste, simplesmente porque é ele o artista. O corpo não é anatomicamente sexuado; as conotações culturais indicam o seu género através da equiparação do termo artista a homem.

1 Tradução a partir do original de Griselda Pollock, “Painting, Feminism, History”, in *Art of the 20th Century. A Reader*, Yale UP, 2003 (227-248).

A pintura é um palimpsesto composto por três ordens espaciais que definem a prática artística ocidental moderna. Trata-se de um espaço social modelado pelas relações econômicas e sociais concretas que existiam num estúdio particular, na Paris de 1917. Aí, um homem branco e burguês pagou a uma mulher, provavelmente da classe trabalhadora, para trabalhar para ele. O mesmo é também uma representação do espaço simbólico da arte, o estúdio, expondo os componentes básicos da criação artística – o artista, o modelo e o lugar da sua transação de sentido único, a tela. Finalmente, apresenta-nos o espaço da representação, essa tela, sobre a qual é pintado um corpo fictício que foi inventado pela combinação do olhar e do gesto do pintor. Uma hierarquia social e sexual é representada: o artista é canonicamente masculino (assinalando a fusão entre Cultura e masculinidade); o assunto d'*ele* é feminino (assimilando natureza, matéria e feminilidade). Através da sua disposição formal de homem/artista: mulher/modelo, a obra articula o valor simbólico e o gênero simbólico no discurso acerca do 'corpo do pintor' veiculado pelo modernismo ocidental.

Este ensaio examina os problemas criados às mulheres por este regime. Aqui defenderei que as complexas relações entre pintura (arte), feminismo e história podem ser identificadas, retoricamente, nos posicionamentos e significados contraditórios de dois corpos: o 'corpo do pintor' e o 'corpo feminino'. As mulheres querem fazer arte, querem, especificamente, pintar, um desejo que está tanto ligado ao desejo de querer ter o direito de ser o corpo do pintor no estúdio – o eu criativo num domínio privado – quanto à vontade de querer exprimir de forma individualista as ainda assim experiências coletivas das mulheres. Estas experiências estão fortemente relacionadas com e são representadas pelos nossos corpos, ciclos de vida e sexualidades. Há diferentes teorias sobre quanto e o que é que deste 'corpo de mulher' as mulheres podem representar a contrapelo do tropo culturalmente dominante do corpo masculino, visto como criativo e ativo, e do reclinado corpo-objeto feminino, figurado de forma narrativa na pintura modernista e reflexiva de Matisse. O campo é, por isso, triangulado: o corpo do pintor, o corpo feminino e a contestação de ambos através do discurso e das práticas feministas do 'corpo da mulher'.

Mas nesta formulação alguns 'corpos de mulheres' são apagados num falso universalismo. Se o corpo da mulher branca tem vindo a ser objetificado e valorizado enquanto substância da fantasia e da arte, o corpo da mulher negra, brutalizado e violado sob a escravatura e o racismo, não tem sido

alvo de uma figuração tão abrangente nesta relação privilegiada². Por mais que esteja negativamente presente, na verdade uma presença excessiva, o corpo branco da mulher tem feito parte do espetáculo³. A política da resistência feminista branca pode, então, envolver um conjunto de estratégias de invisibilidade calculada, bem como a conseqüente insistência na *presença* apreendida ‘não-íconicamente’. Contudo, para as mulheres negras, a raiva face à sua ausência nas culturas hegemônicas e a insistência em outras tradições na representação das mulheres ditam a necessidade de uma produção criativa da *presença*. Isto envolve estratégias de insistência na visibilidade através da figuração e da produção de ícones⁴.

Sou Negra e o meu trabalho procura criar imagens de Mulheres Negras. Parece simples – mas não estou interessada no retrato ou na sua tradição. Estou interessada em dar espaço à presença das Mulheres Negras. Uma presença que tem sido distorcida, escondida e negada. Estou interessada na nossa humanidade, nos nossos sentimentos e nas nossas políticas; algumas coisas que têm sido negligenciadas... Tenho um sentimento de urgência relativamente à nossa ‘aparente’ ausência num espaço que habitámos há vários séculos.⁵

Não há dúvida de que o corpo é um local crucial das nossas opressões e das nossas explorações, lugar de disciplinas e violações sociais, o campo do prazer e do desejo, uma vez que todos os corpos são marcados e vividos de forma diferente através das feridas provocadas pela classe, pela raça,

2 Há, obviamente, algumas representações de mulheres negras na arte ocidental, bem como uma considerável iconografia associada a serviços sexuais e a cenários eróticos fantasiados. Mas é sintomático o facto de, por exemplo, na pintura orientalista, na qual uma mulher africana e uma europeia são representadas num harém ou num balneário, os dois corpos terem um tratamento muito diferente, de forma a que o corpo branco seja identificado enquanto objeto de desejo. Este ponto necessita de uma análise e documentação bastante mais cuidadas do aquilo que é possível fazer aqui.

3 Ver R. Dyer, ‘White’, *Screen*, 29 (1988), pp. 44-65, e *Heavenly Bodies* (Macmillan, Londres, 1986) para uma análise mais completa sobre as relações entre feminilidade, branquitude e representação.

4 No trabalho de Sutapa Biswas, por exemplo *Housewives with Steakknives* [Donas de casa com facas de cozinha], a deusa Hindu Kali é representada em oposição a definições ocidentais da feminilidade enquanto passividade e falta de poder. Sobre o conceito de ícones ver Frederica Brooks, “Ancestral Links: The Art of Claudette Johnson,” in Maud Sulter (ed.), *Passion: Discourse on Blackwomen’s Creativity* (Urban Fox Press, Hebden Bridge, 1990), pp. 183-90; também citada em Lubaina Himid (ed.), *Claudette Johnson: Pushing Back the Boundaries* (Rochdale Art Gallery, Rochdale, 1990), p. 5. Ver também Maud Sulter, “Zabat: Poetics of a Family Tree,” in Sulter, *Passion*, pp. 91-105.

5 Claudette Johnson, citada em Himid, *Claudette Johnson*, p. 2.

pelo gênero e pela sexualidade. Diversas campanhas políticas e programas teóricos opostos convergem – de um modo distintamente pós-moderno – nesta imagem social, psíquica, política, física e metafórica de nós mesmos: o corpo, que não é mera matéria inerte ou fisicalidade irreduzível, mas sim figura, signo, espaço, nome. As questões que quero colocar são preliminares e de caráter estratégico, pelo que mapearei algumas das pressões contraditórias que, desde o início dos anos 70, enformaram o pensamento e a prática cultural feministas ocidentais. Um percurso que farei através da leitura de um conjunto de imagens de corpos no estúdio.

O Artista no Estúdio

Uma fotografia da autoria de Hans Namuth representando Jackson Pollock (n.1956), que talvez seja, como resultado dessa série fotografias, o mais famoso ‘corpo do pintor’, enquadra o corpo produtivo e a arena da sua actividade, a própria tela, ‘reclinada’ no chão e recebendo da sua confusão de gestos as marcas e sinais da sua presença e ação. A hierarquia sexual representada por Matisse não é visualizada de forma directa nas fotografias tiradas por Namuth de Pollock a trabalhar. Mas o legado está lá, na potência e actividade do corpo masculino dominando agora directamente o ‘reclinado’ espaço feminino que é a tela e moldando essa superfície, esse corpo imaginário, com as suas inscrições.

O Expressionismo Abstrato (movimento artístico representado pela maneira de pintar de Pollock) reduziu a referência a um mundo, ainda que estilizado ou oblíquo, substituindo estas marcas vívidas e metonímicas do ‘corpo do pintor’ que assim surge sintetizado pelo ‘gesto.’ A prática de Pollock foi valorizada pela crítica de diferentes formas, sendo que todas elas celebram, ainda que subtextualmente, uma mestria masculina que é dominadora e colonizadora. Harold Rosenberg, que cunhou a frase ‘Pintura de Ação’, redefiniu este novo processo artístico, designando-o como uma espécie de drama existencial encenado no teatro que é o espaço fictício da tela. Clement Greenberg configurou Pollock no âmbito da sua teoria, que defende que cada uma das artes modernas tenderia inevitavelmente para o sacrifício de todas as suas ambições em prol da pintura, salvaguardando aquelas determinadas pelo caráter material do seu suporte. A superfície plana e bidimensional é o que define a pintura na sua essência. Coberta com líquidos coloridos que

induzem efeitos óticos, esta atingiu a sua pureza modernista ao banir o assunto literário, a narrativa e o conteúdo social. Greenberg sintetizou a lei do modernismo como a purificação de cada arte: que “as convenções que não são essenciais para a viabilidade de um meio artístico sejam descartadas assim que forem reconhecidas”.⁶ Este processo, no entanto, não teve como resultado a arte abstrata enquanto tal. A pureza do significante visual, aparentemente esvaziado de toda e qualquer referência a um mundo social ou natural, está ainda saturada de significado através da sua função como afirmação da sua temática artística⁷. O Expressionismo Abstrato é uma celebração da ‘expressividade’ de um eu que não deve ser limitado pela expressão de algo que não o comprometimento desse eu artístico com os processos e métodos da pintura. Assim, ‘a pintura’ surge numa posição privilegiada no discurso modernista como a forma de arte mais ambiciosa e relevante, devido à sua combinação de gesto e traço, que garantem, por metonímia, a presença do artista. Estes elementos inscrevem uma subjetividade cujo valor, por inferência visual e nomeação cultural, reside na masculinidade⁸.

O sujeito surgido das marcas da sua ação na tela é um eu, imaginado como sendo capaz de uma total autoexpressão, isento de divisão e articulação, produtor de significado de forma direta, sem a mediação do símbolo ou do signo⁹. Do ponto de vista psíquico, isto deve ser lido como uma fantasia regressiva, de retorno a um momento em que o proto-sujeito se imaginou unificado pela primeira vez. Inventa uma memória imaginada na qual uma comunicação espontânea e completa é tornada possível através das ferramentas primitivas da infância, o olhar e o gesto, que continuam a ser transportadas mentalmente. Por esta razão, a fantasia exerce uma poderosa atração sobre todos os artistas, independentemente do seu sexo, uma vez que evoca a fase

6 Clement Greenberg, ‘American-type Painting’, *Art and Culture* (Beacon Press, Boston, Mass., 1961), p. 208.

7 Sobre a noção de sujeito artístico enquanto sujeito da arte, ver Griselda Pollock, “Artists, Mythologies and Media,” *Screen*, 21 (1980), pp. 57-96, reproduzido em Philip Hayward (ed.), *Picture This: Media Representations of Visual Art and Artists* (John Libbey, London, 1988), pp. 75-114.

8 O facto de este processo ser eurocêntrico é demonstrado por Rasheed Areen em *The Other Story* (Hayward Gallery, London, 1989); o facto de o seu desafio a uma hegemonia branca no modernismo permanecer masculina realça a política sexual desta elaboração. Ver Rita Keegan, “The Story So Far,” *Spare Rib*, fevereiro 1990; Sutapa Biswas, “The Wrong Story,” *New Statesman*, 15 de dezembro, 1990, pp. 41-62.

9 Uma análise abrangente deste tipo de ideologia típica das escolas de arte pode ser encontrada em Terry Atkinson, “Phantoms of the Studio,” *Oxford Art Journal*, 13 (1990), pp. 49-62.

imaginária, um momento específico no processo de transformação em ser humano, que é comum a todos nós. Isto apesar do facto de as inflexões da diferença sexual culturalmente instituída estarem já a moldar diferentes trajetórias, que irão fazer corresponder as nossas subjetividades em formação a posições de masculinidade e feminilidade. Mas por mais que esta ideologia da arte preste um serviço às mitologias burguesas do indivíduo autocontrolado e autorrealizado através desta forma imaginária, temos de reconhecer que a sua função está também, decididamente, do lado do Simbólico, isto é, da ordem político-sócio-cultural. O indivíduo imaginário é um homem, empoderado pela sua posição privilegiada no lado simbólico da divisão que foi teorizada enquanto ‘diferença sexual’, tal como reiteram categoricamente as imagens na sua iconografia.¹⁰

‘Onde Estão as Mulheres?’

No nosso livro *Old Mistresses* (1981),¹¹ Roszika Parker e eu justapusemos uma fotografia de Helen Frankenthaler, uma expressionista abstrata da segunda geração, tirada por Ernst Haas, com aquela que Namuth fez de Pollock. Esta oposição sugeria iconicamente aquilo que não ousávamos escrever. Haverá uma diferença visível entre mulheres e homens artistas? Será que os golpes e arremessos de tinta de Pollock e o seu corrupio em torno de uma tela ‘reclinada’ revelam uma agressão de ‘macho’ a um corpo feminino imaginário? Serão as marcas de tinta na tela resíduos de uma performance psíquica? Será isto ‘écriture/peinture masculine’ na sua expressão mais fulgurante? Como poderíamos então ler os gestos de Frankenthaler, derramando, empurrando, alisando enquanto se ajoelhava em cima ou ao lado da tela, uma superfície que dava continuidade ao seu espaço e aos seus movimentos? Será isto uma modalidade feminina que nos convida a inventar metáforas que unam feminilidade e fluidez para criar estes efeitos sedutores? Será que estes gestos de corpos que trabalham e que pintam inscrevem formas profundamente diferentes de estar no corpo e no espaço artístico, que podem depois ser lidas em termos de sinais de género e sexualidade por quem as observa? Serão as diferenças processuais e, logo, as diferenças formais no contexto de uma

10 Michèle Barrett, “The Concept of Difference,” *Feminist Review*, 26 (1987), pp. 29-42.

11 R. Parker e G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Pandora, London, 1981), p. 147.

disciplina modernista sintomas de diferença sexual? Residirá a política sexual aí, nos processos formais e técnicos da erudita arte modernista?

Naquele momento não dispúnhamos de uma linguagem através da qual pudéssemos levantar estas questões, e muito menos através da qual pudéssemos fornecer qualquer tipo de resposta. O problema que se colocava então, como agora, é o de encontrar termos adequados para analisar a *especificidade* das mulheres enquanto sujeitos num mundo social e histórico, sem reafirmar essa particularidade como simples diferença; isto é, que as mulheres são apenas mulheres. Seria mais fácil agora convocar Irigaray e Kristeva a fim de criar uma poética feminina da pintura para então elogiar as qualidades específicas da pintura abstrata de Frankenthaler. Mas qualquer ação afirmativa, por mais teoricamente inspirada que seja, ainda não nos liberta do poderoso modelo de modernismo, que constitui uma enunciação historicamente específica de diferença sexual.

Claro que as mulheres partilham da fantasia de um eu criativo, desejam esse espaço privilegiado de liberdade imaginária que é o estúdio. O feminismo e os discursos da arte estão, contudo, encerrados numa profunda contradição face à expressão do eu criativo. A teoria feminista problematiza noções do eu, da mulher, do sujeito, argumentando que tais conceitos não são essências, fontes pré-sociais de significado, mas sim construções intrincadas no espaço social e psíquico. Para além disso, a teoria cultural feminista refutou em absoluto a ideia de que a arte era uma espécie de espaço em branco sobre o qual se depositam significados através de um olhar unívoco e do gesto autoafirmativo. Uma tese histórica e materialista contestou as teorias da arte expressivas e afirmativas insistindo que a matéria da arte é social, e parte integrante de sistemas de significação social e historicamente determinados.¹²

¹² Esta questão pode ser entendida a partir de dois primas. Se pensarmos em termos de comunicação, sugere-se que a prática e o uso sociais dotam as coisas, os sons, ou as imagens de uma capacidade de funcionar como símbolos de partilha entre membros de um grupo ou de um sistema. Tais símbolos são portadores de valor e de significação; produzem significado através de uma transação que envolve quer o recetor, quer o emissor. Em termos estritamente semióticos, a ideia de significação exclui o emissor e o recetor enquanto agentes de produção de significado e coloca o significado no âmbito das cadeias de significantes, os quais criam as posições que vamos ocupar enquanto falantes (eu, tu, ele, ela). Logo, homem, mulher e artista não têm significado devido à relação que uma palavra ou um som têm com algo que já existe e que tem um significado intrínseco, mas apenas na sequência das suas relações enquanto significantes dentro de um sistema. Logo, esse sistema define-nos enquanto ocupantes de lugares e de termos que ele próprio determina. Os sistemas de significação não são abstratos ou a-históricos, mas antes um local onde a cultura, o sistema social, se produz, inscrevendo-se por isso em nós, quer enquanto utilizadores, quer enquanto efeito desses mesmos sistemas.

A arte não é o espaço privatizado de significado autogerado; é uma forma de política textual.

Para além disso, a prática textual é constituída institucionalmente. A teoria da arte modernista, tal como sugerem as imagens discutidas anteriormente, privilegia o estúdio como o espaço discreto onde a arte é feita, relegando a galeria ou a exposição, a revista ou a aula de arte a um papel subsidiário de circulação e consumo, um ato de interpretação ou de utilização que emana do excecional evento criativo. A teoria materialista feminista sugere que o estúdio, a galeria e o catálogo de exposição não são independentes, antes formando momentos interdependentes no circuito cultural de produção e consumo capitalista. São também conjuntos que se sobrepõem dentro do sistema de significação que coletivamente constitui o discurso da arte. Embora os espaços da arte tenham determinantes e formas que são específicos e locais, os mesmos fazem também parte de um contínuo, em conjunto com outras práticas económicas, sociais e ideológicas, que constituem a organização social como um todo. A interligação entre arte como texto e arte como instituição já não nos permite que as galerias sejam as únicas a serem culpadas de sexismo. É necessário questionar os efeitos políticos das imagens de arte enquanto presenças simbólicas, enquanto figurações do eu artístico masculino, que já não está presente como ‘senhor’ do seu mundo, ou como mestre da sua obra. A sociabilidade da arte prende-se com ‘a questão das instituições, das condições que determinam a leitura de textos artísticos e das estratégias consideradas apropriadas a intervenções (em vez de ‘alternativas’) nesse contexto”¹³. Por isso, o feminismo oferece uma teoria baseada em intervenções dentro de um campo de significação em vez de fornecer um alibi para a expressividade feminina; isto é, para procurar assegurar às mulheres igual direito ao ‘corpo do pintor’. Um debate crítico encontra-se na charneira desta distinção, sendo o objetivo deste texto examinar a política dessa mesma distinção.

Sexualidade no Campo da Visão

O feminismo e a política têm sido vulgarmente associados com o conteúdo da arte, não com aspetos formais. Mas isto é um equívoco. Judy Chicago, por

¹³ Mary Kelly, “Reviewing Modernist Criticism,” *Screen*, 22: 3 (1981), pp. 41-62; p. 57.

exemplo, queria criar não apenas uma iconografia feminista mas também uma linguagem visual, uma imagética semiabstrata baseada na metáfora da sexualidade da mulher. Recusando a repressão da sua forma física na arte visual (todos aqueles nus sem pelos púbicos ou qualquer marca de genitais), a artista representou a história das mulheres através de evocações da genitalia feminina feitas em cerâmica. *The Dinner Party* [O Jantar] (1978) era o contraponto do silenciamento das mulheres; as mulheres podiam como que falar através dos seus lábios genitais. Poderosa, enquanto expressão, as consequências desta obra foram conflituosas para as feministas, pois equiparar mulher a corpo, sexualidade a genitais, parecia um exercício muito limitado e de facto perigoso.

Como contraponto, a teoria feminista proveniente da psicanálise e dos Estudos de Cinema trabalhava uma perspectiva que Jacqueline Rose definiu como ‘sexualidade no campo da visão’¹⁴. Aqui, a sexualidade é entendida como independente dos genitais e de corpos genderizados. A sexualidade é uma representação. A ‘componente sexual da imagem’ vai para lá do mero reconhecimento de que as imagens figurativas desempenham um papel na produção de normas e estereótipos de género. Há uma política cultural da sexualidade na forma e no espaço visuais, bem como nas práticas do olhar: ‘a estética da forma pura está comprometida com os prazeres menos puros do olhar’¹⁵. A psicanálise descreveu uma política da diferença sexual baseada nessa relação entre olhar/ver/forma, particularmente no que diz respeito às suas análises do fetichismo, do voyeurismo, do narcisismo e do exibicionismo. Um ‘corpo de mulher’ é constantemente imaginado em espaços de representação multifacetados, representando quer uma ameaça de ausência (sendo que a mutilação corporal é assumida como metáfora da desintegração psíquica), quer um corpo esteticamente super-perfeito, cuja beleza ou harmonia afastam a ameaça dessa ausência. A pintura de Matisse narra a ameaça através da desumanização punitiva da modelo, mas simultaneamente essa ameaça é rejeitada e compensada nas harmonias formais, quase abstratas, sendo que as belezas estéticas são reformuladas pelo seu talento artístico no quadro-dentro-do-quadro. Rose afirma: ‘Sabemos que é suposto as mulheres parecerem perfeitas ao *olhar* do outro, apresentando ao

14 Jacqueline Rose, “Sexuality in the Field of Vision,” in Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (Verso Books, London, 1986), pp. 225-34.

15 *Ibid.*, p. 231.

mundo uma imagem impecável para que o homem, nesse confronto com a diferença, possa evitar qualquer percepção da ausência. O lugar da mulher na fantasia depende, por isso, de uma economia da visão específica.¹⁶ Pode dizer-se que uma grande parte da arte se submete a essa economia da visão – uma diferença fixa na qual o homem é empoderado com o olhar, criando a sua fantasia de perfeição, sendo que a arte embeleza formalmente a alteridade ameaçadora da mulher. Esta é a economia sexual que circula através de pinturas e fotografias do artista no seu estúdio com a sua modelo. De facto, parte da força política das práticas artísticas feministas tem assentado numa estratégia intencional que promove a fratura, a rutura com a perfeição estética, bem como a comodidade e a plenitude dos prazeres culturais que nos são familiares. O que tem caracterizado um vasto conjunto de posições feministas é a recusa de uma ‘visualidade’ exclusiva e inerentes fantasias do olhar, assim como uma concomitante exploração de uma maior variedade de formas semióticas que podem convocar outras pulsões, como por exemplo o invocatório, e outros sistemas de signos, incluindo escrita/inscrição, encantamento, ritmo, memória, eco.

No entanto, a pintura modernista no seu auge, por exemplo com Pollock, colocou essa pulsão pela perfeição estética em risco. O estúdio tornou-se o local de uma luta aterradora e heroica na qual o artista abandonou qualquer suporte, instrumento, convenção e tradição – até mesmo o corpo da mulher¹⁷. Reduzindo os seus meios a si próprio e à tinta, o pintor empenhou-se em descobrir se ainda conseguia fazer com que uma pintura resultasse, se conseguia conquistar a ausência e recriar a unidade estética. Esta batalha foi representada publicamente pela linguagem do vanguardismo – um magnífico novo empreendimento que se propunha estilhaar os hábitos do passado, aventurando-se a criar um futuro, fazendo a cultura avançar para espaços nunca antes explorados: heróico, progressivo, individualista, celebrava a promessa modernista de liberdade, que, lida a partir de outras perspectivas, representava conquista, colonização e violência. Falsa e parcial, essa liberdade era fruída em espaços imaginários e estéticos figurados pelo artista ocidental,

¹⁶ Ibid., p. 232.

¹⁷ O nu feminino tornou-se, durante o período inicial do Modernismo, a imagem que o artista ambicioso deveria dominar e através da qual se deveria superar. Os modernistas continuaram a cumprir este rito de iniciação: a *Olympia* de Manet, as *Demoiselles d'Avignon* [As Meninas de Avignon] de Picasso, o *Blue Nude* [Nu Azul] de Matisse, a série *Woman* [Mulher] de De Kooning, o *Black Nude* [Nu Negro] de F.N. Souza, e por aí adiante.

vanguardista, masculino; mas essa liberdade representava uma atração poderosa, uma vez que, frequentemente, era a única liberdade possível.

A Atração das Mulheres pelo Modernismo

A tradição da pintura modernista é ainda significativa e está viva, e há muitas mulheres importantes cuja atividade se enquadra nesse âmbito. Mas é interessante perceber que tem havido pouco trabalho feminista sério sobre elas. Poucas feministas pensaram em preparar uma exposição dedicada a estas ‘mestras’, enquanto que a arte vitoriana ou barroca feita por mulheres tem sido um terreno fértil para exposições e publicações. Mas em 1988-9, o Arts Council of Great Britain difundiu uma exposição, ‘The Experience of Painting: Eight Modern Artists’ (‘A Experiência da Pintura: Oito Artistas Modernos’), na qual, de forma significativa, metade dos artistas eram mulheres: Gillian Ayres, Jennifer Durrant, Edwina Leapman e Bridget Riley.

O próprio título denuncia o carácter humanista e liberal do projeto. ‘Antes de falarmos da experiência da pintura, consideremos a nossa experiência do mundo,’ escreve Mel Gooding no catálogo da exposição. Este ‘nossa’ é inclusivo, sugerindo uma situação em que todos nós partilhamos a experiência do mundo: ‘Memórias, sonhos, desejos, as nossas idealizações da história, as nossas projecções da futuridade, a nossa noção do que é verdadeiro e do que é falso, tudo converge para este momento, quando estamos, por exemplo, numa praia, e, olhando para o mar, sentimos o cheiro do sal no ar e o vento frio na face’¹⁸. A história e o tempo evaporam-se perante o momento intemporal em que fazemos parte da natureza – um conceito extremamente romântico que tipicamente dá vida aos procedimentos da pintura revestindo-os de ressonância metafísica: ‘A arte pode refletir essa evanescência, mas os seus propósitos vão além de uma mera representação do real. Trata-se, isso sim, de uma interação imaginativa e metafórica com o mundo e com os seus objetos, dando resposta ao mais íntimo dos impulsos humanos’¹⁹. Esta apologia está longe do rigoroso e disciplinado projeto modernista de Greenberg para a pintura abstrata. De facto, esta perspectiva espelha o romantismo que frequentemente resulta na ‘feminização’ e descontextualização

¹⁸ Mel Gooding, *The Experience of Painting* (Arts Council, London, 1988), p. 2.

¹⁹ *Ibid.*

histórica do trabalho das mulheres: um movimento lírico em direção ao tempo monumental da natureza²⁰.

O catálogo é ainda prototípico num outro sentido, apresentando cada artista como um indivíduo dentro da sua célula estética, o qual é introduzido por uma fotografia de si mesmo a trabalhar no seu estúdio. A imagem vem acompanhada de uma banalidade, isto é, um depoimento do ou da artista, formulado em termos individualistas e projetando essa visão humanista e liberal através do vocabulário estético do formalismo puro. A presença mais notória é a de Gillian Ayres, destacada na capa – não numa atitude ativa como Pollock na evocação do corpo que pinta no estúdio construída por Hans Namuth, mas antes sentada tal qual o modelo de Matisse, comprimida contra a impressionante cor e o dinamismo de quadros e recipientes de tinta que não parecem ter sido produzidos por esta figura contemplativa. Ela afirma o seu compromisso de uma vida para com a pintura abstrata:

A arte abstrata tem sido a força vital da arte visual deste século. Isto nada tem que ver comigo, com o meu próprio empenho para com a abstração. O modernismo teve muitos significados diferentes, com os quais podemos ou não concordar. Mas a esperança num admirável mundo novo foi o seu maior significado. E durante o modernismo, o que fazíamos era *questionar e pensar*... E graças ao modernismo, questionar tornou-se praticamente sinónimo de ser criativo.²¹

O que estou a tentar perceber é o contexto contraditório no qual uma mulher como Gillian Ayres trabalhou ao longo de trinta anos, empoderada pelas oportunidades do modernismo, o qual lhe permitiu ser uma artista sem prescrever aquilo que ela deveria pintar enquanto mulher. Ao mesmo tempo, Ayres participava do projeto da modernidade, que representava uma crença no progresso, um sentido crítico sobre a forma como esse progresso é produzido pelo acto de ‘questionar e pensar’. A prática artística é apresentada como um lugar privilegiado para essa experiência aberta: ‘Pode simplesmente dizer-se que a imaginação é *anti-cliché*, contra a experiência comum. Trata-se de uma procura permanente por algo nunca antes visto, uma experiência autêntica’²².

20 Ver J. Kristeva, “Women’s Time,” (1979), em T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (Basil Blackwell, Oxford, 1986), pp. 186-213.

21 Gillian Ayres, declaração, em Gooding, *The Experience of Painting*, p. 13.

22 Ibid.

O que me interessa aqui é a forma como a imaginação e a faculdade crítica estão circunscritas a um domínio exclusivamente estético. Jürgen Habermas definiu a modernidade precisamente através dessas divisões da vida social em compartimentos especializados – ciência, moralidade, estética²³. O modernismo predominante do século XX, isto é, a radical percepção burguesa da autonomia da arte, ofereceu às mulheres um meio para experimentar a liberdade, ainda que se tratasse de um meio indireto. Essa é a razão pela qual as mulheres o abraçaram e, apesar de tudo, dedicaram as suas vidas à ‘pintura.’ No estúdio, com a tela no chão ou na parede, as mulheres imaginaram-se livres: se não se libertavam de serem mulheres, pelo menos libertavam-se de serem vistas e definidas exclusivamente nesses termos. Uma vez fora de portas, tinham de voltar a ser mulheres, esquecidas ou ignoradas, reconhecidas de forma condescendente até à altura em que esse deixasse de ser um hábito culturalmente dominante. Nos anos 90, a cultura britânica não é sinónimo de arte abstrata, pelo que as mulheres que lhe deram vitalidade atingem um reconhecimento tardio pelo seu trabalho na casa da cultura, isto é, numa altura em que toda a gente já se tinha mudado para uma outra sala²⁴.

Na sua crítica a esta exposição, Charles Harrison sugeriu que o pós-modernismo poderia representar uma mudança tão significativa quanto aquela que conduziu ao próprio modernismo (o que aconteceu no final do século XIX em relação à pintura), e que deixou muitos pintores do século XIX que tinham vontade de continuar a explorar os ainda férteis recursos da sua tradição académica, ‘privados de autenticidade cultural e histórica’ devido à reorientação substancial trazida pelo modernismo²⁵. O argumento de Harrison parece particularmente pertinente para o debate feminista sobre a pintura. A história, e não o próprio feminismo, alterou os termos e condições da prática cultural. No entanto, a política feminista insiste que, dentro da comunidade, devemos levar a sério as exigências das mulheres e não julgar a sua viabilidade de acordo com uma qualquer ortodoxia. Não só a pintura está muito presente na agenda da educação artística, como também responde ao poderoso desejo, acalentado por muitas mulheres, de representar a experiência das mulheres como um todo, como igualmente humana e, por

23 Jürgen Habermas, “Modernity – An Incomplete Project,” in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture* (Bay Press, Townsend, Wash., 1983), pp. 3-15; p. 9.

24 Esta brilhante ideia sobre o eterno destino das mulheres na arte foi desenvolvida inicialmente por Buzz Goodbody, numa palestra apresentada no Bedford College, em Londres, em 1973.

25 Charles Harrison, “The Experience of Painting,” *Artscribe International*, 75 (1989), pp. 75-7; p. 76.

isso, igualmente importante. De facto, acho que o apelo da pintura feminista significa isso mesmo. Esta implica a procura de um espaço legítimo no qual as mulheres que desejem ser artistas possam experimentar, no âmbito da liberdade criativa do estúdio e da tela, as aventuras expansivas e pessoalmente desafiadoras que são simbolizadas através do encontro com a tela em branco, apoiadas apenas pelos seus pincéis e pelas suas tintas, inflamadas pela ambição e por um sentido de possibilidades ilimitadas. Em que nome podem as feministas argumentar contra as reivindicações pelo direito das mulheres a participarem no projeto modernista, especialmente agora que o formalismo do modernismo *greenberguiano* foi interrompido e a pintura pós-modernista permite ao pintor apreciar o gesto grandioso, a figuração expressiva e, ainda mais importante, a referência histórica e pessoal?

A resposta reside naquilo que entendemos por pós-modernidade. Mas isso é muito prosaico, pois ainda mal começamos a analisar a pós-modernidade a partir de uma perspectiva feminista²⁶. O modernismo ofereceu às mulheres uma liberdade ilusória de serem definidas como ‘o sexo’, como mulher. No entanto, no seio das suas instituições e nos seus discursos críticos, o modernismo vigiou as fronteiras da hegemonia masculina, não tanto através de um discurso abertamente genderizado, mas de forma oblíqua. Num artigo intitulado “A cultura de massas como mulher: o ‘outro’ do modernismo”²⁷, Andreas Huyssen identifica a força da política de género na divisão rigidamente controlada entre a cultura de massas – definida como sufocante, perigosa, trivial, fácil, feminina – e a autêntica cultura de elite, que é representada em termos masculinos como sendo um projeto que requer uma determinação de aço e uma dedicação obcecada em preservar a verdadeira arte contra a ameaça enfraquecedora representada pela arte popular²⁸.

26 Defino a pós-modernidade como um conjunto de processos ideológicos e socioculturais que atualmente definem os nossos horizontes. A pós-modernidade refere-se a uma viragem histórica, enquanto que o pós-modernismo se refere às formas culturais geradas no seio desta transformação social mais lata, nas quais se produzem respostas simultaneamente afirmativas e críticas à pós-modernidade. Esta distinção foi esboçada a partir de Clive Dilnot, “What is the Post—Modern?” *Art History*, 9: 2 (1986), pp. 245-63, e Hal Foster, “Postmodernism: A Preface,” in Foster, *The Anti-Aesthetic*, pp. ix-xvi.

27 N. T.: Para uma versão em português deste artigo de Andreas Huyssen ver Rayner, Francesca e Macedo, Ana Gabriela, *Género, Cultura Visual e Performance. Antologia Crítica* (Braga, Húmus/CEHUM, 2011), pp. 167-185.

28 Em 1939, Clement Greenberg escreveu uma poderosa defesa da cultura de vanguarda, ameaçada pelo fascismo, de um modo que, implicitamente, feminizava as massas e a cultura *ersatz*, ou *kitsch*, que o capitalismo servia: “Avant-garde and Kitsch,” in Greenberg, *Art and Culture*, pp. 3-21.

A genderização da cultura de massas põe em evidência uma política sexual, mas constitui também uma divisão criada pelo capitalismo, do qual tanto o modernismo como a cultura popular são peças fragmentadas. Huyssen escreve: “Não conheço melhor aforismo sobre os adversários imaginários, modernismo e cultura de massas, do que aquele que Adorno enunciou numa carta a Walter Benjamin: ‘Ambos [modernismo e cultura de massas] carregam as cicatrizes do capitalismo, ambos contêm elementos de mudança. Apesar de serem metades despedaçadas da liberdade, nunca chegam a formar um todo’”²⁹.

Huyssen sugere a existência de uma ‘mística masculina’, transversal à cultura de elite e à cultura de massas, e que tem repercussões diretas na teoria e prática feministas no momento pós-moderno. Por exemplo, Huyssen questiona a ‘feminilidade’ da escrita de vanguarda proposta por Kristeva, uma ideia muito em voga que defende que a feminilidade representa o reprimido e o transgressivo (um ponto recuperado mais tarde como via possível para uma teoria feminista da pintura abstrata). Huyssen recorda-nos a fantasia arreigada de uma ‘feminilidade masculina’, presente, por exemplo, no trabalho de Flaubert, uma fantasia que provavelmente é motivada por uma necessária reação contra a excessiva masculinidade exigida pela disciplina da arte de elite, por sua vez marcada por uma impiedosa renúncia ao prazer – ‘a supressão de tudo aquilo que possa ameaçar as rigorosas exigências de ser moderno à frente do seu tempo’³⁰. Kristeva, ao celebrar a feminilidade de Mallarmé e a estética negativa de Joyce, lidou com sexualidades imaginárias e ignorou toda uma tradição de escrita de mulheres, bem como as suas complexas inscrições sociais, ideológicas e semióticas no modernismo, produzidas sob o signo da mulher. Huyssen assinala que ‘a imputação universalizante da feminilidade à cultura de massas dependeu sempre da real exclusão das mulheres da cultura de elite e das suas instituições’³¹. Agora que as mulheres têm visibilidade enquanto praticantes desse tipo de arte, o dispositivo genderizante torna-se obsoleto, mas apenas porque ‘tanto a cultura de massas como a arte feita por mulheres (feminista) estão categoricamente

29 Andreas Huyssen, “Mass Culture as Woman: Modernism’s Other,” in Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (Macmillan, London, 1986), pp. 44-64; p. 58.

30 *Ibid.*, p. 55.

31 *Ibid.*, p. 62.

envolvidas em toda e qualquer tentativa de mapear a especificidade da cultura contemporânea e assim de avaliar a distância que separa essa cultura do auge do modernismo³².

Huysen vacila precisamente onde nós não o podemos fazer – será que não há uma distinção significativa entre ‘arte de mulheres’ e ‘arte’ definida como feminista? As práticas que configuram as intervenções *feministas* mais visíveis na cultura não devem ser definidas em função do gênero do seu sujeito expressivo, nem através de uma terminologia modernista residual, como *scripto-visual*, *fotográfica*, *vídeo*, ou qualquer outro meio artístico. Do mesmo modo, não é possível debater o direito das mulheres a usarem óleo ou acrílico na tela. Fazê-lo seria renegar o distanciamento político que conquistámos ao longo das duas últimas décadas de teoria e prática feministas na esfera cultural.

Na cultura de massas, o corpo revelado, no entanto, é o corpo da mulher, que assim se transforma na própria antítese da individualidade celebrada no corpo do artista da cultura de elite. Na cultura de massas, o corpo feminino simboliza o ponto de saturação atingido por via dos bens de consumo, o campo dos jogos de azar, do poder, do capital e da sexualidade. Embora o corpo da mulher fosse deixando de ser necessário e perdendo supremacia no contexto do formalismo modernista, o facto é que continuou reiteradamente a circular pela mão do seu corolário, a cultura de massas, o que resultou numa maior desvalorização desse corpo, que passou a ser produzido sem a validação da assinatura do artista³³. Assim, dois corpos – o corpo do pintor e o corpo da mulher – enquanto signos da diferença – situam-se em lados opostos da cultura modernista, presos a uma série de oposições binárias que nos devolvem a diferença sexual através destes domínios inter-relacionados.

As práticas feministas não podem simplesmente abandonar qualquer um destes corpos, mas o que quer que seja aquilo que constitui o feminismo dessas práticas resulta da necessidade de *dar significado* a uma relação com este sistema³⁴. Isso não é o mesmo que desejar, de algum modo, partilhar

32 Ibid., p. 59.

33 Claro que esse corpo feminino nunca se desligou da cultura de elite, reaparecendo de forma marcante no discurso surrealista e novamente depois do modernismo de Greenberg, através das apropriações enganadoras da banda desenhada e das estrelas de cinema levadas a cabo pela *pop art*. O pós-modernismo representa ainda uma outra forma a arte de elite tenta regressar ao corpo feminino – embora apenas através da confirmação de que a cultura de massas é, agora, praticamente um sinónimo dessa mesma arte.

34 Utilizo esta expressão no sentido de produzir significado através da criação de novas formas de

do corpo do artista, produzindo simultaneamente novos significados para o corpo feminino. Estes corpos constituem uma relação, forjados de forma interdependente em todos os diferentes espaços que constituem a cultura. Assim, as intervenções feministas nos espaços de representação começaram a classificar e a diferenciar os corpos femininos forjados nas hierarquias interligadas da cultura, tais como raça, classe, género, sexualidade e idade. No entanto, tais práticas raramente são trabalhos únicos, ou meras séries. Elas formam instalações complexas, documentações e eventos com o objetivo de criar um espaço significativo no qual as mudanças históricas trazidas pelo feminismo possam ser vistas e representadas enquanto outras, ainda mais radicais, podem ser imaginadas. A liberdade aqui não é mera autorealização imaginária, confinada aos limites da tela, mas antes inscrição de lutas concretas no, e para além do campo de batalha que é a representação.

Depois do Modernismo, o Feminismo?

A cultura política feminista dos anos sessenta e setenta integrou uma parte da crítica modernista que, por sua vez, era sintomática de um ceticismo em relação à modernidade. A crença no progresso humano e nos ideais humanistas e de liberdade que constituíram o seu legado foram trucidados pela revolta daqueles que tinha escravizado, violentado e reprimido. Porém, o próprio feminismo, olhado de uma perspectiva histórica de longo prazo, é também um produto do projeto do Iluminismo e da modernidade³⁵. Originalmente designado como Movimento de *Libertação* das Mulheres, o seu projecto foi concebido pela segunda vaga em termos de emancipação das estruturas sociais de desigualdade. Aquilo que as narrativas da arte moderna

produzir significado. A maioria das teorias de arte são referenciais, empregando termos como refletir ou exprimir, ou mesmo representar. Estes termos sugerem que há algo, uma pessoa, uma coisa, um mundo, cujo significado já está formado e que a arte reflete, exprime ou re-presenta enquanto sistema secundário. A significação é uma teoria que defende que os significados são produzidos através da relação entre significantes, sons ou letras, inseridos em sistemas. O significado é produzido para o mundo, e não decorrente desse mundo. O feminismo não se limita a exprimir significados que já são conhecidos das mulheres reais. Enquanto movimento, estamos a criar novos significados, enunciando, a partir de um lugar no mundo particular e de uma condição histórica específica, uma feminilidade à qual tem de ser atribuído um significado.

35 Alice Jardine, "At the Threshold: Feminists and Modernity," *Wedge*, 6 (1984), pp. 10-17; Gayatri Chakravorty Spivak, "Imperialism and Sexual Difference," *Oxford Literary Review*, 8 (1986), pp. 225-239.

representam de forma paradigmática reverbera no projeto do feminismo – a autorealização das mulheres/sujeitos/indivíduos, assim libertados dos constrangimentos das pressões externas, bem como dos limites socialmente induzidos. Da mesma forma que a tese materialista sobre a cultura sugere uma interdependência entre texto, instituição e produção da diferença sexual, a teoria materialista feminista passou de uma dicotomia interior/exterior, característica daqueles que estão presos a uma teia de opressão social, para um modo estrutural de análise da nossa condição enquanto sistematicamente social, política, linguística, cultural e psíquica. Em vez de sonhos utópicos de uma nova sociedade dos tempos pós-libertação, há uma ênfase em pôr em prática resistências, oposições, negociações e na acumulação de estratégias de intervenção e de redefinição locais e específicas.

No entanto, não penso que seja suficiente sugerir que testemunhámos uma viragem de duas décadas na teoria feminista, que terá levado o feminismo para além de uma fronteira, isto é, da sua teologia de libertação modernista em direção a um qualquer relativismo pós-modernista. De facto, o paradoxo e a condição da luta das mulheres frustram constantemente as narrativas históricas e os constructos teóricos lineares.

Uma vez que ambos parecem ter tanto em comum, o feminismo tem vindo a ser apontado como uma forma prototípica de pós-modernismo. De facto, uma grande parte da arte feminista produzida recentemente foi absorvida pelo pós-modernismo, em particular as ‘práticas autoconscientemente estratégicas’ de Barbara Kruger, Mary Kelly, Cindy Sherman, Lubaina Himid, Susan Hiller, Jenny Holzer, Marie Yates, Yve Lomax, Martha Rosler, Sutapa Biswas, Mitra Tabrizian, Jo Spence, Zarina Bhimji, Mona Hatoum e por aí adiante³⁶. O seu trabalho é um espaço de análise sustentada dos significados da diferença sexual criados pela cultura, em cujo ‘corpo cultural’ inscrevem leituras feministas³⁷. Cada artista tem um ‘projeto’, um conjunto bem definido de interesses e de recursos, embora não possam ser integradas no paradigma do artista expressivo, autoafirmativo representado pelo ‘próprio pintor’. Onde

36 Craig Owens, “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism,” in Foster, *The Anti-Aesthetic*, pp. 57-82.

37 Muitas destas artistas estão interessadas, especificamente, em questões de identidade, raça, classe, imperialismo. Não pretendo minorizar estas questões ao inclui-las dentro do feminismo, mas sim sugerir que o feminismo é um termo variável e não propriedade daqueles que colocam o género acima de qualquer outra questão. Os significados do feminismo estão constantemente a ser expandidos pelas mulheres, à medida que estas reformulam politicamente essa identidade em relação a outras formações de poder e consciência.

quer que o trabalho seja feito, os significados da obra são produzidos num espaço público, no qual os espectadores leem os seus sinais relacionando-os com um campo mais vasto de representações e de histórias, quer coletivas, quer individuais. Ao serem exibidas, ainda que seja numa galeria de arte, tais obras implicam os espaços sociais e os sistemas semióticos, quer da cultura como um todo, quer de círculos frequentemente silenciados ou reprimidos, que a obra refere intencionalmente e que reformula, de forma a produzi-los enquanto *presença* crítica na cultura como um todo. Esta reconceptualização radical da função da atividade artística – dos seus procedimentos, dos seus locais institucionais e dos seus recursos humanos – constitui o maior legado das intervenções feministas na cultura desde o fim dos anos sessenta. A recusa em abandonar quer o senso da história quer o efeito político é aquilo que distingue tais práticas da generalidade do pós-modernismo.

(...)

O Ponto de Convergência das Histórias

Por forma a levar esta questão para lá da relação difícil e conflituosa entre ‘feminismo’ e ‘pintura’, precisamos de um terceiro termo, ‘história’³⁸. O movimento das mulheres baseia-se num coletivo aparentemente óbvio, as mulheres. No entanto, nunca fomos nem nunca seremos apenas ‘mulheres’. De facto, o feminismo na sua declinação ocidental é um produto histórico que advém do facto de o sexo ter uma história³⁹. A historiadora Denise Riley defendeu a necessidade de se chegar a um entendimento histórico acerca das formações

38 A história é mais do que uma narrativa oficial dos eventos. A história representa três coisas: em primeiro lugar, um arquivo, aquilo que uma dada cultura recorda. O que permanece no arquivo e a forma como isso é registado tem importância. A história consiste em recordar o que vai acontecendo. A história remete para um contexto, uma forma de compreendermos onde nos situamos, uma vez que as condições, os fatores e os problemas atuais foram criados por um processo. Isto conduz a uma consciência histórica que, no entanto, não é uma consciência da mudança enquanto progresso e desenvolvimento, uma espécie de justificação para o presente. A história também significa compreender a descontinuidade e a fratura; também implica reconhecer continuidades onde nos parece haver mudança. O próprio pós-modernismo pode ser uma dessas ilusões. O feminismo é um acontecimento histórico, de cujas condições históricas precisamos de ter consciência para desenvolvermos práticas e decisões esclarecidas no presente. A história é, assim, um entendimento estratégico da localização e daquilo que está em jogo.

39 Esta expressão é retirada de um artigo de Denise Riley, “Does Sex Have a History?”, reeditado no seu livro *Am I that Name?*, pp. 1-17.

e alteração do coletivo ‘mulheres’ na história europeia. Desde o século XVII e atingindo o auge no século XIX, as pessoas do sexo feminino no mundo ocidental têm vindo a submeter-se a um processo histórico de sexualização crescente, cujos efeitos não são uniformes, dependendo de hierarquias de poder, isto é, a classe social, a raça e o género. A expressão de Riley ‘a longa marcha dos impérios do género que se impõem à pessoa em todas as suas dimensões’ indica uma redefinição da mulher como ‘o sexo’, como apenas o seu sexo – ou melhor ainda ‘o sexo que ele usa’. Dominadas pela biologia reprodutiva, as mulheres brancas da burguesia foram sujeitas a uma variedade de novas disciplinas e de práticas sociais que resultaram naquilo que podemos designar de ‘hiper-feminização’. As mulheres – sendo que esta designação já integra códigos específicos de classe e de raça – tornaram-se extensões de Mulher, avaliada através de uma sexualidade que excluiu do próprio conceito de ‘mulher’ a maior parte das formas de poder político ou económico. No processo de formação desta divisão altamente sexualizada que acontece na sociedade burguesa ocidental entre as esferas masculina e feminina, as formas, instituições e práticas culturais desempenharam um papel significativo ao nível da representação. A feminilidade das ‘mulheres’ foi negociada, quer pela sua inclusão nas narrativas e imagéticas culturais, ainda que de forma restrita no que diz respeito à variedade de formas e de configurações, quer pela sua exclusão das práticas e instituições culturais mais prestigiadas, tais como a Royal Academy ou a pintura histórica. Mesmo assim, as mulheres desenvolveram práticas artísticas de forma profissional, embora de formas que enfatizaram tanto quanto criticaram o vocabulário sexualizado e genderizado da sociedade burguesa. No entanto, paradoxalmente, se a feminilidade fazia parte da agenda cultural, tal significava que havia oportunidades culturais para examinar a questão da diferença sexual e falar claramente sobre e a partir dos espaços psíquicos específicos e dos corpos sociais que a cultura burguesa gerou/genderizou⁴⁰.

O feminismo surgiu como um protesto a partir desta hiper-feminização da ordem sexual burguesa. Como efeito imediato, senão mesmo simultaneamente histórico, contestou os enunciados da feminilidade, mas dentro dos limites deste universo sexualmente dividido. No entanto, a partir do início do século XX, e por forma a reclamar espaço dentro da modernidade, as

40 Ver Tamar Garb, “L’Art Féminin: The Creation of a Cultural Category in Nineteenth Century France”, *Art History*, 12 (1989), pp. 39-65.

mulheres sentiram necessidade de condenarem e de se demarcarem dos enunciados de feminilidade veiculados quer pela burguesia, quer pelo feminismo do século XIX. Para as artistas, por exemplo, que queriam evitar a possível, porém limitativa, esfera da arte feminina, os espaços e práticas do modernismo cultural possibilitavam uma aparente libertação da tradicional hiper-feminização cultural das mulheres⁴¹. As artistas alinharam com o projeto modernista, que aparentemente lhes oferecia acesso à liberdade e à igualdade, e lhes dava a oportunidade de serem, simplesmente, ‘artista’ – ser o corpo no estúdio, um corpo livre dos constrangimentos do espaço, do tempo e, ainda que momentaneamente, do género, tal e qual como o de Matisse. Contrariamente às formas extremamente genderizadas da cultura burguesa do século XIX, a emergente comunidade modernista parecia personificar o ideal liberal de uma humanidade ditosamente indiferente ao género.

E era mesmo indiferente – às mulheres, assim como a qualquer outra comunidade. Sem uma desconstrução séria do poder masculino que sempre tinha apoiado, este ideal liberal acabava por reinscrever esse mesmo privilégio de género. Aquilo que oferecia às mulheres e ao outro colonial da burguesia branca era a participação no modernismo, na condição de que estes apagassem as suas especificidades culturais/de género. O discurso da tolerância, bem conhecido no estudo do racismo, também funcionou dentro dos parâmetros de uma política de género moderna⁴². As mulheres tiveram que escolher entre serem seres humanos ou serem mulheres⁴³. Enquanto

41 É significativo o facto de tantas mulheres terem emigrado para Paris, a cidade do modernismo, no início do século XX. Aí podiam ter acesso a uma verdadeira educação artística, a exposições e a uma cultura literária. Gwen John é apenas uma de entre as artistas mais conhecidas que fizeram parte deste fenómeno. Shari Benstock apelidou-as de *As Mulheres da Margem Esquerda* [*Women of the Left Bank*] (Virago Press, London, 1987). A Paris moderna também acolheu um protesto contra a heterossexualidade das sociedades burguesas hiperfeminizadas, das quais estas artistas e escritoras tinham fugido. Encontramos também neste grupo muitas mulheres afro-americanas que se sentiam atraídas por estes espaços modernistas.

42 Bill Williams, “The Anti-semitism of Tolerance: Middle Class Manchester and the Jews 1870-1900,” in A. J. Kidd e K. W. Roberts (eds), *City, Class and Culture* (Manchester University Press, Manchester, 1985), pp. 74-102.

43 Esta discussão ressurgiu recentemente no desafio lançado pela exposição *The Other Story*, com curadoria e introdução de Rasheed Areen, Hayward Gallery, Londres, 1989. A crítica foi incapaz de conciliar os mundos da arte e os mundos fissurados pelo racismo: para que fossem levados a sério enquanto artistas, os críticos aconselharam os artistas a esquecerem a sua cor de pele, e esta era a palavra chave. Nenhuma discussão sobre hegemonias, etnicidades, imperialismo cultural, ‘coloriu’ (um termo que aqui uso deliberadamente) o discurso crítico dominante. Havia arte sem cor e cor sem arte. Rasheed defendeu a existência de uma relação histórica destes aspetos no contexto da produção de artistas afro-caribenhos e asiáticos, e de uma relação política presente na apreciação negativa pelos críticos brancos.

artistas, esta era uma experiência paradoxal. No decorrer das entrevistas que realizou a diversas artistas das gerações modernistas, Cindy Nemser registou repetidamente as pressões que estas mulheres sofreram para ‘serem mais um dos rapazes’ de forma a conseguirem ter acesso à profissão que desejavam⁴⁴. Ao longo do século XX, com honrosas exceções, as mulheres construíram identidades artísticas à sombra deste entendimento modernista, assinando com as suas iniciais ou des-feminizando o seu nome, como fez Lee Krasner, a pintora casada com Jackson Pollock⁴⁵. O processo de devir artista não permitia o reconhecimento público de que ser mulher fazia qualquer diferença. No entanto, ser mulher fazia toda a diferença no que diz respeito ao tamanho do estúdio disponível para trabalhar, às exposições em que conseguiam participar ou aos termos usados para escrever acerca da sua obra.

Helen Frankenthaler, por exemplo, era uma pintora talentosa, ainda estudante, quando atraiu a atenção do principal crítico da arte moderna Clement Greenberg, que a mandou visitar Jackson Pollock no seu estúdio de East Hampton. Ela ficou devidamente espantada com os seus novíssimos métodos de pintar, bem como com as soluções que o artista propunha para superar o impasse da arte pós-cubista. É geralmente aceite que Helen Frankenthaler terá aprendido bem a lição, pelo que começou imediatamente a explorar técnicas de manchar e ensopar telas sem tratamento em pinturas como *Mountains and Sea* [Montanhas e Mar] (1952, Washington National Gallery), dando assim o próximo passo no jogo da pintura de vanguarda, o qual foi seguido mais à frente nos finais dos anos 50 por Kenneth Noland e Morris Louis. Em 1960, Clement Greenberg aclamou Louis e Noland, considerando-os os mais marcantes pintores americanos e os únicos que fizeram avançar o jogo da arte. O seu artigo está ensombrado por uma presença – a de Frankenthaler. Ela não é reconhecida na sua história do modernismo, exceto indiretamente nesta passagem que tem como objetivo garantir o *pedigree* de Louis: ‘A sua primeira observação dos Pollock do período intermédio e de uma extraordinária pintura de grande escala feita em 1952 por Helen Frankenthaler, *Mountains and Sea*, levou Louis a mudar

44 Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations with Twelve Women Artists* (Charles Scribner, Nova Iorque, 1975).

45 Anne Wagner, “Lee Krasner as L. K.,” *Representations*, 25 (1989), pp. 42-57, constitui um excelente estudo sobre as contradições subjacentes à relação das mulheres com o modernismo, através de uma análise do caso de Leonore Krasner, vulgo senhora Jackson Pollock, uma figura recentemente celebrada no cânone feminista.

radicalmente o seu rumo⁴⁶. Resume-se a isto a presença da artista neste tipo de escrita de arte, uma escrita que se limita a definir uma tabela de metas e de inovações. Noutros textos, a artista foi apagada do tempo histórico e linear do modernismo de Greenberg. O seu trabalho é associado de forma lírica à paisagem e à natureza – deslocando Frankenthaler do tempo da história da arte para a temporalidade monumental da eterna feminilidade⁴⁷. Pelo menos Greenberg não condenou Frankenthaler a essa sina, mas o seu potencial silêncio foi igualmente eficaz em erradicá-la da história. Embora isso possa ser um resultado do seu sexismo, o facto é que se trata também de uma consequência do próprio modernismo – como é possível o género influenciar a execução técnica, os movimentos pictóricos estratégicos em relação ao espaço no cubismo tardio, as relações entre geometria e cor numa superfície plana? Obviamente é possível, como defendi anteriormente, mas, para isso, foi preciso adotar uma perspetiva crítica feminista que nos levou a encontrar vocabulário para desconstruir a *indiferença* do discurso modernista⁴⁸.

O feminismo ocidental de finais do século XX pode ser visto como uma reação contra a ‘subfeminização’ do liberalismo modernista. A sociedade burguesa fez do sexo uma categorização primordial, um extremo que enquadrava a resistência – um desejo de evitar ser mulher. A arte, tal como o dinheiro ou o poder, aliviou uma afortunada minoria. Mas a categorização manteve-se, se não ao nível político, pelo menos ao nível económico e legal, no emprego e no bem-estar social, etc. Ser mulher fazia a diferença, pelo que o feminismo tem vindo a trabalhar, desde o final dos anos sessenta, na

46 Clement Greenberg, “Louis and Noland,” *Art International*, IV (1960), pp. 27-30, p. 28

47 Ver Parker e Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, pp. 145-51.

48 Num outro texto defendi precisamente que o modernismo deve ser visto enquanto política sexual a todos os níveis, incluindo em relação aos dispositivos técnicos e estéticos e ao uso do espaço e dos estilos. No entanto, a crescente proeminência atribuída a estes aspetos aparentemente neutros da prática artística contribui para o apagamento da ordem sexual que os mesmos representam, sendo o único aspeto visível a persistente celebração da ‘mestria’ artística. Ver o meu ensaio ‘Modernity and the Spaces of Femininity,’ in Griselda Pollock, *Vision and Difference* (Routledge, London, 1988), pp. 50-90. Este problema encontra-se refletido na assimetria que se verifica no contexto da história de arte feminista como um todo. Certos períodos geraram análises aprofundadas não só da prática artística das mulheres na sua relação com as instituições, como também do seu uso da imagética, da composição e da subsequente relação com a ideologia e com o significado. A sexualidade e o género podem ser discutidos de forma complexa em relação à arte do período vitoriano, mas o que diz uma feminista quando confrontada com a prática artística de uma mulher no contexto da dominante pintura abstrata modernista, como no caso de Gillian Ayres, a expoente britânica?

repolitização da feminilidade⁴⁹. A dificuldade está em desenvolver enunciados sobre a feminilidade que possam ultrapassar a polarização da feminilidade enquanto diferença absoluta (o modelo do século XIX) e a feminilidade enquanto desvantagem social que tem de ser ultrapassada de forma a atingir a ambicionada igualdade com os homens (a posição liberal do século XX). Como colocou Toril Moi, o feminismo ocidental é um projeto impossível, uma luta política em nome das mulheres, que ora tem o objetivo de tornar essa designação indiferente, ora pretende valorizar a diferença num sistema de oposições binárias que sistematicamente valoriza um termo, homem, em relação ao seu negativo, mulher.

Tendo em consideração esta lógica, uma feminista não se pode contentar nem com a igualdade, nem com a diferença. Ambas as lutas têm que ser *aporeticamente* combatidas. Mas também sabemos que ambas as abordagens acabam por ser enredadas numa lógica restritiva de *semelhança e diferença*. É por isso que Julia Kristeva sugere que o feminismo deve operar num terceiro espaço: o espaço da desconstrução de toda a identidade, de todas as oposições binárias, de todas as posições falocêntricas⁵⁰.

Este terceiro espaço, projetado no ensaio “Women’s Time” (1979), de Julia Kristeva, é o espaço teórico associado à análise feminista da diferença sexual – isto é, de um sistema através do qual a subjetividade humana é construída e do qual é impossível escapar. Este também é provavelmente o espaço a partir do qual podemos pensar as questões da diferença que não fazem parte do pensamento feminista de finais do século XX.

A feminilidade também tem que ser pensada para lá das suas origens burguesas e imperiais⁵¹. Se as mulheres não são uma unidade estável e determinada, mas antes uma categoria histórica, uma designação, temos que partir do princípio que o mesmo se aplica a cada aspeto da existência social: classe, raça, sexualidade. Cada pessoa está presa a uma pluralidade de categorizações, sendo que cada uma delas contribui para reconfigurar as outras

49 Em 1963, Betty Friedan escreveu sobre ‘o problema sem nome’ no seu famoso livro *The Feminine Mystique* (Bantam Books, Nova Iorque, 1963), que na altura foi uma pedrada no charco.

50 Toril Moi, “Feminism, Postmodernism and Style: Recent Feminist Criticism in the United States,” *Cultural Critique*, 9 (1988), pp. 3-22; p.6.

51 Valerie Amos e Prathiba Parmar, “Challenging Imperial Feminism,” *Feminist Review*, 17 (1984), pp. 3-20; pp. 9-12.

categorizações. Ao mesmo tempo, as categorizações dominantes deparam-se com resquícios históricos e negociam com os mesmos. O mesmo acontece com formações emergentes, que podem ser ativamente antagônicas ou simplesmente alternativas. Logo, as identidades não são apenas plurais (uma ideia que é própria da indiferença pós-moderna), mas antes conjuntos históricos de diferença texturizada. Os confrontos entre feminismo imperial e feministas negras giram em torno do desconhecimento das condições históricas de ambas as posições. O feminismo, uma política que privilegia as questões de género, é o efeito problemático da sexualização burguesa ocidental e dos seus falsos universais. A expressão ‘mulher negra’ pode ser lida de forma a destacar o termo mulher enquanto categoria e o termo negra enquanto qualificativo, um nome composto; ou colocando a tónica em negra como categoria e em mulher como termo menor, cujas qualidades advêm do facto de pertencer a uma comunidade mais vasta da diáspora. São estas inscrições de afiliações e experiências históricas e políticas que demonstram a necessidade de entender as pessoas enquanto configurações vivas e específicas de um determinado posicionamento histórico, construído a partir de categorizações profundas e interativas – raça, classe, género – que nunca se resumem a totalidades distintas, mas antes a formações complexas, que operam quer a nível psicológico, quer ao nível da construção socioeconómica.

(...)

Em “Women’s Time”⁵², Kristeva define o feminismo ocidental como sendo constituído por três gerações, duas historicamente vigentes, e uma terceira no processo de ser imaginada. A primeira geração luta por direitos iguais e por um ressarcimento legislativo contra a discriminação das mulheres em nome dos direitos humanos. A segunda geração, coincidente com a primeira, rejeita as soluções políticas e insiste na especificidade radical da diferença das mulheres, usando a arte e a literatura como fundações de uma linguagem para exprimir as ‘experiências intersubjetivas e corporais mantidas em silêncio na cultura do passado’. Quer obliterando a questão da diferença, quer insistindo nela de forma extravagante, numa espécie de sexismo ao contrário, este paradoxo também informou o debate sobre raça e etnia. Kristeva pretendia, assim, imaginar um momento do feminismo que provocaria um questionamento radical do sistema através do qual todo o tipo de subjetividade, de identidade e de sexualidade se forma obrigatoriamente. Isso significa que a cisão (isto é,

52 Kristeva, “Women’s Time,” pp. 186-213; p. 21.

a fase da separação e da perda que resulta na divisão consciente/inconsciente, condição que designamos como subjetividade), que se apresenta como produto de uma determinada divisão sexual, deve ser desvalorizada, de forma a possibilitar a verbalização do facto de a diferença não ser uma oposição binária mas sim uma especificidade e uma heterogeneidade.

Tal significa que estas novas significações não vão surgir a partir da cultura reprimida daquelas que foram desde sempre mulheres, nem de uma posição de radical alteridade situada fora do sistema. Estas novas significações apenas podem surgir como efeito de uma estratégia calculada de transgressão das divisões e categorizações do próprio sistema. Para Kristeva, o significado é produto de um jogo permanente entre unidade (forças como o estado, a família, a religião, que tentam associar significados a uma configuração específica do poder) e processo (os impulsos e o potencial semiótico do som e da forma, que a unidade tenta controlar, circunscrevendo-os à sua sistematização). Logo, em qualquer sistema há simultaneamente ordem e possibilidade de rutura e transformação. Práticas de significação, tais como um novo tipo de texto ou de obra de arte implicam ‘a aceitação da lei simbólica e, simultaneamente, a transgressão dessa mesma lei com o objetivo de a renovar’⁵³. Esta teoria de significado e mudança não dá grande espaço às teses afirmativas ou expressivas de diversas práticas culturais feministas.

Kristeva elogiou certas estratégias próprias da escrita de vanguarda, as quais considerava transgressivas, e tornou-as sinónimo de feminilidade, entendida como o negativo óbvio da ordem patriarcal. Ela não conseguiu reconhecer que as revoluções heroicas do modernismo contra o estado, a família e a religião foram concretizadas dentro de um poderoso sistema de poder racial e sexual, de tal forma que as revoluções se fizeram apenas em nome dos homens, que não foram capazes de contestar as bases do seu próprio privilégio, ou manifestaram relutância em fazê-lo. O movimento das mulheres, que apesar das suas complexas relações com ambos os momentos e ambas as culturas não pertence nem ao modernismo, nem ao pós-modernismo, intervém na prática de significação enquanto realização necessariamente histórica da reconceptualização do modernismo preconizada por Kristeva. Só agora é que este facto está a ser reconhecido ou a emergir nas

⁵³ Julia Kristeva, “The System and the Speaking Subject” (1973), in Moi, *The Kristeva Reader*, pp. 24-33; p. 29.

práticas daquelas mulheres que levam a cabo uma intervenção feminista a nível textual, subjetivo e histórico.

Kristeva atribui uma importância especial às práticas estéticas, não as vendo como um campo menor colonizado pelo feminismo com o objetivo de edificar as mulheres. No projeto histórico dos movimentos de resistência, é possível atenuar as cicatrizes que o imperialismo capitalista infligiu na cultura, precisamente no local onde as ambições utópicas de renovação, mudança e possibilidades imprevisíveis do modernismo se viram comprometidas pelo seu confinamento a um reino imaginário de liberdade subjetiva (o estúdio). O entendimento semiótico do lugar ocupado pela significação no processo de poder atribui uma função estratégica às práticas estéticas, as quais permanecem um domínio indispensável à enunciação e à criação individuais.

Parece-me que aquilo que geralmente designamos de ‘práticas estéticas’ deve ter um papel cada vez mais preponderante, não só para contrabalançar o armazenamento e a uniformidade da informação levados a cabo hoje em dia pelos *mass media*, pelos sistemas de armazenamento de dados e, em particular, pela moderna tecnologia de comunicação, mas também para desmistificar a identidade do próprio vínculo simbólico; logo, para desmistificar a *comunidade* da linguagem como ferramenta universal e unificadora, uma ferramenta que totaliza e nivela. Isto com o fim de realçar – em paralelo com a singularidade de cada pessoa e, mais ainda, em paralelo com as possíveis identificações de cada pessoa – a *relatividade da existência simbólica e biológica dela/dela*, de acordo com a variação das específicas capacidades simbólicas dela/dele⁵⁴.

(...)

O individualismo ideológico da cultura modernista deu lugar ao reconhecimento de uma singularidade histórica concreta, que é tanto social quanto psíquica, tanto simbólica quanto específica, de um certo tipo de experiência do corpo e no corpo. Assim, é possível atingir uma consciência de particularidade sexual em vez de permanecermos vinculados a corpos que apenas podem falar de uma diferença monolítica. Para Kristeva, a singularidade do sujeito, produzida socialmente e significativa ao nível semiótico, é configurada como um agente ativo que atua contra as forças galopantes

54 Kristeva, “Women’s Time,” p. 210.

da modernização, a sociedade de informação na qual a individuação é um meio de administrar o poder. Ao ultrapassar as especializações através das quais a sociedade moderna tem vindo a oprimir as suas populações, as práticas estéticas tornam-se necessariamente aliadas da política em vez de permanecerem secretamente no estúdio, esquivando-se da contaminação que é condição necessária para defender a pureza e o propósito da arte⁵⁵.

O ónus que resulta do texto de Kristeva, assim como das complexas formas de arte feminista, está em assumir aquilo que está em jogo para o feminismo em termos de uma ambição claramente devedora do projeto da modernidade⁵⁶. Não podemos ignorar a importância de tal empreendimento, nem os prazeres que o mesmo promete. O debate das feministas envolvidas em 'práticas estéticas' não pode ser reduzido a uma discussão da 'pintura' ou de formas scripto-visuais. Trata-se de um projeto histórico, de uma intervenção na história informada por conhecimentos históricos; um ato de crítica necessário que implica não esquecer a história do feminismo ocidental.

55 'A este nível de interiorização, com tudo o que está em jogo do ponto de vista social e individual, aquilo que designei de 'práticas estéticas' não são, decididamente, mais do que a resposta moderna à eterna questão da moralidade' (ibid.).

56 A expressão remete para a tese de Jürgen Habermas, "Modernity – An Incomplete Project" in H. Foster (1987), pp. 3-15.

MARY ANN DOANE

Continentes negros: epistemologias da diferença racial e sexual na psicanálise e no cinema

Tradução de MARGARIDA ESTEVES PEREIRA¹

I. O continente negro como tropo

A utilização que Freud faz do termo “continente negro” como significado de sexualidade feminina é um tema recorrente na teoria feminista. A expressão transforma a sexualidade feminina num território inexplorado, um lugar enigmático e inacessível ao conhecimento, escondido do olhar teórico e, consequentemente, do poder epistemológico do psicanalista. A feminilidade confunde o conhecimento ao passo que a sexualidade masculina é o seu garante de estabilidade. Porém, a pergunta mais pertinente pode não ser “O que é o continente negro?”, mas “Onde é que se situa?” O facto de Freud ter utilizado a expressão que encontrou em textos colonialistas da época vitoriana, nos quais era usada para designar o continente africano, é muitas vezes esquecido. Como refere Patrick Brantlinger: “A África tornava-se mais ‘escura’ à medida que os exploradores, os missionários e os cientistas vitorianos a

¹ Tradução a partir do original de Mary Ann Doane, “Dark Continents: epistemologies of racial and sexual difference in psychoanalysis and the cinema”, in *The Visual Culture Reader*, eds. J. Evans and Stuart Hall, Sage, London, 1999 (448-456). (Originalmente publicado em Mary Anne Doane, *Femmes Fatales*, Routledge, N.Y., 1991, pp. 215-248.)

inundavam de luz, porque a luz era refratada por uma ideologia imperialista que incentivava a abolição² de ‘costumes selvagens’ em nome da civilização”³. O termo é o traço histórico de ligação de Freud à imaginação colonialista do século XIX. Nas suas viagens textuais, desde a imagem da África colonialista até à descrição feita por Freud da sexualidade feminina como enigma e à crítica à psicanálise feita pelas teóricas feministas (particularmente em *Speculum: de l'autre femme* [Speculum: da outra mulher], de Luce Irigaray), a expressão foi perdendo uma boa parte da sua historicidade. Também se foi perdendo algo da ligação de Freud a esta imaginação colonial, pois embora Freud não tenha recapitulado “uma ideologia imperialista que incentivava a abolição de ‘costumes selvagens’ em nome da civilização”, a oposição binária entre o selvagem e o civilizado na sua relação com a sexualidade foi um elemento formativo do seu pensamento, um elemento que é muitas vezes negligenciado nas abordagens de influência lacaniana e que é visto como um aspeto “pré-freudiano” do texto freudiano.

[...]

O tropo do continente negro indica a existência de uma articulação historicamente intrincada das categorias da diferença racial e da diferença sexual. Há nele uma extraordinária condensação de motivos que ligam a mulher branca à noção de “negritude” do colonialista. Tal como se considerava que África era o continente sem uma história, também a feminilidade europeia representava uma pura presença e intemporalidade (cuja história psíquica era tida, por Freud, como razoavelmente inacessível). O tropo, contudo, reduz e mais do que simplifica as relações extremamente complexas entre diferença racial e sexual, articuladas pelo projeto colonialista, pois esse projeto requeria, como elemento de significado crucial, a presença da mulher negra (que é relegada pelo tropo para a não-existência). Os discursos colonialistas da fotografia, da poesia e do ensaio equiparavam frequentemente

2 N.T.: Usa-se neste artigo o termo “negritude” como tradução comum de “blackness” e não no sentido particular que lhe é dado por Aimé Césaire e pelo movimento da *Négritude* de que fez parte em França. Da mesma forma que optámos pela tradução de “blackness” para “negritude”, pareceu-nos relevante fazer contrastar este conceito com o de “branquitude” [“whiteness”], embora a palavra não esteja registada como um vocábulo do português. Seguimos para tal a tradução desta palavra em português do Brasil, onde surge como um conceito próprio, em contraponto com “negritude”. Note-se que, num outro momento do texto, se faz menção ao movimento militante *Négritude*; optou-se neste caso pelo uso da palavra “Negritude” com maiúscula inicial, distinguindo-a assim do uso genérico referido acima.

3 Patrick Brantlinger, “Victorians and Africans: the genealogy of the myth of the dark continent”, *Critical Inquiry*, 12, 1 (Autumn 1985), p. 166.

a mulher africana ao continente africano – a conquista da primeira significava a apropriação bem-sucedida deste último. No contexto de uma coleção de fotografias tiradas em África entre 1840 e 1918, e com referência específica a uma fotografia intitulada “Rapariga da Tribo Beggiuk”, escreve Nicolas Monti:

De um modo muito peculiar o erotismo tornou-se um meio de estabelecer o contacto, de penetrar o segredo da natureza, a realidade e a “outridade” do continente. A sedução e conquista da mulher africana tornou-se numa metáfora da conquista de África. Um poderoso simbolismo erótico estabelecia uma ligação tão forte entre a feminilidade de uma mulher e a atração da terra que estas se tornaram numa ideia única e a ambas era atribuído o mesmo irresistível e mortífero charme.⁴

Na realidade, os termos fotográficos da visibilidade do continente negro ditavam a visualização incessante do erotismo nativo.⁵ No âmbito de um discurso fotográfico que trouxe o continente negro até aos europeus, o exótico e o erótico fundiam-se, situando a mulher africana como o signifiante de uma sexualidade excessiva, incomensurável. Estas imagens foram posteriormente invocadas para culpar as mulheres negras pela vitimização infligida sobre elas pelos homens brancos.

Como foi demonstrado por Sander L. Gilman, a mulher hotentote tornou-se, para os europeus, a representante exemplar desta sexualidade hiperbólica. As dissecações e os tratados médicos estabeleceram a sua sexualidade como uma forma de patologia associada às “enormes nádegas” e aos “*labia distendidos*”. Gilman também descreve o investimento cultural do século XIX em estabelecer uma afinidade próxima entre a mulher hotentote e a prostituta branca, que é, igualmente, o objeto de uma certa patologia médica. As anomalias físicas da prostituta tal como delineadas pela investigação “científica”, bem como pela representação estética, são amiúde surpreendentemente comparáveis às da mulher hotentote, de tal forma que “a perceção da prostituta no final do século XIX... se funde com a perceção do negro.”⁶ No retrato de Manet, *Nana*, certas características físicas como as nádegas aumentadas e “a orelha de Darwin” indicam que “mesmo a aparente beleza

4 Nicolas Monti (ed.), *Africa Then: Photographs 1840-1918* (New York, Knopf, 1987), p. 56.

5 Ver também Malek Alloula, *The Colonial Harem*, trans. Myrna Godzich and Wlad Godzich (Minneapolis, University of Minnesota Press).

6 Sander L. Gilman, “Black bodies, white bodies: toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine, and literature,” *Critical Inquiry*, 12:1 (autumn 1985), p. 229.

de Nana não é senão um sinal do negro escondido no seu interior. Todos os seus estigmas exteriores apontam para uma patologia dentro da fêmea sexualizada.”⁷ E, no romance de Zola, Nana morre de varíola e na morte “começa a reverter à escuridão da terra, para assumir o horrível e grotesco semblante perçecionado como pertencendo ao mundo dos negros, ao mundo dos ‘primitivos’, ao mundo da doença.”⁸ Contudo, esta afinidade especial entre a mulher branca e a mulher negra é bastante limitada. A mulher branca, na sua forma desconhecida e na sua sexualidade excessiva, tem realmente uma relação representacional com a negritude. Por outro lado, a mulher branca “civilizada”, exemplo de cultura, pureza racial e refinamento, está situada no polo oposto da hotentote. Não obstante, o que a afinidade representacional parece indicar é um forte temor de que as mulheres brancas possam estar sempre à beira de “reverterem” para uma negritude comparável à prostituição. A mulher branca seria o ponto fraco do sistema, o significante do poder sempre ténue da civilização.

Seja no discurso colonialista da fotografia, no discurso médico delineado por Gilman ou nas linguagens estéticas do século XIX, a sexualização hiperbólica da negritude é apresentada dentro de um enquadramento visual; é uma função do “ver” como garantia epistemológica – a “negritude” de Nana emerge à superfície para que possa ser vista e, por conseguinte, verificada. Não surpreende, portanto, que o cinema como instituição abraçasse o projeto colonialista e reinscrevesse os termos desse projeto na lógica singular da sua ótica narrativa. O gênero privilegiado desta inscrição é a narrativa de viagens ou filme de aventura dos anos 1930, do qual o filme *King Kong* de Merian C. Cooper, de 1933, constituiria um caso exemplar. O erotismo de *King Kong* é o resultado da sua conjugação titilante de feminilidade branca e loira com o imenso poder sexual sugerido pelo King Kong – sem dúvida relacionado com o medo da masculinidade negra e da sua alegada falta de responsabilização. Aqui, no cinema de Hollywood, tal como no tropo freudiano do continente negro, o termo que é rasurado, que se torna invisível, é o da mulher negra. A violência representacional inscrita no projeto colonialista de Hollywood seria mais previsível no seio do gênero aventura/terror da década de trinta, mas é particularmente interessante notar a presença dessa violência dentro do gênero mais intimamente associado à mulher branca – o melodrama

7 Ibid., p. 232.

8 Ibid., p. 235.

maternal. No filme *Blonde Venus* [*A Vénus Loira*] (de 1932), de Josef von Sternberg, Marlene Dietrich certamente atravessa a linha que separa a respeitabilidade feminina da prostituição (a branquitude da negritude, na imaginação oitocentista). Porém, no melodrama materno, a figura da prostituta não é alvo de uma censura clara, mas de uma compaixão que se manifesta na organização textual do *pathos*. A alteração dos costumes sexuais, relacionada com a emergência da “Nova Mulher” na década de vinte, requeria um entendimento mais flexível da sexualidade da mulher branca, que enfraquecia a polarização entre a respeitável senhora vitoriana e a prostituta. De facto, no final do filme, Marlene Dietrich é recuperada pela família nuclear. Porém, o quase colapso da oposição moral entre tipos de feminilidade branca ameaçava também fazer ruir certas distinções raciais; a “negritude interior” de Nana está assente no seu papel de prostituta (o *locus* oitocentista da sexualidade feminina excessiva). Se a sexualidade excessiva da mulher branca não puder ser contida nessa subclasse, o estatuto da mulher branca de classe alta como garante da pureza racial fica seriamente ameaçado.

[...] Porque será que continuamente as diferenças sexuais foram permeadas por desejos e proibições? Será a psicanálise cúmplice desta operação ou será que é potencialmente útil na sua análise? Aqui destaco o trabalho de Freud e de Franz Fanon como exemplos de um envolvimento da psicanálise com estas questões. A posição central da mulher branca numa economia racista – uma posição que repetidamente relega a mulher negra para um lugar fora da feminilidade – é posta *em prática* na psicanálise através do apelo freudiano ao continente negro como metáfora, bem como na análise da violação e da sua relação com a subjetividade feminina feita por Fanon. Também é encenada no cinema, em filmes tão diversos como *Birth of a Nation* [O Nascimento de uma Nação] (1915), de D. W. Griffith e *Imitation of Life* [Imitação da Vida] (1959), de Douglas Sirk [...]. Mas Fanon também oferece uma psicanálise da superfície e da visibilidade que é potencialmente útil para a análise da política racial do cinema, pois *O Nascimento de uma Nação*, instrumental que foi no desenvolvimento histórico do sistema narrativo clássico, enfrenta diretamente a questão da visibilidade e da sua relação com a política racial ao transformar os aspetos visíveis da identidade racial – a negritude e a branquitude – em signos cuja teatralidade é marcada. [...]

II. A psicanálise e a raça: o caso de Fanon

O modo como o feminismo negligenciou ou desprezou o lugar *onde* se situa o continente negro é sintomático de um problema recentemente trazido a debate no discurso crítico. Uma teoria feminista psicanaliticamente informada é acusada de hierarquizar a diferença sexual relativamente à diferença racial e de estar mal equipada para lidar com problemas de opressão racial.⁹ Alega-se não só que a teoria feminista psicanalítica tem *negligenciado* a análise da diferença racial, mas que há uma tensão ativa entre elas. Se certas raças (associadas ao ‘primitivo’) são constituídas como estando fora ou para além do território do projeto psicanalista – na medida em que não sofrem repressão ou neurose – a solução não pode ser simplesmente pegar neste sistema que postula a sua exclusão e aplicar-lho. O tropo do continente negro, através da sua territorialização do tropo do conhecimento, indica aqui uma dificuldade que é simultaneamente teórica e histórica, no sentido em que o projeto de Freud está ligado à imaginação colonial e à sua estrutura binária. A psicanálise, com as suas premissas inabaláveis, não pode ser *aplicada* a questões de diferença racial, mas terá de ser radicalmente desestabilizada por elas.

O trabalho de Franz Fanon (particularmente, *Peau noire, masques blancs* [Pele Negra, Máscaras Brancas]), constitui uma das poucas tentativas de usar a psicanálise no processo de análise e denúncia da relação entre o colonizador e o colonizado – uma relação delimitada pelo racismo. Para Fanon, um entendimento psicanalítico do racismo articula-se com uma análise atenta do domínio da sexualidade. Isto aplica-se particularmente às relações negros-brancos uma vez que é persistente a atribuição aos negros de uma hiper-sexualidade. Porque será que a sexualidade se constitui como uma arena maior para a articulação do racismo? De um ponto de vista psicanalítico, a sexualidade é o domínio onde o medo e o desejo encontram a sua mais íntima articulação, onde noções de outridade e o exótico/erótico estão frequentemente misturadas. Seja ela heterossexual ou homossexual, normalmente considera-se que a sexualidade é indissociável dos efeitos de polarização e de diferenciação que estão frequentemente relacionados com estruturas de poder e de dominação. No seu livro de influência sartriana *Peau*

⁹ Veja-se, por exemplo, Jane Gaines, ‘White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory’, *Screen* 29, 4 (1988), pp. 12-27.

noire, masques blancs, Fanon organiza a sua investigação do colonialismo e do racismo em grande medida através da identificação de várias permutações nas relações entre homens negros e mulheres brancas, mulheres negras e homens brancos e homens brancos e homens negros (a relação excluída é a existente entre mulheres brancas e mulheres negras – uma relação à qual voltarei mais tarde). [...]

III. A visão, o corpo e o cinema

Embora se centre sobre a subjetividade do homem negro a este respeito, Fanon produz uma análise extremamente clarividente do poder representacional do racismo e da sua intersecção com o psíquico. E porque esta análise circula em redor de questões de visão, de visibilidade e de representabilidade, parece ser aplicável em grande medida às mulheres negras, as quais são objeto de uma dupla vigilância ligada ao género e à raça. Porém, Fanon, tal como Sartre, transforma a problemática da visão racial num assunto entre homens. Em “Orfeu Negro”, a sua introdução a uma antologia de poesia de negros que abraçam a Negritude, Sartre¹⁰ discute o nexa ver/ser visto do ponto de vista do homem branco.

Aqui, nesta antologia, levantam-se homens negros, homens negros que nos examinam; e quero que sintam, como eu, a sensação de serem vistos. Pois o homem branco desfrutou durante trezentos anos do privilégio de ver sem ser visto. Era um ver puro e sem complicações; a luz dos seus olhos retirou todas as coisas da sua escuridão primordial. A brancura da sua pele era um outro aspeto da visão, uma luz condensada. O homem branco, branco porque era um homem, branco como o dia, branco como a verdade é branca, branco como a virtude, iluminava-se como a tocha da criação; ele desenrolava a essência, secreta e branca, da sua existência. Hoje, estes homens negros fixaram o seu olhar em nós e o nosso próprio olhar é-nos devolvido aos nossos olhos...¹¹

10 Em *Black Skin, White Masks* (pp. 132–40), Fanon é muito crítico do argumento sobre a Negritude apresentado por Sartre na sua introdução.

11 Jean-Paul Sartre, *Black Orpheus*, trans. S. W. Allen (Paris, Présence Africaine, 1963), p. 7–8.

A ideia transgressiva da noção de homem negro “a devolver o olhar”, apropriando-se ativamente do olhar, é sublinhada pela sua resistência ao mito bíblico usado para racionalizar a escravatura e a colonização, a história de Cam, que depois de “ver a nudez do pai” foi amaldiçoado com descendentes que seriam simultaneamente de pele escura e escravos.¹² Na descrição de Sartre, “a sensação de ser visto” é alheia ao homem branco – a sua visão privilegiada torna-o efetivamente invisível. Na sua análise da psique negra, Fanon enfatiza uma forma de visibilidade constante – uma sobrevisibilidade incapacitante – que é uma função da cor da pele.

A pele torna-se o locus de uma alienação mais aguda na medida em que é inescapável – à primeira vista, a identidade racial é inelutavelmente estabelecida e a polaridade maniqueísta de preto/ branco com todas as suas implicações metafísicas é ativada. Enquanto lugar de várias barreiras, bem assim como de transações entre o interior e o exterior, a pele é um significante primário de intensidade física. Na sua psicanálise de superfície (que muitas vezes confunde o conceito de inconsciente), Fanon coloca em primeiro plano a prisão corporal da forte visibilidade habitada pelo negro. Numa análise de Fanon, Homi Bhabha defende que

O fetiche do discurso colonial – o que Fanon designa como esquema epidérmico – não é, ao invés do fetiche sexual, um segredo. A pele como significante-chave da diferença cultural e racial no estereótipo é o mais visível dos fetiches, reconhecido como conhecimento partilhado num grande número de discursos culturais, políticos, históricos; e desempenha um papel público no drama racial que é representado todos os dias nas sociedades coloniais.¹³

A certa altura, Fanon começa a escrever sobre a ‘internalização’ da inferioridade por parte do negro, mas reconsidera e reconhece que o termo ‘epidermelização’ é mais apropriado. Onde quer que o negro vá, a sua identidade é imediatamente reconhecida como função do órgão mais visível – a pele. Fanon volta recorrentemente à invocação imperativa – ‘Olha, um

12 Winthrop D. Jordan, *White over Black: American Attitudes towards the Negro 1550–1812* (Baltimore, Penguin, 1969), pp. 17–19.

13 Homi K. Bhabha. ‘The other questions: difference, discrimination and the discourse of colonialism’, in Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen and Diana Loxley (eds), *Literature, Politics, and Theory: Papers from the Essex Conference, 1976–84*, (London, Methuen, 1986), pp. 165–6.

Preto!’ – pronunciada por um rapazito num estado de fascinação e terror. A invocação é, de algum modo, uma versão perversa do processo althusseriano de interpelação e de saudação. Embora se dirija, e ao mesmo tempo se abstenha de se dirigir, diretamente ao negro (o pronome de segunda pessoa não é usado), a exclamação fixa a pessoa negra, produzindo uma subjetividade que está completamente alinhada com um processo de reificação. Como é referido por Fanon, “Sou sobredeterminado a partir do exterior. Sou escravo, não da “ideia” que os outros têm de mim, mas da minha própria aparência.”¹⁴

Assim, a branquitude relega a negritude para um certo esquema corporal ou, mais corretamente, para a corporalidade em si mesma. O negro é o corpo, é o biológico. Fanon explica detalhadamente como o/a negro/a está sujeito/a a uma hiperconsciencialização do corpo que está presente na sua sobre-exposição. A especificidade da situação do homem negro torna-se aparente por comparação com a do judeu. Fortemente influenciado pela obra de Sartre *Réflexions sur la question juive* [*Reflexões sobre a questão judaica*], Fanon compara a punição normalmente infligida ao judeu (assassínio ou esterilização) à que está associada ao negro (castração).

O pénis, símbolo da masculinidade, é aniquilado, o que é o mesmo que dizer que é negado. A diferença entre as duas atitudes é evidente. O judeu é atacado na sua identidade religiosa, na sua história, na sua raça, nas suas relações com os seus antepassados e com a sua paternidade; quando se esteriliza um judeu, corta-se a fonte; de cada vez que um judeu é perseguido, é toda a raça judaica que é perseguida na sua pessoa. Mas é na sua corporalidade que o negro é atacado. É como uma personalidade concreta que ele é linchado. É como um ser real que ele é uma ameaça. A ameaça judaica é substituída pelo medo da potência sexual do negro.¹⁵

A confluência do concreto, do corpóreo e da sexualidade mostra que o destino do negro é o de um corpo aprisionado na sua impossibilidade de generalização. Uma ameaça assim definida de forma tão contingente necessita de ser repetidamente contrariada num racismo constantemente renovado.

Porém, é claramente o corpo negro *masculino* que está aqui em causa e que coloca a maior ameaça à subjetividade masculina branca. Fanon invoca a teoria da fase do espelho de Lacan de forma a esclarecer a articulação

¹⁴ Fanon, *Black Skin, White Masks*, p. 116.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 163–4.

entre a imagem, a identidade, o corpo e a raça do Outro. Embora Fanon comece a discussão referindo que o homem negro é o “verdadeiro Outro” do homem branco e é inteiramente percebido ao nível da imagem corporal como o “não-eu”, “o que não é identificável, o que não é assimilável”¹⁶, a sua análise transforma-se numa discussão da forma como o negro se identifica a si próprio como branco (por exemplo, jovens das Antilhas a afirmarem nas suas composições escolares que gostam das férias porque ficam com as “faces rosadas”).¹⁷ Mas antes disso ele sugere uma interpretação mais abrangente da fase do espelho na sua dimensão inter-racial. Referindo-se à “influência exercida no corpo pela aparição de um outro corpo”, Fanon alega que “o negro, por causa do seu corpo, impede o fechamento do esquema postural do branco.”¹⁸ Na psicanálise lacaniana, o significado da fase do espelho reside na forma como proporciona uma identidade ilusória, contudo sólida, baseada numa imagem corporal. A imagem de um corpo inteiro e uno que sustém o ego também providencia o terror psíquico associado à ansiedade da castração. Na medida em que o negro “impede o fechamento do esquema postural do branco”, na medida em que coloca a possibilidade de *um outro* corpo, a sua posição na psicanálise parece análoga à da mulher, que incorpora o medo da castração. Porém, a ameaça da mulher é configurada como uma falta física de ausência, enquanto a ameaça do homem negro é postulada como a de uma *presença exacerbada*, um pénis monstruoso. Esta presença exacerbada não está desligada da hipervisibilidade que está associada à cor da pele (sendo que o pénis, no relato freudiano, é não só o mais visível dos órgãos sexuais, como está também metaforicamente ligado ao olho)¹⁹. A *evidência* da diferença racial aparece como o sintoma desta política de superfície da psique. Este drama do ego do homem branco, que indubitavelmente se impõe de maneiras diferentes em diferentes épocas históricas de acordo com distribuições variáveis de corpos, pode contribuir para uma explicação da intensa sexualização do racismo nos períodos colonial e pós-colonial.

A rede simbólica que une a visibilidade, a cor da pele, a identidade, a imagem e o ego à ansiedade de castração fornece uma pista para as razões do desaparecimento da mulher negra no relato de Fanon, para as limitações

16 Ibid., p. 161.

17 Ibid., p. 162.

18 Ibid., p. 160.

19 Sigmund Freud, “The ‘uncanny’”, *On Creativity and the Unconscious*, ed. Benjamin Nelson (New York, Harper and Row, 1958), pp. 122-61.

do seu conhecimento sobre ela, pois dentro deste esquema ela é figurativamente invisível, sem-pénis. Isto é verdade em Fanon, mesmo no contexto da sua discussão do cinema, onde poderíamos antecipar uma conjunção entre espetáculo e sexualidade feminina. Fanon está preocupado não tanto com o espetáculo no ecrã como com o seu efeito no público, o aspeto profundamente preocupante da identificação cruzada. O espectador negro não tem acesso ao “ver puro e descomplicado” do homem branco de Sartre. Os procedimentos de identificação são, antes, testemunhas da eficácia do imperialismo cultural de Hollywood. Num outro contexto, Kwame Njrumah delineou aquilo a que Brantlinger chama o “impacto especial dos meios de comunicação de massa americanos na situação africana”²⁰.

As histórias cinematográficas da fabulosa Hollywood estão armadilhas. Basta-nos ouvir os aplausos de uma plateia africana enquanto os heróis de Hollywood chacinam os Índios ou os Asiáticos para percebermos a eficácia desta arma. É por isso que, nos continentes em vias de desenvolvimento, onde a herança colonial deixou uma vasta maioria analfabeta, até a criança mais pequena entende a mensagem... Aqui está, verdadeiramente, o ponto fraco e ideológico daqueles assassinatos políticos que frequentemente usam como seus instrumentos a população local.²¹

Fanon também se mostra profundamente preocupado com o fenómeno da identificação dos negros com os brancos na sua relação de exploração com o Outro – particularmente quando o negro é forçado a perceber-se a si próprio como o Outro. O seu exemplo privilegiado é o da receção de *Tarzan*, que assume uma valência afetiva diferente em diferentes contextos de visualização.

Assistam à projeção de um filme do *Tarzan* nas Antilhas e na Europa. Nas Antilhas, o jovem Negro identifica-se *de facto* com o Tarzan contra os negros. Numa sala da Europa, isso é muito mais difícil, porque o resto da assistência, que é branca, o identifica automaticamente com os selvagens no ecrã. É uma experiência decisiva.²²

²⁰ Brantlinger, “Victorians and Africans”, p. 199.

²¹ Ibid.

²² Fanon, *Black Skin, White Masks*, p. 152-3n.

A “máscara branca” de Fanon seria de maior pertinência na sala de cinema até ao momento do desmascarar realizado pelo olhar dos outros. Fanon é extremamente sensível ao impacto psíquico do campo representacional das relações de raça – histórias infantis, livros de banda-desenhada, cinema. No entanto, e porque a opressão da identidade cultural negra está tão intimamente ligada à angústia e à ansiedade do visível, do esquema epidérmico, o cinema seria potencialmente um lugar privilegiado de corroboração dessa identidade. Essa corroboração tem lugar, contudo, não no ecrã (ou não só no ecrã), mas na própria sala de cinema. “Não posso ir ao cinema sem me ver a mim próprio. Aguardo-me. [...] As pessoas na sala observam-me, examinam-me, aguardam-me. Vai aparecer um criado-negro. O coração dá-me a volta à cabeça.”²³ O espaço da sala de cinema torna-se o espaço de uma ansiedade identitária, o espaço em que o olhar se afasta do seu objeto “devido”, o ecrã, e é redirecionado, produzindo uma confusão do conceito de espetáculo. [...]

23 Ibid., p. 140.

GLÓRIA ANZALDÚA

Como domesticar uma língua selvagem (1987)

Tradução de ANDREIA SARABANDO¹

“Vamos ter de controlar a sua língua”, diz o dentista, enquanto arranca o metal da minha boca. Pepitas prateadas caem e tilintam no lavatório. A minha boca é um filão.

O dentista está a limpar as minhas raízes. Sinto um cheiro fétido quando tento respirar. “Ainda não posso chumbar esse dente, ainda está a drenar” diz ele.

“Vamos ter de fazer alguma coisa acerca da sua língua,” oiço a ira a aumentar na sua voz. A minha língua está constantemente a expulsar os rolos de algodão, a empurrar as brocas, as agulhas longas e finas. “Nunca vi nada tão forte ou tão teimoso,” diz ele. E eu penso, como se domestica uma língua selvagem, como é que a treinas para estar calada, como é que lhe pões o freio e a sela? Como a subjugas?

“Quem diz que roubar uma língua a um povo é menos violento do que a guerra?”

Ray Gwyn Smith²

1 Tradução a partir do original de Gloria Anzaldúa “How to tame a wild Tongue”, in *The Routledge Critical and Cultural Theory Reader*, 2008 (356-364).

[A partir do texto originalmente publicado em *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute Books, (1987; 1999)].

2 Ray Gwyn Smith, *Moorland is Cold Country*, livro não publicado.

Lembro-me de ser apanhada a falar espanhol durante o intervalo – isso valeu-me três reguadas nas mãos. Lembro-me de ser mandada para o canto da sala de aula por “responder” a uma professora anglo quando tudo o que estava a tentar fazer era dizer-lhe como pronunciar o meu nome. “Se queres ser americana, fala ‘americano’. Se não gostas, volta para o México, onde pertences.”

“Quero que fales inglês. *Pa’hallar buen trabajo tienes que saber hablar el inglés bien. Qué vale toda tu educación si todavía hablas inglés con un ‘accent,’*” dizia a minha mãe, mortificada por eu falar inglês como uma mexicana. Na Universidade Pan-Americana, eu e todos os alunos chicanos tínhamos de ter duas cadeiras de oratória. O seu propósito: livrarem-se do nosso sotaque.

Ataques à forma de expressão de uma pessoa com intenção de a censurar são uma violação da Primeira Emenda. *El Anglo con cara de inocente nos arrancó la lengua.* Línguas selvagens não podem ser domesticadas, só podem ser cortadas.

Ultrapassando a Tradição do Silêncio

Ahogadas, escupimos el oscuro.
Peleando con nuestra propia sombra
el silencio nos sepulta.

En boca cerrada non entran moscas. “Em boca fechada não entram moscas” é um ditado que eu ouvia frequentemente quando era criança. *Ser habladora* era ser uma bisbilhoteira e uma mentirosa, falar demais. *Muchachas bien criadas*, raparigas bem-educadas não são respondonas. *Es una falta de respeto* responder à mãe ou ao pai. Lembro-me de um dos pecados que recitava para o padre no confessionário das poucas vezes que me confessava: responder à minha mãe, *hablar pa’tras, repelar. Hocicon, repelona, chismosa*, falar de mais, questionar, contar histórias são sinais de ser *malcriada*. Na minha cultura estas palavras são todas derogatórias quando são aplicadas a mulheres – nunca as ouvi a serem aplicadas a homens.

A primeira vez que ouvi duas mulheres, uma porto-riquenha e uma cubana, dizer a palavra “*nosotras*” fiquei chocada. Não sabia que a palavra existia. As chicanas usam *nosotros* quer sejam homens ou mulheres. Somos despojadas do nosso ser feminino pelo plural masculino. A linguagem é um discurso masculino.

E as nossas línguas tornaram-se
secas o deserto
secou as nossas línguas e
esquecemos a fala.
- Irena Klepfisz³

Até a nossa própria gente, outros falantes de espanhol *nos quieren poner candados en la boca*. Querem entravar-nos com as suas *reglas de academia*.

Oyé como ladra: el lenguaje de la frontera

Quien tiene boca se equivoca.
- ditado mexicano

“*Pocho*, traidora cultural, estás a falar a língua do opressor quando falas inglês, estás a estragar a língua espanhola,” assim fui acusada por vários latinos e latinas. O espanhol chicano é considerado deficiente pelos puristas e pela maioria dos latinos, uma mutilação do espanhol.

Mas o espanhol chicano é uma língua de fronteira que se desenvolveu naturalmente. Mudança, *evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción* criaram variantes de espanhol chicano, *un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir*. O espanhol chicano não é incorreto, é uma língua viva.

Para um povo que nem é espanhol nem vive num país onde o espanhol é a primeira língua; para um povo que vive num país onde o inglês é a língua reinante, mas que não é anglo; para um povo que não se consegue identificar completamente nem com o espanhol padrão (formal, castelhano) nem com o inglês padrão, qual é a alternativa senão criar a sua própria língua? Uma língua a que possam ligar a sua identidade, que seja capaz de comunicar as realidades e valores de forma verdadeira – uma língua com termos que não são nem *español ni inglés*, mas ambos. Falamos um *patois*, uma língua bifurcada, uma variação de duas línguas.

³ Irena Klepfisz, “*Di rayze aheym / The Journey Home*,” in *The Tribe of Dina: A Jewish Women’s Anthology*, Melanie Kaye/Kantrowitz and Irena Klepfisz, eds. (Monpelier, VT: Sinister Wisdom Books, 1986), 49.

O espanhol chicano nasceu da necessidade de nós, os chicanos, nos identificarmos como um povo distinto. Precisávamos de uma língua com que comunicar entre nós, uma língua secreta. Para alguns de nós, a língua é uma pátria mais próxima do que o Sudoeste – porque muitos chicanos hoje em dia vivem no *Midwest* e no Leste. E porque somos um povo complexo e heterógeno, falamos muitas línguas. Algumas das línguas que falamos são:

1. Inglês padrão
2. Gíria do inglês e inglês das classes trabalhadoras
3. Espanhol padrão
4. Espanhol padrão do México
5. Dialeto espanhol do norte do México
6. Espanhol chicano (o Texas, o Novo México, o Arizona e a Califórnia têm variantes regionais)
7. Tex-Mex
8. *Pachuco* (conhecido por *caló*)

As minhas línguas de “casa” são as línguas que falo com a minha irmã e irmãos, com os meus amigos. São as últimas cinco da lista, sendo que as n.ºs 6 e 7 me são mais próximas. Da escola, dos média e de contextos profissionais, fui apanhando o inglês padrão e o inglês das classes trabalhadoras. Da Mamagrande Locha e de ler literatura espanhola e mexicana, apanhei o espanhol padrão e espanhol padrão do México. De *los recién llegados*, imigrantes mexicanos, e *braceros*, aprendi o dialeto do norte do México. Com mexicanos tento falar espanhol padrão do México ou o dialeto do norte do México. Dos meus pais e dos chicanos que vivem no Vale do Texas, apanhei o espanhol chicano do Texas, e falo-o com a minha mãe, com o meu irmão mais novo (que casou com uma mexicana e que raramente mistura espanhol com inglês), com as minhas tias e outros membros da família mais velhos.

Com chicanas do *Nuevo México* ou do *Arizona* falo um pouco de espanhol chicano, mas elas frequentemente não percebem o que eu digo. Com a maior parte das chicanas da Califórnia falo só em inglês (exceto quando me esqueço). Quando me mudei para São Francisco, saía-me qualquer coisa em espanhol, e sem querer fazia com que ficassem constrangidas. E frequentemente só com outra chicana *tejana* que posso falar à-vontade.

As palavras distorcidas pelo inglês são conhecidas por anglicismos ou *pochismos*. O *pocho* é um mexicano ou um americano de origem mexicana que fala espanhol com um sotaque característico dos norte-americanos e que distorce e reconstrói a língua de acordo com a influência do inglês.⁴ Tex-Mex, ou ‘Spanglish’, é-me mais natural. Posso alternar entre inglês e espanhol na mesma frase ou na mesma palavra. Com a minha irmã e com o meu irmão Nune e com chicanos meus contemporâneos falo Tex-Mex.

De miúdos e pessoas da minha idade apanhei *pachuco*. *Pachuco* (a língua dos zoot suiters) é uma língua de insurreição, tanto contra o espanhol padrão como contra o inglês padrão. É uma linguagem secreta. Nem os adultos desta cultura nem os de fora a compreendem. É composta por palavras da gíria do inglês e do espanhol. *Ruca* quer dizer rapariga ou mulher, *vato* quer dizer gajo ou tipo, *chale* quer dizer não, *simón* quer dizer sim, *churro* quer dizer com certeza, *falar é periquitar*, *pigionear* quer dizer acariciar, *que gacho* quer dizer que *nerdy*, *ponte águila* quer dizer cuidado, a morte chama-se *la pelona*. Por falta de prática e por não ter outros com quem a falar, perdi quase todo o meu *pachuco*.

Espanhol Chicano

Depois de 250 anos de colonização anglo-espanhola, nós chicanos desenvolvemos diferenças significativas no espanhol que falamos. Colapsamos duas vogais adjacentes numa única sílaba e por vezes mudamos a tónica em certas palavras como em *maíz* / *maiz* ou *cohete* / *cuete*. Deixamos de fora algumas consoantes quando elas aparecem entre vogais: *lado* / *lao*, *mojado* / *mojao*. Os chicanos do sul do Texas pronunciam *f* como *j*, como em *jue* (*fue*). Os chicanos usam “arcaísmos”, palavras que já não existem na língua espanhola, que já não se usam. Dizemos *semos*, *truje*, *haiga*, *ansina* e *naiden*. Mantemos o *j* “arcaico”, como em *jalar*, que deriva de um *h* mais antigo (do francês *halar* ou do germânico *halon* que se perdeu em detrimento do espanhol padrão no século XVI), mas que ainda pode ser encontrado em vários dialetos regionais como o que se fala no sul do Texas. (Devido à geografia, os chicanos do Vale do Sul do Texas foram separados linguisticamente de outros falantes de

4 R.C. Ortega, *Dialectología Del Barrio*, trans. Hortensia S. Alwan (Los Angeles, CA: R.C. Ortega Publisher & Bookseller, 1977), 132.

espanhol. Temos tendência para usar palavras que os espanhóis trouxeram da Espanha medieval. A maioria dos colonizadores espanhóis no México e no Sudoeste vieram da Estremadura – Hernán Cortés foi um deles – e da Andaluzia. Os andaluzes pronunciam o *ll* como um *y*, e os seus *d* tendem a ser absorvidos por vogais adjacentes: *tirado* torna-se *tirao*. Eles trouxeram *el lenguaje popular, dialectos y regionalismos*.⁵)

Os chicanos e outros falantes de espanhol também mudam o *ll* para *y* e o *z* para *s*.⁶ Deixamos de fora sílabas iniciais, dizendo *tar* em vez de *estar*, *toy* em vez de *estoy*, *hora* em vez de *ahora* (os *cubanos* e os *puertorriqueños* também eliminam as letras iniciais de algumas palavras). Nós também não dizemos a última sílaba, como em *pa* em vez de *para*. O *y* intervocálico, o *ll* como em *tortilla*, *ella*, *botella*, é substituído por *tortia* ou *tortiya*, *ea*, *botea*. Acrescentamos uma sílaba no início de certas palavras: *atocar* para *tocar*, *agastar* para *gastar*. Às vezes dizemos *lavaste las vacijas*, outras *lavates* (substituindo a terminação *ates* por *aste*).

Usamos anglicismos, palavras emprestadas do inglês: *bola* de *ball*, *carpet* de *carpet*, *máquina de lavar* (em vez de *lavadora*) para máquina de lavar. O calão Tex-Mex, criado ao adicionar um som espanhol no início ou no fim de uma palavra inglesa, tal como *cooki* para cozinhar [*cook*], *watch* para observar [*watch*], *park* para estacionar [*park*] e *rapi* para violar [*rape*], é o resultado de pressões exercidas sobre os falantes de espanhol para se adaptarem ao inglês.

Não usamos a palavra *vosotros/as* nem a forma verbal correspondente. Não dizemos *claro* (para dizer sim), *imagínate* nem *me emociona*, a não ser que tenhamos aprendido espanhol através das latinas, de um livro ou numa sala de aula. Outros grupos de falantes de espanhol estão a passar pelo mesmo desenvolvimento, ou por algo muito semelhante, no seu espanhol.

5 Eduardo Hernández-Chávez, Andrew D. Cohen, and Anthony F. Beltramo, *El Lenguaje de los Chicanos: Regional and Social Characteristics of Language Used By Mexican Americans* (Arlington, VA: Center for Applied Linguistics, 1975), 39.

6 Hernández-Chávez, xvii.

Terrorismo linguístico

Deslenguadas. Somos los del español deficiente. Somos o vosso pesadelo linguístico, a vossa aberração linguística, a vossas *mestisaje* linguística, o objeto da vossa *burla*. Porque falamos com línguas de fogo somos crucificados culturalmente. Racialmente, culturalmente e linguisticamente *somos huérfanos* – falamos uma língua órfã.

Nós as chicanas que crescemos a falar espanhol chicano interiorizámos a crença de que falamos um mau espanhol. É uma língua bastarda, ilegítima. E porque interiorizámos a forma como a nossa língua foi usada contra nós pela cultura dominante, usamos as nossas diferenças linguísticas umas contra as outras.

As chicanas feministas frequentemente evitam-se umas às outras por desconfiança e receio. Durante muito tempo não percebia porquê. Depois comecei a compreender. Estar perto de outra chicana é como olhar para um espelho. Temos medo do que vamos ver. *Pena*. Vergonha. Má imagem de si-próprias. Em criança dizem-nos que a nossa língua é errada. Repetidos ataques à nossa língua nativa diminuem o nosso sentido de identidade. Os ataques continuam ao longo das nossas vidas.

As chicanas sentem-se desconfortáveis a falar espanhol com as latinas por medo da sua censura. A sua língua não foi proibida nos seus países. Elas tiveram toda uma vida de imersão na sua língua nativa; gerações, séculos em que o espanhol foi uma primeira língua, ensinado nas escolas, ouvido na rádio e na televisão, e lido nos jornais.

Se uma pessoa, chicana ou latina, tem uma má imagem da minha língua nativa, ela também tem uma má imagem de mim. Frequentemente, entre *mexicanas y latinas*, usamos o inglês como uma língua neutra. Mesmo entre chicanas temos tendência para falar inglês em festas ou em conferências. No entanto, e ao mesmo tempo, temos receio que as outras pensem que somos *agringadas* porque não falamos espanhol chicano. Oprimito-nos umas às outras ao tentar ser mais chicanas umas que as outras, competindo para ser as chicanas “verdadeiras”, para falarmos como os chicanos. Não existe só uma língua chicana assim como não existe só uma experiência chicana. Uma chicana monolingue cuja primeira língua é o inglês ou o espanhol é tão chicana como uma que fala várias variantes de espanhol. Uma chicana do Michigan ou de Chicago ou de Detroit é tão chicana como uma chicana do Sudoeste. O espanhol chicano é tão diverso linguisticamente como regionalmente.

No final deste século, os falantes de espanhol serão a maior minoria nos EUA, um país onde os alunos nas escolas secundárias e nas universidades são encorajados a ter aulas de francês, porque o francês é mais “culto.” Mas para se manter viva, uma língua tem de ser usada.⁷ No final deste século será o inglês, e não o espanhol, a língua materna da maior parte dos chicanos e dos latinos.

Portanto, se me queres realmente magoar, fala mal da minha língua. A identidade étnica e a identidade linguística são unha com carne – eu sou a minha língua. Até me poder orgulhar da minha língua, não me posso orgulhar de mim própria. Até poder aceitar o espanhol chicano do Texas, o Tex-Mex e todas as outras línguas que falo como legítimas, não posso aceitar a minha própria legitimidade. Até eu ser livre para escrever de forma bilingue e para mudar de códigos sem ter de traduzir constantemente, enquanto ainda tiver de falar inglês ou espanhol quando preferia falar ‘spanglish’, e enquanto tiver de fazer concessões aos falantes de inglês em vez de eles me fazerem concessões a mim, a minha língua será ilegítima.

Não mais me farão sentir vergonha por existir. Terei a minha voz: índia, espanhola, branca. Terei a minha língua de serpente – a minha voz de mulher, a minha voz sexual, a minha voz de poeta. Ultrapassarei a tradição de silêncio.

Os meus dedos
movem-se sorratamente pela palma da tua mão
Como as mulheres em toda a parte, falamos em código...

- Melanie Kaye/Kantrowitz⁸

“Vistas,” corridos, y comida: a minha língua nativa

Nos anos sessenta, li o meu primeiro romance chicano. Foi *City of Night* [*Cidade Noturna*] de John Rechy, um texano gay, filho de pai escocês e mãe mexicana. Durante dias andei maravilhada com estupefação por um chicano poder escrever e ser publicado. Quando li *I Am Joaquín*⁹ [*Sou Joaquín*] fiquei

7 Irena Klepfisz, “Secular Jewish Identity: Yidishkayt in America,” in *The Tribe of Dina*, Kaye/Kantrowitz and Klepfisz, eds., 43.

8 Melanie Kaye/Kantrowitz, “Sign,” in *We Speak in Code: Poems and Other Writings* (Pittsburgh, PA: Motherroot Publications, Inc., 1980), 85.

9 Rodolfo Gonzales, *I Am Joaquín / Yo Soy Joaquín* (New York, NY: Bantam Books, 1972).

surpreendida por ver um livro bilingue escrito e publicado por um chicano. Quando vi poesia escrita em Tex-Mex pela primeira vez, um sentimento de pura alegria percorreu-me o corpo. Senti que realmente existíamos enquanto um povo. Em 1971, quando comecei a ensinar inglês na escola secundária a alunos chicanos, tentei suplementar os textos de leitura obrigatória com obras escritas por chicanos, o que resultou em repreensão e proibição de o fazer por parte do diretor da escola. Ele alegou que era suposto eu ensinar literatura americana e inglesa. Correndo o risco de ser despedida, fiz os meus alunos jurar segredo, e incluí poesia, uma peça, e contos chicanos à socapa. Na universidade, enquanto trabalhava no doutoramento, tive de “discutir” com um orientador a seguir ao outro, semestre após semestre, antes que me permitissem que me focasse na literatura chicana.

Mesmo antes de ler livros de autores chicanos ou mexicanos, eram os filmes mexicanos que eu via no *drive-in* – a noite de 5ª feira ao preço especial de 1 dólar por carro – que me davam um sentimento de pertença. “*Vámonos a las vistas*,” dizia a minha mãe, e todos nós – avó, irmãos, irmã e primos – nos amontoávamos no carro. Devorávamos sandes de queijo e mortadela em pão de forma enquanto víamos o Pedro Infante em melodramas de fazer chorar as pedras da calçada como *Nosotros los pobres* [*Nós os pobres*], o primeiro filme verdadeiramente mexicano (que não era uma imitação dos filmes europeus). Lembro-me de ver *Cuando los hijos se van* [*Quando os filhos se vão*] e de deprender que todos os filmes mexicanos enfatizavam o amor que uma mãe nutre pelas suas crianças e o que filhas e filhos ingratos sofrem quando não se dedicam às suas mães. Lembro-me dos “westerns” musicais de Jorge Negrete e Miguel Aceves Mejía. Quando via filmes mexicanos sentia um misto de regresso a casa e alienação. As pessoas que um dia se tornariam em alguém não viam filmes mexicanos, nem iam a *bailes* nem ouviam *bolero*, *rancherita* e *corrido* nos seus rádios.

Enquanto crescia havia sempre música *nortenho*, por vezes chamada música de fronteira do norte do México, ou música Tex-Mex, ou música chicana, ou música de *cantina* (bar). Cresci a ouvir *conjuntos*, bandas de três ou quatro elementos, compostas por músicos *folk* que tocavam guitarra, *bajo sexto*, bateria e acordeão, que tinham sido emprestados aos chicanos por imigrantes alemães que tinham vindo para o centro do Texas e para o México para se dedicarem à agricultura ou construir cervejarias. No Vale

Inicialmente publicado em 1967.

do Rio Grande, o Steve Jordan e o Little Joe Hernández eram populares, e o Flaco Jiménez era o rei do acordeão. Os ritmos da música Tex-Mex são os mesmos do que os da polca, também adaptada dos alemães, que por sua vez a tinham recebido dos checos e dos boémios.

Lembro-me das noites quentes e abafadas quando os *corridos* – canções de amor e morte nas zonas fronteiriças entre o Texas e o México – reverberavam através de amplificadores baratos das *cantinas* locais e entravam pela janela do meu quarto.

Os *corridos* começaram a ser comuns ao longo da fronteira entre o sul do Texas e o México durante o início do conflito entre chicanos e anglos. Os *corridos* são normalmente sobre heróis mexicanos que levam a cabo façanhas valorosas contra os opressores anglos. A canção de Pancho Villa, “*La cucaracha*”, é a mais famosa. *Corridos* acerca de John F. Kennedy e da sua morte ainda são muito populares no Vale do Texas. Os chicanos mais velhos lembram-se de Lydia Mendoza, uma das grandes cantoras de *corrido* da fronteira a quem chamavam *la Gloria de Tejas*. O seu “*El tango negro*”, cantado durante a Grande Depressão, transformou-a numa cantora do povo. Os ubíquos *corridos* narravam cem anos de história fronteiriça, trazendo notícias de acontecimentos e ao mesmo tempo entretendo. Estes cantores e estas canções *folk* são os nossos principais criadores de mitos culturais e faziam as nossas árduas vidas parecer suportáveis.

Cresci com um sentimento de ambivalência em relação à nossa música. O *country-western* e o *rock-and-roll* tinham um estatuto mais elevado. Nos anos cinquenta e sessenta, junto dos chicanos ligeiramente educados e *agringados*, havia um sentimento de vergonha ao ser apanhado a ouvir a nossa música. No entanto, eu não conseguia impedir os meus pés de marcarem o ritmo da música, não conseguia evitar cantarolar as letras, nem esconder de mim própria o deleite que sentia quando a ouvia.

Há formas mais subtis através das quais interiorizamos a identificação, especialmente sob as formas de imagens e emoções. Para mim, a comida e certos aromas estão ligados à minha identidade, à minha pátria. Fumo de madeira queimada espiralando num céu azul imenso; fumo de madeira queimada aromatizando as roupas da minha avó, a sua pele. O fedor a estrume de vaca e as manchas amarelas no chão; o estalar de uma espingarda de calibre 22 e o pivete a pólvora. Queijo branco caseiro a chiar numa frigideira, a derreter dentro de uma *tortilla*. O *menudo* quente e picante da minha irmã Hilda, *chile*

colorado tornando-o vermelho escuro, bocados de *panza* e canjica a flutuar à superfície. O meu irmão Carito a assar *fajitas* no quintal. Mesmo agora e a quase 5 000 km de distância, consigo ver a minha mãe a temperar a carne picada de vaca, porco e veado com *chile*. A minha boca saliva ao pensar nos *tamales* quentes e picantes que estaria a comer se estivesse em casa.

Si le preguntas a mi mamá, “¿Qué eres?”

“A identidade é o cerne de quem somos enquanto indivíduos, a experiência consciente do eu interior.”

- Kaufman¹⁰

Nosotros los chicanos temos um pé em cada lado da fronteira. De um lado estamos constantemente expostos ao espanhol dos mexicanos, do outro ouvimos o clamor incessante dos anglos para que esqueçamos a nossa língua. Entre nós não dizemos *nosotros los americanos*, *o nosotros los españoles*, *o nosotros los hispanos*. Dizemos *nosotros los mexicanos* (com *mexicanos* não queremos dizer cidadãos do México; não nos referimos a uma identidade nacional, mas a uma identidade racial). Fazemos a distinção entre *mexicanos del otro lado* e *mexicanos de este lado*. No fundo dos nossos corações acreditamos que ser mexicano não tem nada a ver com o país onde vivemos. Ser mexicano é um estado de alma – não um estado de mente, não um estado de cidadania. Nem águia nem serpente, mas ambos. E como o oceano, nenhum dos animais respeita fronteiras.

Dime con quien andas y te diré quien eres.

(Diz-me com quem andas e dir-te-ei quem és.)

- ditado mexicano

Si le preguntas a mi mamá, “¿Qué eres?” te dirá, “Soy mexicana.” Os meus irmãos e irmã dizem o mesmo. Eu às vezes digo “*soy mexicana*” e outras digo

¹⁰ Gershen Kaufman, *Shame: The Power of Caring* (Cambridge, MA: Schenkman Books, Inc., 1980), 68.

“soy Chicana” o “soy tejana.” Mas identifiquei-me como “Raza” antes de me ter identificado como “mexicana” ou “chicana.”

Enquanto uma cultura, chamamo-nos espanhóis quando nos referimos a nós próprios como um grupo linguístico e quando queremos uma escapatória. É aí que nos esquecemos dos nossos genes predominantemente índios. Somos 70-80% índios.¹¹ Chamamo-nos hispânicos¹² ou hispano-americanos ou americanos latinos ou latinos quando queremos estabelecer conexões com outros povos falantes de espanhol do hemisfério ocidental e quando queremos uma escapatória. Chamamo-nos mexicanos-americanos¹³ para assinalar que não somos nem americanos nem mexicanos, mas mais o nome “americanos” do que o adjetivo “mexicanos” (e quando queremos uma escapatória).

Os chicanos e outras pessoas de cor sofrem economicamente por não se aculturarem. Esta alienação voluntária (embora forçada) cria conflito psicológico, uma espécie de identidade dupla – não nos identificamos com os valores anglo-americanos e não nos identificamos completamente com os valores culturais mexicanos. Somos uma sinergia de duas culturas com vários graus de ser mexicano ou americano. Interiorizei de tal forma o conflito da fronteira que por vezes sinto que uma cancela a outra e que somos zero, nada, ninguém. *A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta cuando no lo soy, lo soy.*

Quando não queremos uma escapatória, quando sabemos que somos mais do que nada, chamamo-nos mexicanos, referindo-nos à raça e à ascendência; *mestizo* quando afirmamos ascendência índia e espanhola (embora nunca admitamos ascendência negra); chicano quando nos referimos a um povo com consciência política nascido e/ou criado nos EUA; *raza* quando nos referimos a chicanos; *tejanos* quando somos chicanos do Texas.

Nós os chicanos não sabíamos que éramos um povo até 1965 quando Ceasar Chavez e os trabalhadores agrícolas se uniram e *I Am Joaquín* foi publicado e o partido *la Raza Unida* foi formado no Texas. Com esse reconhecimento, tornámo-nos num povo distinto. Algo crucial aconteceu à alma chicana – tornámo-nos conscientes da nossa realidade e adquirimos um

11 John R. Chávez, *The Lost Land: The Chicano Images of the Southwest* (Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1984), 88-90.

12 “Hispânico” deriva de *Hispanis* (Hispania, o nome dado à Península Ibérica quando esta fazia parte do império romano) e é um termo escolhido pelo governo dos Estados Unidos para tornar mais fácil lidar connosco burocraticamente.

13 O Tratado de Guadalupe. Hidalgo criou os mexicanos-americanos em 1848.

nome e uma língua (espanhol chicano) que era um reflexo da nossa realidade. Agora que tínhamos um nome, alguns dos fragmentos começaram a tornar-se num todo – quem éramos, o que éramos, como nos tínhamos transformado. Começámos a ter vislumbres daquilo em que nos podíamos tornar.

No entanto a luta de identidades continua, a luta das fronteiras é ainda a nossa realidade. Um dia a luta interior terá um fim e uma verdadeira integração terá lugar. Entretanto, *tenemos que hacer la lucha. ¿Quién está tratando de cerrar la fissura entre la india y el blanco en nuestra sangre? El Chicano, si, el Chicano que anda como un ladrón en su propia casa.*

Los Chicanos, quão pacientes parecemos, quão incrivelmente pacientes. Há a quietude do índio em nós.¹⁴ Sabemos como sobreviver. Quando outras raças desistiram da sua língua, nós mantivemos a nossa. Sabemos o que é viver sob a martelada da cultura norte-americana dominante. Mas mais do que contar as pancadas de martelo, contamos as semanas os anos os séculos os éones até que as leis e o comércio e os costumes brancos apodreçam nos desertos que criaram, que jazam branqueados. *Humildes* mas orgulhosos, *quietos* mas selvagens, *nosotros los mexicanos-Chicanos* passaremos pelas cinzas que se desfazem enquanto continuamos com as nossas vidas. Teimosos, perseverantes, impenetráveis como pedra, no entanto possuindo uma maleabilidade que nos torna inquebráveis, nós, as *mestizas* e os *mestizos*, permaneceremos.

14 Os anglos, para aliviarem a culpa por terem desapossado os chicanos, enfatizaram o nosso lado espanhol e perpetraram o mito do sudoeste espanhol. Nós aceitámos a ficção de que somos hispânicos, isto é, espanhóis, para nos acomodarmos à cultura dominante e à sua repulsa pelos índios. Chávez, 88-91.

JOAN RIVIÈRE

A feminilidade como máscara (1929)

Tradução de MARIA FILOMENA LOURO¹

Todas as direções que a investigação psicanalítica tem tomado parecem por seu turno ter despertado o interesse de Ernest Jones, e agora que desde há alguns anos a investigação se foi estendendo ao desenvolvimento da vida sexual das mulheres, naturalmente encontramos uma contribuição sua entre as mais importantes sobre este tema. Como sempre, Jones torna claro o seu material de estudo, com um dom peculiar de simultaneamente esclarecer o conhecimento que já possuíamos, juntando também novas observações da sua parte.

No seu artigo “O desenvolvimento inicial da sexualidade feminina”², Jones esquissa um esquema básico dos tipos de desenvolvimento feminino, que divide em primeiro lugar em heterossexual e homossexual, para em seguida subdividir o grupo homossexual em dois tipos. Também reconhece a natureza esquemática da sua classificação e postula um número de tipos intermédios. É um desses tipos intermédios que hoje me ocupa. Na vida diária vemos constantemente tipos de homens e mulheres que, apesar de maioritariamente heterossexuais no seu desenvolvimento, claramente apresentam características do outro sexo, facto que tem sido considerado como

1 Tradução a partir do original de Joan Rivière “Womanliness as a Masquerade”, in *The Routledge Critical and Cultural Theory Reader*, 2008. [Originalmente publicado em *International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929): 303-12]. Revisão da tradução de Ana Maria Chaves.

2 *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. VIII, 192.

uma expressão da bissexualidade inerente a todos nós; e a análise mostrou que aquilo que aparece como sendo traços homossexuais ou heterossexuais, ou manifestações sexuais, é o resultado final da interação de conflitos e não necessariamente a prova de uma tendência radical ou fundamental. A diferença entre o desenvolvimento heterossexual e o homossexual resulta de diferenças no grau de ansiedade, com o correspondente efeito que isto causa no desenvolvimento. Ferenczi identificava uma reação comportamental similar³, por exemplo, os homens homossexuais exagerarem a sua heterossexualidade como “defesa” contra a sua homossexualidade. Tentarei provar que as mulheres que desejam a masculinidade podem assumir uma máscara de feminilidade para evitarem a ansiedade e a temida retribuição dos homens.

É com um tipo específico de mulher intelectual com o qual tenho de lidar. Há não muito tempo os projetos intelectuais para as mulheres estavam associados quase exclusivamente a um tipo de mulher abertamente masculina que, em casos particulares, não fazia segredo do seu desejo ou declaração de ser homem. Mas isso já mudou. Considerando todas as mulheres envolvidas hoje em dia num trabalho profissional, seria difícil dizer se o maior número é mais feminino que masculino no seu modo de vida e de caráter. Na vida universitária, nas profissões científicas e nos negócios, constantemente se encontram mulheres que parecem preencher cada um dos critérios do completo desenvolvimento feminino. São excelentes esposas e mães, donas de casa competentes; mantêm uma vida social e apoiam a cultura; não têm falta de interesses femininos, como o comprova a sua aparência pessoal, e quando convocadas conseguem sempre tempo para desempenhar o papel de mães substitutas dedicadas e desinteressadas, perante um vasto círculo de parentes e amigos. Ao mesmo tempo cumprem os deveres da sua profissão pelo menos tão bem como o homem médio. É de facto um puzzle saber como classificar psicologicamente este tipo de mulher.

Há algum tempo atrás, no decurso da análise de uma mulher deste tipo, deparei-me com algumas descobertas interessantes. Correspondia em todos os pontos à descrição acima proposta; as excelentes relações com o marido incluíam uma ligação muito íntima e afetuosa entre eles e desfrutavam de um relacionamento sexual frequente e satisfatório; orgulhava-se da sua competência como dona de casa. Tinha sempre desempenhado a sua profissão com visível sucesso. Tinha um elevado nível de adaptação à realidade e conseguia

3 ‘The Nosology of Male Homosexuality1’, *Contributions to Psycho-Analysis* (1916).

manter relacionamentos amistosos e apropriados com quase toda a gente com quem interagia.

Algumas reações na sua vida mostravam, contudo, que a sua estabilidade não era tão perfeita como parecia; uma delas ilustrará o meu tema. Era uma americana envolvida em trabalho de natureza propagandística, que consistia principalmente em falar e escrever. Ao longo da vida sentira um certo nível de ansiedade, por vezes muito severo, depois de cada atividade pública, como falar para uma assembleia. Apesar do seu inquestionável sucesso e capacidade, quer intelectual quer prática, e da sua capacidade para gerir uma assembleia e lidar com as discussões, etc., ficava excitada e apreensiva toda a noite seguinte, com dúvidas sobre se teria feito alguma coisa que não devia e ficava obcecada pela necessidade de apoio e confirmação. Esta necessidade de se sentir segura levava-a de forma compulsiva, em qualquer dessas ocasiões, a procurar a atenção ou os cumprimentos de um homem ou de vários homens no fim dos eventos em que tinha tomado parte, ou em que tinha sido a figura principal; rapidamente se tornou claro que os homens escolhidos para esse fim eram inquestionáveis figuras paternas, se bem que muitas vezes não fossem pessoas cujo juízo sobre o seu desempenho tivesse muito relevo. Havia claramente dois tipos de confirmação procurada nessas figuras do pai: primeiro, confirmação direta da natureza dos elogios sobre a sua atuação; segundo, e mais importante, confirmação indireta da natureza sexual das atenções desses homens. Em termos gerais, a análise do seu comportamento depois das suas atuações mostrava que ela procurava obter, de modo mais ou menos velado, avanços sexuais de um tipo particular de homens por meio de flirts e jogos de sedução. A extraordinária incongruência desta atitude com a atitude altamente impessoal e objetiva durante a sua performance intelectual, num tão curto espaço de tempo, era um problema.

Através da análise viu-se que a situação edipiana de rivalidade com a mãe era muito aguda e nunca fora resolvida satisfatoriamente. Voltarei a este ponto mais tarde. Porém, para além do conflito em relação à mãe, a rivalidade com o pai era também muito grande. O seu trabalho intelectual, que tomou a forma de palestras e escrita, era baseado numa evidente identificação com o pai, que tinha sido primeiro um homem de letras e que mais tarde enveredara pela política; a adolescência da jovem caracterizara-se por uma “revolta” contra ele, com rivalidade e desprezo. Sonhos e fantasias desta natureza, como a castração do marido, foram várias vezes reveladas em análise. Tinha sentimentos muito conscientes de rivalidade e pretensões

de superioridade em relação às “figuras de pai” de quem procurava depois os elogios, a seguir às suas performances! Reagia com veemência a qualquer sugestão de que não estivesse ao nível delas, e (em privado) rejeitava a ideia de estar subordinada ao seu julgamento ou crítica. Neste aspeto ela correspondia a um tipo que Ernest Jones tinha delineado: O seu primeiro grupo de mulheres homossexuais que, se não demonstravam interesse por outras mulheres, ansiavam pelo ‘reconhecimento’ da sua masculinidade por parte dos homens e declaravam ser iguais a eles, ou, por outras palavras, ser homens. Contudo, o seu ressentimento não era manifestado em público; publicamente ela reconhecia a sua feminilidade.

A análise revelou assim que a explicação dos seus compulsivos olhares sedutores e coqueteria – de que com efeito ela mal tinha consciência até a análise os tornar manifestos – era deste teor: era uma tentativa inconsciente de controlar a ansiedade que sobreviria devido às represálias que antecipava por parte das ‘figuras de pai’ depois da sua performance intelectual. A exibição pública da sua competência intelectual, que decorria com sucesso, significava uma exibição de si própria em posse do pénis de pai, que ela castrara. Uma vez a exibição concluída, ela era tomada por um horrível medo do castigo que o pai lhe infligiria.

Obviamente era um passo no sentido de proporcionar ao vingador uma oportunidade de se lhe oferecer sexualmente. Esta fantasia veio a revelar-se depois, tinha sido muito comum na sua infância e juventude, passada nos estados sulistas; se um negro viesse para a atacar, ela planeava defender-se obrigando-o a beijá-la e a terem uma relação sexual (para depois poder entrega-lo à justiça). Mas havia mais um determinante deste comportamento obsessivo. Num sonho que tinha um conteúdo semelhante ao da sua fantasia infantil, ela estava sozinha em casa, aterrorizada; um negro entrava e encontrava-a a lavar roupa, com as mangas arregaçadas e os braços expostos. Ela resistia-lhe, com a intenção secreta de o atrair sexualmente, e então ele começava a admirar-lhe os braços, a acariciar-lhe os braços e os seios. O significado era que ela tinha matado o pai e a mãe e ficado com tudo (sozinha em casa), e, aterrada com medo da vingança (esperava ouvir tiros pela janela), defendia-se assumindo uma posição humilde (lavar roupa) e lavando o sujo, o suor, a culpa e o sangue, tudo o que tinha obtido por meio desse ato, e ‘adotando o disfarce’ de uma mera mulher castrada. Deste modo, o homem não encontrava nela qualquer coisa roubada que requeresse luta para ser recuperada e, além disso, achava-a atraente e um objeto amoroso.

Assim o objetivo da compulsão não era meramente conseguir autoconfiança, despertando no homem sentimentos amistosos para com ela; era principalmente assegurar a sua segurança representando-se como isenta de culpa e inocente. Tratava-se de uma inversão compulsiva da sua performance intelectual; e as duas juntas formavam a ‘dupla-ção’ de um ato obsessivo, do mesmo modo que a sua vida como um todo consistia alternadamente em atividades masculinas e femininas.

Antes deste sonho, tivera sonhos de pessoas que punham máscaras para evitar desastres. Um desses sonhos era de uma torre alta no cimo de um monte a ser empurrada e a desabar sobre a população em baixo, mas as pessoas punham as máscaras e escapavam incólumes!

A feminilidade podia assim ser assumida e usada como uma máscara, quer para esconder a sua masculinidade e para evitar represálias no caso de se descobrir que a possuía – tal como se um ladrão esvaziasse os bolsos e pedisse para ser revistado para provar que não tinha os bens roubados. O leitor pode perguntar agora como defino feminilidade ou onde marco a diferença entre a feminilidade genuína e a “mascarada”. Contudo, a minha sugestão não é que haja uma tal diferença; quer seja radical ou superficial, a sua natureza é a mesma. A capacidade para a feminilidade existia nesta mulher – e até se poderia dizer que existe na mulher mais completamente homossexual – mas devido aos seus conflitos acabou por não representar o seu desenvolvimento principal, sendo usada mais como um instrumento para evitar a ansiedade do que um modo primeiro de prazer sexual.

Vou dar alguns detalhes que ilustram este facto. Ela tinha casado tarde, aos vinte e nove anos; tinha tido grande ansiedade por causa da defloração, e tinha pedido a uma médica para fazer o alargamento do hímen ou o seu rompimento. Antes do casamento, tinha uma firme atitude perante a relação sexual, a de obter e experimentar o gozo e prazer que ela sabia que algumas mulheres tinham, e o orgasmo. Tinha medo da impotência exatamente como um homem. Isso devia-se ao desejo de ultrapassar algumas figuras frígidas de mãe, mas a um nível mais profundo estava a determinação de não ser espancada pelo homem⁴. Com efeito, a fruição sexual era plena e frequente, com orgasmo completo; mas tornou-se claro que a satisfação que lhe proporcionava era mais da natureza de acalmar e restituir algo perdido,

⁴ Encontrei esta atitude em várias mulheres analisadas e a auto defloração infligida em quase todas elas (cinco casos). À luz do “tabu da virgindade” de Freud este último ato sintomático é instrutivo.

e não de facto prazer puro. O amor do homem devolveu-lhe a autoestima. Durante a análise, enquanto os impulsos castradores dirigidos ao marido começavam a emergir, o desejo de atividade sexual abrandou muito, e durante alguns períodos ela ficou relativamente frígida. A máscara de feminilidade ia-se descolando e ela revelava-se quer como castrada (apática, incapaz de prazer) quer desejosa de castrar (portanto com medo de receber o pénis ou de mostrar satisfação). Uma vez, quando o marido manteve um caso amoroso com outra mulher, ela detetou uma identificação muito intensa com ele no que respeitava à mulher rival. É de realçar que ela não tinha tido experiências homossexuais (exceto antes da puberdade com uma irmã mais nova); mas manifestou-se durante a análise que esta falta tinha sido compensada por frequentes sonhos homossexuais com orgasmo intenso.

Na vida diária podemos observar que a máscara da feminilidade pode tomar várias formas. Uma dona de casa competente das minhas relações é uma mulher de grande capacidade, e pode tratar de assuntos tipicamente masculinos. Mas quando, por exemplo, chamam a casa um pedreiro ou um estofador, ela tem tendência a esconder-lhe todo o seu conhecimento técnico e mostrar deferência para com o trabalhador, dando sugestões de uma maneira inocente como se fosse simples, como se estivesse a alivitar. Confessou-me que mesmo com o homem do talho e o padeiro, a quem controla com mão de ferro, não consegue impor-se abertamente; sente-se como se estivesse a “representar um papel”, põe o ar de uma mulher pouco instruída, tola e espantada, levando a sua a melhor. Em todas as outras relações esta mulher é uma senhora graciosa, culta, competente e bem informada, e consegue gerir os seus assuntos com um comportamento racional sem quaisquer subterfúgios. Esta mulher tem agora 50 anos, mas disse-me que quando era jovem sentia muita ansiedade ao lidar com porteiros, empregados de mesa, taxistas, comerciantes, ou qualquer outra imagem de pai potencialmente hostil, como médicos, pedreiros e advogados; além disso discutia frequentemente com esses homens, e tinha alterações, acusando-os de defraudarem e coisas desse género.

Outro caso de observação do dia-a-dia é o de uma mulher inteligente, esposa e mãe, assistente universitária numa disciplina abstrusa que raramente atrai as mulheres. Quando dá aulas, não aos alunos mas aos colegas, escolhe roupas particularmente femininas; o seu comportamento nessas ocasiões é também marcado por uma faceta inapropriada: torna-se petulante e irónica, de tal modo que acabou por provocar comentários e censura. Ela tem de

encarar a manifestação da sua sexualidade perante os homens como um “jogo”, algo que não é real, como uma “piada”. Não consegue tratar nem a si própria nem ao tema sobre que fala de modo sério, não consegue imaginar-se em igualdade de circunstâncias com os homens; além disso, a sua atitude petulante permite-lhe libertar algum do seu sadismo, o que justifica o tom ofensivo.

Muitas outras ocasiões poderiam ser citadas, e encontrei um mecanismo semelhante na análise de homens homossexuais manifestos. Num desses homens com inibição severa e ansiedade, as atividades homossexuais tomam o segundo lugar, sendo a fonte de maior satisfação sexual a masturbação em condições especiais, nomeadamente, enquanto se olha ao espelho vestido de uma forma particular. A excitação produzia-se pela visão de si mesmo penteado de risco ao meio e com um laço. Estes “fêchetes” extraordinários eram afinal um disfarce de si mesmo como sendo a irmã; o cabelo e o laço eram copiados dela. A sua atitude consciente era o desejo de ser mulher, mas as suas relações manifestas com homens nunca tinham sido estáveis. Inconscientemente esta relação homossexual apresentava-se como sádica e baseada em rivalidade masculina. Ele só conseguia fruir as suas fantasias de sadismo e de “possuir um pénis” quando a imagem de si mesmo projetada no espelho lhe dava a garantia e a confiança de que estava seguramente “disfarçado de mulher”.

Retomemos o primeiro caso. É claro que esta mulher apresenta, sob uma heterossexualidade aparentemente satisfatória, manifestações do complexo de castração. Horney foi o primeiro entre vários a apontar as fontes desse complexo na situação edipiana; creio que o facto de a feminilidade poder ser assumida como uma máscara pode contribuir para o progresso da análise do desenvolvimento feminino. Com esse objetivo delinerei o estudo do desenvolvimento da libido neste caso. Antes, porém, devo fornecer alguns pormenores do seu relacionamento com as mulheres. Ela sentia rivalidade para com quase todas as mulheres que tivessem boa aparência ou ambições intelectuais. Tinha consciência dos seus repentes de ódio contra qualquer mulher com quem tivesse de trabalhar, mas no que dizia respeito a relações permanentes ou próximas com mulheres, conseguia estabelecer um entendimento muito satisfatório. Inconscientemente fazia isto quase sempre recorrendo a um sentimento de superioridade às outras mulheres (as relações com as suas inferiores eram excelentes). A sua competência como dona de casa tinha as suas raízes neste aspeto. Deste modo ela superava a sua mãe, ganhava a sua

aprovação e provava a sua superioridade entra as suas rivais “femininas”. Os seus sucessos intelectuais tinham decerto tido o mesmo objetivo: também provavam a sua superioridade sobre a mãe; parecia provável que ao atingir a maturidade a sua rivalidade contra as mulheres seria mais exacerbada em questões intelectuais do que em questões de beleza, dado que podia sempre refugiar-se na sua inteligência superior quando se tratava de beleza.

A análise mostrou que a origem de todas estas reações, tanto para com os homens como para com as mulheres, se devia à reação à fase oral-sádica de mordedura. Estas reações tomaram a forma das fantasias propostas por Melanie Klein⁵ no seu artigo no congresso de 1927. Como consequência de desapontamento ou frustração durante a amamentação e o desmame, conjugados com experiências durante a cena primal que é interpretada em termos orais, pode desenvolver-se um comportamento de extremo sadismo para com ambos os progenitores⁶. O desejo de morder o mamilo muda e é substituído pelo desejo de destruir, penetrar e eviscerar a mãe e devorá-la. Estes conteúdos incluem o pénis do pai, as suas fezes e os seus filhos- todos os seus bens e objetos de amor são imaginados como interiores ao seu corpo⁷. O desejo de morder o mamilo também se transfere, como sabemos, para o desejo de castrar o pai mordendo-lhe o pénis. O pai e a mãe são rivais neste estádio ambos possuem objetos de desejo; o sadismo é dirigido a ambos e a vingança de ambos é temida. Mas, como sempre acontece com as meninas, a mãe é a mais odiada, e consequentemente a mais temida. Ela infligirá o castigo que se adequa ao crime- destruir o corpo da menina, a sua beleza, os seus filhos, a sua capacidade de ter filhos, mutilá-la, devorá-la, torturá-la e matá-la. Nesta situação aterradora a única segurança possível da menina seria aplacar a mãe e expiar o seu crime. Tem de deixar de competir com a mãe e, se conseguir, tentar devolver o que lhe roubou. Como sabemos, ela identifica-se com o pai; e então usa a masculinidade que é assim obtida pondo-a ao serviço da mãe. Ela torna-se o pai e toma o seu lugar; assim pode “devolvê-lo” à mãe. Esta posição era muito clara em várias situações típicas da vida da minha paciente. Adorava usar as suas capacidades práticas para

5 ‘Early Stages of the OEdipus Conflict’, *The International Journal of Psychoanalysis*, Vol. IX, 1928.

6 Ernest Jones, op. cit., p. 469, considera a intensificação da fase oral sádica como a característica central do desenvolvimento homossexual em mulheres.

7 Como não era essencial para a minha argumentação, omiti todas as referências ao posterior desenvolvimento da relação com crianças.

ajudar ou apoiar mulheres mais fracas ou mais desamparadas, e conseguia manter essa atitude desde que a rivalidade não emergisse de forma evidente. Mas esta restituição apenas podia ser feita com uma condição: tinha de lhe proporcionar um retorno pródigo na forma de gratidão e “reconhecimento”. O reconhecimento desejado que ela achava ser-lhe devido pelos seus sacrifícios; mas inconscientemente, o que ela reclamava era o reconhecimento da sua supremacia em ter um pênis para restituir. Se a sua supremacia não fosse reconhecida, então a intensa rivalidade manifestava-se imediatamente; se a gratidão e o reconhecimento lhe fossem negados, o seu sadismo manifestava-se abertamente e ficava sujeita (em privado) a paroxismos de fúria oral-sádica, exatamente como uma criança enfurecida.

No que diz respeito ao pai, o ressentimento contra ele assumia dois aspetos: (1) durante a cena primal ele tirava-lhe o leite materno, etc., de que a criança sentia falta; (2) ao mesmo tempo ele dava à mãe o pênis ou os filhos, em vez de lhes dar a ela. Assim, tudo o que ele tinha ou usurpara, tinha de lhe ser tirado; ele seria castrado e reduzido a uma insignificância, tal como a mãe. O medo dele, se bem que nunca tão grande como o da mãe, permanecia; em parte porque era de esperar a sua vingança pela morte e destruição da mãe. Por isso também ele tinha de ser aplacado, o que era conseguido assumindo ela como disfarce numa atitude feminina, mostrando ao pai o “seu” amor e a sua ausência de culpabilidade em relação a ele. A máscara desta mulher, apesar de transparente para as outras mulheres, tinha sucesso com os homens, e cumpria bem a sua função. Muitos homens eram atraídos deste modo, e davam-lhe tranquilidade mostrando a sua apreciação. Uma apreciação mais profunda mostraria que estes homens eram do tipo que temia mulheres ultrafemininas. Preferiam uma mulher que também tivesse atributos masculinos, porque para eles as suas exigências eram menores.

Na cena primal o talismã que os pais possuem e que lhe falta a ela é o pênis do pai; daí a sua raiva, o seu medo e desamparo⁸. Privando o pai do pênis e possuindo-o ela obtém assim o talismã- a espada invencível, o “órgão de sadismo”; ele torna-se impotente e indefeso (o marido gentil), mas ela ainda se protege de qualquer ataque usando para com ele a máscara da subserviência feminina e, sob esse disfarce, desempenha ela mesma “por ele” muitas das funções masculinas (as suas capacidades práticas e de gestão). O mesmo se passa com a mãe: tendo-a privado do pênis, destruído e reduzido

8 Cf. M. N. Searle, “Danger situations of the immature ego”, Oxford Congress, 1929.

a uma lamentável inferioridade, triunfa sobre ela, mas também secretamente; exteriormente reconhece e admira as virtudes das mulheres “femininas”. Mas a tarefa de se proteger da vingança da mulher é mais difícil do que da do homem; os seus esforços para acalmar e compensar devolvendo e usando o pênis ao serviço da mãe nunca serão suficientes; este estratagema era usado até à exaustão, e por vezes quase a levou à exaustão.

Parece assim que esta mulher se protegeu de uma ansiedade intolerável resultante da sua fúria sádica contra os seus pais, criando uma situação em que se tornava suprema e ninguém lhe podia fazer mal. A essência da fantasia era a sua supremacia sobre os pais- objeto; por este meio o seu sadismo era satisfeito, ela triunfava sobre eles. Por via dessa mesma supremacia também conseguia evitar os seus atos de vingança; os meios que adotou para esse efeito foram formações reativas e dissimulação da sua hostilidade. Assim ela podia satisfazer ao mesmo tempo os seus impulsos *id*, o seu ego narcisista e o seu superego. A fantasia era a força principal de toda a sua vida e do seu caráter, e quase conseguia desempenhar este papel na perfeição. Mas o ponto fraco era o caráter megalomaniaco, sob todos esses disfarces, da necessidade de supremacia. Quando esta supremacia foi seriamente perturbada durante a análise, ela caiu num abismo de ansiedade, raiva e profunda depressão; perante a análise, sucumbiu à doença.

Gostaria de dizer uma palavra sobre o tipo de mulher homossexual definido por Ernest Jones cujo objetivo é obter o “reconhecimento” da sua masculinidade por parte dos homens. A questão que se coloca é se a necessidade de reconhecimento neste tipo está relacionada com o mecanismo da mesma necessidade, operando de modo diferente (reconhecimento dos serviços realizados) no caso que descrevi. No meu caso, o reconhecimento direto da posse do pênis não era admitida abertamente; foi apropriado pelas formações reativas, embora apenas a posse do pênis as tornasse possíveis. Por conseguinte, mesmo que indiretamente, foi reivindicado o reconhecimento do pênis. Este enviesamento é devido ao receio de que a sua posse de um pênis pudesse ser “reconhecida”, por outras palavras, “descoberta”. Podemos ver que com menos ansiedade a minha paciente também poderia esperar abertamente que os homens reconhecessem a sua posse de um pênis, e em privado ela manifestou de facto, como nos casos relatados por Ernest Jones, um amargo ressentimento por qualquer falta deste reconhecimento direto. É claro que nestes casos o sadismo primário obtém mais gratificação; o pai foi castrado e irá mesmo reconhecer a sua derrota. Mas então como é que

essas mulheres evitam a ansiedade? No que diz respeito à mãe, isso é feito negando a sua existência. A julgar por indicações de análises que efetuei, concluí que, primeiro, tal como Jones sugere, esta declaração é simplesmente um deslocamento da exigência sádica original de que o objeto desejado, mamilo, leite, pênis, fossem imediatamente devolvidos; é em grande parte um pedido de absolvição. Agora a mãe é relegada para o limbo; nenhuma relação com ela é possível. A sua existência parece ser negada, apesar de na verdade ser muito temida. Assim, a culpa de ter triunfado sobre os dois só pode ser absolvida pelo pai; se ele sancionar a posse do pênis através do seu reconhecimento, ela está a salvo. Ao *dar-lhe* esse reconhecimento, ele *dá-lhe* o pênis a ela em vez de o dar à mãe; então ela possui-o, pode tê-lo, e tudo está bem. ‘Reconhecimento’ é sempre em parte segurança, conforto, amor; além disso torna-a suprema de novo. Mal ela sabe que para si, o homem admitiu a sua derrota. Assim no seu conteúdo, este tipo de relação fantasiada com o pai é semelhante ao relacionamento edipiano; a diferença é que tal razão “assenta numa base de sadismo. Ela de facto matou a mãe, mas é por esse motivo excluída de desfrutar de muito do que a mãe teve, e o que ela consegue obter efetivamente do pai ainda o tem de extorquir e reclamar.

Estas conclusões obrigam-nos mais uma vez a enfrentar a questão: qual é a natureza essencial de uma feminilidade totalmente desenvolvida? O que é *Das ewig Weibliche*? (o eterno feminino) A conceção de feminilidade como uma máscara, por detrás da qual o homem suspeita de algum perigo oculto, lança um pouco de luz sobre o enigma. A feminilidade heterossexual totalmente desenvolvida é fundada, como Helene Deutsch e Ernest Jones declararam, na fase oral de sucção. A única gratificação de uma ordem primária é a de receber o (mamilo, leite) pênis, sêmen, e filho do pai. Quanto ao resto depende das formações reativas. A aceitação da castração, a humildade, a admiração dos homens, vêm em parte da sobrevalorização do objeto no estágio oral de sucção; mas vêm principalmente da renúncia (menor intensidade) dos desejos sádicos de castração decorrentes do estágio oral –sádica posterior. “Eu não devo usurpar, eu não devo nem sequer pedir; tem de me ser dado.” A capacidade de autossacrifício, devoção, autoabnegação exprime os esforços para restaurar e compensar, quer a mãe quer o pai, daquilo que lhes tinha sido tirado. É também aquilo a que Radó chamou um “seguro narcisista” do mais elevado valor.

Fica claro como a realização da plena heterossexualidade coincide com o da genitalidade. E uma vez mais constatamos como Abraham primeiro

declarou, que a genitalidade implica a realização de um estado pós-ambivalente. Tanto a mulher “normal” como a homossexual desejam o pênis do pai e se revoltam contra a frustração (ou castração); mas uma das diferenças entre elas reside na diferença entre o grau de sadismo e o poder de lidar com ele e com a ansiedade que ele gera nos dois tipos de mulheres.

Márcia Oliveira, Bolseira de Pós-Doutoramento (FCT) no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Investigadora em Estudos Artísticos e Estudos Feministas, desenvolve um projeto sobre “livros de artista”.

Maria Amélia Carvalho, Leitora no Departamento de Estudos Ingleses e Norte Americanos da Universidade do Minho, investigadora do CEHUM. Doutoranda nas áreas dos Estudos de Tradução, Estudos Feministas e representações identitárias.

Maria Filomena Louro, Professora Associada da Universidade do Minho. Investigadora no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho em Estudos Irlandeses, Teatro e Estudos de Tradução.

Maria Luísa Coelho, bolseira FCT de pós-doutoramento no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, onde desempenha a função de investigadora associada. Investigadora nas áreas dos Estudos Feministas e Inter-artes, desenvolve um projeto centrado em escritores e artistas portugueses em Londres (1950-1986).

Esta Antologia crítica foca os *Estudos Comparatistas* numa perspectiva contemporânea e localizada, problematizando-os no diálogo com o cosmopolitismo e o multiculturalismo, face às questões concretas colocadas pela Pós-colonialidade, pelos Estudos de Tradução, pela Arte e pelo Género. Uma característica singular desta Antologia é ela ser, em larga medida, fruto de um trabalho colectivo, uma vez que todos os elementos que nela colaboraram, enquanto investigadoras e tradutoras, integram o grupo de pesquisa em “Género, Artes e Estudos Pós-Coloniais” (GAPS) do CEHUM.

O Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho é uma unidade de investigação acreditada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), cujos objetivos prioritários são o desenvolvimento e divulgação de investigação transdisciplinar, compreendendo as áreas da Literatura, Ciências da Linguagem, Filosofia e Cultura.

ISBN 978-989-755-326-4



9 789897 553264

