



Hermínia Maria Pimenta Ferreira Sol

"THE IMPOSSIBLE FUSION OF HORIZONS:" A TEMÁTICA DAS VIAGENS NA CONTÍSTICA DE PAUL BOWLES

Tese de Doutoramento em Letras, na área científica de Línguas e Literaturas Modernas,
especialidade em Literatura Americana,
orientada pela Senhora Professora Doutora Graça Capinha e co-orientada pela Senhora Professora Doutora
Jacinta Matos, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Fotografia na capa: *Mão com Etiquetas*, 1990.
Fotografia de Daniel Blaufuks
Cortesia do artista



FLUC FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Hermínia Maria Pimenta Ferreira Sol

"The Impossible Fusion of Horizons:"
A Temática das Viagens na Contística de Paul Bowles

Tese de Doutoramento em Letras, na área científica de Línguas e Literaturas Modernas,
especialidade em Literatura Americana, orientada pela Senhora Professora
Doutora Graça Capinha e co-orientada pela Senhora Professora Doutora Jacinta Matos,
apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Coimbra, 2012

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Social Europeu



Este trabalho foi parcialmente financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Programa Operacional Potencial Humano (POPH) do QREN.

*Aos meus pais pelo apoio total que me deram e
que sempre me têm dado.*

Em memória de meu pai.

RESUMO

Face à crise instalada no pós-11 de Setembro e num contexto de globalização, em que cada vez mais a premência da investigação e da reflexão sobre as diversas questões pós-coloniais se manifesta, a ficção de Paul Bowles parece ganhar um novo fôlego ao dar protagonismo a temas tão actuais quanto a hierarquia entre “centros” e “periferias,” as “identidades nacionais” e as “identidades locais,” as culturas hegemónicas e as culturas contra-hegemónicas. Tendo isto em mente, este estudo visa analisar o modo como as questões acima enumeradas, bem como outras que delas decorrem, transparecem na contística de Bowles, sendo tratadas sobretudo através do recurso à temática da viagem, que permeia, praticamente, toda a sua obra. Dada a diversidade de interesses artísticos do autor em estudo, a análise será de natureza interdisciplinar e interartes, e incluirá a exploração de aspectos de cariz antropológico e intercultural, na sua relação com o pós-colonial, além de outros estritamente de análise e de contextualização literárias.

O facto de ter assumido, desde cedo, uma atitude de dupla alienação — em relação à cultura do seu país (EUA) e às culturas dos diversos países onde viveu —, manteve Bowles num estado (desejado pelo autor, como veremos) de permanente inquietude e numa situação que Homi Bhabha designa como *in-betweenness*. Este estado e esta situação ter-lhe-ão permitido, por um lado, estar, em simultâneo, presente e ausente em diversas culturas; e, por outro lado, questionar os efeitos da preservação moderna do pensamento dicotómico e/ou do modelo racionalista ocidentais. Daí que se tenha aventurado por estilos e géneros literários marginais, alguns deles estranhos à tradição ocidental, e que tenha procurado transcender os limites do racional, procurando perceber e expor, ao mesmo tempo, pontos de vista descentrados e assumidamente incompletos por se situarem fora do âmbito da sua identidade nacional, literária, linguística e cultural.

Por último, descoberta, no decorrer desta investigação, a ligação de Bowles com Portugal, esta será aqui abordada, tendo por base dois textos de teor jornalístico e vários de teor epistolar, textos que revelam a relação de Bowles com algumas individualidades e alguns artistas portugueses, bem como a sua visão de Portugal e do seu estatuto (semi)periférico. Tendo por mote um projecto artístico desenvolvido por Daniel Blaufuks, a dialéctica entre o conto e as narrativas iconográficas presentes na fotografia será igualmente abordada: afinal, um(a) contador(a) de histórias não tem de estar cativo(a) da palavra.

Palavras-chave: conto; viagem; periferia; *in-betweenness*.

ABSTRACT

In face of the post-9/11 crisis and in a globalized context, where post-colonial matters are starting to acquire more relevance, Paul Bowles's fiction gains renewed interest for tackling themes such as the hierarchy between "centers" and "peripheries," "national identities" and "local identities," and hegemonic cultures and counter-hegemonic cultures. Bearing this in mind, this project aims to analyze the way all of these matters are present in Bowles's short stories, mostly by resorting to the theme of the journey, which permeates most of his literary work. Given the diversity of Bowles's artistic interests, an interdisciplinary and interart approach will be taken, while including also the exploration of anthropological and intercultural matters, their connection with post-colonialism, as well as other questions of a literary nature.

Having taken on, from a very young age, a double alienation attitude — in relation to his country (USA) and the cultures of the many countries where he lived —, Bowles lived in a permanent state of restlessness and in a situation of in-betweenness. This has allowed him on the one hand to be, both, present and absent in several cultures; while, on the other hand, to question the maintenance of binary thought processes and/or Western rationalist models. This explains the reason why he ventured into marginal literary styles and genres, some of them alien to the Western tradition, and his attempt to transcend the limits of the rational mind, while, at the same time, trying to understand and expose decentred and incomplete points of view located outside the realm of his national, literary, linguistic and cultural identities.

Lastly, having discovered, during the course of this investigation, that there was a connection between Bowles and Portugal a decision was made to explore it. Hence the contacts and relationships that Bowles established among some individuals and Portuguese artists, as well as Bowles's insights on this (semi)peripheral country and on its people will be analyzed. This analysis will be based on two journalistic texts and several epistolary ones written during Bowles's extended stay in Portugal. Moreover, using an artistic project developed by Daniel Blaufuks, the dialectic combination of short stories and the iconographic narratives held within photographs will also be looked into: after all, a storyteller doesn't depend solely on words.

Keywords: short story; journey; periphery; in-betweenness.

AGRADECIMENTOS

Durante os seis anos que este projecto levou a concluir, foram muitas as pessoas que, de formas diferentes, contribuíram para a realização do mesmo.

Na esperança de não me esquecer de nenhuma cumpre-me agradecer, em primeiro lugar, às minhas duas extraordinárias orientadoras, a Professora Doutora Graça Capinha e a Professora Doutora Jacinta Matos, por terem aceitado empreender esta viagem comigo e pela excelência da orientação dada sempre acompanhada de momentos de boa disposição.

Gostaria ainda de agradecer:

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia, à Fundação Calouste Gulbenkian e à Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento pelo apoio financeiro que me permitiu consultar *in loco* os vários arquivos que acolhem o espólio de Paul Bowles, tanto nos EUA como na Europa;

Ao grupo de bibliotecários(as) e técnicos(as) que compõe o Special Collections Department da Universidade de Delaware, entre os quais destaco Tim Murray, Francis Poole, Rebecca Melvin-Johnson e Shean Mullan;

Ao grupo de bibliotecários(as) e técnicos(as) que compõe o Harry Ransom Center da Universidade do Texas em Austin, entre os quais destaco Richard Workman e Rachel Hertz;

Ao Fotomuseum Winterthur e ao Núcleo Fotográfico do Arquivo Municipal de Lisboa pela cedência das imagens usadas na tese e no foto-documentário;

Ao Prof. Christopher Sawyer-Lauçanno pela cordialidade e disponibilidade em responder às minhas múltiplas perguntas;

Aos meus colegas e amigos Andrew Martino e Michael Cotsell por partilharem o seu vasto conhecimento Bowlesiano comigo;

Ao Daniel Blaufuks pela ajuda, disponibilidade, paciência e pela cedência de imagens;

Ao António Costa pela amabilidade e prontidão com que sempre respondeu aos meus apelos e perguntas;

Ao José Pedro Cortes e ao Prof. Fernando Lares pela troca de impressões e esclarecimento de dúvidas;

À Margarida Vale de Gato pelas dicas Poenianas;

A todos(as) os(as) que comigo colaboraram no foto-documentário *The Pleasant Feeling of Being in a More Innocent Age: Paul Bowles's Impressions on Portugal* que faz parte desta tese, nomeadamente o Pedro Cruz e o João Almeida que concordaram realizar este projecto comigo, o Luís Falcão que escreveu o guião, o Jared Larson e o Martin Earl que emprestaram as vozes ao narrador e ao Paul Bowles, respectivamente, à Escola Superior de Tecnologia de Abrantes e ao Carlos Coelho por terem tornado tudo isto possível;

À Lourdes Féria, à Ana Freitas e, novamente, ao António Costa por terem aceitado integrar a mesa redonda por mim organizada para o Congresso Internacional "Do You Bowles;"

Ao meu ex-aluno Pedro Pinto pela ajuda dada no Museu Vicentes na ilha da Madeira;

Aos Francos (Michael, Isabel e Tomas) e à Martha Campbell pela amizade, pelas guaridas e pelas conversas estimulantes;

À Senhora D. Dina Almeida do Instituto de Estudos Norte-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra pelo seu profissionalismo;

Aos meus colegas Carlos Veloso e Teresa Martins pelos empréstimos bibliográficos e pelas revisões das comunicações que apresentei sobre Paul Bowles;

Aos meus grandes amigos Teresa Sofia Duarte, Paula Mesquita, Luísa Sol (que, também, é minha irmã) e António Rodrigues pela terapia de grupo (no caso do António, também estou grata pela resolução dos múltiplos problemas informáticos).

NOTA: Esta tese segue a norma de referência bibliográfica, no sistema autor-data, estabelecida pelo *Chicago Manual of Style, 15th ed.*.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I - Paul Bowles e a Cultura Americana	13
1. Ecos e tradições americanas	14
2. O terror gótico	28
3. A anatomia da violência	39
Capítulo II - Paul Bowles: que Modernismo(s)?	53
1. Modernismo(s)	54
2. O Modernismo Americano	68
3. O impulso modernista em Bowles	83
Capítulo III - O Canto dos Contos	94
1. Origens e evolução do conto	95
2. Metamorfoses de um gênero	100
3. O conto tradicional	105
4. O conto literário	110
5. Um gênero discreto	113
6. O conto americano e a identidade nacional	119
7. O conto modernista americano	125
Capítulo IV - O Conto Bowlesiano	131
1. No início foi o conto	132
2. <i>Moroccan stories</i> e traduções	142
Capítulo V - A Apologia da Errância	155
1. A Oeste tudo é novo	157
2. Modos de relação com o Outro	174

ÍNDICE

3. Uma Cinderela em Los Angeles	188
Capítulo VI - O Nomadismo Rizomático de Bowles	197
1. "Pastor Dowe at Tacaté:" uma questão de fé	199
2. "You Have Left Your Lotus Pods on the Bus:" os limites da interpretação	215
3. "Things Gone and Things Still Here:" em busca de um tempo perdido	224
Capítulo VII - Viagens na Nossa Terra: Paul Bowles em Portugal	235
1. "O medo guarda a vinha" e os brandos costumes	237
2. Ecos Bowlesianos em Portugal	266
Conclusão	284
Bibliografia	289
Anexos	

O *topos* da viagem partilha com a arte de contar o facto de ser imemorial e universal. Para além (e por causa) disso, ambos são influenciados por factores como a mobilidade e a transculturalidade que contribuem para a sua constante reinvenção e, por esse motivo, serão também alvo de destaque nesta tese. Assim sendo, o conceito Gadameriano de "fusão de horizontes" é apropriado para figurar no título da mesma, não só pelo conceito em si, mas também pela abertura a metáforas espaciais (a "fusão" e o "horizonte") que a expressão invoca e que são centrais para a sustentação de vários argumentos apresentados nos diferentes capítulos que se seguem. Com efeito, a percepção que se tem do Outro vai sendo moldada pelo alcance de visão permitido pelo horizonte que se consegue ter num dado tempo e espaço; e a interacção, sempre recíproca, de horizontes históricos, culturais, individuais, cria uma zona de contacto entre tradições e, conseqüentemente, a (ilusão, como se verá, da) fusão dos diferentes horizontes. A contística de Bowles será, assim produtivamente analisada com base nestas metáforas, uma vez que combina os dois temas em discussão — o conto e a viagem — e, por esse motivo, permite problematizar questões que se prendem com a (im)possibilidade de fundir ou de alargar horizontes num contexto de viagem.

O estilo de vida itinerante de Paul Bowles, bem como a sua escrita têm exercido grande fascínio sobre a crítica e, por isso mesmo, têm merecido a sua atenção. Em parte, este fascínio resulta do facto de Bowles ser um explorador de realidades e experiências desconhecidas aos olhos ocidentais (Hibbard 1993, xiv), situação que faz com que os(as) leitores(as) sejam temporariamente privados(as) de um tempo e de um espaço convencionais

Introdução

(Collins 1982, 60). A possibilidade de "viajar" por entre realidades marginais àquilo que é a nossa experiência, bem como de explorar o trabalho literário de um autor cuja vida e obra subverteram os modelos convencionais vigentes nas épocas que atravessou, foram, sem dúvida, aspectos que pesaram na escolha do tema a abordar neste projecto doutoral. O facto de a obra de Paul Bowles continuar ausente da maior parte dos cursos de literatura leccionados nas universidades (nacionais e estrangeiras), o que faz dele um autor marginal, também contribuiu para que fosse o autor eleito para este estudo, uma vez que se trata de um elemento potenciador de inovação. Um pressuposto que ganha mais força, se se tiver em consideração que, até 2006, ano em que este projecto foi encetado, os estudos realizados sobre a obra de Paul Bowles em Portugal eram residuais.

Ao princípio de inovação obedeceu também a selecção dos textos para análise, o tipo de análise que deles é feita e, sobretudo, a continuidade da exploração da presença de Bowles em Portugal. No que diz respeito a este último ponto, este projecto visa colmatar a ausência total de trabalho nesta área, procurando desvendar a opinião que Bowles, durante a sua estadia, formou de Portugal e do seu estatuto semiperiférico, desvendando também alguns dos contactos que estabeleceu com artistas portugueses e os resultados artísticos que daí advieram.

Apesar da sua presença episódica nas letras norte-americanas, o contributo de Bowles para as mesmas foi original e substancial. Tendo atravessado praticamente todo o século XX, travado conhecimento com muitos dos principais vultos do modernismo e vivido em diversos pontos do globo, Bowles traçou, desde cedo, um percurso muito próprio na história da música e da literatura norte-americanas, algo de que ele próprio despretensiosamente dá conta num curto passo auto-biográfico, datado de 1958, e que aqui se transcreve:

I was born in New York City and brought up here during the age of Prohibition. When I had completed secondary school at sixteen, I enrolled in an art school. At the end of the first term painting seemed silly, so I went to the University of Virginia because Poe had gone there. When the first year was half finished, I went off to Paris, where I'd already published in various so-called avant-garde magazines, including *Transition* and *This Quarter*. Paris also palled, so I started walking around Western Europe. Eventually I returned to the United States and the University, only to escape again, this time to Berlin (where I met Isherwood and Spender). Then Gertrude Stein suggested I go to Morocco, so I did, immediately deciding to remain in North Africa. I wondered about Morocco, Algeria, the Sahara and Tunisia for four years, then to the West Indies. After that, South America and Central America. Then Mexico for four and a half years. In between I came back to write scores for Broadway shows, ..., including among others the first William Saroyan play and the first Tennessee Williams play. When the war finished I went back to Morocco where I bought a small house, in order to feel settled. Then I went down to the Sahara and wrote *The Sheltering Sky*. After that I went to India, where I began *Let It Come Down*, then to Ceylon, where I saw a little island that I liked, off the south coast. It wasn't for sale However, I laid the groundwork for an eventual purchase, and heard in Madrid the following autumn that I could at last buy it, which I did that very day. Again I went out to Ceylon, lived in it and wrote *The Spider's House*. Then I went to Japan. Back to Morocco eventually, where I put together the book called *Yallah*. ... Then I went to South Africa and back to Ceylon, from where I arranged a Rockefeller Grant to record indigenous music in Morocco. Then I went to visit Tom Mboya in Nairobi. ... Back to Tangier, where my political past caught up with me. The trouble ensued, I settled in Portugal for a few months, was in Albufeira of Algarve [*sic*], when a telephone call came from New York asking me to return here immediately to aid in staging a play I had adapted from the Spanish and written an extensive score for (Garcia Lorca's *Yerma*). I didn't want to come, but I came, and here I am, ... I'm also doing a score for Tennessee Williams opus, *Sweet Bird of Youth*, which Kazan schedules for shortly after New Year's. I still intend to record the music of Morocco. That's about all, I should say (Bowles 1994, 288-9).

Os motivos que levaram Bowles a abandonar os Estados Unidos foram, sobretudo, o antagonismo do pai (uma figura severa e despótica na vida de Bowles), a insatisfação com a educação formal que lhe estava a ser ministrada pela universidade e a incompatibilidade com o puritanismo dos Estados Unidos. Em 1929, Bowles sucumbe ao chamamento da Europa boémia e, poucos anos mais tarde, ao encantamento do Norte de África. A aversão que sentia pelos padrões de comportamento e estilo de vida promovidos pelo seu país e o cepticismo em relação à civilização ocidental em geral, levaram-no a cartografar e a explorar mundos imaginários na sua escrita ficcional, que povoou de personagens propensas

Introdução

à mobilidade (dentro ou fora do país de origem, por dimensões reais ou oníricas, voluntária ou involuntariamente). Deste empreendimento ficcional resultaram cerca de sessenta contos e quatro romances que infringem convenções estilísticas e temáticas, ao mesmo tempo que evidenciam atitudes estéticas e preocupações literárias partilhadas pela ficção moderna (Collins 1982, 59). Estas mesmas obras apresentam a civilização, a cultura e a sensação de segurança, que é tida como certa no ocidente, como um conjunto de ficções ancoradas nessa ficção maior que é a sociedade ocidental (Pinker 1994, 156). Por outras palavras, Bowles percebe o conceito de sociedade ocidental e moderna como uma espécie de andaime, uma estrutura ficcional, cujo propósito é o de conferir uma ideia (falsa) de segurança aos(as) que nela estão integrados(as) mas que, dada a sua natureza frágil, pode ruir a qualquer momento (Bowles 1981/1993, 122).

Este ponto de vista, por muitos(as) considerado como exagerado, bem como a sua escrita transgressora condenaram-no, durante várias décadas, a uma situação de isolamento literário e, conseqüentemente, de exclusão do cânone literário americano, pois a crítica tinha, e ainda tem, grande dificuldade em os classificar e definir. Para além disto, o facto de Bowles se ter alheado por completo da *American experience* e, portanto, de esta estar (pelo menos, aparentemente) ausente da sua obra, terá igualmente contribuído para o esquecimento a que a academia a tem votado.

Contudo, nos últimos vinte anos esta tendência tem sido alvo de algumas inversões fruto, em primeiro lugar, da adaptação para filme da obra *The Sheltering Sky*, pela mão de Bernardo Bertolucci; e, em segundo lugar da revisitação da sua obra em resultado das circunstâncias geradas pelos ataques terroristas levados a cabo por membros da *Al Qaeda* aos Estados Unidos a 11 de Setembro de 2001. Se o primeiro caso proporcionou a Bowles dar-se a conhecer¹ a um público mais vasto, o segundo caso despertou um renovado

¹ Literalmente, pois Bowles desempenha um pequeno papel no filme em questão.

interesse pela sua obra, uma vez que parte dela comporta e retrata relações metaforizadas entre o ocidente cristão e o oriente islâmico agora reapreciadas à luz de um contexto pós-11 de Setembro. Esta tendência decorre do desmoronamento da utopia do convívio multicultural e do acentuar da tensão Ocidente/Oriente, no âmbito dos quais a temática das viagens ganha uma acrescida relevância. Isto explica as homenagens realizadas, as obras editadas (e reeditadas) e as comunicações produzidas tendo Paul Bowles como tema, entre 2004 e 2010.

Apesar destes picos esporádicos de interesse que o trabalho literário de Bowles tem merecido em tempos mais recentes, ele continua a ocupar um espaço marginal na academia, o que concorre para que a contribuição de Bowles para a literatura norte-americana do século XX permaneça largamente ignorada e desconhecida. Na verdade, é bem possível que esta situação nunca se venha a alterar e que, na realidade, até esteja de acordo com a vontade do próprio autor, na medida em que, tal como se tentará demonstrar ao longo dos capítulos que se seguem, o isolamento e a marginalidade literários de Bowles parecem ser, na verdade, voluntários, pois a observação do centro a partir das margens permitiu-lhe não só desenvolver uma perspectiva intercultural crítica, mas também estabelecer espaços diaspóricos nas suas produções literárias.

Uma boa parte da ficção de Bowles implica o acto de viajar, que é um *topos* bastante comum na tradição ocidental. Porém, para Bowles, as viagens parecem servir para validar a existência de realidades rizomáticas e para, ao mesmo tempo, observar as representações que faz de visões do mundo atípicas e diferentes das ocidentais. Tendo estes aspectos em mente, a análise aqui proposta será feita tendo em consideração, principalmente, o modo como o acto de viajar e o tema "viagens" se manifestam nos contos de Paul Bowles, relendo-os à luz de um contexto global onde emergem vozes de resistência ao processo de imperialismo cultural, económico e militar do Ocidente.

Introdução

A preferência pela análise dos contos de Bowles, em relação aos romances, fica a dever-se ao facto de este ser um género literário relativamente negligenciado por editores(as), pelo meio académico e pelo público e, como tal, pouco estudado. Tal situação resulta, quase sempre, como se sabe, da crença de que o conto é um género “discreto,” menor e comercialmente inviável. Todavia, este género, longe de ser singelo, é detentor de uma complexidade gerada pela brevidade narrativa e consequente concentração de significado. A fim de contrariar uma série de mitos que ainda assolam este género literário, este estudo apresenta o conto como um género de construção meticulosa, de forma compacta, (em alguns casos) de conteúdo subversivo, e com tradição na literatura norte-americana. Do mesmo modo, a opção pelo estudo do conto deriva também de este ter sido o género que Bowles melhor dominou e que melhor se moldou à prática de um modelo de escrita que cultivou a criação de variantes, aos níveis temático e estilístico, dentro desse mesmo género; e do facto de estes, por vezes, funcionarem como esboços de romances, ou mesmo de outros contos com um nível de complexidade superior.

Muito embora, e como já se disse, a obra contística de Bowles seja considerável, verifica-se que apenas um número muito restrito de contos é de facto conhecido e analisado. Na maior parte dos casos, trata-se de contos que têm sido sobejamente publicados em antologias do conto norte-americano. Todavia, por serem quase sempre os mesmos,² por conterem retratos de violência (muitas vezes associada à sexualidade e a estados alterados de consciência intencionalmente induzidos através de estupefacientes) e por reproduzirem o discurso neocolonialista, propiciaram a propagação da ideia de que estes contos são, de alguma forma, paradigmáticos da sua escrita — uma noção redutora e estereotípica que espalha o conto bowlesiano. Com o propósito de inverter esta tendência, aquando do processo de selecção dos contos para análise nesta tese, foi dada primazia a contos menos

² Entre os contos mais antologizados contam-se "A Distant Episode," "You Are Not I," "Pages From Cold Point" e "A Time of Friendship."

conhecidos e através dos quais se evidencia a diversidade temática e estilística de Bowles. Além disso, optou-se por dar visibilidade a contos que saem da "temática marroquina," muito embora estes últimos não tenham sido negligenciados, pois esta tem sido insistentemente abordada devido ao actual contexto de tensão político-religiosa entre o Ocidente Cristão e o Oriente Islâmico. Ao mesmo tempo, esta resolução permitiu a este projecto afastar-se de uma tendência também em voga e que consiste na exploração dos termos "exótico" e "pós-colonial," entre vários outros, como estratégia de *marketing*. O mesmo é dizer que, actualmente, ambos os termos funcionam como rótulos que visam a obtenção de visibilidade, e sucesso de vendas dentro de uma indústria académica sedenta de novidade e subordinada às forças do mercado. Tal como Graham Huggan observa:

Postcoloniality, ..., is a value-regulating mechanism within the global late-capitalist system of commodity exchange. Value is constructed through global market operations involving the exchange of cultural commodities and, particularly 'othered' goods. Postcoloniality's regime of value is implicitly assimilative and market-driven: it regulates the value-equivalence of putatively marginal products in the global marketplace (2001, 6).

Uma vez que a academia não é imune a este processo, os produtos que nela são produzidos e que versem sobre estes temas vão ser alvo de maior atenção, dado o seu valor de mercado actual ser alto. Ainda que a referência a contos com cenários marroquinos seja inevitável, ela não será aqui primordial e, mesmo quando ela é feita, é-o com base em contos que a crítica tem negligenciado (como "Here to Learn" e "Things Gone and Things Still Here"), a fim, de através deles, dar a conhecer facetas da escrita de Bowles que têm permanecido inexploradas.

Por entre as diversas leituras que foram feitas durante o período dedicado à investigação propriamente dita, verificou-se igualmente que a interferência de alusões biográficas toma por vezes dimensões englobantes, correndo-se o risco de catalogar Bowles como autor *gay* o que limita, logo à partida, o seu projecto literário à questão da

Introdução

homossexualidade. Muito embora a obra de Bowles seja abundante em apontamentos biográficos, e muitos deles sejam mencionados ao longo da tese, houve a preocupação de separar o autor dos(as) seus(uas) narradores(as) e, sobretudo, de não tentar forçar leituras com base nos dados biográficos de Bowles.

Dada a diversidade e riqueza temáticas da contística de Bowles, optou-se por uma abordagem selectiva, ao invés de exaustiva, e não cronológica. Para a elaboração dos diversos argumentos que aqui vão ser defendidos foi fundamental o trabalho de críticos como: Allen Hibbard, que produziu uma das melhores, se não mesmo a melhor, obra de referência sobre os contos de Bowles, *Paul Bowles: A Study of the Short Fiction* (1993); Gena Dagel Caponi, responsável por duas obras basilares para o entendimento do autor e da sua obra literária, *Paul Bowles: Romantic Savage* (1994) e *Paul Bowles* (1998), respectivamente; Richard F. Patteson, autor de *A World Outside: The Fiction of Paul Bowles* (1987), que continua a ser uma obra incontornável para quem se dedica ao estudo deste autor; e, por último, Christopher Sawyer-Lauçanno, autor de *An Invisible Spectator* (1989), a primeira biografia de Paul Bowles e cuja relevância permanece indiscutível.

Graças ao patrocínio de instituições como a Fundação para a Ciência e a Tecnologia, a Fundação Calouste Gulbenkian e a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento foi possível conhecer pessoalmente alguns destes autores, uma experiência muito proveitosa na medida em que permitiu encetar um processo de troca de opiniões sobre o seu trabalho em torno de Bowles e que se manteve até à conclusão deste projecto.

Tendo em consideração que o tema central deste trabalho é a relevância da viagem na contística bowlesiana, esta tese encontra-se estruturada em sete capítulos, o primeiro dos quais se ocupa da localização de Paul Bowles na cultura americana. Partindo do trabalho de críticos como Leslie A. Fiedler, Sacvan Bercovitch, R. W. B. Lewis, Richard Ruland, Malcolm Bradbury e Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, traçam-se as coordenadas da

escrita de Bowles no que diz respeito à tradição adâmica, ao excepcionalismo, à jeremiada e ao conceito de fronteira norte-americanos. Para além destes aspectos, é também analisada a forma como os elementos horríficos que Bowles incorpora na sua ficção deixam transparecer uma estética de violência que se encontra enraizada na própria jeremiada e no gótico norte-americanos, apontando-se igualmente, ainda que de forma menos aprofundada, para alguma reflexão recente sobre esta estética e a natureza da própria linguagem (através de pensadores como Deleuze e Guattari, e Jean-Jacques Lecercle).

No segundo capítulo, faz-se o enquadramento da obra de Bowles nos Modernismos europeu e americano, e na própria noção de Modernidade. Partindo de teóricos como Marjorie Perloff, Daniel Joseph Singal, Matei Calinescu, Malcolm Bradbury e Boaventura de Sousa Santos, procede-se à enumeração e exploração de aspectos que aproximam (como o recurso ao exílio voluntário, o desencanto com a sociedade ocidental e o seu ideal de modernidade, o pessimismo relativamente ao futuro e a descrença no avanço científico) e distanciam (como os traços românticos na descrição paisagística ou a aceitação de modelos de representação realista) Bowles do Modernismo. Além disso, e dado o afastamento de Bowles dos Estados Unidos, tenta-se perceber de que forma é que o movimento modernista americano se manifesta também na sua identidade literária.

O terceiro capítulo tem por missão traçar a genealogia do conto enquanto género, desde a sua versão tradicional, passando pela visão antropológica da narrativa oral, até à sua concepção modernista. É igualmente colocado em destaque o conto americano, dadas as suas ligações à noção de americanidade e às especificidades que este adquire por influência dos paradigmas estéticos do modernismo americano. Para tudo isto, foi fundamental o trabalho de autores como Bruno Bettelheim, Vladimir Propp, Paul Zumthor, James Watson e Joyce Carol Oates.

Introdução

O quarto capítulo é, no fundo, uma continuação do terceiro, todavia, concentra a sua atenção no conto bowlesiano propriamente dito. Assim sendo, serão aí expostas as formas como Bowles conjuga as técnicas da contística ocidental com a contística não-ocidental. A partir de alguma abordagem da tradição oral Magrebina, este capítulo procura, de forma comparada, os traços de apropriação, tradução e inovação que Bowles introduz no conto e que o demarcam de outros autores dentro do conto americano, pelo que os argumentos invocados por Gore Vidal, Robert Duncan, Jack Collins, Abderrahim Youssi, Allen Hibbard, Abdelhak Elghandor e Nirvana Tanoukhi, em relação a estes assuntos, foram determinantes na formulação do raciocínio que subjaz à elaboração deste capítulo.

O quinto capítulo, à luz de autores como Edward Said, Homi Bhabha, Eric Hobsbawm, Marianna Torgovnick e J. J. Clarke, introduz o conceito de viagem como exílio, evasão, fuga ou resistência, e suas implicações sociais, culturais e literárias na construção e representação da alteridade e da identidade (étnica e de género). A sustentação deste argumento é feita, sobretudo, com base no conto "Here to Learn," sendo, igualmente, exploradas questões relativas ao fascínio do Oriente pelo Ocidente, ao mimetismo colonial e ao fenómeno da *transcendental homelessness*.

O sexto capítulo ocupa-se do conceito de viagem como experiência da diferença, na sua vertente antropológica e nas suas implicações religiosas, multiculturais e políticas, chamando a atenção para a resistência, a incompletude, o descentramento e a desterritorialização do sujeito e do discurso, ancorando-se para isso, principalmente, em Deleuze e Guattari, Marianna Torgovnick, Émile Durkheim, Clifford Geertz e Boaventura de Sousa Santos. O conto sobre o qual a análise recai é "Pastor Dowe at Tacaté," muito embora esta seja coadjuvada pelo recurso a "You Have Left Your Lotus Pods on the Bus" e "Things Gone and Things Still Here," a fim de acentuar a existência da dimensão antropológica em algumas produções literárias de Bowles.

Por último, o capítulo sete fugirá um pouco aos moldes dos anteriores na medida em que se detém sobre a relação de Bowles com Portugal. Aqui, a análise não contempla contos mas sim, textos jornalísticos e epistolares, visto estes serem vitais para perceber o género de relações que o autor cultivou em terras lusas, durante o breve período em que cá residiu em 1958. Tenta-se também perceber a opinião que formulou acerca de um Portugal oprimido que, posteriormente, divulgou na imprensa internacional. Se o contacto com a comunidade artística portuguesa foi, inicial e primordialmente, no campo da música, a troca de impressões artísticas e o resultado das mesmas acabou por se estender a outras áreas, tal como o evidenciam alguns trabalhos de Daniel Blaufuks.

Resta, por fim, mencionar que a produção desta tese foi igualmente o resultado de uma viagem empreendida ao longo de seis anos pelo universo Bowlesiano. Muito embora o conteúdo desta tese decorra, sobretudo, da informação colhida nos diversos arquivos visitados, nas leituras feitas e nas muitas conversas tidas com várias pessoas que com este projecto se foram cruzando, momentos houve em que se recorreu a fontes menos convencionais tendo, muitas delas, funcionado como desbloqueadoras de escrita e/ou poderosas catalisadoras de ideias. Entre as ditas fontes contam-se o ciclo "Um Abrigo na Terra: Paul Bowles," organizado pelo CCB em 2007; a exposição "Annemarie Schwarzenbach: Auto-retratos do mundo," que teve lugar no Museu Coleção Berardo, em 2010 e que motivou a realização do foto-documentário *The Pleasant Feeling of Being in a More Innocent Age: Paul Bowles's Impressions on Portugal* (este foto-documentário resultou deste trabalho de investigação e é, em certa medida, parte integrante desta tese embora, por motivos óbvios, só possa aqui figurar na qualidade de anexo [ver anexo 17]); o Congresso Internacional "Do You Bowles," que decorreu na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 2010, a cuja organização estive associada; a exposição "A Perspectiva das Coisas: A Natureza Morta na Europa (séculos XIX-XX)," acolhida pela

Introdução

Fundação Calouste Gulbenkian, em 2011-2012 e a exposição "Frida Khalo: As suas Fotografias," exibida no Museu da Cidade (de Lisboa), também em 2011-2012.

Resta dizer que este é um projecto que terá continuidade, ainda que em outro formato, pois há ainda uma quantidade considerável de contos de Bowles que permanecem praticamente inexplorados e cujas possibilidades interpretativas são imensas e extraordinariamente apelativas.

*The writer is what he has written
and nothing more*

Paul Bowles

Tendo nascido em 1910 e falecido em 1999, Paul Bowles atravessou praticamente todo o século XX e deixou-se tocar por boa parte dos movimentos artísticos que neste século grassaram. Todavia, em momento algum se filiou num grupo ou escola artística específica, tendo sempre preferido e cultivado a atitude do espectador atento e do artista marginal. A opção de se manter à margem das ortodoxias permitiu-lhe colher valias de movimentos tão diversos quanto o Romantismo e o Naturalismo, e, posteriormente, o Expressionismo, o Surrealismo e, também, o Existencialismo filosófico, adaptando-os e entrecruzando-os no seu estilo individual. O facto de desde muito cedo ter trocado os Estados Unidos, seu país de origem, pela Europa e de, mais tarde, se ter fixado definitivamente em Marrocos, permitiu-lhe contactar de perto com linguagens e tradições, muitas delas não ocidentais, aspecto que foi decisivo na afirmação da sua singularidade artística no panorama das letras norte-americanas.

Neste primeiro capítulo, far-se-á o enquadramento do autor nos diversos panoramas artísticos em que se moveu. Será dada ênfase ao Modernismo. Este movimento europeu, tal como aconteceu no seu congénere norte-americano, foi constituído por uma enorme diversidade de movimentos — conjugando em si forças centrípetas, inclusivas e, em alguns casos, opostas: por um lado, temos a importância da recuperação do irracional, do caos e da fragmentação; e, por outro, a exigência de uma racionalidade influenciada por uma espécie

de neo-classicismo assente na clareza, no equilíbrio e na harmonia¹ — um indício claro de que o mundo ocidental havia mudado. A alteração da imagem do mundo, devida às novas geografias resultantes do desenvolvimento tecnológico proporcionado pela Revolução Industrial, das transformações económicas e sociais que advieram da mesma, e da experiência de uma guerra à escala mundial, começou a ser apropriada e exposta por vários pequenos movimentos artísticos que, na Europa, viriam a dar origem a esse movimento maior que foi o Modernismo.

1. Ecos das Tradições Americanas

John Lehman, editor responsável pela publicação de Bowles em solo britânico, era da opinião que tanto o estilo como o universo conceptual de Bowles tinham muito mais de europeu do que de norte-americano (cit. por Caponi 1993, 142), facto que atribuía à sua estadia na Europa e aos vários contactos que estabeleceu com artistas europeus. Leslie A. Fiedler, por sua vez, considera que, apesar de tudo, a escrita de Bowles não era muito diferente da dos(as) seus(uas) conterrâneos(as) pois Bowles estava sujeito às condicionantes que a sua nacionalidade e profissão lhe impunham — “[t]here is a pattern imposed both by

¹ O conceito Flaubertiano de *le mot juste*, recuperado e reinterpretado por Ezra Pound, e o conceito de *metaphysical wit* de Samuel Johnson, recuperado por T.S. Eliot ilustram uma tentativa de resgate de uma poética de inspiração clássica — isto é, de raízes greco-latinas — que privilegia a concisão e a clareza de pensamento e de expressão através do recurso a uma sintaxe cuidada. O facto de a *tradition of wit* que havia sido cultivada, ainda que inconscientemente, por poetas como John Donne, Andrew Marvell, Alexander Pope, entre vários outros, favorecer o intelecto ao invés do sentimentalismo Romântico, terá sido igualmente um factor determinante para Eliot optar por uma poética metafísica pois, no seu entender, só o recurso ao *wit* permite conciliar conceitos opostos e, conseqüentemente, alcançar a harmonia (Dwivedi 2002, 67, 194-95). À semelhança de Flaubert, também Eliot e Pound procuraram atingir a qualidade literária através do recurso a *le mot juste*, ou seja, o recurso à palavra, à frase ou ao parágrafo que, de entre todo o léxico e possibilidades sintácticas à disposição, encerrasse o significado pleno do pensamento ou do conceito a transmitir dentro de um contexto específico. Contudo, o conceito de *le mot juste* de Pound afasta-se do de Flaubert pela ênfase que coloca no seu princípio ético, ao invés do princípio estético original (Perloff 2002, 22).

writers of ... [the] past and the very conditions in the United States from which no American novelist can escape, no matter what philosophy he consciously adopts or what theme he pursues” (Fiedler 1966, 13). É esta marca que se evidencia na produção literária da América oitocentista, sobretudo pelas mãos de Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Walt Whitman, Mark Twain e Edgar Allan Poe e a que alguns atribuem a designação de Tradição Americana. No entanto, esta denominação é discutível, pois ignora quase sempre um dos componentes mais vinculados da identidade americana e profusamente exaltado por Walt Whitman em “Song of Myself” — a sua antinomia.² Por outras palavras, a propensão para ser mística e materialista, moralistas e hedonista, individualista e comunitarista, religiosa e secular, optimista e pessimista, uniforme e diversa, democrática e anti-democrática, urbana e rural, cosmopolita e provinciana, entre outros opostos (Gray 2004, 237). Esta tensão constante entre forças opostas resulta, desde logo, da própria retórica puritana fundadora da

² Esta tendência para conciliar proposições contraditórias radica da tendência antinomista de uma das alas puritanas que constituía o espectro religioso do novo continente. Inicialmente um termo depreciativo e insultuoso usado para designar aqueles cujo exercício da fé não se pautava por um entendimento nem literal nem legalista da Bíblia. Daí que, no seu étimo, antinomista signifique "contra a lei." Porém, e apesar da sua impopularidade face a facções mais conservadoras da teologia protestante, os antinomistas foram responsáveis por introduzir e propagar uma religiosidade menos centrada nas leis morais (como os dez mandamentos, por exemplo) e mais centrada em aspectos práticos. Segundo esta facção religiosa, não existiam normas objectivas para serem seguidas. O caminho a escolher depende do indivíduo e das circunstâncias em que este se encontra (Como 2004, 33-36). Nesse sentido, o indivíduo é livre de fazer as suas escolhas e de fazer a sua própria lei. Esta atitude é defendida e glorificada por Tomas Paine quando este diz "[m]y own mind is my own Church" (Paine 1985, 8). Assim sendo, a relação com o pecado passou a ser mais descontrainda na medida em que estes(as) acreditavam que a fé era suficiente para atingir a salvação e que o perdão de Deus era infinito. Ao oporem-se à ideia de que a salvação só é conseguida através da obediência às leis religiosas, os antinomistas vão enfatizar a prática do livre-arbítrio e, conseqüentemente, legitimar teologicamente a prática do domínio cultural. A emergência de uma teologia de cariz antinomista e arminiana (denominada *Moderate Light Theology*) permitiu-lhes colocarem-se menos sobre a alçada de Deus e agirem de acordo com os seus interesses individuais:

It combined a sense of antinomian communal love (benevolence) with the competitive striving of Arminianism (self-discipline) to produce a new Calvinist theology. On the one hand, it attempted to save entrepreneurs from tinges of guilt for violating traditional communal ethics because of their pursuit of individual self-interest. It accomplished this by blessing wealth as the fruit of self-controlled effort while preaching individual denial of pleasure and self-sacrifice through benevolent action for the good of others. On the other hand, it condemned poverty as a reflection of moral degradation and preached that self-disciplined effort was the only means of escape from this "depraved" status. With these doctrines, traditional Christian grace was now equated with capitalist effort, while poverty was seen as the fruit of sinful self-indulgence (Colvin 1997, 45).

Em suma, é esta opção teológica que, em grande parte, vai servir de fundamento à tradição empreendedora e imperialista dos Estados Unidos.

nação (assente na defesa de uma liberdade religiosa individual, mas que tem, forçosamente, de se vergar à interpretação da Lei pelos dirigentes da comunidade), e certamente também da pluralidade de vozes e de grupos étnicos que, desde cedo, coexistem nos Estados Unidos e que, dependendo das circunstâncias históricas, ora se chocam, ora se unem. Deste modo, da mesma forma que, actualmente, já é difícil encontrar quem fale de *uma* América, antes se falando de várias Américas, também será mais adequado falar-se de Tradições Literárias Americanas no plural e não, apenas no singular.

Fiedler considera que o idioma literário norte-americano, muito embora derive de protótipos europeus, a partir de meados do século XIX começa a apresentar marcas identitárias muito precisas, que o afastam dos modelos que lhe serviram de referência. Entre essas marcas, Fiedler destaca a presença de uma ingenuidade própria das nações jovens que, por vezes, se confunde com uma percepção algo infantil e se manifesta na rejeição de enredos amorosos (e conseqüentemente de manifestações de passionalidade), preferindo um tipo de sentimentalismo quase pré-adolescente, que evita a abordagem de temas como a sedução, o casamento, a consumação do acto sexual e o adultério. Fiedler dá como exemplo obras incontornáveis do cânone literário norte-americano como *Moby Dick* [1851], *Huckleberry Finn* [1885], *The Last of the Mohicans* [1826] e *The Red Badge of Courage* [1895], chamando a atenção para a presença residual de personagens femininas, quando esta existe, nas mesmas (Fiedler 1966, 24-25).³ À quase ausência de personagens femininas contrapõe-se a presença de protagonistas masculinos em conflito com a dualidade do seu Ser e em fuga das amarras civilizacionais:

Ever since, the typical male protagonist of our fiction has been a man on the run, harried into the forest and out to sea, down the river or into combat — anywhere to avoid "civilization," which is to say, the confrontation of a man and

³ No caso de *The Scarlet Letter* [1850], obra que trata os temas do amor e do adultério e que, como tal, poderia ser entendida como uma excepção, Fiedler sublinha o facto de o enredo ter início num período pós consumação do adultério, evitando assim a abordagem directa do assunto (Fiedler 1966, 25). Nesta, como noutras primeiras obras norte-americanas, a questão do antinomismo é flagrante.

woman which leads to the fall to sex, marriage, and responsibility (Fiedler 1966, 26).

Esta propensão para uma existência nas margens tem tanto de libertadora como de problemática. Se, por um lado, lhe possibilita viver livre das constrações da convenção e observar a realidade circundante com o olhar ingênuo de um forasteiro, por outro lado, o herói do romance americano carrega consigo o peso de ter abandonado a civilização. Note-se que este herói encarna a experiência dos(as) primeiros(as) colonos(as) no continente americano. Este continente era por eles(as) encarado como "a margem" onde estes(as) poderiam celebrar a teoria da bondade original e cultivar um olhar fresco e inocente que lhes permitisse enfrentar o futuro de forma positiva e empreendedora. No entanto, rapidamente se aperceberam de que o pecado morava ao lado e como tal, esta margem revelou, na verdade, ser um espaço privilegiado para o confronto entre as teorias da bondade original e do pecado original (Lewis 1959, 29; Fiedler 1966, 27). Esta é, afinal, a experiência da *frontier* — em que as leis conhecidas deixam de funcionar e em que o indivíduo tem de procurar no mais fundo de si para poder decidir acerca do bem e do mal. Dessa fundadora inevitabilidade do erro se começa a tratar na literatura norte-americana, ainda antes de como tal se construir, como, por exemplo, evidencia a escrita de autoras do período colonial, como Anne Bradstreet ou Mary Rowlandson.

Este herói é um pária cuja existência é solitária, assexual e assombrada pela sensação de culpa que assola os desertores (Fiedler 1966, 26). A culpa é um dos legados calvinistas mais marcadamente presentes na literatura americana, visto que, segundo a teologia calvinista, o ser humano é o eterno herdeiro do sentimento de culpa e dos efeitos incapacitantes do pecado adâmico,⁴ o que o obriga a um processo de expiação (Lewis 1959, 28-29) e de procura eternos. De mais a mais, consciente dos perigos que a toda a hora o

⁴ Os efeitos incapacitantes do pecado original manifestam-se na impossibilidade de o ser humano exercer o livre-arbítrio dada a sua propensão hereditária para o pecado (Hart 1995, 106) — e isso está sempre presente na contística de Bowles, como se verá.

espreitam na geografia da fronteira, e em muitos aspectos totalmente desconhecida, que escolheu habitar, o herói vai interagir e enfrentar o inimigo em atmosferas góticas e de terror (Fiedler 1966, 26) — notas que estarão sempre a pairar na contística de Bowles também.

De notar ainda que a analogia entre o homem americano e Adão não comporta o elemento feminino, pois tal como Ian Johnston refere:

The American Adam lives in a world dominated by men. He may respect women and be polite to them; he is often ready to help them if they are in need. But they are part of civilization which restricts and is therefore to be avoided. His basic friendship towards women is one of the commonest signs of his general attitude to civilization (which women, above all others, represent, often because of their interest in school and church), but his hesitancy about getting too close to women indicates his desire to stay detached from civilization. Sexuality thus doesn't seem to trouble him, mainly because it doesn't interest him. There is, in other words, no American Eve (1997, par. 25 - doc. electrónico).

A presença em grande escala de terror na literatura americana do século XVIII reflecte não só um conjunto de medos relacionados com as adversidades que os(as) colonos(as) foram encontrando e combatendo neste Novo Mundo, mas também os medos instigados pelos efeitos de um espírito libertário que foi deixado à solta no período que se seguiu à independência da América, tal como explicitado por Sacvan Bercovitch:

The overthrow of imperial power ... set loose a libertarian spirit that terrified moderate and propertied democrats. Their terror is evident everywhere in the literature: in nervous satires of an egalitarian world-turned-upside-down; in Gothic novels and tales of violated taboos (parricide, incest, idolatry); and most explicitly, in the Federalist jeremiads, warning against unbridled ambition and denouncing a long series of local insurrections ... most of which invoked the slogans of the American Revolution (1978, 134).

A Revolução e a violência tornaram-se, assim, dois veículos fundamentais para a missão providencial puritana. Por outras palavras, a violência passou a ser entendida como um elemento orgânico, purificador e, como tal, aprovável (Fiedler 1966, 27; Bercovitch 1978, 134). Todas estas características enunciadas, e que integram a americanidade literária, são sintomáticas de uma mitologia tipicamente americana, de raiz puritana, a que se

convencionou chamar o mito do Adão Americano — e Bowles não passa incólume por ela, como se demonstrará.

A figura do Adão Americano tem-se revelado uma constante na literatura norte-americana, muito embora tenha sofrido várias mutações ao longo do tempo de forma a adequar-se às mudanças que se foram operando nos diversos contextos histórico-sociais da nação. A construção de um imaginário adâmico nos Estados Unidos encontra-se intimamente ligada ao desejo de emancipação em relação ao velho continente e de ruptura com o passado histórico que os(as) primeiros(as) colonos(as) ingleses(as) transportaram consigo para, o que consideravam ser, a “Terra Prometida.” Na verdade, o empreendimento “América,” para além de ser um projecto Iluminista, encontra-se também alicerçado em estruturas providenciais, pois entre os(as) primeiros(as) colonos(as) havia alguns(umas) que verdadeiramente acreditavam que este era um novo começo para a história e para a religião (Ruland & Bradbury 1991, 8). Entre os muitos grupos culturais que, desde cedo, participaram na construção da América, foram os Puritanos quem reclamou para si esta missão civilizadora, pois viram na sua expatriação uma oportunidade para começar de novo e para praticar a sua fé livremente. Não é, portanto, de espantar que, como afirma Lewis, houvesse uma identificação com Adão antes da Queda:

... in a Bible-reading generation, that the hero (in praise or disapproval) was most easily identified with Adam before the fall. Adam was the first, the archetypal, man. His moral position was prior to experience, and in his very newness he was fundamentally innocent. The world and history lay all before him. And he was the type of creator, the poet par excellence, creating language itself by naming the elements of the scene about him. All this and more were contained in the image of the American as Adam (Lewis 1959, 5).

Esta analogia entre o homem americano e Adão, antes de ser expulso do Éden, é amplamente usada por J. Hector St Jean de Crèvecoeur, Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman e por Mark Twain. O Adão que serve de modelo aos autores do século XIX é

ainda rei e senhor do Paraíso e, como tal, é ele quem estabelece os padrões, ao invés de os seguir. É um ser novo, puro e inocente, talhado para a descoberta e, sobretudo, destinado à errância, à margem e ao exílio. No fundo, este Adão congregava e conciliava os ideais Iluministas — de dever, de igualdade, de educação, de serviço público, entre outros —, e os ideais românticos de individualismo, liberdade e do direito à autocriação⁵ (Johnston 1997, par. 13 - doc. electrónico). Já Henry Melville, Nathaniel Hawthorne e Henry James, por exemplo, numa fase mais tardia da sua escrita, optaram por trabalhar um Adão pós-expulsão do Éden como forma de retratar, como Lewis sugere: “the tragic collisions to which innocence was liable” (1959, 7). Esta tendência, aliás, não morre com o século que lhe deu origem. Pelo contrário, o imaginário adâmico continua bem patente na literatura norte-americana do século XX e Paul Bowles não lhe vai ser imune, na medida em que vai explorar profusamente o lado trágico da inocência. De mais a mais, Bowles encarna o papel do Adão americano, pois também ele opta por abandonar a civilização (a América) — e deste modo escapar à necessidade de se conformar aos modelos comportamentais⁶ e políticos hegemónicos de uma América obcecada com a ameaça comunista e com a iminência de uma guerra nuclear (Fried 1990) — para se auto-exilar, inicialmente, na Europa e, mais tarde e definitivamente, em Marrocos.

Numa fase inicial, a América funciona como um palco onde é representada a parábola bíblica da Terra Prometida e do Povo Eleito, pois tal como Bercovitch observa:

⁵ Huckleberry Finn é um exemplo literário do Adão Americano por excelência. Finn representa a pureza do a-social, ou do pré-social, como Richard Gray assinala, ao mesmo tempo que reflecte a liberdade que o viver nas margens lhe confere (Gray 2004, 254).

⁶ É de notar que muito embora Bowles se tenha casado, o seu casamento não era de todo convencional visto que Jane Bowles era lésbica e, ao que tudo indica, Paul Bowles era homossexual. Para além disso, o casamento dos Bowles foi estratégico para que cada um pudesse seguir a sua orientação sexual. Esta era, aliás, uma opção frequentemente tomada por vários casais homossexuais como forma de escaparem às consequências da onda homofóbica que, nos anos 30, varreu a América e que conduziu à demonização da homossexualidade através da representação da mesma como um comportamento desviante da norma (Terry 1999, 268-269). Apesar do lapso de tempo, a homofobia continua bem presente na cultura contemporânea norte-americana, pondo assim em causa um dos direitos inalienáveis contemplados na Declaração da Independência e na Constituição Americana — o direito à liberdade.

... they [os colonos] were a ‘peculiar people,’ a company of Christians not only called but chosen, and chosen not only for heaven but as instruments of a sacred historical design. Their church-state was to be at once a model to the world of Reformed Christianity and a prefiguration of New Jerusalem to come (1978, 7-8).

Alicerçados nesta convicção puritana surgem também os mitos do Sonho Americano e do Excepcionalismo Americano,⁷ que não só passam a constar do imaginário colectivo americano até aos dias de hoje, como reforçam a ideia de eleição e de singularidade do povo americano.⁸ A promessa de um novo continente com uma imensidão de terra pronta a ser explorada, desbravada e cultivada sem quaisquer barreiras e onde a riqueza estava ao alcance de todos, favoreceu a atitude empreendedora dos(as) primeiros(as) colonos(as) ao mesmo tempo que fomentou a esperança, entre os(as) mesmos(as), de edificarem uma comunidade utópica (Ruland & Bradbury 1991, 5; Gray 2004, 29). Neste sentido, o continente americano afigurava-se-lhes não só como a fronteira do Império Britânico (a margem), mas também como um espaço propício ao encontro de culturas e à criação de oportunidades. Por outras palavras, o conceito de "fronteira" deixou de estar associado à ideia de "limite" para passar a estar associado às ideias de "esperança" e de "oportunidade," como fica patente na seguinte citação:

Traditionally, *frontier*⁹ meant a border dividing one people from another. It implied an acceptance of differences between nations. In a sense, the Puritans recognized those differences — their ‘frontier’ separated them from the Indian ‘outer darkness’ — but they could hardly accept the restriction as permanent. America was God’s Country, after all, and they were on a redemptive errand for mankind. In effect, their motive for colonization entailed a decisive shift in the

⁷ Tal como apontado por Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, esta designação implica:

... not only that the United States is seen as a *unique* country, with a privileged fate, therefore different in crucial ways from other countries, but also ... as both an *exemplary* nation and a nation *exempt* from the laws of history (1994, 4). [itálicos da autora]

Por outras palavras, o Novo Continente é um Novo Éden que lhes permite começar de novo, segundo e seguindo regras próprias.

⁸ Há que referir aqui que a noção de Excepcionalismo também contamina e manifesta-se na crítica, uma vez que várias outras culturas literárias defendem a mesma tese em relação a si próprias. Nomeadamente a cultura inglesa que também se percebe e descreve como sendo excepcional.

⁹ Itálico no original.

meaning of frontier, from secular barrier to a mythical threshold. Even as they spoke of their frontier as a meeting-ground between two civilizations, Christian and pagan, they redefined it, in a rhetorical inversion characteristic of the myth-making imagination, to mean a *figural* outpost, the outskirts of the advancing kingdom of God. It became, in short, not a dividing line but a summons to territorial expansion (Bercovitch 1978, 163-4).

Do mesmo modo, o conceito de "errância" deixa de ser entendida como um "processo de fuga" e passa a ser um "desígnio divino." Estas alterações semânticas, juntamente com um conjunto de analogias bíblicas, vão estar na origem da retórica nacional de missão — a jeremiada norte-americana — tal como se pode perceber no presente extracto:

The newness of New England becomes both literal and eschatological [*sic*], and ... the American *wilderness*¹⁰ takes on the double significance of secular and sacred place. If for the individual believer it remained part of the wilderness of the world, for God's 'peculiar people' it was a territory endowed with special symbolic import, like the wilderness through which the Israelites passed to the promised land. In one sense it was historical, in another sense prophetic; ... For these American Jeremiahs,¹¹ and all their second- and third-generation colleagues, the ambiguity confirmed the founders' design. They dwelt on it, dissected it, elaborated upon it, because it opened for them into a triumphant assertion of their destiny, migration and pilgrimage entwined in the progress of New England's holy commonwealth (Bercovitch 1978, 15).

Alicerçada nas ideias de progresso e de excepcionalismo, esta retórica de origem puritana estabelece a tipologia da missão da América enquanto nação civilizadora por excelência, contribui para a emergência de uma cultura e ideologia de classe média (e ao desenvolvimento do capitalismo), passa a constar da prática discursiva de construção de americanidade e legitima o recurso à violência sempre que algum obstáculo dificulta o seu percurso em direcção ao progresso (Bercovitch 1978, 28; Spanos 2008, 187-242). A tradição jeremiada criou raízes de tal forma fortes na retórica americana que, ainda hoje, é

¹⁰ Itálico no original.

¹¹ Denominação atribuída a todos os que advogavam uma visão apocalíptica do mundo e que defendiam que apenas através da inversão do processo de degradação moral da nação e, conseqüentemente, de uma constante vigilância do pecado é que o tão anunciado fim do mundo seria evitado. O termo remete para o profeta Jeremias, do Livro de Jeremias do Antigo Testamento, pois este foi quem mais enfatizou a necessidade de adoptar uma ética de contrição a fim de evitar o declínio moral e espiritual de Israel (Bercovitch 1978, 34-35).

frequentemente recuperada e incorporada nos discursos político (principalmente em questões relacionadas com a segurança interna e política externa)¹² e literário (sobretudo materializada no argumento nacionalista que defende que a *Great American Novel* permanece por escrever) (Thompson 2012, 9-24). Contudo, a missão civilizadora e democratizante da América é, na verdade, uma missão impossível e, como tal, constantemente adiada e revisitada.

No que diz respeito a Bowles, este rejeita categoricamente, e desde logo, qualquer incumbência messiânica (muito embora críticos tenha havido que viram nele um profeta da desgraça).¹³ Pelo contrário, Bowles abomina o discurso doutrinário-pedagógico, e daí que este esteja completamente ausente da sua obra; da mesma forma que não vê com bons olhos a missão que os Estados Unidos reclamam para si, pois o tipo de padronização cultural que os EUA pretendem difundir pelo mundo é uma das ameaças de que Bowles quer escapar. E contudo, aqui e ali, emergem traços de uma ambiguidade no seu olhar sobre o Outro que denotam uma raiz cultural de que pretende afastar-se de uma forma racional, mas a qual, inevitavelmente, sustenta a sua formação e os seus valores — mesmo apesar de si.

Se é certo que o contacto com uma realidade geográfica e climática diferente e adversa possibilitou o avanço tecnológico e científico, por outro lado, os colonos ainda se encontravam cativos da imaginação artística europeia, principalmente no que diz respeito à produção literária. Ainda que a vontade de atingir autonomia cultural, governativa, histórica e até linguística em relação à Europa fosse muita, a verdade é que o cortar das amarras com a herança europeia não foi imediato.

Muito embora o distanciamento da literatura norte-americana em relação às suas congéneres europeias tenha sido um processo demorado, este precipita-se com a Declaração

¹² Para uma discussão mais aprofundada sobre esta questão, ver Spanos, *American Exceptionalism*, 187-242.

¹³ É impossível não recordar aqui a tão conhecida e amplamente citada frase de Leslie A Fiedler em que este apelida Bowles de pornógrafo do terror — "... he is a pornographer of terror, a secret lover of the horror he evokes" (1951, 171).

da Independência que, por sua vez, havia sido fortemente influenciada pelo *slogan* “liberdade, igualdade e fraternidade” que haveria de conduzir à Revolução Francesa em 1789. Com a Declaração da Independência em 1776, as 13 colônias põem fim à submissão a uma Europa velha e caduca, e pretendem reger-se primeiramente por um pensamento secular ao invés do religioso, que até aí tinha imperado. Contudo, as raízes puritanas ficaram indelevelmente marcadas no pensamento norte-americano até aos nossos dias.

Richard Gray considera que as tensões entre as várias correntes pró-seculares e as correntes promotoras do pensamento religioso já se verificavam desde o século XVII, mas poderão ter sido amplificadas pela divulgação e adopção dos ideais iluministas entre os(as) colonos(as) (Gray 2004, 55). É nesta conjuntura que emerge a teologia de inspiração Arminiana, introduzida pelo teólogo Jonathan Edwards, que substitui a teologia predestinacionista pelo exercício do livre-arbítrio. Esta nova perspectiva teológica foi fundamental para a consolidação da jeremiada americana na medida em que abriu as portas, ainda que involuntariamente, para a conciliação de dois campos que à partida eram inconciliáveis — o espiritual e o material:

By opening the future to human control, he [Edwards] adapted the Puritan concept of process to the needs of an enterprise that had grown beyond the limits of a particular region or religious sect Edwards made the spiral of redemption synonymous with the advance of mankind The historical ironies this involved may be more strongly stated. Edwards sanctified a worldliness he would have despised, and lent support to new ideologies that linked American striving with Scripture prophecy, economic reform with the work of the spirit, and libertarian ideals with the approach of New Jerusalem. Thus his use of commercial imagery ("to live unto God ... is the business and ... the trade of a Christian") became mainstay of Yankee pietism. Thus his figural view of economics (the increase in colonial trade "is a type and forerunner" of the time when the whole world "shall be supplied with spiritual treasures from America") reappears in countless promotional tracts (Bercovitch 1978, 108-109).

Verifica-se, portanto, uma apropriação e adaptação da crença na capacidade individual (de origem religiosa) pela burguesia que se encarrega, igualmente, da sua promoção. Esta mudança de paradigma vai, inclusive, conduzir à já falada ascensão e ao primado da classe

média na sociedade norte-americana bem como à exigência, por parte desta mesma classe, de um governo autónomo e democrático tendo, no entanto, sempre por base a noção de que este novo cenário estaria em harmonia com o seu desígnio divino (Bercovitch 1978, 109).

O romance e a noção de América, enquanto nação, surgem sensivelmente na mesma altura, uma vez que ambos resultam do projecto, posto em marcha pela burguesia protestante, que visava a obtenção de poder económico e de autonomia cultural em relação à Grã-Bretanha (Fiedler 1966, 32; Davidson 2004, 3). Aliás, a afinidade entre o romance e a nação americana torna-se ainda mais evidente se se tiver em consideração a sua raiz burguesa e a sua proximidade com o novo discurso sobre a ciência. Ou seja, o facto de ser um género muito voltado para matérias de cariz burguês — dinheiro, propriedade e ética social — e de as tratar de forma observadora, realista e analítica (Eisinger 1965, 14) confirma a proximidade ideológica desta forma literária com as raízes culturais norte-americanas. Daí que o romance tenha atingido o estatuto de forma primeira na literatura Americana do século XIX e o tenha conseguido manter até meados do século XX.

A popularidade deste género também se ficou a dever ao facto de este conjugar um lado sensacionalista com outro com o qual os(as) leitores(as) se identificavam por o testemunharem no seu dia-a-dia, como Davidson observa:

... sensational plots with problems that were very much part of the nation building enterprise (diffused, varied, and often disharmonious) engaged in by Americans across the spectrum of class, region, religion, ethnicity, race, occupation, age, and gender in the 1790s (Davidson 2004, 4).

Por outras palavras, o romance reflectia as conjunturas política, social, económica e cultural dos Estados Unidos nos finais do século XVIII.

O romance foi, entre as camadas letradas, um dos maiores aliados da causa nacionalista, durante o período revolucionário, na medida em que doutrinava ao mesmo tempo que recriava. A função ideológica do romance é evidenciada pela relação metonímica

que se estabeleceu entre o conflito e a acção do herói (indivíduo) e o conflito e acção nacional (colectiva) (Davidson 2004, 4). Porém, este género de abordagem ideológica não vai ser apenas apanágio do romance: como se verá no terceiro capítulo, também o conto, já no período pós-independência, vai ser entendido e promovido pelas facções nacionalistas como um elemento identitário.¹⁴

Este vai ser, aliás, o género que Bowles vai favorecer e onde vai deixar transparecer as raízes puritanas da cultura norte-americana e, em alguns casos, subvertê-las. O conto vai ser, para Bowles, a sua zona de fronteira por excelência, na qual se refugia, qual Adão americano. De certa forma, a fronteira advogada pelos seus antepassados: "zona fronteira ... uma zona híbrida, babélica, onde os contactos se pulverizam e se ordenam segundo micro-hierarquias pouco susceptíveis de globalização," pois este tipo de zona oferece "imensas possibilidades de identificação e de criação cultural, todas igualmente superficiais e igualmente subvertíveis" (Sousa Santos 1993b, 34). Mas, ao dar visibilidade e proeminência a culturas periféricas em muitos dos seus contos, Bowles parece adoptar uma atitude anti-hegemónica (no plano literário) no que à primazia dos valores e culturas ocidentais diz respeito. Ao colocar identidades culturais diferentes em diálogo, como se verifica, por exemplo, em "Pastor Dowe at Tacaté" e "You Have Left Your Lotus Pods on the Bus," Bowles coloca em evidência a fragilidade dos *topoi* [lugares comuns retóricos de teor generalizante e entendidos como axiomáticos] que as sustentam, bem como a volubilidade das mesmas. Há como que um desejo de adoptar (muito embora haja, também, muita ambiguidade) de um procedimento hermenêutico, por parte de Bowles, muito semelhante àquele que o conceito de hermenêutica diatópica de Boaventura de Sousa Santos encerra:

¹⁴ A politização da literatura, apesar de não ser um recurso novo, como se pode ver, vai ser fortemente incrementada pelas vanguardas que emergiram na viragem do século XIX para o XX e, dentro do Modernismo Americano, por Ezra Pound. O recurso à arte, em geral, como forma de estetizar a política torna-se particularmente evidente com a emergência do fascismo na Europa, no início do século XX, e vai contar com a conivência do Futurismo, em particular, que perfilhava uma estética belicista (Perloff 1986, 30).

... baseia-se na ideia de que os *topoi* de uma dada cultura, por mais fortes que sejam, são tão incompletos quanto a própria cultura a que pertencem. Tal incompletude não é visível do interior dessa cultura, uma vez que a aspiração à totalidade induz a que se tome a parte pelo todo. O objectivo da hermenêutica diatópica não é porém, atingir a completude — um objectivo inatingível — mas, pelo contrário, ampliar ao máximo a consciência de incompletude mútua através de um diálogo que se desenrola, por assim dizer, com um pé numa cultura e outro, noutra (Sousa Santos 1997, 23).

Assim sendo, a hermenêutica diatópica requer que a produção de conhecimento seja feita de modo colectivo, interactivo e intersubjectivo, através do recurso a trocas cognitivas e emocionais entre as identidades culturais em diálogo. Porém,

[o] reconhecimento de incompletude mútuas é condição *sine qua non* de um diálogo intercultural. A hermenêutica diatópica desenvolve-se tanto na identificação local como na inteligibilidade translocal das incompletudes (Sousa Santos 1997, 26).

Tendo isto em mente, não é de estranhar que o carácter híbrido e babélico de Tânger, proporcionado pelo seu estatuto de zona internacional, tenha fascinado Bowles de imediato. No fundo, Tânger é também uma zona de fronteira — onde os valores e tradições ocidentais têm pouca expressão e se diluem nas autóctones — para onde Bowles se mudou por não se identificar com o espírito acentuadamente individualista burguês, de inspiração romântica, fomentado pelo seu país de origem. Contudo, Bowles não tem como fugir da sua herança literária e cultural e, reconhecendo isso mesmo, assume-a, principalmente no que diz respeito ao Romantismo e ao pensamento pró-secular.

2. O Terror Gótico

De origem europeia, o romance gótico norte-americano é, dentro da tradição americana, um dos sub-gêneros mais cultivados durante o século XIX. O gótico, enquanto tendência literária, desperta na segunda metade do século XVIII em resposta a uma visão linear da História que o Iluminismo havia introduzido, desafio que se manifesta da seguinte forma:

The scenes of terror and pleasurable fear entertained by gothic fiction indulge a kind of creative anachronism, proposing untoward, perverse connections between the deep past and contemporary life and politics (Ellis 2005, 14).

Porém, e paralelamente, ao representar o passado feudal como um tempo sórdido, vexatório, dominado pela superstição e por um Catolicismo opressivo e ostentador, o romance gótico manifesta o seu apoio aos valores da burguesia protestante, ao mesmo tempo que adota um tom satírico e anti-Católico (Baldick and Mighall 2012, 274; Fisher 2002, 74).

Para além disso, é também na segunda metade do século XVIII que é posta em marcha a Revolução Industrial, que traz consigo o nascimento do capitalismo moderno e, conseqüentemente, uma nova conjuntura que lança "a burguesia numa nova situação histórica" (Barthes 1953/2006, 55). Segundo Barthes, esta nova conjuntura económico-social — alicerçada no avanço tecnológico, na mecanização de vários aspectos da vida urbana e no surgimento de uma classe operária constituída por deslocados(as) de origem rural — vai ter implicações fracturantes na linguagem literária, implicações essas que define da seguinte maneira:

Até aí, era a própria ideologia burguesa que dava a medida do universal, preenchendo-o sem contestação; o escritor burguês, único juiz da infelicidade dos outros homens, não tendo à sua frente ninguém para o olhar, não estava dilacerado entre a sua condição social e a sua vocação intelectual. Doravante, esta mesma ideologia já só aparece como uma ideologia entre outras possíveis; o universal escapa-lhe, ela só se pode ultrapassar condenando-se; o escritor fica preso por uma ambigüidade, visto que a sua consciência já não recobre exactamente a sua condição. Assim nasce o trágico da Literatura.

É então que as escritas começam a multiplicar-se. A partir de agora, cada uma delas, a trabalhada, a populista, a neutra, a falada, pretende ser o acto inicial através do qual o escritor assume ou renega a sua condição burguesa. Cada uma delas é uma tentativa de resposta a esta problemática órfica da Forma moderna (Barthes 1953/2006, 55).

No fundo, esta ideia do trágico na literatura é uma manifestação do medo de um devir incerto, que se começou a instalar entre a classe-média, face às muitas alterações que se estavam a operar aos níveis científico-industrial, social e cultural (Hogle 2002, 6).

A nível europeu, o gótico tem no Marquês de Sade, em Diderot, em John Cleland e em Goethe os seus maiores representantes. Todavia, Sade foi manifestamente aquele que mais se destacou, na medida em que incorporou e divulgou a propensão humana para a perversidade, para a amoralidade, para o prazer sexual e para a paixão — todos eles comportamentos veementemente condenados e proibidos pela Igreja. Sade pertence, aliás, a uma geração de pensadores (composta por Fénelon, Montesquieu, Saint-Simon, Laclos, Condorcet, Chateaubriand, entre outros) que entra em ruptura com um modelo de existência que era controlada, até ao mais ínfimo detalhe, pelo poder divino e propõe um modelo alternativo, anticlerical, que responsabilizava o ser humano pelo seu próprio destino, colocando ênfase na supremacia da Razão (Couty 2004, 375) enquanto revelava o, igualmente humano, mundo dos impulsos e do irracional. Segundo Fiedler, o gótico é um movimento de vanguarda, uma vez que a sua função consistia em consciencializar a burguesia para a câmara de horrores que o mundo que esta habitava verdadeiramente era (1966, 135). No entanto, tal como qualquer vanguarda, tem as suas idiossincrasias. Assim, o gótico não promove um corte total com o passado. Pelo contrário, o gótico baseia-se num ideário de passado dotado de fantasmas, de mezinhas, de talismãs e de superstições, mas com a intenção de expor a sua incompatibilidade com uma era que se pretende racional. Ou seja, a abordagem que é feita ao passado pelo romance gótico é uma abordagem não

nostálgica, pois a intenção dos romancistas era condená-lo e não romantizá-lo (Fiedler 1966, 137).

A sua génese Protestante ajuda a compreender a faceta anti-Católica do romance gótico. Neste, é o Demónio quem ganha protagonismo na imaginação dos romancistas, e o herói, dada a sua aliança com o mal, passa a ser um herói-vilão. Daí que o herói faustiano seja um protagonista comum na literatura gótica pois, ao vender a alma ao Diabo em troca da obtenção de conhecimento científico, ele encarna essa aliança com o mal. Entre as várias leituras que têm sido feitas deste mito, uma delas apresenta Fausto como metáfora da incompatibilidade existente entre a Igreja e o Iluminismo. Ou seja, ilustra o dilema do novo homem ocidental quando enfrenta a necessidade de optar por um conhecimento controlado e limitado ou por explorar a plenitude do intelecto humano (Watt 1997, 26). No entender de Fiedler, “[t]he gothic ... had been invented to deal with the past and with history from a typically Protestant and enlightened point of view” (1966, 144). Daí que o gótico tenha sido tão bem acolhido nos Estados Unidos, uma nação, do seu ponto de vista, esclarecida e Protestante, fundada de raiz para escapar a um passado assombrado por um Catolicismo asfíxiante que ameaçava a sua liberdade e o seu progresso. Contudo, o Sonho Americano parece para sempre estar ensombrado pelo pesadelo, na medida em que a propensão para o pecado que julgavam estar circunscrita à Europa, atravessou o oceano e pôs fim à utopia de uma sociedade imune ao mal. A América é, tal como Fausto, um país condenado a conviver com a vergonha e a culpa (*American guilt*) que resultam de práticas nocivas perpetradas ao longo da sua história em nome do progresso e do conhecimento (Fiedler 1966, 143) — um aspecto que Bowles vai deixar transparecer na sua ficção. A busca da perfeição passa a ser representada como tendo efeitos nefastos para aqueles que a encetarem. Daí que a personagem do “cientista louco,” enquanto figura alienada e destroçada, figure nos

romances góticos (Ruland & Bradbury 1991, 150-1). Personagens deste teor aparecerão frequentemente na contística de Bowles.

O pioneirismo do romance gótico vai-se também revelar na incursão que faz pelos lados mágico e onírico da vida, tal como o Surrealismo também o fará umas quantas décadas mais à frente. Porém, a temática do romance gótico privilegia, sobretudo, o pesadelo, o demoníaco, enfim, a destruição. Richard Ruland e Malcolm Bradbury definem a ficção gótica de finais do século XVIII como sendo:

... the radical's mixture of desire and fear — desire for new knowledge and feeling, fear of a door that might open into the darkness of insanity and self-disintegration, a landscape of collapsing faith, weakening authority and parricidal emotions where minds pass by way of reason to the terrible and perverse, the unfamiliar, the estranging and the grotesque. The psyche becomes implicated, forced ever onward by boundless human desire, irrationality filling with ambiguous reflections and refractions that match labyrinths and ruins of an unnatural outward world (1991, 86).

Sendo um género importado, o gótico vai sofrer algumas adaptações a fim de se ajustar à realidade americana pois, enquanto nação recém-nascida, a América carecia dos elementos, tanto a nível de elenco como de cenário — de mosteiros, de castelos e de masmorras medievais, de uma aristocracia, de uma Inquisição e, fundamentalmente, de uma história (Fiedler 1966, 144) —, que compunham o romance gótico. Nasce então, assim, um estilo ao qual normalmente se atribui a designação de Gótico Americano e que a dupla Ruland e Bradbury define, mais uma vez, como freudiano *avant-la-lettre*, estando menos política e socialmente definido pelos factores históricos, antes se centrando na capacidade individual da imaginação (o que, inevitavelmente, marca o social e o político):

... less concerned with society, institutions, manners, classes, and more with the romantic, the melodramatic, what we now call 'the fictive.' It became a fictional type for a society where imagination was seeking its own new order, where self, nature and institutions were being redefined (1991, 89).

Um dos nomes cimeiros do gótico americano, se não mesmo o nome por excelência, é Charles Brockden Brown (1771-1810). Na verdade, os romances góticos de Brown prenunciam, em vários aspectos, a ficção de Poe, de Hawthorne, de Melville e, mais tarde, de Bowles, ao abordarem actos, pensamentos e comportamentos desviantes, ao recorrerem ao simbolismo e ao transformarem o gótico numa mistura estranha e surreal do extraordinário com o vulgar (Gray 2004, 98-99). A preferência por paisagens, urbanas e naturais, particularmente hostis à presença humana traduzem “a landscape of *inner space*” (Ruland & Bradbury 1991, 88) até aí nunca cultivada nas letras americanas — aspecto que Leslie Fiedler considera da maior relevância, visto que a paisagem e a acção simbólicas são as marcas distintivas da mitopoética do romance (Fiedler 1966, 157). Por outras palavras, Brown introduz uma dimensão psicológica, bem como a capacidade de lidar com o exagero e com o grotesco, no romance americano. De mais a mais, a obra de Brown também anuncia a demanda americana por uma identidade própria que vai transparecer nas formas literárias que se lhe seguiram. Tal como observado por Richard Gray:

Written at the turn of the century, the four major novels of Brown look back to the founding beliefs of the early republic and the founding patterns of the novel. They also look forward to a more uncertain age, when writers were forced to negotiate a whole series of crises, including the profound moral, social and political crisis that was to eventuate in civil war. The subtitle of the first novel Brown ever wrote, but never published, was 'The Man Unknown to Himself.' That captures the indeterminism at the heart of his work. It also intimates a need that was to animate so much later American writing: as it engaged ... in a quest for identity, personal and national — a way of making the unknown known (Gray 2004, 99).

A literatura gótica americana do século XVIII é, portanto, um espaço ficcional de provocação e de confrontação de um conjunto de medos internos e externos que tendem a aflorar com maior intensidade em períodos de crise (inclusive, crises identitárias). Em suma, o gótico permite o contacto dos(as) leitores(as) com "um irreal" verdadeiro. E Paul Bowles cria permanentemente essa ambígua ambiência nos seus contos.

O gótico foi, e é, de tal forma influente na literatura americana que a ele se devem características como a alienação, a fuga e a imagem do abismo que encontramos em autores modernistas como Ernest Hemingway, William Faulkner, Truman Capote e Paul Bowles, entre muitos outros. Foi, também, o género que melhor serviu a já mencionada tendência expiatória do povo americano, visto que, como género incómodo que era, tocava em questões igualmente incómodas. Por outras palavras, é nos romances góticos que a questão da *american guilt* melhor se exterioriza. Questões como a chacina dos povos nativos pelos colonos, a apropriação das terras dos primeiros pelos segundos e as atrocidades cometidas durante o período escravagista, encontraram na forma gótica o veículo perfeito para a sua projecção (Fiedler 1966, 143). No fundo, a presença destes temas na literatura americana evidencia a consciência de que esta nova sociedade, que se queria proclamar isenta da crueldade e da perversidade que grassava na Europa, afinal, tinha trazido a semente do mal consigo, tal como sempre o haviam defendido os *Pilgrim Fathers*.

O tratamento literário da obsessão com os horrores do passado escravagista e suas consequências, bem como com temas como o incesto e a homossexualidade (se bem que de forma camuflada), é mais vincado numa vertente regionalista do gótico (Fiedler 1966, 414, 477; Gray 2004, 118-124): o gótico sulista, que tem em Poe o seu representante máximo, e que, no fundo, exemplifica aquilo que Richard Gray denomina de "Mito Sulista" (2004, 118-124). O mito sulista funciona como uma contra-crença em relação à convicção, que os estados do norte tinham, de que, apesar de todos e quaisquer infortúnios, a América era e seria sempre um país onde imperaria a abundância e as oportunidades. Já os estados do sul, por oposição, perfilhavam uma ideologia de índole pessimista, fatalista e ancorada no passado. Richard Gray considera que Edgar Allan Poe é o representante máximo desta maneira de estar e de pensar, e descreve-a da seguinte maneira:

... preoccupied with place and confinement rather than space and movement, obsessed with the guilt and burden of the past, riddled with doubt unease and the sense that, at their best, human beings are radically limited and, at their worst, tortured, grotesque or evil (Gray 2004, 118).

Esta discrepância ideológica entre o norte e o sul é mais um exemplo do antinomismo americano, que se encontra também patente no contraste entre a atitude cosmopolita do norte e a atitude provinciana do sul.

Edgar Allan Poe (1809-49) iniciou a sua carreira literária com a poesia, tendo posteriormente enveredado pela prosa, mais concretamente, pelo conto (sobretudo de terror e policial), género que, aliás, muito ajudou a implantar e a difundir na arena literária americana enquanto género autóctone, como se verá com mais detalhe no terceiro capítulo. Como cultor do género gótico que foi, a sua escrita evoca, e convoca com *pathos*, a noção de estranheza, tanto geográfica como psíquica, anteriormente mencionada. Ao optar pela estratégia literária do grotesco, ao recusar-se a enveredar por uma escrita moralizante, ao representar a morbidez e a decadência como detentoras de beleza, e ao tentar cartografar os territórios da solidão, Poe conquistou um lugar cativo no clube dos *isolatoes*.¹⁵ Para além disso, Poe é também um caso isolado no panorama do Gótico uma vez que a sua obra se afasta de uma tradição nostálgica para iniciar uma de cariz policial/detectivesco (com algo de *thriller* psicológico) e proto-existencialista (Fisher 2002, 78-91). A ficção poeniana apresenta um desafio à Razão e ao optimismo nacionalista dominante, facto que, nos Estados Unidos, relegou Poe para o plano dos "escritores malditos" (Zimmerman 2005, 61). Mas, tal como Brown, Poe faz parte do núcleo duro de autores e autoras que moldaram a imaginação americana ao estabelecerem os modelos literários para as gerações vindouras

¹⁵ Designação que Richard Gray pede emprestada a Melville para definir um conjunto de autores(as) americanos(as), cuja obra foi produzida entre a Revolução e o fim da Guerra Civil, e que se singularizaram por terem enveredado por temas nunca antes explorados e que, à época, causaram grande estranheza entre os(as) leitores(as). Entre os(as) vários(as) autores(as) que detêm o título de *isolato*, Gray destaca o próprio Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Harriet Beecher Stowe, Emily Dickinson, Henry Thoreau, Ralph Waldo Emerson, Poe e Walt Whitman (Gray 2004, 243).

(Gray 2004, 243). Paul Bowles é disso também exemplo, uma vez que, assumidamente, tem em Poe uma das suas mais evidentes influências — e, ainda que fora do período histórico referido por Melville e Richard Gray, certamente o poderíamos também ver, atendendo às características da sua obra, no grupo dos *isolatoes*.

Um dos aspectos em que a influência de Poe mais se sente na escrita de Bowles é na combinação que este faz de elementos sensacionalistas, como o homicídio, a insanidade, a agressão sexual e o sobrenatural — com explorações inquietantes de questões sociais, políticas e filosóficas (Gray 2004, 97). Exemplo disso são os contos "A Distant Episode" [1947] e "A Delicate Prey" [1950] que são, porventura, dois dos seus contos mais conhecidos. Uma vez que o primeiro será alvo de atenção mais à frente, o segundo será aqui objecto de consideração, apenas a título de exemplo, pois aí é visível como a influência de Poe é complexamente trabalhada. "The Delicate Prey" é particularmente assustador porque tem por personagem principal e vítima uma criança de etnia Filala — Driss — que, juntamente com os seus dois tios, enceta uma viagem de negócios em direcção a Tessalit. Durante a mesma, à pequena caravana junta-se mais um viajante solitário que diz ser de Mougari, um local de peregrinação e, como tal, não ofereceria perigo. Contudo, o viajante solitário atrai os tios de Driss para uma emboscada e, uma vez sozinho com ele, e sob o efeito de haxixe, castra-o e sodomiza-o. Tal como Christopher Sawyer-Lauçanno observa, ainda que seja um admirador de Poe, Bowles não recorre aos mesmos artificios do mestre para transmitir a sensação de terror aos(às) leitores(as), preferindo a adopção de um tom distante e gélido, quase de observação clínica, para descrever a tortura a que Driss é submetido. A adjectivação é elucidativa (Sawyer-Lauçanno 1989, 279), como se percebe pelo extracto abaixo:

The man moved and surveyed the young body lying on the stones. He ran his finger along the razor's blade; a pleasant excitement took possession of him. He stepped over, looked down, and saw the sex that sprouted from the base of the

belly. Not entirely conscious of what he was doing, he took it in one hand and brought his other arm down with the motion of a reaper wielding a sickle. It was swiftly severed. A round, dark hole was left, flush with the skin; he stared a moment, blankly. Driss was screaming. The muscles all over his body stood out, moved (Bowles 1950/ 2003, 168).

Todo o processo que culmina com a castração é cuidadosamente construído; e a castração, em si, é detalhada e nitidamente descrita, permitindo deste modo, a quem lê, quase que experienciar o que Driss deverá ter sentido. Este distanciamento do narrador em relação à acção que narra contribui, ainda mais, para adensar entre os(as) leitores(as) a sensação de terror e de fascínio lascivo (Sawyer-Lauçanno 1989, 279; Hibbard 1993, 14). De mais a mais, a eficácia terrífica do conto advém, igualmente, do facto de confrontar quem o lê com imagens ou temas considerados macabros e repreensíveis. Este conto em concreto evoca uma situação de vulnerabilidade extrema, uma vez que a violência é perpetrada por um adulto contra uma criança. Ou seja, há aqui uma relação de poder que anuncia, desde logo, a impotência da "presa" face ao atacante (Hibbard 1993, 14). Ela vai ser deixada por sua conta e risco, desde o início da narrativa, a enfrentar um destino que lhe vai ser fatal e que lhe vai sendo paulatinamente anunciado (Sawyer-Lauçanno 1989, 377).

Como se pode observar, a incorporação de elementos horríficos na ficção Bowlesiana, contrariamente àquilo que alguma crítica literária quis fazer crer, tem pouco ou nada de gratuito. Segundo Oliver Evans, o horror aparece nos contos com o propósito de dramatizar a tese puritana de que a crueldade é inerente à condição humana (Evans 1959, 50), logo não há espaço para a esperança, só para o pessimismo. Esta ideia existencialista aparece por diversas vezes nos seus contos mas Bowles parece restringir essa condição apenas ao mundo ocidental. Por exemplo, quando questionado em relação à suposta universalidade do conto "The Fourth Day Out from Santa Cruz" [1950] — uma parábola sobre um marinheiro adolescente que, a fim de se afirmar e de ser aceite pelos seus restantes

companheiros de bordo, participa voluntariamente num acto cruel e gratuito — Bowles responde:

Maybe not. Maybe not. Human behavior is contingent upon the particular culture that forms it. Maybe the behavior of the sailors is only a condition of modern life. I don't think it would have been the same on an Indian ship, for instance. Not all cultures insist on the destruction of innocence (Bowles 1971/1993, 58).

Esta noção de modernidade como um sintoma da decadência (ambiental, moral e espiritual) do mundo ocidental e que ameaça destruir, por contágio, as "sociedades primitivas" (ainda isentas dos vícios do ocidente) que ainda existem está presente em boa parte da contística de Bowles. Porém, Bowles esclarece que o contágio fronteiriço é inevitável:

I don't see any difference between the natural man¹⁶ and the civilized man, and I'm not juxtaposing the two. The natural man always tries to be a civilized man, as you can see all over the world (Bowles 1975/1993, 90).

Este argumento reforça a ideia de fatalidade da auto-destruição do ser humano e, de certa forma, explica a inclusão do terror na sua escrita. Tal como o próprio admite, a evocação do terror na escrita confere-lhe o papel de agente corrosivo (Bowles 1975/1993, 96), na medida em que incita os(as) leitores(as) a questionarem e, em última análise, a rejeitarem determinadas facetas da estrutura social de que fazem parte — “[a] good jolt of vicarious horror can cause a certain amount of questioning of values afterward” (Bowles 1975/1993, 96-7). Na verdade, Bowles considera que o lado terrífico pelo qual a sua obra é mais conhecida não passa de uma resposta ficcional aos males-estares metafísicos que, de tempos a tempos, assolam o mundo:

I don't write "about horror."¹⁷ But there's a sort of metaphysical malaise in the world today, as if people sense things are going to be bad. They could be

¹⁶ Bowles recorre à designação "*natural man*" para se referir àqueles que, no o seu entender, são portadores de uma humanidade básica [*basic humanity*], ou seja ainda livre da influência civilizadora do Ocidente (Bowles 1981/1993, 130; Evans 1959) mas, como se percebe pela citação, simultaneamente vulnerável à mesma. Esta expressão e outras suas sinónimas serão vistas em mais detalhe no quarto capítulo.

¹⁷ Aspas no original.

expected to respond to any fictional situation which evoked the same amalgam of repulsion and terror that they already vaguely feel (Bowles 1975/1993, 96).

Este aspecto está também alicerçado numa experiência estética de prazer, construída com base na dor, no medo e no sofrimento, que radica da tradição romântica (Bruhm 1994, 1-29) e de que Freud falou. Esta estética de prazer na dor dos outros surge na segunda metade do século XVIII e baseia-se num princípio pedagógico. Autores como Ann Radcliffe, Oliver Goldsmith, William Wordsworth, entre vários(as) outros(as), retrataram a experiência da dor em algumas das suas obras com o propósito de instigar o sentimento de pena pelas personagens em sofrimento. Ao mesmo tempo, o testemunho da dor das ditas personagens levá-los(as)-ia a darem graças pelo facto de não serem eles(as) os receptáculos de tamanho fado. Numa fase mais tardia do século XVIII, a distinção entre prazer e dor foi-se gradualmente esbatendo:

By the late century and early into the following one — in the writings of Sade and Maturin ... and indeed, in the entire mode of Romantic agony — the *continuum* had been redefined as a pleasure in pain and, more interestingly, as a pain in pleasure (Bruhm 1994, 5).

A dor deixa, portanto, de ser um antónimo de prazer para passar a ser um dos seus sinónimos. Esta mudança na percepção da dor, freudiana *avant-la-lettre*, vai caracterizar o romance gótico e uma boa parte da ficção romântica. Como conhecedor e admirador deste lado da tradição gótica, e trabalhando-a de forma complexa, Bowles recorre ao terror para provocar nos(as) leitores(as) uma distorção, ainda que temporária, no seu prisma habitual (podemos dizer, obrigando e/ou desafiando o(a) leitor(a) a ver o mundo, a América e a própria modernidade de forma outra) e, nesse sentido quase futurante, acometê-los(as) de “partially pleasurable shiver[s]” (Bowles 1975/1993, 96).

3. A anatomia da violência

A relação da América com a violência foi sempre algo ambígua. Se, por um lado, a história demonstra que a violência é endêmica à cultura americana, por outro lado, o aparelho ideológico americano tentou sempre justificá-la através dos mitos que compõem a sua identidade nacional (Hughes 2004) e que serão aqui abordados. Estes mitos, de cariz religioso e algo estereotípicos, têm sido usados recorrentemente, desde a fundação dos Estados Unidos até aos dias de hoje, para justificar a atitude de domínio e arrogância assumida, sobretudo, por uma elite branca americana — em relação aos restantes grupos étnicos, em particular, e em relação ao mundo, em geral. Exemplo disso é o extermínio de que os índios americanos foram objecto e a exploração e humilhação a que os negros foram sujeitados durante a escravatura e não só. Todavia, o tratamento literário da violência não é exclusivo da literatura americana. Na verdade, a violência enquanto tema está presente um pouco por toda a literatura ocidental — desde Ésquilo, a Séneca, a Shakespeare, a Dostoyevsky, a Gide, entre vários outros. É também inegável que, tal como Freud revelou, a psique humana se encontra à mercê de pulsões pró-violência e que estas se reflectem na vida em sociedade (Davis 1966, 35). Portanto, não é de estranhar que a violência seja uma das tendências artístico-literárias mais recorrentes e duradouras, estando também presente na literatura norte-americana. No entanto, alguma crítica literária tem visto na literatura norte-americana uma representante por excelência desta tendência. Bainard Cowan, por exemplo, considera que apenas os Estados Unidos desenvolveram uma cultura e um conjunto de hábitos discursivos inteira e intimamente associados à complexidade da violência (Cowan 1999, secção “Cooper” par. 5 - doc. electrónico).¹⁸ Este argumento, como já se referiu, baseia-se na premissa de que a violência é um dos fundamentos basilares da

¹⁸ Muito embora o recurso à violência e a presença da mesma na literatura nacional não seja uma tradição exclusiva dos Estados Unidos, este país demarca-se dos demais pelo facto de a violência estar intimamente ligada ao seu designio e à jeremiada americanos.

identidade americana (Sardar & Davies 2002, 173). Daí que Cowan considere haver uma tradição de violência na literatura norte-americana que só pode ser entendida mediante o conhecimento dos mitos nos quais a identidade americana assenta. Um dos mais recorrentes é o mito, de origem puritana, de que o uso da violência — o erro inevitável — tem um efeito regenerador. Ou seja, a crença de que o recurso à violência para lidar com as múltiplas adversidades encontradas no Novo Mundo era um mal necessário e inevitável, pois nada nem ninguém se poderia opor ao sonho que os(as) colonos(as) acalentavam de ali reiniciarem uma nova vida. Tal como observado por Sacvan Bercovitch, esta convicção encontra-se presente no conceito norte-americano de "fronteira" anteriormente explicitado e ganha forma na política de expansão para Oeste expressa na doutrina do *Manifest Destiny*, uma vez que legitimava o uso da força — ao mesmo tempo que promovia o ideal do indivíduo onipotente e auto-suficiente — para levar o projecto de apropriação territorial avante. O cariz providencial deste mito influenciou de tal forma a consciência do público ao qual se destinava que conduziu ao estado de quase total anarquia que se viveu em várias cidades da *frontier*. Esta conduta é personificada, na literatura, pelo herói individualista e errante que se move na vastidão do Oeste e cujos actos de violência estão isentos de consequências sociais (Davis 1966, 28).¹⁹

Na realidade, a "cultura de fronteira," no contexto norte-americano,²⁰ remete, por um lado, para a construção de uma identidade entre (*in-between*) a civilização e a sua

¹⁹ O fascínio que este arquétipo do herói americano exercia sobre os(as) leitores(as) devia-se, sobretudo, a uma certo carácter imaturo que deixava transparecer. Tanto o *cowboy* como o *leatherstocking* eram homens solitários, cuja existência era isenta de amor adulto, de relações familiares ou de um meio de subsistência fixo, personificando, assim, exemplos da mente pré-adolescente ostentada pelo Adão Americano (Davis 1966, 31). Esta convicção, como já visto, é partilhada por Leslie Fiedler, que vê no repúdio por parte do herói individualista americano do casamento e das responsabilidades económicas uma manifestação do seu repúdio pela civilização. Fiedler considera ainda ser este o aspecto que verdadeiramente distingue o romance americano dos seus congéneres europeus (Fiedler 1966, 26). Este tipo de herói foi amplamente explorado pelo cinema através do género *Western*. Dois dos casos mais icónicos são as personagens Shane, no filme de 1953 com o mesmo nome, e a de Ringo Kid, interpretada por John Wayne no filme *Stagecoach* (Sardar e Davies 2002, 171-191).

²⁰ Para uma discussão detalhada acerca da Cultura de Fronteira no caso português, ver Sousa Santos, "Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira," 30-37.

ausência, que comporta elementos que ora tendem para a conciliação, ora tendem para o conflito (Bhabha 1994, 1-2), como forma de sobrevivência. Por outro lado, no caso literário, Nathaniel Mackey considera que esta mesma cultura traduz uma condição de marginalidade, de inquietude e de instabilidade espacial que é endêmica ao povo americano e que tem servido de inspiração para explorar dimensões poéticas que rompem com as formas vigentes²¹ (1993, 163-4). No fundo, a cultura de fronteira norte-americana ilustra o processo de "desterritorialização" vs. "reterritorialização" avançado pela dupla Deleuze e Guattari (2004, 12), na medida em que esta estratégia deleuze-guattariana implica a criação de uma nova topografia e a instauração de novos símbolos culturais por forma a definir um estatuto identitário que, neste caso, foi ao encontro das necessidades dos colonos europeus em busca da libertação da linguagem dos senhores: a errância e o nomadismo em território ainda desconhecido.

Mas, mais uma vez, há que aludir ao carácter antinomista da vivência histórica dos Estados Unidos, visto que a sua imagem de patronos da democracia, da defesa dos Direitos Humanos e da liberdade contrasta com um passado e um presente sangrentos que, paradoxalmente, têm sido interpretados como o garante da tradição democrática. Esta atitude ilustra o mito da Nação Inocente. Ou seja, a percepção que a América tem de si mesma — e de que Bowles se distancia, como já referido — como país puro e perfeito, cujos habitantes (sobretudo os caucasianos) são inocentes e bons, enquanto que os restantes, bárbaros como são, não entendem que as acções dos brancos em relação a eles são para seu bem (Sardar & Davies 2002, 140-1). Esta crença radica, mais uma vez, na convicção puritana de que lhes cabia a eles, por vontade de Deus, levar a cabo uma missão civilizadora (Bercovitch 1978). O pressuposto de que há um conjunto restrito de verdades absolutas

²¹ Mackey dá como exemplo máximo desta tendência nomes como Robert Duncan, Charles Olson, Robert Creeley, entre outros. Ou seja, os partidários da "open field poetics," herdeiros de Stein e Williams, mas também de Whitman.

(logo, dogmáticas) às quais todas as outras se devem subordinar, é extremamente pernicioso, na medida em estabelece uma relação hierarquizante entre a América e os Outros (internos e externos). Consequentemente, esta atitude impede a partilha de saberes e de opiniões, ao mesmo tempo que mina a possibilidade de se entenderem as motivações dos Outros. Para além disso, está também relacionada com a tradição adâmica no sentido em que a percepção dos colonos puritanos em relação ao Novo Mundo combina com a de um Novo Éden — e é aqui que o olhar de Bowles é, por vezes, ambíguo (é Marrocos este Novo Éden? E não será o seu olhar um olhar de quem mantém o poder — que é económico e social e que se encontra, hierarquicamente, por detrás de um certo poder cultural?). Os(as) americanos(as) não se sentem na obrigação de responder a qualquer ser humano ou a qualquer história (como se não houvesse nada antes da sua chegada) — porque só a Deus e/ou a si próprios(as) (o caso de Bowles) respondem. O mito da inocência americana tem sido, também, estrategicamente utilizado para prevenir o recurso à introspecção da maioria dos(as) americanos(as) e para dissimular a cumplicidade secreta que estes(as) têm com o desejo de violência (Cowan 1999, secção “Hawthorne” par. 4 - doc. electrónico). Esta tentativa de ocultar o óbvio é reveladora do esforço do aparelho ideológico em manter a já mencionada ideia de que a brutalidade e a coacção, nas suas mais diversas formas, são características exteriores ao carácter americano.

De acordo com Homberger, promoveu-se e promove-se um estado ilusório de segurança e de serenidade — com a ajuda de um sistema de vigilância constante, eficaz e secular (Homberger 2006, 314-431) — de forma a fomentar os mitos americanos do *safe haven* e da harmonia étnica. Esta atitude evidencia uma visão, simultaneamente, pernicioso e ingénua, na medida em que negligencia o facto de o contacto do elemento humano com o elemento natural ser, em si mesmo, gerador de violência, pois tal como Mottram observa:

... nature and human nature are identical energies within the limits of culture. ... The violence of those energies is unjustifiable, and ... it exists at the pre-legal and pre-taboo interior (Mottram 1976, 3).

Esta tensão e colisão constante, na literatura americana, entre a civilização e a natureza é uma herança do Romantismo britânico (Mottram 1976, 2), certamente, mas não se esgota aí, como se pode perceber. Apesar de o desejo de emancipação ser grande, a verdade é que os Estados Unidos continuaram a depender em grande medida dos modelos artísticos europeus, principalmente dos que lhe chegavam via Grã-Bretanha.²² Tal justificou-se, em grande parte, pelo vazio civilizacional encontrado pelos exploradores e colonos europeus naquela, à data, colónia britânica. O facto de se terem deparado com um continente manifestamente selvagem, que tinha tanto de sublime como de inóspito, acentuou a sua consciência de alienação espacial, ao mesmo tempo que accionou toda uma série de medidas de sobrevivência. Entre elas conta-se o recurso à violência, tanto em relação à fauna e flora locais, como em relação aos povos indígenas. Ora, se num primeiro momento os modelos neo-clássicos, como a sátira e os poemas (e temas) pastoris, serviram as necessidades artísticas dos(as) colonos(as) (Gray 2004, 63), com o advento da independência e da Revolução Industrial, são os modelos românticos que ganham protagonismo. Esta alteração estética encontra-se associada a uma mudança na percepção da natureza que ocorreu na

²² O domínio cultural da Grã-Bretanha era amplamente reconhecido pelos(as) colonos(as) artistas. No entanto, o facto de estes(as) voluntariamente recorrerem aos modelos britânicos é indiciador não só de uma ausência de modelos autóctones, mas também de uma certa falta de confiança na produção dos mesmos, tal como Philip Freneau (1752 – 1832) deixa transparecer no seu poema “Literary Importation” [1788]:

...
It seems we had spirit to humble a throne,
Have genius for science inferior to none,
But hardly encourage a plant of our own:
If a college be planned,
‘Tis all at a stand
‘Till to Europe we send at a shameful expense,
To send us a book-worm to teach us some sense.

Can we never be thought to have learning or grace
Unless it be brought from that damnable place
Where tyranny reigns with her impudent face;
(...)

(Freneau 1903, 303-3, 3ª e 4ª estrofes)

América de inícios do século XIX, tal como na Europa, e que se ficou a dever à constatação dos efeitos devastadores do progresso industrial e tecnológico (Barthes 1953/ 2006, 55-56). Contudo, tal como apontado por Bernard Rosenthal, coexistiram nos Estados Unidos duas noções de natureza durante o seu período Romântico:

One belongs to the history of nineteenth-century America, to a journey into the wilderness from which would emerge nature and the city. The other belongs to the search for a new religious myth, a journey that would lead to nature and the city of the self. In each case the image of nature begins in fragmentation and seeks order (Rosenthal 1980, 27).

Ou seja, se por um lado temos a luta pela soberania do indivíduo em relação à natureza, que decorre da atribuição de um valor comercial à natureza (Rosenthal 1980, 35), por outro, temos uma posição ecologista — muito comum entre Românticos, como Wordsworth, Coleridge e Byron — como aquela que Henry David Thoreau deixa transparecer no ensaio “Walking” [1862]: “Where is the literature which gives expression to nature?” pergunta Thoreau (2004, 30). A natureza a que Thoreau se refere é a natureza do Oeste americano, à época ainda pouco desbravado (*the wilderness*) e que assim se deveria manter pois “in wildness is the preservation of the world” (Thoreau 2004, 24). Argumento que o autor justifica da seguinte forma: “[i]n literature it is only the wild that attracts us. Dullness is but another name for tameness” (Thoreau 2004, 30). Estas citações são também indiciadoras da atitude anti-racionalista que caracterizou não só o Romantismo, mas também o Transcendentalismo apadrinhado por Emerson, Hawthorne, Whitman e Thoreau. Este movimento filosófico-literário foi responsável por estabelecer uma correspondência entre a natureza e a mente humana, usando o divino como canal:

There was a pervasive spiritual presence, which he [Emerson] called the Over-Soul, from which all things emanate. Each individual, along with all creations, drew their own soul, the divine spark of their inner being, from this source: each was at once a singular self, an utterly unrepeatable, unique being and an integral part of an entire rhythm and pulse of nature (Gray 2004, 130).

Este fascínio por uma natureza selvagem, magnânima e agressiva, que provoca simultaneamente terror e respeito nos seres humanos, vai-se também manifestar na pintura americana oitocentista. Fortemente influenciados pelas paisagens alegóricas e tempestuosas, por exemplo, de Salvator Rosa, Gaspar Poussin, William Hodges e J.W.M. Turner, artistas americanos como Thomas Cole, Albert Bierstadt, Thomas Moran, John Trumbull,²³ entre muitos outros, transferiram para a tela o lado Sublime²⁴ da paisagem americana. Em obras como *The Oxbow* [1836] e *Niagara Falls in Winter* [1848], de Thomas Cole e de Régis Gignoux, respectivamente, os artistas olham a geografia que os circunda como se de “turistas” se tratassem, pois os cenários naturais são de tal forma majestosos que não só os alienam como os reduzem à sua insignificância. A este propósito leia-se o ensaio de viagens “Baptism of Solitude” e veja-se a fotografia *Taghit, 1947* (Argélia) [ver anexo 1], ambos da autoria de Paul Bowles, que comportam ecos deste Sublime mas transposto para o Deserto do Sara — mais um sintoma de como o modo de olhar construído nos valores da cultura norte-americana, apesar de querer rejeitá-lo, continua, ambigualmente, a ser o olhar Bowlesiano. No ensaio em causa, Bowles recorre à designação “*the absolute*” para definir uma presença organizadora, o divino, a obscuridade por detrás do céu que nos protege (Voelker 1985, 29). Por outras palavras, “*the absolute*” é o Sublime, ou seja, a força natural que, pela sua dimensão e beleza, enfeitiça e “esmaga” o turista:

Once he [o turista] has been under the spell of the vast, luminous, silent country, no other place is quite strong enough for him, no other surroundings can

²³ Estes quatro artistas inserem-se num dos primeiros movimento artísticos nacionais ao qual foi atribuído o nome de *The Hudson River School*. Não sendo propriamente uma escola, na verdadeira acepção da palavra, esta designação foi atribuída aos artistas que a compõem pelo facto de as suas representações paisagísticas serem, sobretudo, do Vale do Rio Hudson e de seus arredores, e de partilharem uma mesma visão estética que, no entender de John W. McCoubrey:

... succeeded in portraying the landscape not only as it looked, but as their [dos artistas] awareness of its awesome extent, its remoteness, its innocence, its promise compelled them to paint it (2000, 23).

²⁴ Termo que, no romantismo americano, mais especificamente na pintura, passa a ser usado para definir o culto da natureza, tanto na sua dimensão mística como na sua dimensão terrífico-anárquica (Cuddon 1999, 875-6). Esta segunda vertente foi amplamente retratada no romance gótico — de que são exemplo as obras pioneiras de Washington Irving — visto a natureza ter sido um dos seus *leitmotives* predilectos.

provide the supremely satisfying sensation of existing in the midst of something that is absolute. He will go back, whatever the cost in comfort and money, for the absolute has no price (Bowles 1984, 147).

Segundo Ihab Habib Hassan, o processo aqui descrito corresponde ao baptismo de solidão, ou seja, à dissolução do ego ocidental perante uma alteridade total (1990, 142) — mas não foi essa a vivência dos colonos norte-americanos? As palavras de Bowles tornam-se quase auto-irónicas: “He will go back, whatever the cost in comfort and money.”

Em meados do século XIX, a paisagem americana passa a ser não só a grande protagonista da arte americana, mas também o elemento que lhe confere americanidade (McCoubrey 2000, 18, 20; Santos 1994).²⁵ Daí que elementos naturais como a selva, o mar e o deserto, aos quais os principais nomes do Romantismo britânico já haviam prestado homenagem através da sua lírica, tenham sido apropriados e adaptados por autores Românticos americanos como Thoreau, Cooper, Emerson, Melville e Whitman. Assim, por exemplo, ao invés da selva, James Fenimore Cooper opta por pôr a floresta e a pradaria americanas em evidência nas suas *Leatherstocking Tales*. O facto de ter escolhido Natty Bumppo para protagonista, um branco, criado pelos índios, que vive na e da floresta, reforça o mito do Adão americano na medida em que o faz testemunhar a destruição do seu Éden pela civilização branca. O mar e o rio passam também a constar da geografia literária americana pois o mar oferecia-se como um local de exploração mítica semelhante àquele que aparecia em *Moby Dick* [1851] (Rosenthal 1980, 138) e que, de igual modo, Cooper e Twain ofereceram em *Afloat and Ashore* [1844] e em *Huckleberry Finn* [1884], respectivamente. Quanto ao deserto, enquanto entidade malévola que destrói aqueles(as) em desarmonia consigo e com a natureza (Evans 1959, 45), ele foi amplamente explorado em *The Sheltering Sky* [1949] pelo autor aqui sob escrutínio.

²⁵ Exemplo disso foi a criação da rede de Parques Nacionais americanos. Tal como observado por Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, a noção de American National Park tem mais que ver com questões identidade nacional do que com questões de preservação da natureza, na medida em que os parques naturais serviram para iniciar uma tradição e marcar um feito cultural em relação à Europa (Santos 1994, 6).

Em *The Sheltering Sky*, porventura a obra mais conhecida de Bowles e que lhe trouxe notoriedade no campo das letras norte-americanas, o autor coloca um casal de americanos — Port e Kit Moresby —, na casa dos trinta anos e a experienciar uma crise conjugal, à deriva no Sara. Emocionalmente alienados um do outro e desligados do mundo que os rodeia, Port e Kit buscam mistério, exotismo e um sentido para as suas vidas longe dos Estados Unidos. Tal como Gena Dagel Caponi aponta:

Unlike tourists, they have no home to return to at the end of their travels, no final destination or vision toward which they travel. Homeless, exiled from humanity — ... — they continue the journey that has no end (1998, 25).

Seguindo os princípios de um estilo que lhe é próprio, Bowles vai pontuando o romance com indícios de um fim trágico. A primeira personagem a perecer é Port, que não resiste a um ataque de febre tifóide, deixando Kit sem uma parte da estrutura protectora da sua vida. Sozinha, Kit tenta refazer as frágeis defesas que ainda lhe restam e continua a sua incursão pelo Sara. Durante a mesma, ela é recolhida por uma caravana berbere e tornada concubina de um dos mercadores que a integram (Belqassim). Forçada ao concubinato, Kit consegue fugir e, com a ajuda de outro estranho, regressar a Oran. Contudo, por esta altura Kit já se encontra perturbada — num espaço de fronteira, desterritorializada, sem sentido, geográfico e não só — e o romance termina com ela a encetar outra viagem sem que se lhe chegue a conhecer o destino. Port e Kit são, portanto, simultaneamente peregrinos e presas inconscientes no *mysterium tremendum* que é composto pela trindade: Sara, céu e o absoluto (Hassan 1990, 142). Port é infectado por um vírus e Kit é "engolida" por uma geografia sublime e impiedosa — ironicamente, parece ser este o *pathos* e o destino trágico de onde emerge a identidade norte-americana.

Gena Dagel Caponi considera que, emocionalmente, Paul Bowles é um romântico, na medida em que mantém o gosto oitocentista dos artistas por uma natureza em estado puro, ou seja, não vergada aos caprichos do ser humano (Caponi 1993, 3). No entanto, a

natureza Bowlesiana não é uma natureza apenas romântica. Ela pode ser indiferente a quem nela penetra e até povoada de povos indígenas, compondo um cenário onde nenhum dos elementos disfarça a sua crueldade (Caponi 1993, 3). A mesma autora assenta ainda a sua tese na experiência e vivência suburbana de Bowles, argumentando que o facto de este ter tido uma educação que o tinha mantido arredado de coisas tão mundanas quanto o sexo e a morte terá contribuído para que este passasse a valorizar "the instinctual person"²⁶ (Caponi 1993, 3) e a desprezar a civilização ocidental e os seus subterfúgios — e os ecos da experiência puritana parecem ironicamente regressar e a ficar marcados, ainda que de forma ambígua e mesmo contra o seu desejo, na identidade enraizadamente americana de Bowles. O conto "The Frozen Fields," por exemplo, apresenta ecos da tentativa da criança suburbana se libertar da brutalidade das estruturas civilizacionais, representadas na figura do pai, através de uma aliança com uma força da natureza, ou seja, o lobo (Hibbard 1993, 81) — quase numa tentativa de voltar ao estado adâmico.

Bowles, por seu lado, numa carta para Bruce Morrissette, datada de 29 de Novembro de 1929, assume com pesar a herança romântica — "..., I should never be capable of holding any other than a romantic outlook" (Bowles 1994, 16). De acordo com o mesmo texto, tal ter-se-ia ficado a dever ao facto de, durante a sua infância, lhe ter sido imposto um sistema de comportamento essencialmente romântico (Bowles 1994, 17). O mesmo poderíamos dizer da sua americanidade.

Todavia, a tendência literária para recorrer à natureza para simbolizar a luta interna do indivíduo e projectar as suas pulsões violentas não é apanágio apenas do Romantismo. Por exemplo, a adopção de doutrinas sócio-políticas como o Individualismo e o Darwinismo económico e social fomentaram na sociedade americana uma constante luta para garantir o direito à existência (Davis 1966, 35). A isto há, também, que adicionar uma ética protestante

²⁶ Termo alternativo para o "*Natural Man*" de Bowles.

que diviniza trabalho, tempo e dinheiro, e que deu azo a um materialismo desenfreado. E, por último, no século XX, Nietzsche declara a morte de Deus e, conseqüentemente, a força responsável pela manutenção de uma sociedade moralmente coesa é, se não eliminada, pelo menos fortemente ameaçada (Mottram 1976, 3-4, 27). No fundo, tal como observado por Bainard Cowan, a cultura americana desde finais do século XVIII que se encontra alicerçada, mais uma vez por força da tradição antinomista, em dois modelos culturais contraditórios:

... a culture of the marketplace that denies the transcendent, and a transcendent model of the self; Jacksonian America and Emersonian philosophy – a violent combination indeed (Cowan 1999, secção “Melville” par. 4 - doc. electrónico).

Muito embora a América se tivesse querido manter arredada de uma estética de violência, a verdade é que a criação dos Estados Unidos, desde a chegada dos *Pilgrim Fathers*, radica no recurso à violência mítica, real, individual e comunal (Sardar & Davies 2002, 173), razão pela qual “violência” e “conflito” são topos inalienáveis das artes plásticas e da literatura americanas — e Bowles encontra-se no seio dessa tradição. David Brion Davis, por exemplo, considera que, com o advento da Primeira Guerra Mundial, a violência passou a funcionar como símbolo da realidade, substituindo assim a noção de violência enquanto força regeneradora ou criadora (Davis 1966, 35). Ou seja, com o fim da Primeira Guerra Mundial, o clima de pessimismo, que já se vivia no pré-guerra modernista, acentua-se com a emergência de regimes totalitários um pouco por toda a Europa e, nos meandros literários, a violência passa a ser identificada com a essência da realidade (Davis 1966, 35). Esta é precisamente a abordagem modernista que Paul Bowles vai adoptar na sua obra, uma vez que ela reflecte o vazio espiritual que grassou pelo mundo ocidental durante a primeira metade do século XX (Aldridge 1966, 185) e que Hannah Arendt descreve em *A Condição Humana* [1958/ 2001]. No entanto, Bowles, bem como a maior parte dos autores da geração

da Primeira Guerra Mundial, vai mais longe ao sugerir que a linha que separa a civilização da barbárie é muito ténue e que a noção de segurança é uma mera ilusão:

It's unsettling to think that at any moment life can flare up into senseless violence. But it can and does, and people need to be ready for it. ... If I'm persuaded that our life is predicated upon violence, that the entire structure of what we call civilization, the scaffolding that we've built up over the millennia, can collapse at any moment, then whatever I write is going to be affected by that assumption. The process of life presupposes violence, in the plant world the same as the animal world. But among the animals only man can conceptualize violence. Only man can *enjoy the idea*²⁷ of destruction (Bowles 1981/1993, 122).

Consciente ou inconscientemente, Bowles explora também em alguns exemplares da sua contística aquilo que Jean-Jacques Lecercle considera ser o lado violento da linguagem. Lecercle é da opinião que a linguagem possui um lado tenebroso/obscuro, corrupto e que corrompe — *the remainder* —, que se manifesta, sobretudo, na literatura *nonsense*, nos mitos, nos contos de fadas e, por analogia, nas parábolas, visto serem estes os géneros que melhor espelham, não só aquilo que se passa no nosso subconsciente, mas também no mundo, dada a dimensão histórica da linguagem — “[i]f the remainder is the inseparable other of *langue*,²⁸ the world is the inseparable other of language, each acting on and being acted upon by the other” (Lecercle 1990, 225). Consequentemente, a violência é também indissociável da linguagem: “words are endowed with force ... [a]nd the struggle is conducted not through language, but in language” (Lecercle 1990, 236). No caso concreto de Bowles, a violência da linguagem vai-se manifestar, sobretudo, na descrição desassombrada e distante de crimes de natureza física — como a mutilação, violação e incesto — presentes em contos como “The Delicate Prey,” “Under the Sky” e “Pages from Cold Point.” Porém, a violência está também presente no estilo elocutivo de Bowles, ou seja, na escolha e combinação lexicais que faz, bem como no resultado fonético que estas

²⁷ Itálicos no original.

²⁸ Itálico no original.

produzem — características da violência da linguagem de que fala Lecercle (1990, 225). De mais a mais, o facto de nomear um acto violento é já em si uma demonstração de violência.

Muito embora nem todos os contos de Bowles versem sobre a violência, a verdade é que ele não só não lhe foi imune, como ela marca indelevelmente a sua escrita — essa é a sua tradição histórica: literária e norte-americana, modernista e existencialista. Os exemplos de brutalidade presentes nos contos de Bowles ilustram, sobretudo, a constatação de que a crueldade é, diz Evans: “the levelling influence, the lowest common denominator of human behavior” (Evans 1959, 50).

Mas, muito embora alguns contos de Bowles contenham cenas de violência muito gráficas e quase hiper-realistas, é também verdade que no caso deste autor a questão da violência não pode ser medida apenas pelas cenas de violência explicitamente descritas, pois um dos aspectos mais perturbadores da sua escrita reside, precisamente, na forma como ele *não diz* a violência. Uma vez que o conto é um género que obriga, necessariamente, a uma economia lexical e sintática maior do que o romance, Bowles tira partido da mesma para, através dos silêncios, dos eufemismos e da contenção de linguagem, deixar antever e vincar mais marcadamente uma violência que não é dita mas que existe nas profundezas do texto e do real. Apesar de tudo, e ainda que este autor norte-americano tenha chegado a ser distinguido com o título “pornographer of terror” (Fiedler 1951, 171), os níveis de violência presentes na obra de Bowles estão longe de serem gratuitos ou de serem iguados aos de Bret Easton Ellis e de Chuck Palaniuk em *American Psycho* (1991) e *Haunted* (2005), respectivamente. Por outras palavras, as cenas de violência presentes nestas obras demonstram não só que a tradição da violência permanece sólida na literatura americana, mas também que esta se tornou um campo de experimentação literária tão válido como qualquer outro. Daí que a violência presente em alguns dos contos de Bowles, bem como as reacções da crítica à mesma, devam ser entendidas num contexto histórico e literário

específico, que se procurou investigar e, ainda que apenas brevemente por exigência de um trabalho desta natureza, aqui traçar como enquadramento necessário a este estudo e a esta análise.

*Paris was the center of all existence;
I could feel its glow when I faced eastward as a Moslem feels
the light from Mecca, and I knew that some day, with luck,
I should go there and stand on the sacred spots.*

Paul Bowles

Como anteriormente referido, a identidade literária de Paul Bowles conjuga uma série de influências estilísticas e artísticas que não se restringem à(s) realidade(s) artístico-literárias norte-americanas. Na verdade, a tradição francesa exerceu um imenso fascínio em Bowles, principalmente quando este começou a dar os primeiros passos na escrita. Paul Valéry, Artur Rimbaud, Marcel Proust, Jean Cocteau, Émile Zola, Huysmans, André Gide, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, por exemplo, são alguns dos nomes que Bowles referencia, na sua autobiografia *Without Stopping* e em várias cartas compiladas em *In Touch*, como tendo sido autores de extrema relevância nos primeiros anos da sua formação como escritor. No entanto, a lista não se esgota aqui. Por intermédio da mãe, frequentadora assídua de clubes de leitura, Bowles cedo desenvolveu o gosto pela leitura e iniciou o contacto com obras de autores(as) tão diversificados(as) quanto Ésquilo, Dostoyevsky, Edgar Allan Poe, Charles e Frederick Jackson, Thomas Mann, Gertrude Stein, D.H. Lawrence, Nancy Cunard, Richard Hughes, Garcia Lorca, Adolfo Bioy Casares, Franz Kafka, Jorge Luís Borges, entre muitos(as) outros(as) (Bowles 1972/1985; Sawyer-Lauçanno 1989; Caponi 1994). Imbuído pelo espírito de internacionalização modernista, Bowles trava também conhecimento com a poesia Chinesa através de uma tradução de Arthur Waley (Bowles 1972/ 1985, 52). Muito embora a poesia, enquanto género, nunca lhe tenha interessado muito, Bowles dá-se conta de que o processo poético

não se esgota na poesia. Com base neste princípio, Bowles considera que desenvolve, ainda durante a sua infância, um mecanismo psíquico que lhe facultou observar e dar forma, ao invés de apenas vivenciar, à sua própria existência (Bowles 1972/ 1985, 53), uma tendência também indiciadora da incursão que há-de empreender pelo existencialismo. No entanto, e como se verá ao longo dos diversos capítulos desta tese, Bowles vai absorvendo o espírito experimental do período, colhendo e explorando aspectos de diversos movimentos artísticos sem nunca se identificar totalmente com uma tendência artística em concreto, preferindo aceitar e concordar com a inevitável condição de ser um homem do seu tempo (Bowles 1982/1993, 152).¹ Assim sendo, a escrita de Bowles mergulha nos diversos contextos históricos, sociais, culturais e artísticos (sobretudo de origem europeia e norte-americana) por ele testemunhados ao longo de quase um século de vida.

1. Modernismo(s)

À data do nascimento de Bowles, em 1910, o globo terrestre encontrava-se, na sua quase totalidade, parcelado pela Europa e subjugado, económica e politicamente, por esse centro. O Imperialismo europeu estava no seu auge. Simultaneamente, a Europa testemunhava um desenvolvimento tecnológico e industrial sem precedentes — em grande parte resultado das matérias-primas que provinham de colónias africanas e asiáticas, e que

¹ Esta atitude fica patente no extracto de uma entrevista que concedeu a David Seidner e que aqui se transcreve:

DS: You felt you were a man of your own time?

PB: Well how can one be anything else?

...

DS: Do you feel akin to any particular era more than another?

PB: No. No. Not that I can think of. I imagine all eras have had their horrors. Things get worse as we progress, obviously. The horrors today are greater than they were in the nineteenth century, and the nineteenth was worse than the eighteenth. For many reasons. Population and the spread of democratic ideals. I don't mean to sound undemocratic, that's not what I mean. But the misapprehension and misapplication of democratic ideals (Bowles 1982/ 1993, 152).

alimentavam as indústrias europeias — o que conduziu, por um lado, à propagação de uma onda de esperança no efeito libertador da tecnologia mas, por outro, a um grande pessimismo e decadentismo motivados pela sensação de fim de um mundo e pela corrida às armas por parte das potências em competição económica. Viviam-se os últimos anos *avant-guerre* (Perloff 1986) e é nesta atmosfera que surge um dos movimentos artísticos mais emblemáticos da *avant-garde* modernista europeia — o Futurismo. Estabelecido a 20 de Fevereiro de 1909, pela mão de Filippo Marinetti, em Milão, o Futurismo foi dos primeiros hipónimos do Modernismo (juntamente com o Simbolismo, o Expressionismo e o Imagismo) e também um dos primeiros a proclamar — através de uma retórica anti-burguesa, agressiva, frenética, mecanicista, e que defendia um corte radical com o passado e com as instituições que o simbolizavam² — a emergência de uma nova era artística que já se vislumbrava nas grandes metrópoles ocidentais. Esta corrente ideológico-artística terá também servido de modelo aos diferentes movimentos modernistas³ que proliferaram neste período, pois, devido ao carácter transnacional e de inter fusão cultural do modernismo, este conjunto de movimentos prima, sobretudo, pela heterodoxia, pela pluralidade e pela contradição, deixando-se influenciar pelas especificidades dos espaços geográficos, sociais e artísticos de onde emerge (Singal 1987, 10-12).

O questionar da estabilidade dos géneros artístico-literários é um dos exemplos mais marcantes da noção de ruptura artística com o passado que o Futurismo perfilhava e que influenciou a produção artística de movimentos congéneres. Por exemplo, foram os

² Na verdade, as exigências futuristas estavam permeadas de ideais anarquistas e socialistas:

... abolition of the monarchy, expulsion of the Papacy, socialization of the land, of property, and of the church, of mineral resources and water; heavy taxation of inherited wealth, an eight-hour working day, equal pay for women, a free press and free legal aid, protection of the consumer, easy divorce, and the progressive abolition of the state army (Perloff 1986, 36-7).

³ O modernismo mantém uma relação de hiperonímia com movimentos tão diversos quanto o Impressionismo, o Cubismo, o Imagismo, o Vorticismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, o Expressionismo, entre vários outros. Melhor dizendo, o Modernismo não é um movimento uno, mas sim uma simultaneidade de movimentos — alguns circunscritos a um espaço geográfico concreto (Construtivismo Russo) — unidos pela certeza da incerteza e pela crença de que há espaço para a implementação de novos paradigmas e de uma nova cultura (Singal 1987, 12).

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

futuristas que primeiro introduziram as ideias de que o poético não é um exclusivo da lírica, logo o poema pode ser em prosa (através do recurso ao verso livre) e o verbal pode ser absorvido pelo visual (a mancha gráfica impressa na página passa a ser geradora e portadora de significado poético) (Perloff 1986, xviii). De igual modo, e conseqüentemente, foram também os futuristas quem primeiro cultivou e incentivou a intercepção da cultura erudita com a cultura popular na procura de novas composições artísticas. A incorporação de técnicas teatrais e de improviso nas criações artísticas foi também da responsabilidade dos futuristas, na medida em que estes consideravam que falar de arte era já um evento artístico [“[t]o talk about art becomes equivalent to making it ...”] (Perloff 1986, 90). Por outras palavras, o legado futurista foi fundamental para a exploração de novas sintaxes, levada a cabo pelo Cubismo e pelo Vorticismo, e esteve na origem da atitude performativa e das estruturas de improvisação desenvolvidas pelo Dadaísmo, para dar só alguns exemplos (Perloff 1986). Na realidade, o maior legado daquilo a que Perloff chama “the futurist moment” (Perloff 1986), talvez; tenha sido o pôr em marcha a desintegração de um sistema de absolutos que haviam passado a ser entendidos como um sistema de amarras de uma ordem esgotada e obsoleta, que urgia abolir e substituir. A questão do devir torna-se absolutamente crucial:

... the ‘Futurism moment’ was the brief utopian phase of early Modernism when artists felt themselves to be on the verge of a new age that would be more exciting, more promising, more inspiring than any preceding one (Perloff 1986, 36).

Ao mesmo tempo, o modo como a transição de paradigma iria ser feita permanecia uma incógnita.

Na verdade, a ideia de libertação vai ser uma das tónicas dominantes do Modernismo, principalmente no que diz respeito a paradigmas de tempo e/ou de espaço, de subjectividade [a representação do “Eu”] e de forma (Hollington 1990, 432; Calinescu 2006,

5). No que à produção artística diz respeito, o tempo cronológico é substituído por um tempo que se processa em diferentes níveis de consciência a procurar forma: “through layers of consciousness, working towards a logic of metaphor or form” (Bradbury and McFarlane 1991b, 50).⁴ Este conceito de tempo só é possível graças à dissolução de um paradigma temporal racionalista/positivista, inaugurado pela modernidade (séc. XVII), de cariz linear e irreversível, e à sua substituição por um paradigma modernista que veio desafiar essa mesma linearidade, descentralizando-a e fragmentando-a (Calinescu 2006, 265).

Já o espaço deixa de ser um espaço meramente geográfico para passar a ser, também, um espaço de significação, um espaço linguístico (Nicholls 1995, 127) — e *vice-versa*. Mallarmé, por exemplo, introduz uma sugestão estética simétrica ao apresentar a página como espaço — de significação. Para Mallarmé, a questão centra-se na relação entre verso (unidade mínima de sentido na poesia) e página em branco: “[the] basic working-unit is the line, because its prosodic integrity is endorsed by the white paper that envelops it and serves as its conceptual counterpart” (Scott 1991, 209). Surge, portanto, toda uma nova visão e concepção do mundo, que é, sobretudo, explorada na esfera artística, e que reconhece a inevitabilidade da linguagem/palavra e da imagem como matérias-primas para inaugurar essas possíveis novas (e mais verdadeiras) visões do mundo. Mas também esta dialéctica *tradição vs. inovação* ficou, em muito, a dever-se à emergência das modernas ciências sociais e humanas e, conseqüentemente, à difusão entre a comunidade artística, sobretudo no período pós-Primeira Guerra Mundial, do trabalho de Sigmund Freud, Karl Marx, Charles Darwin, Emile Durkheim e Friedrich Nietzsche, para mencionar apenas alguns.

⁴ Este novo tempo vai encontrar expressão na técnica narrativa *stream of consciousness*, que consistia na reprodução do fluxo do pensamento das personagens de forma contínua, não editada e cronológica. Este conceito surge no contexto da Psicologia, pela mão de William James, como resposta à crença vitoriana de que a mente humana representaria a experiência de forma compartimentada e não como um fluxo contínuo de sensações e memórias, como a psicologia moderna veio provar (Singal 1987, 11).

A Primeira Grande Guerra assinala um ponto de viragem no que diz respeito ao modo como a existência humana passa a ser entendida, pelo menos até à deflagração da Segunda Guerra Mundial. Com o fim da guerra, os dois estados de espírito opostos que haviam convivido, lado a lado, desde o final do século XIX, ressurgem e renovam-se. Por um lado, um optimismo frenético, que celebra e assinala a vitória que é ter-se sobrevivido — um fenómeno que grassa quase exclusivamente entre a classe média alta e que é vulgarmente conhecido como “os loucos anos 20” — e, por outro lado, uma atitude de profundo pessimismo assoma e atravessa a maioria dos movimentos modernistas. A experiência do caos e do absurdo da guerra conduziu à descoberta, nuns casos, e à redescoberta, noutros, do trabalho de pensadores como os acima mencionados. O resultado foi o advento de novas convenções intelectuais relativas à fragmentação/dualidade/pluralidade do “Eu” e ao funcionamento do inconsciente, à alienação e ao niilismo, à difícil relação entre os fenómenos sociais e naturais, à religião e à decadência (Bradbury and McFarlane 1991b, 24-9).

Estas tendências intelectuais assinalaram o questionar do racionalismo e do humanismo como até aí haviam sido entendidos: um racionalismo e um humanismo burgueses, portanto. Calinescu chama a atenção para a existência de duas Modernidades. A Primeira Modernidade é vivida entre os séculos XVII e XVIII por força da ascensão da burguesia ao poder intelectual e político na Europa, e a Segunda Modernidade, que corresponde ao final do século XIX e início do século XX, da qual emerge o Modernismo e cujos paradigmas vêm substituir os anteriores (Calinescu 1987, 13-86).

A redução dos seres humanos a meros animais racionais deixou de fazer sentido a partir do momento em que os mesmos tomam consciência da sua dualidade — o *Homo Duplex* (Nicholls 1995, 16), ou seja, de que neles coabitam um lado racional [o Eu] e um lado profundamente irracional [o Outro] (Nicholls 1995, 16; Childs 2000, 17), o *Id*, sobre o

qual não é possível ter controle a não ser através de processos de cura, como a, recentíssima à época, psicanálise explicou. Esta constatação forçou o ser humano a confrontar-se com o lado dionisíaco da sua humanidade, algo que as doutrinas racionalistas e positivistas haviam preferido ignorar e/ou recalcar. Daí que, uma vez consciente da sua dualidade e da sua impotência para a controlar, o ser humano tivesse que enfrentar, em si, a sua terrena condição e, nela, a Blakeana luta dos opostos:

... [h]umanity's aspiration to metaphysical values collapses into egoistic desires and interests, with social relations and psychological stability torn by a 'primaeval' violence (Nicholls 1995, 19).

Neste sentido, a primazia da racionalidade defendida pelo pensamento Hegeliano vai ser desafiada, primeiramente, por Kierkegaard e, um pouco mais tarde, por Nietzsche, sobretudo na sua proclamação da morte de Deus.

De igual modo, o conceito renascentista de ser humano e a ideologia humanista que lhe subjaz passam a ser vistos como obsoletos num panorama moderno, niilista, desumanizado e dessacralizado (Calinescu 2006, 125). Com o período pós-guerra, surge a possibilidade de o ser humano deixar de ser visto como “a medida de todas as coisas” e o criador de todos os significados. Na realidade, ele não tem nem domínio sobre si próprio, nem sobre o mundo que o rodeia (Sheehan 2002, 6). Ancorado no pensamento de Nietzsche, Calinescu considera que a modernidade permite constatar que humanismo e história se confrontam: “humanism was no longer viable as a doctrine, and that once God was dead, Man too had to clear the stage of history” (2006, 126). O questionar de um sistema de “verdades” que, até ao momento, havia vigorado, e que havia servido de referência e funcionado como rede de segurança, desencadeou uma profunda crise existencial, cultural e ideológica. Porém, tal como Virginia Woolf observou, nunca se foi tão

livre para criar, pois verificou-se uma grande mudança cultural num curto espaço de tempo.⁵ (cit. por Bradbury & McFarlane 1991b, 33). O ser humano passa a poder reger-se, também, pelo princípio Heisenbergiano da Incerteza (Bradbury and McFarlane 1991b, 27), na medida em que se percebe que a totalização absoluta é uma impossibilidade humana. Perante o reconhecimento desse princípio no mundo físico, as mentalidades alteram-se e, como diz Calinescu:

... [n]o ideology ... can any longer give us a convincing rationale of the whole reality; no ideology is capable ... either of explaining the whole world coherently or of persuading us that it could do so (Calinescu 2006, 127).

O anti-humanismo — mais humanista, se quisermos, e ainda de acordo com Nietzsche —, que emergiu durante o período modernista, foi também instigado pela natureza transcultural, transfronteiriça e multidisciplinar do Modernismo. O facto de a conjuntura económico-geográfica ocidental, no início do século XX, ser baseada em princípios imperialistas facultou, apesar de tudo, o contacto entre sensibilidades europeias e culturas alternativas, assim como com estruturas éticas e sociais diferentes: “Modernism marked the regeneration of a tired Western artistic tradition by other cultures: African, African-American, Asian, Chinese and, more generally, diasporic” (Childs 2000, 13). Essa espécie de regeneração artística ocidental passou também, assim, pela procura de novos espaços geográficos e pela emigração, com Paris a ser o principal centro de atracção: “[c]ultural emigration’ began to exert a growing attraction for creative minds: periods of residence abroad, if not outright expatriation, became — ... — commonplace for writers and artists, with Paris as a notable magnet” (Bradbury and McFarlane 1991a, 201). Deste modo, não só o imperialismo e as guerras levavam à volatilidade das fronteiras, mas

⁵ Em “Mr. Bennett and Mrs. Brown,” Woolf dá conta da magnitude da mudança quando diz:

On or about December 1910 human nature changed ... All human relations shifted — those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature (cit. por Bradbury & McFarlane 1991b, 33).

também existem estratégias centrípetas no próprio Modernismo, no sentido de atrair para o seu centro, de forma inclusiva, favorecendo e estimulando uma abertura para o mundo circundante, bem como para a esfera onírica/inconsciente (McFarlane 1991, 92). Esta tendência centrípeta acabou por se manifestar na absorção de fragmentos de culturas não ocidentais pela arte ocidental e no entendimento da margem como espaço, por excelência, de liberdade e de experimentação (Cazé 2000, 93). Isto faz ainda mais sentido se se tiver em mente que o Modernismo foi, em si, um espaço difícil de definir, fragmentado,⁶ experimental e marginal. Daí que, tal como McFarlane salienta, a experiência individual volte a ganhar um novo relevo no seio desta nova diversidade social:

... [t]he wonderer, the loner, the exile, the restless and rootless and homeless individual were no longer the rejects of a self-confident society but rather those who, because they stood outside, were uniquely placed in an age when subjectivity was truth to speak with vision and authority (McFarlane 1991, 82).

Por outras palavras, o Modernismo funcionou como um desterritório (Deleuze e Guatarri, 1986), na medida em que permitiu o cultivo da abertura e do proibido (Papayanis 2005, 165).

Segundo Papayanis, esta ideia de espacialidade liminar encontra expressão nos contos de Bowles que têm Marrocos e a América Latina como cenário, e onde a relação entre o sujeito Ocidental e o Outro, o colono e/ou o ex-colono (2005, 147), e o colonizado — está imbuída de possibilidades e de riscos. O estatuto periférico, que é imposto pelos países que constituem o centro hegemónico (as superpotências mundiais), a estes espaços força-os a recontextualizar não só as suas economias, mas também a(s) sua(s) identidade(s), a fim de se integrarem no sistema mundial,⁷ o que implica o estabelecimento de contactos

⁶ No sentido em que conjugava vários sub-movimentos com idiossincrasias e sensibilidades muito particulares e que, em alguns aspectos, se opunham radicalmente. Exemplo disso é, por exemplo e como anteriormente referido, o optimismo perfilhado pelo Futurismo e o pessimismo advogado pelo Decadentismo (Nicholls 1995).

⁷ Para uma discussão detalhada acerca desta problemática, ver Immanuel Wallerstein, “Semiperipheral countries and the contemporary world crisis,” 95-118.

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

culturais múltiplos. É neste contexto de renegociação identitária que, de acordo com Immanuel Wallerstein e também Boaventura de Sousa Santos, surgem as culturas de fronteira. Ou seja, realidades sociais que combinam elementos sem que estes se fundem, que preservam os seus traços específicos e que permanecem abertas a um sem número de incorporações. Por força da sua tipologia, as culturas de fronteira dão azo a que proliferem “as possibilidades de identificação e de criação cultural, todas igualmente superficiais e igualmente subvertíveis” (Sousa Santos 1993b, 34). Isto explica-se pelo facto de a fronteira (*frontier* enquanto *borderland* e *in-betweenness*) ser articulação e não limite (*border*) (Sousa Santos 1993b, 33; Bhabha 1994, 17). É este carácter elástico da fronteira, tal como Homi K. Bhabha e Boaventura de Sousa Santos a definem, e a abertura centrípeta do período modernista em que vive que permitem a Bowles encontrar a sua zona fronteira num espaço ficcional onde o entrosamento da tradição narrativa ocidental e os elementos da oralidade e dos folclores marroquino e sul-americano é possível (Papayanis 2005, 147).

A modernidade é um conceito exclusivamente ocidental, mas essa segunda modernidade, de que fala Calinescu a propósito do período modernista, vai olhar para culturas não ocidentais para produzir uma nova estética. Ela é, portanto, profundamente cosmopolita. Esta abertura às artes e às culturas não ocidentais deve-se à própria ambivalência humana representada, em grande parte, na metáfora Nietzscheana das faces de Jano, ou seja, ao conflito permanente entre o lado apolíneo e o lado dionisíaco do ser humano:

In his commitment to the ‘tragic view of life,’ Nietzsche was following Schopenhauer, but he arrived at exactly opposite conclusions. Schopenhauer emphasized the need to negate life, or the Will, because the Will was a terrible and absurd force; but the general drift of Nietzsche’s thought was in fact towards its affirmation, because this ‘ever-suffering and contradictory force’ of which the figure of Dionysus stands as the supreme symbol, demonstrates its capacity for, and its constant need of ‘rapt vision and delightful illusion to redeem itself.’ It needs, in fact, the ‘Apollonian principle of individuation’. But as soon as Dionysus, ‘the primordial one’, has manifested himself concretely, the

manifested world, which includes man, becomes aware of the illusory nature of its existence; it sees the Janus face (Kuna 1991, 445).

É a aceitação da, também Blakeana, manutenção dos opostos e da coexistência destas duas forças contraditórias no indivíduo que vai possibilitar, no campo das artes, a conjugação do novo com o arcaico, do “primitivo” com o moderno. Neste sentido, as influências africanas presentes na arte moderna permitem a expressão das energias dionisíacas inerentes ao indivíduo. A respeito desta tendência para combinar formas não ocidentais (tidas como “primitivas”) com formas ocidentais, Nicholls observa que se trata de uma espécie de “alegria *violenta*,” a apontar para esse lugar linguístico sempre em aberto e já anteriormente discutido a propósito do conceito “*the remainder*” de Lecercle: “[t]here is a sort of violent joy in the discovery of forms which disrupt figurative expectations, as if such experiments tap the primitive energy latent within the modern” (1995, 114).

Na verdade, o pendor modernista para o desvio da norma vai-se manifestar em todos os campos artísticos, o que tem levado vários críticos a considerar algumas facetas do modernismo como uma anti-arte, na medida em que serve o caos, ilustrando o período e tornando-se, ela própria, caótica. Perante o reconhecimento da incapacidade de a linguagem alguma vez ser capaz de veicular conteúdos semânticos absolutos, urgia criar novas linguagens como resposta aos novos conflitos (sociais, morais, intelectuais e espirituais) que se manifestavam (Bullock 1991, 69). Esta necessidade de renovação manifesta-se, sobretudo, entre as artes. Estas deixam de estar confinadas em si mesmas e passam a fundir-se, na procura de linguagens comuns. Esta orientação já havia sido iniciada pelo Futurismo, mas foi-se acentuando à medida que a noção da inconstância — no que diz respeito a fronteiras, a limites e a margens — se foi instalando na sensibilidade modernista. Assim sendo, verifica-se a apropriação de técnicas cinematográficas, fotográficas e musicais, por exemplo, para propósitos literários. Autores e autoras como James Joyce,

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

Virginia Woolf, Gertrude Stein e Samuel Beckett desenvolvem um estilo de escrita cinematográfico (Childs 2000, 123; Perloff 1999, 69)⁸ — e o cinema, não o esqueçamos, era uma arte recente. Há como que vários ângulos, vários pontos de vista, que se entrecruzam, como se planos de uma câmara fossem, que apanham o olhar e a participação dos(as) leitores(as). A tendência inversa também se verificou pois, tal como Pierre Lagayette esclarece, o cinema e a fotografia recorreram à palavra para incrementar o seu valor estético: “[t]he visual impact of the mute image was thus enhanced by the addition of a linguistic message, a message that increased its aesthetic — shall we say ‘poetic’? — quality (Lagayette 2000, 21). Era o fim da galáxia Gutenberg e o início da galáxia Marconi (Hoover 2000, 12).

De igual modo, a interpenetração entre a literatura e as ciências sociais facilitou a entrada de métodos psicológicos (e até psicoanalíticos) na escrita de alguns(mas) autores(as) modernistas.⁹ Veja-se o caso da incorporação de artifícios estéticos como o já mencionado *stream of consciousness*, nas obras de Henry James, James Joyce e Virginia Woolf.

Já Gertrude Stein, ex-aluna de William James em Harvard, opta por testar a técnica da repetição com variação, na sua escrita, técnica essa que consiste no seguinte processo:

... the repetition of words, phrases, and images captures continuity, while accompanying variations record change; every repetition-with-variation functions as a palimpsest, in which the past invades and informs the present moment (Rae 2007, 413).

Este artifício é um exemplo da percepção da linguagem enquanto matéria plástica. Ou seja, explorando as diferentes texturas do som, o mais importante passa a ser a palavra em si (enquanto entidade gráfica e fonética) antes do seu significado. Estando consciente de que as palavras carregavam o fardo do significado ancestral e cristalizado, Stein vai explorar

⁸ No caso de Stein, esta opção estilística vai-se fazer sentir sobretudo nas descrições das suas personagens e advém, principalmente, da sua exposição às técnicas Cubistas introduzidas por Picasso (Perloff 1999, 69).

⁹ Esta combinação de forças explica-se pela existência de um objectivo comum — o estudo do Ser Humano e da Sociedade (Bullock 1991, 66).

esta realidade, recorrendo à descontextualização e à recombinação das mesmas, na busca de novas possibilidades de sentidos, injectando-as assim de novidade (Perloff 1999, 87). Desta técnica resulta também aquilo a que Perloff, baseada em Todorov, designa por "undecidability of the text." Uma possibilidade estilística, que já havia sido a florada por Rimbaud — que Stein, Beckett e Pound desenvolvem —, e que implica a procura da proliferação da dimensão conotativa:

... the symbolic evocations generated by words on the page are no longer grounded in a coherent discourse, so that it becomes impossible to decide which of these associations are relevant and which are not (Perloff 1999, 18).

No entanto, no que toca a esta tendência para a experimentação formal, em particular, nem todos(as) foram tão audazes. Bowles, por exemplo, apesar de ser um grande entusiasta do trabalho de Stein, opta tendencialmente por, salvo raras exceções, experimentar ao nível do tema e não tanto, da forma. Os seus quatro romances são disso exemplo, assim como a maioria dos contos, maioritariamente assentes na sequencialidade e na causalidade discursivas. Ressalva seja feita aos contos epistolares "In Absentia" e "Unwelcomed Words" — precisamente pela sua forma epistolar — assim como aos monólogos "Massachusetts 1932," "New York 1965" e "Tangier 1975," em que se verifica uma total ausência de pontuação. Esta opção formal apresenta ecos Joycianos, principalmente no que ao último capítulo de *Ulisses* diz respeito, ao acentuar a voz do narrador e, conseqüentemente, ao revelar uma boa parte das preocupações e da condição psíquica das personagens através do tom de voz e da cadência (Hibbard 1993, 123). Como o próprio Bowles admite numa entrevista, "it seems to me that what I want to say would be dulled by experimental form. I want to say it as clearly as possible, in straight prose, so that everyone can understand it" (Bowles 1984/1993, 173). No entanto, confessa ainda o próprio Bowles, ele recorreu a uma técnica reminiscente do *cut-up* de Tristan Tzara — mais tarde recuperada por Brion Gysin e muito utilizada por William Burroughs —, quando produziu

os contos que ficariam conhecidos como “Kif Quartet” (Bowles 1972/1985, 347; Hibbard 1993, 43-7; Caponi 1993, 199) e dos quais se voltará a falar no quarto capítulo. A técnica literária do *cut-up* consistia na combinação de fragmentos narrativos, que eram recortados dos seus contextos originais e, posteriormente, reorganizados em sequências diferentes criando, deste modo, um novo contexto (Caponi 1993, 198; Burroughs 1993, 52). Por outras palavras, esta técnica funcionava como uma espécie de colagem narrativa.

No período em causa, e apesar de as inovações retóricas e estéticas já mencionadas se verificarem tanto na lírica como na prosa, a verdade é que a prosa é o género que vai assumir o lugar cimeiro entre as preferências do público. Esta situação deve-se, em parte, à notoriedade que o romance atingiu durante a segunda metade do século XIX, época em que as obras de Jane Austen, Charles Dickens, Émile Zola, Honoré de Balzac, Joseph Conrad, Herman Melville, entre muitos outros, granjearam grande popularidade junto do público, em grande parte devido ao seu carácter realista e documental (Perkins 1976, 12). No caso concreto da América, por exemplo, Ezra Pound expressa, em *Patria Mia*, a opinião de que a superioridade da prosa em relação à lírica, nos Estados Unidos, se deve ao facto de a primeira reflectir melhor o instinto americano para a acção e para o lucro (Perloff 1986, 181). Já Roland Barthes, por seu lado, considera que a primazia do romance sobre os restantes géneros literários tem que ver com o facto de este, à época, ser pouco regulamentado e, como tal, mais propício à “elaboração da narrativa impessoal” (1953/2006, 35) — através da conquista da terceira pessoa essencial (o *ele*) em relação à primeira pessoa existencial (o *eu*). Todavia, no entender de Barthes, esta conquista:

... está constantemente comprometida: a convenção do ‘ele’ é necessária ao desgaste da pessoa, mas arrisca-se a cada instante a entravá-la com uma espessura inesperada. ... Mas como, por outro lado, ela é um acto que implica necessariamente duração — ... — nunca há Romance sem Belas-Letras. Por isso a terceira pessoa do Romance é um dos signos mais obsidianes deste

trágico da escrita, nascida no século passado,¹⁰ quando, sob o peso da História, a Literatura se viu separada da sociedade que a consumia (Barthes 1953/ 2006, 35).

Assim, de acordo com Barthes, encontramos, no Romance, esse aparelho simultaneamente destrutivo e ressurrecional próprio da arte moderna. O que se trata de destruir é a duração, isto é, a ligação inefável da existência: a ordem, quer seja a do contínuo poético ou a dos signos romanescos, a do terror ou a da verosimilhança — é o assassinio intencional. Mas o que reconquista o escritor é ainda a duração, porque é impossível desenvolver uma negação no tempo sem elaborar uma arte positiva, uma ordem que há-de ser outra vez destruída (Barthes 1953/ 2006, 36). Ou seja, o romance é não só um dos gêneros preferidos pelos(as) autores(as) modernistas, mas também uma evidência da própria modernidade, na medida em que concentra em si a capacidade de regenerar poeticamente a convenção e/ou a ordem através da sua destruição, retratando e incorporando assim uma “visão trágica da vida” e da História. Aí, se inscreve Bowles.

No fundo, a propensão da massa artística para criar artificios estéticos tão arrojados quanto os até agora descritos é ilustrativa das mudanças radicais que se haviam operado nos domínios científico, cultural e artístico europeus. Todavia, o continente europeu não foi o único a ser abalado pela dinâmica do modernismo. Também o continente americano acolheu e abraçou esta corrente estética com grande entusiasmo, conferindo-lhe características que, apesar da relação anglo-americana (pensemos em Pound ou Eliot), distinguem o modernismo americano do seu homónimo europeu. Esta especificidade criou-se, porém, um pouco mais tarde e, sobretudo, também com a chegada dos exilados europeus de origem judaica, que por lá se radicaram devido às circunstâncias da Segunda Guerra Mundial.

¹⁰ Entenda-se século XIX.

2. O Modernismo Americano

Muito embora o continente americano não se circunscreva apenas aos Estados Unidos, a expressão “Modernismo Americano,” apesar de totalizante, será aqui usada somente para designar o modernismo norte-americano, tomando a construção ideológica fundadora, “América,” como mote. Esta ressalva resulta da necessidade de reconhecer que, tal como sucedeu na Europa, também no continente americano prosperaram diversos modernismos, encontrando-se entre os mais vivazes o modernismo brasileiro e o mexicano, além do norte-americano. Em traços largos, o modernismo americano pode ser definido como um modernismo mais tardio, que deriva do seu predecessor europeu mas que, instigado pela mudança de cosmos cultural, adota uma disposição diferente (Miller 1999, 14). Todavia, este movimento vai assumir um papel extremamente influente e duradouro na história da literatura ocidental, na medida em que vai assimilar a herança europeia, impregná-la de Americanidade, cultivá-la e depois colocá-la de novo em circulação no mercado global (Bradbury 1987, 32). Em relação a este último aspecto, cumpre dizer que, muito embora o Modernismo seja considerado o movimento artístico que mais resistiu à mercantilização em prol da autonomia estética, a verdade é que, com o início do século XX, surgem uma série de estratégias novas de *marketing* e de manipulação mediática às quais a arte não ficou imune. A este propósito, diz Lawrence Rainey:

.... modernism, among other things, is a strategy whereby the work of art invites and solicits its commodification, but does so in such a way that it becomes a commodity of a special sort, one that is temporarily exempted from the exigencies of immediate consumption prevalent within the larger cultural economy, and instead is integrated into a different economic circuit of patronage, collecting, speculation, and investment — activities that precisely in this period begin to encroach upon and merge into one another in unexpected ways. Modernism marks neither a straightforward resistance nor an outright capitulation to commodification but a momentary equivocation that incorporates elements of both in a brief, necessarily unstable synthesis (1998, 3).

A necessidade de criar novos públicos para esta nova arte e as crescentes trocas culturais ao nível internacional, também graças ao grande incremento da tradução durante este período, conduziram ao desenvolvimento de novas estratégias de divulgação e circulação das produções literárias:

It was no longer the polite salon or the genteel review, it seemed for a moment, but the concert hall, the mass circulation newspaper, or perhaps the music hall that might serve as the new agora of literary and cultural debate (Rainey 1998, 13).

Este contexto, assim como uma aproximação à cultura popular, estabelece as fundações dos mecanismos de produção e circulação de bens culturais que actualmente vigoram e que assentam na configuração de agentes e de práticas que convergem para a produção e para o *marketing*, visando o lucro. É também a esta lógica que Bowles quer escapar, mas da qual acabará por também depender a sua própria sobrevivência (pense-se nos seus guiões para o a grande indústria cinematográfica norte-americana e nos diversos contos que publicou em revistas comerciais).

Na viragem do século XIX para o XX, os Estados Unidos encontravam-se ainda subjugados ao legado romântico e vitoriano que a Grã-Bretanha para lá exportava, tanto ao nível da lírica como da prosa. Segundo David Perkins, esta dependência dos modelos literários convencionais britânicos, aliada a alguma falta de talento, conduziu a uma situação de desgaste e cansaço, e à necessária busca de modelos novos por parte de uma nova geração de poetas sedentos(as) de uma novidade que já tinha outros palcos na Europa. Isto, em parte, explica não só a audácia e o entusiasmo da primeira geração de poetas modernistas norte-americanos(as), mas também a disseminação rápida da cultura modernista entre as principais capitais culturais dos Estados Unidos (Perkins 1976, 3; Singal 1987, 7). Contudo, esta disseminação só começa a ser realmente perceptível depois da Primeira Grande Guerra, pois, até lá, o que se verificava era a existência de focos de

dissidência pós-vitorianos, nomeadamente “The Image School”, assim nomeada por Ezra Pound, centrada na figura de T. E. Hulme (Bradbury 1987, 27; Singal 1987, 10). Melhor dizendo, o desagrado com a *Genteel Tradition* que grassava entre a vida intelectual americana começa, desde logo, a manifestar-se nos últimos anos do século XIX. Motivada pela emergência de novos paradigmas científicos, pelos avanços tecnológico-industriais e pelas mutações paisagísticas por estes provocadas, uma nova geração de intelectuais e de artistas começa a chamar a atenção para o carácter obsoleto, e mesmo fantasioso, da rigidez da visão dicotómica do mundo vitoriano (Ruland & Bradbury 1991, 220). Esta sensação de descontentamento fez-se sentir em outros quadrantes da sociedade civil. O aparecimento do movimento *muckraking*, por volta de 1879, e de um tipo de literatura sensacionalista que se lhe encontrava associada, são disso exemplo (Ruland & Bradbury 1991, 222; Gray 2004, 330-1).

Entre as vozes mais contestatárias contam-se as de nomes tão importantes para Bowles como os de John Dewey, William James e Franz Boas, cujo trabalho nas áreas da filosofia, psicologia e antropologia, respectivamente, desafiaram vários aspectos da ideologia vitoriana. Dewey e James, fortemente influenciados pelas novidades científicas que vinham da Europa, abalam o determinismo positivista e todo um conjunto de axiomas — muitos deles de índole segregacionista — que haviam imperado durante quase todo o século XIX nos Estados Unidos. Dicotomias como "humano" vs. "animal," "homem" vs. "mulher," "racionalidade" vs. "irracionalidade," "razão" vs. "emoção," "intelecto" vs. "experiência," entre muitas outras, foram por eles refutadas com base na premissa Darwiniana que defende a selecção natural e a relação entre todos os seres vivos: “human beings existed on a *continuum* with other animals, and that the human brain was no more or less than a biological organ designed to select from the environment those perceptions useful for survival” (Singal 1987, 16). Assim sendo, Dewey e James consideram que a existência de

binómios, como "corpo" vs. "espírito," não faz sentido, na medida em que ambos os elementos são parte integrante do ser humano. Por outras palavras, ambos adoptam o “modo integrativo” da cultura modernista, cuja função era precisamente combater o pensamento dicotómico, promovendo a inter-relação e, posteriormente, a fusão de constituintes que eram entendidos como antagónicos, adaptando-os à realidade norte-americana (Singal 1987, 13, 17). Estas ideias encontraram chão fértil para surgirem nos EUA graças ao transcendentalismo, pois Emerson e Whitman — que eram budistas — já haviam chegado a estas concepções através da leitura dos românticos ingleses (nomeadamente, Coleridge), que as tinham ido colher, por sua vez, ao *pietismus* romântico alemão, o primeiro a interessar-se pelo oriente e pela sua filosofia (Sostaric 2003; Scrivener 2004; Gray 2004).

Em 1911, Franz Boas publica *The Mind of Primitive Man*, obra que foi determinante para questionar uma das mais basilares dicotomias vitorianas — "civilização" vs. "estado selvagem" — colocando em perspectiva o que é racional e o que é irracional, algo que estará sempre a pairar na contística de Bowles. No fundo, Boas demonstra que os povos ditos primitivos possuíam pensamento lógico e abstracto, recorriam à discriminação estética e eram capazes de controlar os seus impulsos biológicos — logo, faziam uso da sua racionalidade, enquanto que muitos dos hábitos, rituais e tabus dos povos considerados civilizados poderiam ser considerados irracionais. Ou seja, a atribuição dos rótulos "humano civilizado" ou "primitivo" era uma questão de relativismo cultural. Este argumento não só contribuiu para a emergência de uma nova modalidade cultural que defendia uma política de integração plural (por exemplo, em relação à emigração), mas também possibilitou a aceitação e incorporação de ritmos africanos (“primitivistas”) na música norte-americana, sobretudo no que diz respeito aos *Blues* e ao *Jazz* (Singal 1987, 14, 18) e, mais tarde, ao *Rock and Roll*.

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

Mais ainda, Franz Boas contraria o modelo antropológico de E. B. Tylor ao defender que, mesmo no Ocidente e em pleno século XX, o comportamento humano não é comandado apenas pela razão. Na realidade, a influência da razão no comportamento humano, comparativamente à do hábito e da emoção, é frágil e diminuta:

Religion and political life, and our everyday habits, present endless proofs of the fact that our actions are the result of emotional preferences that conform in a general way to our rational knowledge, but which are not determined by reason (Boas 1928/1987, 115).

Contudo, devido à crença de que a razão é, de facto, a base das instituições ocidentais, as pessoas tendem a ignorar que o inventário cultural de todas as culturas resulta de um processo histórico e cumulativo. O que leva Boas a concluir que:

... while each habit is the result of historical causes, it may in course of time associate itself with different ideas. As soon as we become conscious of an association between a habit and a certain group of ideas we are to explain the habit by its present associations, which probably differ from the associations prevailing at the time when the habit was established (1922, 220).

Ou seja, raramente um hábito é explicado tendo como referência a sua verdadeira origem, pois os diversos processos históricos que o começam a influenciar, assim que ele emerge, tendem a ofuscá-la. As pessoas tendem a racionalizar comportamentos de cariz emocional porque o paradigma epistemológico ocidental dá primazia ao uso da razão e relega a emoção para segundo plano (Boas 1922, 210).

O espectro da incerteza epistemológica e, conseqüentemente, da inconstância estava instalado. No entanto, a noção de que o ser humano, tal como o universo, longe de ser estável e estático, estava em constante devir, encontrou forte resistência entre algumas camadas mais conservadoras da sociedade americana — principalmente aquelas que tinham poder político —, pois veio abalar toda uma estrutura ideológica e identitária que proporcionava segurança àqueles(as) que nela acreditavam (Papayanis 2005, 148). A oposição que, inicialmente, se fez sentir nos Estados Unidos à revolução cultural que o

Modernismo prometia era mais um exemplo do carácter puritano e filisteu daquele país – de que Bowles sempre se tentou distanciar. Parafraseando Stein, Bradbury refere: “Americans needed Paris because they could not be artists, they could be dentists at home” (cit. por Bradbury 1987, 30). Ainda que algo caricatural, esta alegação sugere que as artes não eram uma prioridade para a jovem nação, à época em fase de consolidação e de afirmação no panorama económico e político (imperialista) internacional. A constatação de tal facto terá levado alguns(umas) intelectuais americanos(as) a rumar à Europa. Exemplo disso são Gertrude Stein, T.S. Eliot e Ezra Pound, que acabaram por ter um papel preponderante enquanto forças instigadoras do Modernismo europeu. Na opinião de Bradbury, esta conjuntura não foi obra do acaso, mas sim, mais uma evidência do sentido de missão do povo americano pois, apesar das muitas falhas que os(as) artistas americanos reconheciam existir no seu país, eles(as) consideravam haver um elo entre a história da América moderna e a modernidade da forma (Bradbury 1987, 30) – uma questão de contornos muito ambíguos no que ao autor em estudo se refere. Melhor dizendo, América era sinónima de "modernidade" e de "progresso" (valores de um primeiro impulso moderno – a primeira Modernidade, tal como Calinescu a formula, como já foi referido), e era também a nação eleita (de acordo com a retórica fundadora puritana, como também já foi mencionado) que iria marcar todo o século XX. A convicção de que este século seria o século americano era partilhada por estes(as) artistas e foi trazida por eles(as) para a Europa.

Com dois mediadores de peso, como Stein e Pound, do outro lado do Atlântico, foi possível realizar a *International Exhibition of Modern Art* em Nova Iorque, em 1913, bem como a Alfred Stieglitz estabelecer a galeria de arte *291* e, desta forma, apresentar em solo americano o que de novo se ia fazendo no meio artístico europeu (Singal 1987, 16). A percepção do modernismo enquanto movimento de origem americana ganha novos contornos e adensa-se com a emergência de grandes centros urbanos e cosmopolitas —

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

como Nova Iorque, São Francisco e Chicago —, com a constituição de uma classe boémia essencial para a fermentação de novas ideias e com a onda de expatriados que se verificou na década de 20 (Kalaidjian 2006, 2-3; Ruland & Bradbury 1991, 235; Bradbury 1987, 33). Na realidade, uma boa parte dos artistas que, na década de 20, se deslocaram para Montparnasse e que vieram a integrar a *Lost Generation* já tinham estado na Europa durante a Primeira Guerra Mundial, onde participaram no esforço de guerra. Um dos representantes máximos desta geração foi Ernest Hemingway, mas esta inclui também figuras como John dos Passos, F. Scott Fitzgerald, Waldo Pierce, Sherwood Anderson, entre vários outros. O facto de os Estados Unidos serem um reduto de paz, enquanto a Europa se encontrava a braços com um conflito mundial, estimulou este conjunto de jovens, sedentos de acção, excitação e aventura, a alistarem-se no exército como voluntários e a virem para este lado do Atlântico: para uma Europa famosa pelas suas mulheres, pela sua arte, por seus livros e por Paris (Aldridge 1966, 4). Segundo Aldridge, uma perspectiva algo ingénua, deslumbrada e ahistórica:

... [t]hey were attracted by the romance of serving in a foreign country with a foreign army; ... But they wanted, at the same time, to remain disinterested and aloof; they wanted to experience the excitement of death without the pain of it. ... They were onlookers at a struggle in which, ... , they had no personal stake. They learned the etiquette without the experience of war, the extravagance and fatalism, the worship of courage and the fear of boredom that men ordinarily learn as the price of survival; and they lost, almost by proxy, the illusions they once had. ... They were special observers, immunized by their nationality and the good fortune of their service from all but the most picturesque aspects of the war (1966, 4).

No fundo, eles são vítimas daquilo que Malcolm Cowley designa como "the spectatorial attitude" (cit. por Aldridge 1966, 5), ou seja, a sensação de não serem verdadeiramente participantes na acção que perante eles se desenrola, mas sim, meros observadores – uma atitude que muitas vezes parece estar presente também em Bowles. Esta conjuntura contribuiu não só para adensar a sua sensação de desenraizamento, empurrando-os para uma

espécie de *no man's land* que, de forma metafórica, quase poderíamos dizer, se converteu no salão de Gertrude Stein; mas também para os despojar de quaisquer ilusões que pudessem ainda acalentar relativamente ao futuro. Eles haviam sido expostos ao absurdo da existência humana e, conseqüentemente, foram contagiados pela "20th century malaise" (Mottram 1976, 14; Barrett 1984, 30). A devastação provocada pela guerra tornara absurdo celebrar e representar na arte conceitos nobres, como a dignidade, ou sublinhar a fé no progresso humano (Childs 2000, 22).

Com o fim da guerra, a onda de expatriados inicia o percurso inverso, na perspectiva de trocar a devastação da guerra pelo *safe haven* que os Estados Unidos acreditavam, e acreditam, ser (Ruland & Bradbury 1991,307).¹¹ Todavia, não se vão libertar das sensações de exílio, de desenraizamento (*homelessness*) e de alienação. Em boa medida, esta situação foi também motivada pelo salto tecnológico dos Estados Unidos e, conseqüentemente, pela intensificação de uma cultura de consumismo desenfreado em que o *status* dos indivíduos é, cada vez mais, medido em função do seu sucesso material. Esta conjuntura — cuja ascensão Thorstein Veblen já havia denunciado, em *The Theory of the Leisure Class* (1899), e que

¹¹ A noção de América como *safe haven* é mais um dos mitos, com raízes puritanas, em que assenta a identidade americana. Os primeiros colonos viam o Novo Continente como um espaço propício para a prática da sua fé em liberdade e, como povo escolhido que eram, reivindicaram para si próprios o dever moral de acolher todos aqueles que para lá se dirigissem à procura de liberdade e de uma oportunidade para iniciar uma nova vida. Porém, nem todos os que procuram os Estados Unidos pelos motivos mencionados são hoje bem-vindos. Antes são alvo de uma selecção rigorosa, a fim de apurar se se coadunam com os critérios de elegibilidade para entrada no país, critérios esses de base ideológica e económica; nomeadamente, depois da Segunda Grande Guerra e do início da Guerra Fria, se são provenientes de países de regime comunista (e que concorda com a política anticomunista dos EUA) ou de países em relação aos quais os EUA têm interesses políticos e económicos diversos (como é o caso dos refugiados vietnamitas, cambojanos, afegãos, entre vários outros). Portanto, a resposta que é dada àqueles(as) que procuram refúgio nos EUA não tem por base apenas um sistema complexo que concilia o compromisso humanitário e moral, mas também um conjunto de variáveis político-económicas (Haines 2010, 5-14). Mais uma vez se verifica a influência da tradição antinomista na cultura norte-americana.

Para além disso, a noção de protecção constante que subjaz à expressão *safe haven* é também falaciosa, na mediada em que a construção da América, como já foi referido, assenta na violência. Para além disso, se é verdade que, à excepção de Pearl Harbor, os Estados Unidos foram poupados à devastação que a Segunda Guerra Mundial causou nos continentes europeu e asiático, é também verdade que, logo após o fim da guerra, se instaurou nos Estados Unidos um ambiente e uma mentalidade beligerantes, com rasgos de paranóia, motivados pela Guerra Fria (Ruland & Bradbury 1991, 307). Para além disso, a noção de *safe haven* parece ter caído definitivamente por terra com os acontecimentos de 9 de Setembro e, mais recentemente, a série de ataques terroristas que vêm sendo levados a cabo por americanos contra americanos dentro dos EUA.

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

Sinclair Lewis personificou na figura de George F. Babbitt, em *Babbitt* (1922), — vai não só adiar a explosão modernista em solo americano, mas também empurrar os(as) artistas americanos(as) para um estado de alienação e de exílio culturais, visto não se integrarem na rigidez dos padrões da *Babbitt class* (Aldridge 1966, 242-45; Gray 2004, 370; Ruland & Bradbury 1991, 275). De mais a mais, estes(as) vão também ser confrontados com a inexistência de uma noção de grupo e, conseqüentemente, com a ausência de uma missão artística (Aldridge 1966, 242). Daí que se, por um lado, T.S. Eliot proclamava a morte do romance segundo os moldes tradicionais realistas — pois considerava, tal como Pound, que a vida da literatura depende de um progresso (Klein 1969, 11) —, por outro lado, este gênero continuava a ser cultivado por Hemingway, John dos Passos e William Faulkner. Contudo, críticos há que atribuem a prosperidade e a americanidade do romance americano à falta de unidade e de uma ordem única da vida na América, sustentando que a diversidade étnica e cultural — o espaço de desterritorialização e de fronteira, como já se viu — significa um espaço de maior liberdade artística: “[i]n the absence of common ground and a pervasive public myth, the novel is free to create its own world” (Eisinger 1965, 14). Este argumento vai, assim, ao encontro da noção de romance enquanto "aparelho simultaneamente destrutivo e ressurreccional próprio de toda a arte moderna" (Barthes 1953/ 2006, 36). Por outras palavras, a visão totalizadora de sujeito e de linguagem, cultivada pelo romance burguês, é conjugada com uma visão fragmentada e fragmentária do mundo e da linguagem literária, sobretudo ao nível da sintaxe, no romance moderno (Barthes 1953/ 2006, 67-69). Nesse eixo se há-de também jogar a inspiração Bowlesiana.

Foram muitos os desafios e as tensões que o modernismo americano enfrentou até se estabelecer como um dos motores mais potentes e duradouros deste movimento no mundo. Pode-se assim chegar à existência de duas tradições modernistas nos Estados Unidos, muito visíveis depois da Segunda Guerra Mundial:

... [o]ne drew on the cosmopolitan inheritance, with its decadence, symbolism, critical questioning of modern culture and quest for a new supreme fiction; the other stood on native ground, Emerson and Whitman, local color and progressive romantic confidence (Ruland & Bradbury 1991, 280).

Muito embora a coexistência destas duas correntes reforce a propensão da cultura americana para o dualismo, elas não se excluem mutuamente. Pelo contrário, elas vão interagir, sobretudo no que à produção lírica diz respeito, e concorrer para a instituição e evolução de uma *'home-made' school* cujas vindicações estéticas estão patentes na poesia de William Carlos Williams, Wallace Stevens, Marianne Moore, entre outros. A disseminação e sedimentação do gosto pela arte modernista nos Estados Unidos ficou-se, quase exclusivamente, a dever a pequenas revistas literárias como a *Poetry*, *Little Review*, e *The Seven Arts*. Na verdade, as revistas literárias eram a quinta-essência das publicações modernistas (Morrison 2005, 18), pois o seu perfil independente permitia-lhes publicar trabalhos experimentais e de artistas pouco conhecidos, ao mesmo tempo que contribuía para a formação de um cânone modernista americano (Canelo 1997, 17). No fundo, esta “escola,” constituída na sua maioria por artistas que nunca haviam saído dos Estados Unidos, vai beber influências às tradições internacionais ao mesmo tempo que as sujeita a um processo de nativização, de forma a gerar uma literatura que melhor reflectisse a realidade americana. Esta tendência chegou a adquirir contornos nacionalistas nos anos 30, quando se começam a dar os primeiros passos em direcção à fundação de um cânone literário americano. Mark Morrison dá conta da tentativa feita por Edgar Lee Masters de alicerçar a ideia de identidade americana na pradaria e de colocar Whitman no topo da árvore genealógica da literatura americana (2005, 16). Por seu lado, Paul Bowles revela também, na sua autobiografia que, por volta de 1936, Alfred Stieglitz, irritado pela publicidade gerada pelo Armory Show à arte produzida por artistas americanos expatriados, estabeleceu um movimento estético de cariz purista, que denominou *An American Place*.

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

Segundo Stieglitz, um(a) artista americano(a), para ser considerado como tal, teria obrigatoriamente que produzir uma arte desprovida de marcas europeias e, sempre, em solo americano. Este princípio permitia-lhe excluir da sua lista figuras como Stein, Pound e Bowles (Bowles 1972/1985, 193). Este processo de "genealogização," não é inédito, pois já se havia verificado com o Naturalismo americano (Bradbury 1987, 28,33).

Paralelamente, a revolução modernista nos Estados Unidos participou também numa longa disputa com forças mais conservadoras, que se lhe opunham veementemente, como já referido. As mudanças sociais, provocadas pelo passo acelerado da modernidade, eram vistas como avassaladoras pelos defensores(as) de uma sociedade mais tradicional, conduzindo à emergência de contra-movimentos que defendiam o regresso a um passado mais tranquilo. Ou seja, de novo, a natureza antinomista da sociedade norte-americana fez-se sentir, pois se, por um lado, este período foi sensível ao progresso tecnológico, ao usufruto do lazer (muito impulsionado pelas indústrias ligadas ao entretenimento) e à difusão de um certo espírito progressista; por outro, esta foi também a era que testemunhou a Grande Depressão, o aparecimento do Ku Klux Klan, o advento de uma “Nova Direita” extremamente retrógrada e fundamentalista, e o princípio da burocratização generalizada, francamente impulsionada pelo nascimento das grandes corporações — *the corporate America* (Barnard 2005, 44; Singal 1987, 21; Fried 1990, 41). As políticas de Direita, que emergiram em grande escala na década de 20 — e que se perpetuam e reforçam com o início da Guerra Fria, pelas mãos de Joe McCarthy e de J. Edgar Hoover —, surgem com o propósito de combater a crescente força e influência do Partido Comunista na sociedade americana. O termo “combate” é aqui usado no seu sentido literal, pois foi uma época de proibições e perseguições constantes às ideias de Esquerda e àqueles(as) que delas partilhavam, na medida em estas que eram entendidas como uma ameaça à *American Way of Life* (Barnard 2005, 44). Uma vez que muitos(as) artistas americanos(as) ou eram

filiados(as) no Partido Comunista, ou haviam optado por um *modus vivendi* que não se adequava à austeridade dos valores da *Babbitt class*, este clima de intolerância forçou muitos(as) deles(as), mais uma vez, a trocarem os Estados Unidos por países em que não se sentissem perseguidos(as) e controlados(s). William Burroughs, Paul Bowles, Alfred Chester, entre outros(as), encontraram em Tânger, por exemplo, uma geografia de liberdade, de excentricidade e de exotismo. Tânger converte-se, então, numa cidade-refúgio para aqueles(as) que para lá se dirigiam em busca de sexualidades e de estados de consciência alternativos, e de um novo espaço de experimentação artística (Mullins 2002; Green 1991; Finlayson 1993).

A excepcionalidade do modernismo americano advém também das suas longevidade, vitalidade e versatilidade, visto que, de acordo com alguns críticos e autores, se prolonga até à década de 60 do século XX (Singal 1987, 21), evoluindo e transmutando-se durante o percurso. Habermas e Harold Bloom vão mais longe ainda, ao considerarem que o Modernismo é um fenómeno incompleto, na medida em que ainda não foi ultrapassado, antes continuando a redefinir-se: “it continues to attempt its own self-redefinition through many instances and utterances of identification and projection” (Childs 2000, 17). Segundo Bloom, esta tendência de continuidade do Modernismo deriva, em parte, da própria designação, pois moderno é, por definição, “aqui e agora”: “'Modernism' always means 'For Now'” (1975/2003, 35).

Se o primeiro conflito mundial havia permitido à primeira geração modernista americana testemunhar o sentido trágico da vida, a deflagração da Segunda Guerra Mundial vai adensar a sensação de impotência e o entendimento da subjectividade:

... as images of Auschwitz and Hiroshima entered the consciousness of modernity, the magnitude of human devastation and the likelihood of nuclear holocaust produced a more extreme, more austere ethics and a more exposed, more vulnerable subject, one deeply attuned to destruction (Papayanis 2005, 139-40).

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

No fundo, este segundo conflito, para além de superlativar o horror causado pelo primeiro, veio também demonstrar que a noção — humanista, racionalista e positivista — de que o ser humano é o criador de todas as coisas e de todos os significados, um modelo de mestria por excelência, é falaciosa. Verifica-se então o início daquilo que Paul Sheehan designou como “síndrome de Frankenstein” (2002, 20), ou seja, a constatação de que o ser humano, na verdade, é incapaz de dominar as suas criações. Perante o *pathos* causado por esta conjuntura, a catarse vai ser feita por alguns elementos da classe artística, através da adopção de uma consciência pretensamente apolítica e conservadora, de um temperamento niilista e da transposição de ambos para a escrita. Tal como observado por Tyrus Miller: “[i]t is possible to see in the late modernists’ ‘choice not to choose’ something other than the simple dichotomy of engagement *versus* escapism” (1999, 31-2). De acordo com o mesmo autor, esta atitude evasiva é já o reflexo de uma escolha política (Miller 1999, 31). O próprio Bowles, quando confrontado com a questão “Does a writer need to have political commitment?”, responde da seguinte forma:

I don’t think he needs to have it, no. I think that if he’s a wide-awake writer, he’s going to have it. But I don’t think his *work*¹² needs it. But certainly, a writer who has no idea what is going on in the world isn’t going to write very useful things (Bowles 1984/1993, 165).

Há, portanto, da parte de Bowles, a consciência de que, enquanto artista, é praticamente impossível ser-se apolítico — sob pena de as obras produzidas não terem qualidade.

No contexto decadentista referido, toda uma geração de autores(as) mais jovem se deixou seduzir pela tradição americana — iniciada por Poe, Hawthorne e Melville — de intimidade com a morte e com o terror, mas também com o fantástico e com o absurdo. Afinal, este legado literário era condizente com o pessimismo profundo que grassou entre a classe artística americana durante os anos 40. E, precisamente por causa do pessimismo que

¹² Itálico no original.

reinava, este não foi um período muito propício à experimentação. Logo, a adoção de modelos formais já existentes parecia ser a escolha óbvia. Escritores como Paul Bowles, Truman Capote e Carson McCullers seguiram precisamente essa tendência, trabalhando temas experimentais como a errância, o medo, a alienação e a libertinagem (Eisinger 1965, 17), mas sem sentir a necessidade de alterar o modelo de representação.

O romance modernista americano, na viragem do século XIX para o XX, distingue-se, assim, do seu homónimo europeu em vários aspectos. Afinal, os Estados Unidos ainda se estavam a afirmar como nação e como império e, daí, que o romance modernista norte-americano tenha sobretudo no romance realista do século XIX as suas raízes. Uma noção que Donna Campbell defende:

Works of naturalism pictured a deterministic universe in which life at the margins of society was reduced to the basic imperatives of food, clothing, and shelter; within this environment, human beings displayed the full panoply of primitive drives and emotions, among them sexual desire, greed, jealousy, and rage. In so doing, naturalism mirrored and unmasked the era's anxieties about the effects of urban life and industrialization, among them the threatened dissolution of the self and the sense of anomie inflicted by the modern city. ...

Naturalism is 'turn-of-the-century modernism' in its response to the crisis of modernity (Campbell 2009, 161).

Ou seja, o modernismo americano contém aspectos já presentes no naturalismo, na medida em que os romances de autores como Stephen Crane, Jack London e Frank Norris demonstram a existência de um esforço experimental para entender e representar o(s) modo(s) como a modernização e a modernidade podem alterar a percepção e a experiência humana de tempo e de espaço (Duck 2009, 204, 209), muito embora o façam ainda na linha do romance totalizante, com um narrador, também ele, totalizante. Esta matriz vai ser depois repudiada por "modernistas clássicos," como James Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound, Gertrude Stein, Ernest Hemingway e William Faulkner, para mencionar apenas alguns, visto que estes(as) estavam mais interessados(as) em aprofundar a complexidade da mente ["internal

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

states of being"], ao invés de realidades externas (Campbell 2009, 162). Porém, contrariamente às obras dos mestres do realismo/naturalismo europeu que lhe serviram de modelo (como Balzac, Zola, Stendhal, Dostoyevsky ou Turgenev, que se evidenciam, além da densidade psicológica das suas personagens, também pela dimensão dos tomos), a ficção proto-modernista americana prima pela brevidade, pelo imediatismo e por um certo lastro pedagógico (Barnard 2005, 53; Elliott 2006, 431). A celeridade que cada vez mais se vai impondo nas grandes cidades norte-americanas não deixa espaço para a leitura e a comercialização de obras literárias densas. Este aspecto explica a preferência pela *short novel* e pela *short story*, que são por muitos entendidas como “the quintessencial American form[s]” (Barnard 2005, 41). Em segundo lugar, a noção da escrita como viagem generaliza-se entre a literatura norte-americana, pois concorda com a ideia de mobilidade constante enquanto apanágio americano (Elliott 2006, 430-431). Em terceiro lugar, a importância do local e da paisagem na vida e na escrita dos(as) artistas (Elliott 2006, 437) adensa-se, recuperando a tradição transcendentalista anteriormente discutida. Em quarto lugar, a ficção norte-americana modernista caracteriza-se por uma sensação de alienação em relação ao seu país natal (Alfred Kazin cit. por Barnard 2005, 47) que se vai traduzir, como se viu, num estado de permanente marginalidade e de *homelessness*. No caso de Bowles, e sendo ele um expatriado, Papayanis considera que esta realidade é ampliada, pois a maioria dos expatriados sente-a na própria língua, ou antes, na multiplicidade de línguas que tem de usar:

...[expatriates] lived the doubleness of that condition whereby ‘home’ is divided against itself: both have dwelt, both figuratively and literally, in multiple linguistic spaces (2005, 147).

De notar, porém, que esta realidade era comum a vários(as) autores(as) americanos(as) modernistas, dado terem antecedentes e experiências emigrantes. Exemplo disso são Gertrude Stein, William Carlos Williams, Charles Reznikoff e Louis Zukofsky, cujo

bilinguismo e, em alguns casos, trilinguismo terá contribuído, precisamente e de acordo com Peter Quartermain, para as inovações por estes(as) introduzidas na sintaxe e na forma dos textos por eles(as) produzidos (Quartermain 1992, 10-18) — o que, não se verificará no caso de Bowles.

Por último, e também em resultado da agudização de uma visão trágica entre os(as) representantes da classe literária americana, estes(as) abraçam as correntes existencialistas que atravessam o oceano (vindas da Europa, sobretudo, de França) e incorporam-nas na sua escrita. Esta estética tem em Hemingway, em Faulkner e em Bowles três grandes seguidores e vai ganhar expressão no início e no fim da Segunda Guerra Mundial (Elliott 2006, 437). Todavia, o favorecimento de uma atitude existencialista e niilista entre a classe artística norte-americana, neste período, resulta também do ambiente de vigilância cerrada que se vivia, instigado pelo FBI, e que conduziu à asfixia da liberdade criativa e à depreciação da cultura em geral (Whitfield 2006, 259).

3. O impulso modernista em Bowles

Como se pôde ver, a emergência de Paul Bowles no seio da literatura americana dá-se num período de transição pois se, por um lado, o romance oitocentista ainda imperava, por outro lado, os géneros ficcionais modernos começavam a despontar. De facto, a obra Bowlesiana não pode ser entendida apenas à luz da(s) tradição(ões) americana(s) dado a sua, muito vincada e assumida, ascendência europeia. Na verdade, na opinião de Jack Collins, a ficção Bowlesiana deve ser entendida à luz das transformações introduzidas no romance modernista por Flaubert, Gide ou Kafka, e não tanto em relação à narrativa Hawthorniana ou Poeniana (1982, 62). Este olhar para as correntes que vinham de fora poderá ser entendido como uma exteriorização dos seus estados de inquietude e de

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

não-pertença, também típicos da sensibilidade modernista, e à dissidência sexual, factores que precocemente o começaram a marcar e que terão contribuído para a produção de uma estética, também ela, transgressiva (Dollimore 1991).

Numa primeira fase, Bowles deixa-se interpenetrar pelas novidades estéticas e ideológicas que o Simbolismo e o Surrealismo oferecem. O seu primeiro contacto com estes movimentos e com a convulsão cultural que na época se fazia sentir em Paris ter-se-á feito através da revista *Transition*,¹³ onde, com apenas dezassete anos de idade, publica o poema “Spire Song” e o curto texto em prosa, com ecos surrealistas, “Entity” (Caponi 1994, 30-2; Carr 2004, 40). Diz Bowles:

No publication had ever made such a profound impression on me. ... Above all, each month when I bought the new issue, I had the illusion of being in Paris, for the feeling of the city I got from reading its pages coincided with my own idea of what Paris must be like, where the people were desperate but sophisticated, cynical but fanatically loyal to ideas. Paris was the center of all existence; I could feel its glow when I faced eastward as a Moslem feels the light from Mecca, and I knew that some day, with luck, I should go there and stand on the sacred spots (Bowles 1972/1985, 69-70).

Admirador confesso de Arhur Rimbaud, de Gertrude Stein, de André Gide e dos métodos de escrita automática perfilhados pelos surrealistas, Bowles encontra nestes autores e na sua escrita uma sensibilidade pró-rebelião com a qual se identifica. O fascínio que esta sensibilidade exerce sobre Bowles faz-se sentir não só no plano estético-formal, mas também no plano filosófico, uma vez que a ideia Rimbaudiana de destruir, através da arte em geral e da poesia em particular, a ordem convencional das coisas lhe agradava (Bowles 1994,26). O teor algo apocalíptico/demolidor, que subjaz à escrita dos autores(a) em causa, vai muito ao encontro dos gostos estéticos de Bowles, pois também ele entendia o mundo como algo primordialmente adverso, complexo e, como tal, gerador de insatisfação entre

¹³ Revista literária, fundada em 1927, em Paris, pelo poeta Eugene Jolas e por Maria McDonald. A linha editorial que norteou este projecto centrou-se, sobretudo, na divulgação de produções da *avant-garde* literária, ou seja, trabalhos de cariz experimental e inovador. Tendo entre os seus mais assíduos colaboradores Paul Elouard, Gertrude Stein e James Joyce, foi também um espaço, por excelência, para o activismo político, para a crítica literária e para as artes visuais (Caponi 1994, 31-2).

aqueles(as) que nele habitam. Esta opção estética deriva também do facto de esta insatisfação não se circunscrever apenas à classe artística. Assim sendo, a personagem solitária do romance oitocentista norte-americano, que leva uma existência alheada da dos(as) leitores(as), deixa de fazer sentido perante a novidade da realidade contemporânea forçosamente partilhada, e que se impõe quer a uns quer a outros: “the contemporary disillusioned, disconnected protagonist has indeed become everyman” (Collins 1982, 62).

Associada a esta mudança de paradigma literário encontra-se a exploração de novas noções de espacialidade e de temporalidades na ficção americana modernista. No caso particular de Bowles, este opta por explorar interações humanas em geografias periféricas e de cariz mais rural, ao invés de o fazer em espaços urbanos, como John dos Passos, Waldo Frank ou Albert Halper fizeram em *Manhattan Transfer* [1925], *City Block* [1922] e *Union Square* [1933], respectivamente (Barnard 2006, 46-7). Mas, mais do que isso, Bowles opta, sobretudo nos contos, por não identificar especificamente o espaço, deixando, assim, ao(à) leitor(a) a incumbência de atribuir uma identidade geográfica concreta ao espaço descrito. Desta forma, Bowles adensa e celebra a sensação de mistério que, no entender de Eudora Welty, deve permear as obras de ficção (1956/1977, 119). Deste modo, a inclusão de elementos como o deserto e a selva nas paisagens que servem de cenário a muitos dos seus enredos vai ser instrumental, porque simbólica, porque se associam à capacidade humana para a auto-destruição, dando-lhe uma dimensão universal (Mottram 1976, 6; McInerney 1985/1993, 188) e funcionando, ao mesmo tempo, como catalisadores da acção (Bowles 1981/1993, 123). Ou seja, assumem o papel de protagonistas a par das restantes personagens que povoam os seus contos, pois, segundo o próprio autor, a sua importância é tão desimportante/insignificante quanto a de todos os outros:

... [t]he characters, the landscape, the climatic conditions, the human situation, the formal structure of the story ... , all these elements ... are made of the same material as the rest of the work. *Since they are activated by the other elements of*

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

the synthetic cosmos, their own motivations are relatively unimportant ¹⁴(Bowles 1975/1993, 91).

Por outras palavras, as personagens Bowlesianas são relativamente impotentes e estão à mercê de uma força metafísica que as vai manipular como se de marionetas se tratassem.

No que ao conceito de tempo diz respeito, Bowles começa a explorar, desde cedo, a ideia de tempo privado que o *stream of consciousness* lhe oferece. Isso deve-se, em parte, ao fascínio que as forças anárquicas do inconsciente exercem sobre ele e ao contacto com a escrita surrealista. Como ele próprio refere, em entrevista:

All through my late teens, from sixteen on, I was writing surrealist poetry. I read André (Breton)¹⁵ who explained how to do it, and so I learned how to write without being conscious of what I was doing (Bowles 1981/1993, 120).¹⁶

Contudo, numa outra entrevista, Bowles admite que a técnica de escrita surrealista dificilmente pode ser praticada na sua forma mais pura, ou seja, sem qualquer tipo de intervenção consciente; caso contrário, teria sido impossível desenvolver uma forma orgânica, como os surrealistas, os Beats e o próprio Bowles ambicionavam (Bowles 1971/1993, 57). A forma literária, sendo sempre uma construção, exige forçosamente, que mais não seja, o reconhecimento de objecto/corpo — mesmo que inacabado — por parte do escritor, para poder entrar no circuito de circulação e distribuição. Esse reconhecimento é sempre um acto consciente sobre o objecto literário (ou artístico).

Um outro aspecto que ilustra uma tendência modernista em Bowles é o facto de este optar, num número considerável dos seus contos, por um tempo narrativo desprovido de contexto histórico. Esta propensão poderá ser entendida como uma reacção à rigidez da vida urbana da modernidade ou, como referido anteriormente, a essa tendência ahistoricista e

¹⁴ Minha ênfase.

¹⁵ Parêntesis no original.

¹⁶ Exemplo disso é o poema em prosa “No Village,” publicado na revista *The Messenger*, em 1930, na qual Bowles era editor convidado; e o conto “A White Goat’s Shadow,” publicado também em 1930, no vol. I da revista *Argo*.

niilista do modernismo, que Paul Sheehan designou como “síndrome de Frankenstein” (2002, 20) e que passa pelo *pathos* que emerge da constatação da impotência humana (mesmo perante as suas criações). Muito embora Bowles, contrariamente a vários autores modernistas americanos, nunca se tivesse deslumbrado pela dinâmica agitação das grandes cidades industriais — talvez devido à sua origem suburbana (Jamaica, Nova Iorque) —, ele vai partilhar com eles(as) uma espécie de saudosismo por um tempo pré-moderno em que a ausência de sentido dos novos tempos e a humana impotência perante ele ainda não se faziam sentir. Rita Barnard explica este fenómeno, alertando para a procura de alternativa:

Many American modernists, like their European counterparts, had a strong sense of alternate ways of living, whether through memories of rural childhoods, through what we may loosely call anthropological experiences, or simply through an alertness to the residual cultural forms still evident in their daily lives (2005, 54).¹⁷

No caso particular de Bowles, há um claro e assumido desprezo pela modernidade, em boa parte devido a ter testemunhado de perto, na sua infância, a devastação sumária da paisagem natural para dar lugar a áreas residenciais para a classe média, de planeamento ordeiro, arquitectura homogénea e desprovidas de arvoredo. Era o início de um novo fenómeno sociológico — os subúrbios americanos (Caponi 1994, 3).

A verificação dos efeitos nefastos das forças civilizacionais compeliu-o a abandonar os Estados Unidos e, mais tarde, a Europa, em busca de contextos culturais onde as amarras da civilização ocidental ainda não fossem muito sentidas, levando-o a um espaço de fronteira, rizomático (de onde a ideia de centro, civilizacional ou outro, se ausenta), apenas experimentável através da errância e do nomadismo. Isso levou-o a Marrocos e, conseqüentemente, a contactar também com um ponto de vista temporal radicalmente

¹⁷ Veja-se, a este propósito, o conto “The Frozen Fields,” que resultou das memórias de momentos passados, na sua infância, na quinta dos avós maternos, Happy Hollow, no estado de Massachusetts (Sawyer-Lauçanno 1989, 25-27; Hibbard 1993, 83).

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

diferente daquele em vigor no Ocidente. Numa entrevista concedida a Jeffrey Bailey, Bowles faz o seguinte comentário relativamente aos diferentes conceitos de tempo:

In America or Europe the day is divided into hours and one has appointments. Here [Marrocos] the day isn't measured; it simply goes by. ... Time is merely more or less, and everything is perhaps. It's upsetting if you take it seriously. Otherwise it's relaxing, because there's no hurry. Plenty of time for everything (Bowles 1981/1993, 132).

Esta situação poderá, então, estar na origem de uma das particularidades estilísticas de Bowles, na medida em que em muitos dos seus contos, especialmente naqueles cuja acção se desenrola algures no Norte de África ou na América Latina, o tempo presente é um tempo orgânico e ancestral (Hibbard 2003, 24). Os(as) leitores(as) são transportados(as) para um universo em que a natureza existe como Absoluto¹⁸ (Papayanis 2005, 158; Mottram 1976, 7; Voelker 1985, 29) e onde unidades de tempo, como as horas, os minutos e os segundos deixam de fazer sentido.

Esta escolha estética combina, em muito, com a predilecção de Bowles para abordar a fragilidade e incapacidade humanas perante o inevitável, ou seja, a sua insegurança e a sua impotência. No fundo, ele entende o tempo cronológico, na sua quantificação, como um exercício contra-natura, argumentando:

... humanity invented the concepts of time and speed in order to reinforce its basic delusion that the experience of life can be considered from a quantitative viewpoint (Bowles 1972/1985, 264).

Em última análise, o desdém dos modernistas, e de Bowles, pelo tempo cronológico ou histórico advém da percepção de que este é um dos pilares de uma “realidade” — temporal e espacialmente imposta — regulada e regulamentada por um poder anónimo que a apresenta como sendo “real” (Tanner 1976, 132).¹⁹ Um dos meios usados por alguns(umas)

¹⁸ No que à América Latina diz respeito, o conto “The Circular Valley” é um dos exemplos mais paradigmáticos desta noção de natureza, enleante e bravia, onde o tempo não tem limites.

¹⁹ Para uma abordagem mais completa deste assunto, ver, entre outros, Louis Althusser, “Ideological State Apparatuses” in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, (1977, 123-173).

autores(as) modernistas para pôr em causa esta falsa realidade e, de certa forma, superar a circunscrição das estruturas normativas foi a inclusão, na sua escrita, de modelos de masculinidade e de feminilidade alternativos àqueles herdados do legado falocêntrico (Silverman 1992, 106). Isto tem lugar após a Segunda Guerra Mundial, período em que o mito da masculinidade falocêntrica é fortemente abalado. Por um lado, a devastação à escala mundial, causada pela Guerra, levou ao questionar do culto, presente numa ordem simbólica falocêntrica, do poder e da força — o conceito de masculinidade passa por momentos de instabilidade. Por outro lado, o facto de muitas mulheres terem entrado em domínios considerados exclusivamente masculinos — e, conseqüentemente, transitarem da esfera privada para a esfera pública —, veio demonstrar o carácter ficcional dos papéis sexuais (Papayanis 2005, 141). Esta constatação é não só transposta para a literatura, mas também para o cinema onde, como observado por Silverman:

... in order to shore up the ruins of masculinity, many ... films are obliged to confer upon a female character the narrative agency which is the usual attribute of male character, thereby further undermining sexual difference (1992, 52).

E, por todas as razões, Bowles e a sua escrita não poderiam passar ao lado também desta mudança de mentalidades acerca dos papéis sexuais no novo paradigma social emergente.

Por outro lado, e tal como apontado por Eisinger, uma vez que a década de 40 não fora propriamente heróica, não havia espaço na imaginação dos(as) autores(as) para personagens heróicas. Daí que a ficção desta década tenha revelado e confirmado a morte dos heróis (Eisinger 1965, 17), o que em Bowles é quase literal. Ciente de que este era um tempo propício à emergência de novas narrativas, Bowles povoa a sua ficção de subjectividades marginais (Eisinger 1965, 389), masculinas e femininas. Papayanis chama a atenção para o facto de este tipo de personagens serem particularmente visíveis naquilo a que ela chama "expatriate fictions" (2005, 141). Assim, em contos como "A Distant Episode," "Pages from Cold Point" e "Tapiama," encontramos personagens americanas

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

masculinas em países que não o seu, deambulando por geografias e realidades culturais sobre as quais pouco sabem, mas nas quais adoptam comportamentos a-sociais e de risco — arrogância, homossexualidade, incesto e consumo de substâncias alucinogénicas —, que os poderão conduzir à morte. Por outras palavras, elas são como que dominadas por uma pulsão de morte [*death drive*] que, em alguns casos, culmina com a morte do herói. Em relação às personagens femininas, elas destacam-se, por um lado, pela liberdade sexual que exibem — veja-se os casos de “Tea on the Mountain,” “The Echo” e “Call at Corazón” — e, por outro lado, pela capacidade de vingança e de cometerem crimes horrendos — como se verifica em “At Paso Rojo” e “Doña Faustina.”

No que à inclusão de sexualidades e práticas sexuais alternativas (ou não-convencionais) diz respeito, Orville Prescott chama, contudo, a atenção para a marca do Puritanismo entre os(as) leitores(as), que tanto poderia levar à rejeição, como ao seu oposto, à celebração — ambas igualmente sem sentido:

...[a]t this stage in the history of Western thought the entire subject of sexual extremes is so confused that rewarding treatment of it in fictional terms is extremely difficult. It is still deeply enmeshed in the taboos of traditional morality, so deeply that reactions are usually either shocked protest or rebellious glee (1951, 111).

Isto era particularmente certo em relação aos Estados Unidos, visto que a *House of Un-American Activities* exercia um forte controlo sobre as políticas sexuais da época, por considerar haver um elo entre comportamentos sexuais, ditos, desviantes e o Comunismo (Fried 1990, 166-7). Exemplo disso foi a controvérsia gerada por *The Kinsey Report*, em 1948, um projecto de investigação científica sobre a sexualidade humana, ainda hoje de grande importância nos estudos médicos. Se, por um lado, esta investigação científica encontrou forte resistência entre os guardiães da moral pública, ela foi também muitíssimo influente na medida em que reforçou a noção Freudiana de que a conduta sexual nem sempre é objecto de escolhas racionais e de controlo consciente (Prescott 1951, 110). Uma

vez plantada a dúvida relativamente àquilo que é “normal” e “anormal” nas relações sexuais, estava aberto o caminho para o “desvio” e para mais uma ofensiva às amarras da convenção — aí se inscreve também a exploração artística.

Tal como muitos dos seus contemporâneos, em momento algum Bowles deixa transparecer qualquer juízo de valor relativamente aos comportamentos ou atitudes das suas personagens. Sendo avesso à inclusão de mensagens morais em obras de ficção,²⁰ ele opta por ser, na escrita como na vida, "an invisible spectator" (Sawyer-Lauçanno 1989). Tal como a psicologia moderna veio revelar, o mal não é algo que se crie: o mal é inerente ao ser humano, faz parte do seu lado dionisíaco (Tanner 1976, 111, 119) — pelo que a crítica do mal não deve fazer parte dos desígnios da escrita e da arte, que antes se deve preocupar em representar da maneira que o autor entende ser a mais adequada, não se colocando este(a) num espaço acima ou fora de uma natureza humana partilhada com os(as) seus(suas) leitores(as), ou seja, nunca assumindo uma superioridade moral. Diz Collins, ainda acerca desta escolha de Bowles:

The stories do not contain visionary moments so much as they comprise fully articulated versions of human experience in the gap Bowles opens up between life as we assume it to be and the formless, unlimited, forever various phenomenon it actually is (1982, 60).

Muito embora Bowles não tivesse ficado imune a diversas correntes artísticas que constituíram o Modernismo, seria incorrecto, como podemos perceber, tentar circunscrevê-lo apenas a um único movimento ou tendência. Partindo desta premissa, tentou-se demonstrar que Bowles não possui uma identidade literária única, mas sim uma

²⁰ Isto é categoricamente afirmado por Bowles numa entrevista concedida a Oliver Evans e cujo extracto se transcreve de seguida:

OE: What is it that you look for in the fiction of other writers? Is it the story that interests you chiefly, or is it an idea or a moral message?

PB: A moral message is the *last* [itálico no original] thing I look for. I reject moral messages, unless they're my own. I don't like other people's moral messages, no. I suppose what I look for is accurate expressions, for accurate accounts of states of mind, the way in which the consciousness of each individual is reported in the book (Bowles 1971/1993, 49).

Paul Bowles: que Modernismo(s)?

que evidencia uma diversificada “sucessão de configurações hermenêuticas” (Sousa Santos 1993b, 11), sempre em devir, e que, por esse motivo, se vai reinventando ao longo da sua carreira. Daí que um dos aspectos que o distinguem seja a conjugação de diversas influências artísticas, além de ocidentais, também não-ocidentais, nas suas narrativas. Este seu estatuto — que desafia o binarismo do “*either/or*” ou do “*neither/nor*” em prol de uma visão mais inclusiva de “*and/and*” — será, porventura, um dos obstáculos que o impede de figurar entre os grandes vultos do seu tempo. Todavia, ao optar por narrativas que evidenciam o Outro e a geografia do Outro, pôs em prática princípios como a pluralidade, a heterodoxia e/ou a desterritorialização fronteira e rizomática, que são muito gratos ao modernismo. Claro que a crítica só pode olhar para Bowles como um modernista, mas a versão de modernismo de Bowles é formulada dentro de uma narrativa de identidade pessoal e nacional, que é também sexual, o que lhe confere uma especificidade muito própria.

Mas, contrariamente a muitos seus(uas) contemporâneos(as), ele não demonstra activismo, nem militância política, nem tende para grandes experimentalismos formais. O seu maior contributo reside talvez na subversão de culturas *mainstream* através da exploração de espacialidades e temporalidades liminares (tal como Kafka), numa tentativa de recuperar um tempo e um espaço outro, pré-moderno e, quiçá, profundamente arcaico. Há, no fundo, uma preferência — que afinal é tão complexamente americana, como vimos — por aquilo que é marginal e periférico, na medida em que, como espaços de fronteira, as margens são espaços de liberdade: de errância e nomadismo e, assim, espaços de procura e experimentação, por excelência. Este argumento poder-se-ia também estender à escolha do conto como o género Bowlesiano de eleição, pois não só é um género literário periférico, como também proporciona voz e visibilidade a grupos relegados para as margens de uma narrativa única e totalizadora. Assim sendo, ainda que de forma inconsciente, Bowles dota

os seus contos de um programa político — mais uma vez, à semelhança de Kafka, uma das suas grandes influências —, algo que é característico do que Deleuze & Guattari, ao falar daquele grande modernista, chamam “Literaturas Menores,” na medida em que, vindas das margens e das minorias, elas são sempre escritas numa língua maior (a “língua/linguagem dos senhores,” neste caso, do império económico, cultural e linguístico do inglês, tal como assumido pelos EUA no pós-guerra e até aos nossos dias), procuram instalar “linhas de fuga” a essa visão/escrita dominante do “real” e, nelas, todas as questões individuais estão ligadas, de forma indissociável, ao colectivo, ou seja, a uma dimensão que é, inevitavelmente, política (Deleuze & Guattari 1986, 17).

*Today, there isn't much room for little pieces,
I suppose,
but that doesn't make them any less valuable.*

Paul Bowles

A par com a lírica, o conto é um dos géneros mais antigos de que há registo. O facto de se encontrar associado a um dos actos comunicativos mais gratos aos seres humanos — o acto de contar (factos e/ou ficções)¹ — contribuiu para a sua longevidade e omnipresença em todas as regiões do mundo. Com origem na tradição oral, o conto experimentou vários estádios até alcançar a existência dupla (oral e escrita) de que goza actualmente. Porém, como em qualquer processo, as transformações operadas ocorrem de forma lenta e gradual, podendo, inclusive, sofrer alguns reveses. Se é verdade que há, sensivelmente, um século viu o estatuto de género ser-lhe reconhecido, é também verdade que a sua visibilidade tem sido, de tempos a tempos, ofuscada pelo todo poderoso romance. Tendo em consideração que o conto foi o género literário que Paul Bowles mais cultivou, há que entender as razões para tal escolha. Com isto em mente, este capítulo traçará uma breve genealogia do conto enquanto género em geral, passando depois para questões mais específicas e que vão influenciar o conto Bowlesiano (como a percepção do conto enquanto “o género americano,” por excelência, e a sua revisão modernista).

¹ Os conceitos de "facto" e de "ficção" fundem-se com facilidade pois os factos, ao serem contados são sempre linguagem, logo uma realidade que está em vez dos factos (Bernstein 1992, 110; Fairclough 2001, 14-35).

1. Origens e evolução do conto

A tarefa de aferir a génese de um género literário é algo ingrata, essencialmente por dois motivos: em primeiro lugar, porque não há géneros puros e, como tal, eles tendem a interpenetrar-se; e, em segundo, porque, tal como apontado por Ian Reid, a natureza e a origem são duas variáveis de análise distintas [“[o]bserving where something has come from is not the same as defining what it has become”] (1977, 15). Contudo, a noção de que o conto, na sua forma oral, é um dos géneros mais antigos parece ser consensual entre aqueles(as) que se têm dedicado ao seu estudo. A existência de sagas ancestrais, de carácter epopeico e de natureza oral — embora nos tenham já chegado sob a forma escrita —, um pouco por todos os continentes — *Köroğlu* (Turquemenistão), *Dede Korkut* (Turquia), *Heike* (Japão), *Mwindo* e *Lianja* (África), *Kalevala* (Finlândia), *Panchatantra* (Índia), *As Mil e Uma Noites* (Pérsia/Médio Oriente), *A Odisseia* (Grécia Antiga), *Morkinskinna* (Noruega), *Decamerão* (Itália), *Os Contos da Cantuária* (Grã-Bretanha), entre vários outros exemplos (Canby 1913; Reid 1977; Lundén 1999, Cuddon 1999) — ilustra este argumento.

Ainda que o conto moderno seja um género narrativo, este tem as suas raízes na tradição oral e na lírica (Oates 1998, 50; Reid 1977, 19), pois depende da memorização e conduz à propagação de um conjunto de saberes da/para a comunidade. É neste âmbito que Paul Zumthor chama a atenção para a função social de *performance*. Ou seja, a acção algo complexa através da qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e entendida no momento de fala, estando, para tal, dependente de factores linguísticos (como a ordem léxico-sintáctica, o texto em si e o género) e extra-linguísticos (os contextos de produção, transmissão e recepção, bem como as possibilidades de retenção e, conseqüentemente, de repetição) (Zumthor 1990, 22). Muito embora esta teoria tenha sido concebida tendo a poesia oral em mente, ela não é despropositada se aplicada ao conto (principalmente o conto oral) visto que este tem raízes épicas e dependia, assim, do elemento voz. Assim sendo, o

contador de histórias vai fazer depender a sua *performance* do aproveitamento máximo dos recursos próprios da fala e do gesto. O mesmo é dizer que as significações que um conto possa ter resultam sempre do encontro entre uma voz e uma escuta (Zumthor 1990, 99), e um testemunho visual.

Se é um facto que no ocidente, a narração oral perdeu terreno face à narração escrita,² tal não se verifica, pelo menos não em tão grande escala, na tradição oriental, onde a oralidade — a expressão verbal do entendimento que estas culturas têm do mundo que as rodeia [e que corresponde ao conceito de *orality* de Zumthor (1990, 22)] — ainda se mantém viva e enérgica, muito embora também já comece a ser ameaçada por via da influência ocidental que se vai insinuando. Esta percepção advém, sobretudo, do facto de muitas das culturas ainda com uma forte tradição oral serem ainda iletradas e, como tal, terem na voz e na expressão corporal os seus maiores suportes comunicativos. Para Zumthor há, pelo menos, quatro níveis de oralidade. Um primeiro nível, que designa de "oralidade pura," própria das culturas desprovidas de sistemas de simbolização gráfica e de grupos sociais isolados ou iletrados. Um segundo nível, denominado "oralidade mista," que, tal como o nome indica, implica a coexistência dos sistemas oral e escrito, mas em que a influência do segundo sobre o primeiro é ainda residual. Um terceiro nível, rotulado de "oralidade segunda," que se verifica nas culturas letradas e onde a predominância da escrita sobre a oralidade se faz sentir marcadamente em relação aos valores da voz (na prática e no imaginário). E, por último, um terceiro nível, que diz respeito a uma oralidade

² Perante esta realidade, houve vários cientistas sociais que se insurgiram contra este estado de coisas, nomeadamente na área da antropologia. Um dos que mais veementemente a combateu foi o antropólogo norte-americano Oscar Lewis (1914-1970). Contemporâneo de Bowles, Lewis ignorou a barreira entre a ciência e a cultura popular ao fazer da história oral uma das mais importantes fontes da sua obra, isto é, Lewis procurou *devolver a voz* ao actor social — em vez de reproduzir o texto escutado, já através de uma interpretação branca e ocidental, que seria inevitavelmente a do investigador. A obra de Lewis inclui títulos como *The Children of Sanchez, Autobiography of a Mexican Family* [1961] e *La Vida; A Puertan Rican Family in the Culture of Poverty – San Juan and New York* [1966] e conduziu à popularização do romance oral [*oral novel*], também designado por narrativa ou romance testemunhal [*testimonial novel*], levando à aceitação, também na antropologia, deste sub-género literário (Bowles 1971/1993, 53).

"mediatizada," própria das sociedades letradas e industriais, que beneficia dos avanços tecnológicos que foram sendo alcançados no domínio dos recursos tecnológicos de reprodução e gravação de voz e que, assim lhe restituem parte da importância e do protagonismo que a voz auferiu em tempos idos (Zumthor 1990, 25). Como se irá perceber, de entre as possibilidades acima expostas, a Paul Bowles vai interessar sobretudo o nível de "oralidade pura" que vai encontrar nas culturas norte-africanas.³

A longevidade dos contos advém do seu papel vital, durante vários séculos (se não, milénios), vital na preservação e construção da memória de qualquer sociedade. Tal deve-se, sobretudo, ao facto de os contos se encontrarem imbuídos de valores ilocutivos (informar, ordenar, advertir, aconselhar, etc.) e de efeitos perlocutivos, ou seja, o resultado que se espera obter junto de quem ouve através do contar do conto (convencer, intimidar, educar, etc.) (Pereira 2000, 9). O que explica que, nas sociedades pré-escrita, muitas das formas tributárias do conto — como a parábola, a fábula, a balada, as vidas de santos, o conto tradicional,⁴ a lenda, o conto de fadas, o mito, o provérbio, isto para mencionar apenas algumas — tenham desempenhado uma função de arquivo, ao conservarem em si um saber cumulativo e empírico, além de cultural e simbólico, durante séculos.

O aspecto pedagógico-doutrinário manifesta-se, também, no vínculo que muitas destas formas têm com a mitologia e com a religião, pois elas funcionam não só como factores de socialização (que, como Durkheim defende, têm que ver com um ritual sempre comunitário) mas também como fornecedoras de respostas variadas relativamente ao(s) modo(s) de lidar com as dificuldades intrínsecas à existência humana (Bettelheim 2006, 13,

³ É de notar que a oralidade mediatizada não foi estranha a Bowles pois, apesar de avesso ao uso de *gadgets* tecnológicos, recorreu a um gravador para registar muitas das histórias que lhe foram sendo contadas pelos contadores de histórias marroquinos (Bowles 1979, 7) e que mais tarde traduziu, cumprindo, também deste modo, uma das funções deste nível de oralidade — a preservação da voz no tempo.

⁴ Esta designação abarcará, aqui, formas tão diversas como o conto de fadas (ou *märchen*), a fábula, a parábola, o conto fantástico, o mito, a lenda e a história de aventura de teor humorístico (ou *yarn* – forma que terá estado na origem da *tall tale*), na medida em que estas são formas tributárias do conto tradicional (Reid 1977, 30-42).

35). Esta ideia vai ao encontro daquilo que é formulado por Walter Benjamin em “The Storyteller,” quando diz:

... [a] real story ... contains, openly or covertly, something useful. In one case, the usefulness may lie in a moral; in another, in a practical advice; in a third, in a proverb or maxim. In every case, the storyteller is a man who has counsel for his readers (1936/2002, 145).

Esta máxima vai ser uma das várias que Bowles vai transgredir dado o seu repúdio por todo e qualquer discurso doutrinário, mesmo quando estão em causa contos de cariz parabólico como "The Garden," "The Fqih" ou "The Waters of Izli."

Gena Dagel Caponi considera que o facto de o conto ter proliferado entre culturas isentas da influência da instrução, tal como é conhecida e entendida nas sociedades ocidentais, e da tendência uniformizadora que esta preconiza contribuiu para que, entre estas culturas, o exercício da originalidade, da imaginação e da memória⁵ fosse amplamente desenvolvido (1998, 14).⁶ Esta faculdade foi, inclusive, um dos aspectos que fascinou Bowles e que, de algum modo, o transportou para um momento, na sua infância, em que a sua criatividade se manifestou livremente. Um estado de graça que foi abalado pela sua entrada para a escola, e que Bowles descreve na sua autobiografia do seguinte modo:

... [s]oon I invented a planet with landmasses and seas. The continents were Ferncawland, Lanton, Zaganokworld, and Araplaina. I drew maps of each and gave them mountain ranges, rivers, cities, and railways. All this was interrupted by my entry into school (Bowles 1972/1985, 27).

Contudo, algumas páginas mais à frente, o autor admite que, muito embora a instrução formal a que foi submetido desincentivasse a originalidade, alguns, entre os quais ele se

⁵ Esta condição é propiciada pelo facto de a ficção produzida nas culturas pré-industriais não ser regulamentada pela figura do(a) autor(a), tal como acontece nas sociedades industriais, onde o *status* do discurso literário é definido e classificado em função do nome do(a) autor(a), e considerado um produto sujeito às leis do mercado. A ausência de tal sistema de restrição [*system of constraint*] permite que o discurso literário circule livremente, seja apropriado, reproduzido e valorizado sem que a identidade do(a) autor(a) seja, alguma vez, reclamada (Foucault 1979, 147, 149, 159).

⁶ Este entendimento contraria o de Vladimir Propp (1968) que defende que os contos tradicionais se regem por uma morfologia extremamente padronizada e transversal a várias culturas dispersas pelo mundo.

incluiu, foram capazes de a preservar (Bowles 1972/1985, 73). Na realidade, Bowles como que traça um paralelo entre um estado de proto-racionalidade ocidental, que se manifesta na infância pré-escolar, e o que denomina como "*primitive mind*" (Evans 1959) das culturas iletradas norte-africanas, na medida em que, em ambos os casos, a criatividade funciona como uma erupção do inconsciente (Bowles 1988, vii), ainda livre do controlo exercido pelas forças civilizadoras ocidentais. De mais a mais, a liberdade imaginativa experimentada nestes estádios permite uma incursão muito mais livre pelo fantástico, subvertendo e/ou questionando o que, segundo os ditames racionais, é lógico, realista ou sobrenatural. Este é um campo em que o conto ganha relevo, principalmente os contos de fadas, na medida em que tendo crianças como público alvo e não estando estas ainda habilitadas a seguir o enredo "à luz crua de uma racionalidade que ainda está para além da compreensão infantil" (Bettelheim 2006, 29), os temas têm, obrigatoriamente, de lhes ser apresentados num quadro meta-empírico. Contudo, e uma vez que nem só os contos que se destinam a crianças incorporam elementos do maravilhoso e do fantástico, os outros que também o fazem permitem, ainda que temporariamente, a quem os ouve ou lê, transpor os limites de uma realidade que lhe é familiar e entrar numa outra, desconhecida, que tem tanto de fascinante como de assustador. Para além disto, os(as) leitores(as) ou ouvintes vêem-se na necessidade

⁷ Paul Bowles recorre várias vezes à expressão "*primitive mind*" ou, em alternativa, "*Basic Humanity/ Natural Man*," para se referir àquilo que considerava ser a capacidade intuitiva e espontânea do pensamento, bem como uma espécie de bem-estar psicológico, inerente aos povos que ainda não haviam sido afectados pela tradição racional da civilização ocidental (Evans 1959, 44-5, 53; Bowles 1981/1993, 130).

Ainda a este propósito, Bowles refere, em entrevista, que analfabetismo não é um aspecto negativo. Pelo contrário, é um estimulador da memória e um instrumento auxiliador da criatividade:

I've always found that illiterate people have far better memories. The illiterate has to remember every detail. He has no way of knowing what happened in the past, unless he remembers every detail. ...

And they invent better. They're free to remember, to invent — as they would put it, to lie. ... They're easier to work with. Much. The literate are less interesting. They have generally absorbed French ideas from their professors. The illiterates are much, much better (Bowles 1988/1993b, 216).

Este comentário relativamente aos marroquinos iletrados e aos marroquinos que tiveram uma educação ocidental dá corpo à opinião negativa que Bowles tem da instrução formal ministrada no ocidente. No seu entender, e quase numa visão Artaudiana *avant-la-lettre*, ela é uma forma de exercício da autoridade, uma ortodoxia, que condiciona a originalidade e criatividade dos indivíduos (Bowles 1972/1985, 73).

de decidir sobre a veracidade dos factos que lhes estão a ser narrados, o que necessariamente obriga a um reposicionamento perante a(s) realidade(s) em que operam, circunstância que Todorov explica da seguinte forma:

In a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of the two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination — and laws of the world then remain what they are; or else, the event has indeed taken place, it is an integral part of reality — but then this reality is controlled by laws unknown to us (Todorov 1975, 25).

Esta atitude de ambiguidade e de dúvida, que os(as) leitores(as) experienciam perante o que Todorov denomina "conto fantástico," não terá escapado à atenção de Bowles e terá, possivelmente, sido um traço que o atraiu para o conto, pois permitiu-lhe questionar um conjunto de verdades tidas como inquestionáveis e abalar as estruturas que sustentam a realidade que os(as) leitores(as) julgam conhecer e que, no seu entender, lhes conferem uma falsa ideia de segurança.

2. Metamorfoses de um género

A partir da Idade Média começam a verificar-se fluxos migratórios (muito por força das Cruzadas) que vão dar azo à infiltração de contos de origem oriental na literatura europeia. Dois dos casos mais paradigmáticos são as já referidas colectâneas *Panchatantra* [Índia] e *O Livro de Sindbad* [Pérsia], cujas traduções, devido ao exotismo das paragens e das personagens nelas descritas, gozaram de grande popularidade (Reid 1977, 18). Colectâneas como estas influenciaram os cancioneiros europeus, entre os quais constam obras como *A Batalha de Maldon*, *Os Contos de Canterbury* e *Lais* (de Marie de France),

que partilham entre si o facto de relatarem feitos heróicos e históricos em verso, tendência que, todavia, não é seguida por Giovanni Boccaccio ao escrever *Decamerão* em prosa (Reid 1977, 19) e escolha que serviu de modelo a autores(as) mais tardios(as), como Margarida de Navarra [*Heptamerão* (1558)], Miguel de Cervantes [*Novelas Exemplares* (1613)], Giambattista Basile [*O Conto dos Contos* (1634)], para mencionar apenas alguns. A repetição do padrão Boccacciano tem levado críticos a ver nela uma prova da circulação e popularidade deste género de colectâneas de contos durante a Renascença (Kuiper 2012, 143).

Com o surgimento do Iluminismo, a popularidade do conto diminuiu consideravelmente. Foram várias as razões que contribuíram para este volta-face. Entre elas, contam-se: a emergência do romance; o cansaço da tradição Boccacciana; o renascido fascínio pelos géneros lírico e dramático, dada a sua ligação com a antiguidade clássica; e o crescente interesse por temas de cariz secular, que foi alimentado por textos jornalísticos. Esta conjuntura relegou o conto para segundo plano, pelo que apenas autores de nome amplamente estabelecido no meio literário — de que são exemplo Voltaire e Joseph Addison — se arriscaram a publicar contos, entre os séculos XVII e XVIII (Kuiper 2012, 143-4; Reid 1977, 22).

O conto volta a saltar para a ribalta com o movimento romântico, logo nos finais do século XVIII. Esta circunstância foi motivada pelo interesse dos românticos pela cultura vernácula por oposição à erudita (de inspiração clássica), bem como pela feição nacionalista deste mesmo interesse. Alemanha, França, Rússia e Grã-Bretanha foram dos países europeus onde o impulso do conto mais se fez notar. No caso da Alemanha, o pensamento nacionalista que permeia o romantismo foi particularmente notório e fomentou a recolha e inventariação de exemplos do folclore nacional, ou seja, de todo um conjunto de costumes e

saberes entendidos e proclamados como sendo etnicamente genuínos,⁸ entre os quais se contam formas da poética e da contística tradicionais, nas suas versões oral e escrita (Zumthor 1990, 13; Dégh 1991, 66). Exemplo disso é o trabalho de pesquisa, registo e compilação de contos tradicionais alemães levado a cabo por Jacob e Wilhelm Grimm.

Com a transição da forma oral do conto para a escrita, o acto de contar histórias adquire novos contornos. Tal como Susan Lohafer observa, há uma espécie de autonomização do conto:

We can never escape the matrix of tale, teller, and told. But we've seen Poe and others declare the independence of the art story, not only from oral traditions but from novel and poem (1983, 32).

Contudo, esta necessidade de independência da forma oral verifica-se, quase exclusivamente, na tradição ocidental, em consequência da propagação da cultura escrita e do gradual acesso das classes mais baixas à alfabetização e à instrução formal, fruto do processo de escolarização que se começou a generalizar. Contudo, se, por um lado, o registo escrito de formas da tradição oral, que se verificou nos séculos XVIII e XIX, funcionou como um modo de as preservar de uma morte anunciada, também é verdade que a classificação depreciativa de que estas mesmas formas foram alvo, por algumas forças do meio académico, as empurrou para a categoria do "não-literário." Esta noção fundamentou-se na crença de que a arte popular não é mais do que uma forma corrompida de cultura (Zumthor 1990, 17).

Com a perda de terreno do conto oral, graças ao processo de escolarização já mencionado e à extraordinária proliferação de publicações periódicas verificada no século XIX e que se manteve até aos anos 30 do século XX, surge um novo género, agora

⁸ Tal como observado por Eric Hobsbawm, as classes camponesas são tendencialmente vistas pelos movimentos nacionalistas e conservadores como as guardiãs das "tradições," pelo que são sempre tidas como referência em processos de recriação ou de invenção de tradições (1992, 2).

considerado, literário — a *short story*.⁹ Este género distancia-se e distingue-se do conto oral não só porque o suporte escrito lhe permite explorar um conjunto imenso de recursos estilísticos, mas também, e principalmente, porque a função-autor [*author-function*] passa a governar a sua existência, circulação e interpretação (Foucault 1979, 147). A emergência de um público relativamente instruído e ávido por material de leitura — sobretudo em países como a França, a Alemanha, a Grã-Bretanha e os Estados Unidos —, fomentou a publicação de revistas e jornais literários, de circulação limitada, quase de forma epidémica. Por sua vez, estas publicações, como necessitavam de conteúdos muito específicos e eram de dimensão reduzida, possibilitaram e estimularam a produção de poesia e de contos (Lohafer 1983, 11; Oates 1998, 48-49). Esta conjuntura manteve-se até cerca de meados do século XX e explica que autores e autoras tão diversos(as) quanto Poe, Maupassant, Chekhov, Proust, Lawrence, Joyce, Faulkner, Welty, O'Connor, Parker, Hemingway, Mann, Kafka, Bowles, entre muitos outros, tenham oscilado, durante a sua carreira literária, entre a escrita de contos ou a escrita de romances. Foi criado, portanto, um contexto e um nicho de mercado para uma nova geração de contadores(as) de histórias que se mantém até aos dias de hoje, muito embora a sua sustentabilidade comece a ser posta em causa com a actual e progressiva redução do número de revistas literárias, tanto na Europa como nos Estados Unidos.

Iniciado o século XX, período áureo das revistas literárias nos Estados Unidos, o conto literário apresenta-se como um género extremamente fecundo e versátil, ao permitir o emprego de variadíssimas técnicas narrativas — aspecto que o distingue da rigidez formal do conto tradicional e o torna um género muito apetecível aos olhos dos(as) autores(as) modernistas. Essas técnicas, devido à novidade que comportavam, foram recebidas com estranheza e até com alguma hostilidade por uma crítica e por uma comunidade de

⁹ De agora em diante, o termo *conto* passará a ser usado para designar *short-story* (conto literário).

leitores(as) acostumadas a um tipo de conto que se regia por uma estrutura realista ou naturalista. Daí que a introdução nos círculos literários deste novo tipo de conto aparentemente sem enredo, estático, fragmentado e amorfo (Bader 1976, 107) não tivesse sido pacífica. Como se tal não bastasse, os(as) leitores(as) viram-se confrontados com a necessidade de adotar uma atitude interactiva com o conto modernista visto que, como Susan Lohafer dá conta:

... such stories reveal the traditional elements of conflict, development, and final resolution. The only difference is that the author, working by indirection, takes out many of the connections, leaving to the reader the job of filling them in (1983, 15-16).

Todavia, esta faceta já tinha sido introduzida por Edgar Allan Poe e seus contemporâneos, pois também estes eram da opinião que o conto não devia ter uma missão pedagógica e/ou de aconselhamento — transferiram para o(a) leitor(a) a responsabilidade de lhe atribuir significado.¹⁰ Ou seja, os contos passam a ser estruturados de modo a dotar os(as) leitores(as) e não, as personagens, com a procura do conhecimento (Oates 1988, 48). Na realidade, a supressão do que é óbvio e esperado pelo(a) leitor(a) passa a ser uma técnica literária que tem tanto de ardilosa como de fascinante porque, como Joyce Carol Oates afirma, o(a) escritor(a) pode fingir completamente:

¹⁰ O anti-didactismo de Poe é verbalizado no ensaio “The Poetic Principle,” onde este autor considera que o didactismo que grassava, à época, na produção poética norte-americana era uma heresia. Tese que justifica com o seguinte argumento — que, embora a falar do poema, não deixa de ser pertinente também no caso do conto:

It has been assumed, tacitly and avowedly, directly and indirectly, that the ultimate object of all Poetry is Truth. Every poem, it is said, should inculcate a moral; and by this moral is the poetical merit of the work to be adjudged. We Americans especially have patronized this happy idea ... but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor *can* exist any work more thoroughly dignified — more supremely noble than this very poem — this poem *per se* — this poem which is a poem and nothing more, this poem written for the poem's sake (1850, 6).

Opinião semelhante tem Orville Prescott que, sensivelmente, cem anos depois de Poe e, desta vez, no âmbito da ficção, considera que o didactismo moralizante conduz à morte da ficção artística (1951, 117).

... the meaning of the story does not lie on its surface, visible and self-defining, does not mean that meaning does not exist. Indeed the ambiguity of meaning, its inner, private quality, may well be part of the writer's vision (1988, 48).

Por outras palavras, a ambiguidade, traço definidor da categoria do “fantástico” no conto, tal como Todorov a formula, parece alargar-se a uma dimensão de mais ampla abertura e, assumindo múltipla complexidade, tornar-se um dos traços distintivos do conto modernista, tanto ao nível do enredo como ao nível da forma.

A atitude de perplexidade que deriva do encontro dos(as) leitores(as) com realidades e formas que lhe causam estranheza parece ter seduzido Bowles desde cedo, enquanto leitor e enquanto escritor. Por exemplo, a sua *The Snake Woman Series* — uma série de contos policiais escritos quando tinha cerca de 15 anos de idade — foi produzida tendo os seguintes critérios em mente:

In each tale there was a death which, although unexpected, could be reasonably laid to natural causes. However, in each case the reader had to explain away the brief but inexplicable on the scene of a woman named Volga Merna. Since the other characters were not able to remember what she looked like or what she was doing, she was never suspected. Nor was it explicitly stated that she had any part in the crimes; the reader could decide (Bowles 1972/1985, 66).

No fundo, as mutações acima mencionadas indiciam que o impulso de contar histórias é demasiado fecundo para ser confinado apenas a um padrão narrativo (Reid 1977, 3) — e Bowles percebeu, desde cedo, a importância desse tipo de fecundidade.

3. O conto tradicional

A popularidade do conto tradicional entre crianças e adultos resulta, sobretudo, da presença de aspectos do fantástico e do maravilhoso, na medida em que estes permitem experienciar a técnica da suspensão da descrença (um conceito de Coleridge) e,

particularmente no maravilhoso, dar rédea solta à realização dos sonhos (Reid 1977, 34). Este efeito é reforçado pelo poder encantatório das palavras e pela possibilidade de habitar, ainda que por breves instantes, um plano imaginário, uma realidade paralela. Melhor dizendo, esta dissolução da fronteira entre o real e o imaginário é um espaço de libertação e de incorporação,¹¹ por excelência, proporcionado pela imaginação e pelas palavras (Mernissi 1994, 114). Trata-se, portanto, de uma prática de bases rituais —de uma *performance*, no sentido zumthoriano. Este estado de encantamento, que produz um elevado grau de receptividade (como se de uma espécie de transe se tratasse, mas em menor escala), e desenvolvimento no enredo de uma história é descrito por Bowles, na sua autobiografia, quando descreve as sensações experimentadas ao ler ou ouvir as histórias que a mãe lhe contava:

I remember wanting to stay in Hawthorne's *Tanglewood Tales* and the combination of repugnance and fascination I felt at hearing the stories of Poe. I could not read them aloud; I had to undergo them. Mother's pleasant, low voice and thus, by extension, her personality took on the most sinister undertones as she read the terrible phrases (1972/1985, 33).

No fundo, o habitar uma história equivale a empreender uma viagem e a habitar o espaço do fantástico ou do maravilhoso, algo que, durante a sua carreira literária, vai convidar os seus leitores a fazer também, visto que a noção de viagem permeia toda a sua obra. Na verdade, o conto tradicional esteve sempre associado a um certo nomadismo devido aos contadores de histórias terem sido, em tempos idos, maioritariamente comerciantes, viajantes e marinheiros — uma noção de que Benjamin nos dá conta ao citar o ditado popular alemão, “When someone makes a journey, he has a story to tell”

¹¹ Eric J. Leed considera que o processo de “incorporação,” juntamente com o de “identificação,” é inerente ao processo de “chegada” a um destino, pois vai permitir ao viajante desenvolver uma sensação de coerência entre si (enquanto forasteiro) e o local a que chegou e onde, de alguma maneira, se pretende entrosar (1991, 85). Logo, e por analogia, ao “incorporar-se” na história, como se de um ritual se tratasse, o(a) leitor(a)/ouvinte vai perder a sensação de estranheza que, à partida, sentiria num mundo ficcional que não é o seu.

(1936/2002, 144). Todavia, este mesmo pensador reconhece, igualmente, o papel daqueles(as) — sobretudo camponeses(as) e artesãos(ãs) — que, nunca tendo saído do local onde nasceram, foram responsáveis pela (re)produção e consequente manutenção de um *corpus* contístico tradicional. Benjamin baseia-se nesta circunstância para defender a tese de que estas "tribos" de contadores de histórias — gente que fica e gente que vai — se interpenetraram, contribuindo para que os seus saberes se misturassem, tal como fica patente no extracto que abaixo se cita:

If peasants and seaman were masters of storytelling, the artisan class was its university. There the lore of faraway places, such as a much-traveled man brings home, was combined with the lore of the past, such as is manifested most clearly to the native inhabitants of a place (1936/2002, 144).

Daí que muitos contos tradicionais — independentemente do país de origem — tenham no seu enredo uma viagem ou o aparecimento de um forasteiro misterioso, como é o caso de “Sindbad, o marinheiro,” “O Filho Pródigo,” “A Viagem dos Argonautas,” “O Flautista de Hamelin,” “A Lenda do Galo de Barcelos,” entre muitos outros.

Se, até meados do século XVIII e por influência de uma cultura erudita com raízes no Iluminismo, a presença de temas como a rusticidade, a violência e a morte, no conto tradicional, o tornavam impróprio para ser consumido pelas classes burguesa e aristocrata, o Romantismo vem alterar radicalmente esta noção ao advogar o culto da fantasia e do mistério, bem como a defesa dos valores da "autenticidade," do natural e da pureza, presentes na vida da classe camponesa — por oposição à corrupta congénere citadina (Dégh 1991, 66). Aliada a esta tendência democratizante surge também a necessidade de dotar as crianças das classes privilegiadas de modelos didáticos e cognitivos que se adequassem e, assim, difundissem os valores burgueses, visto que, na época, os parâmetros da cultura dominante na época haviam sido estabelecidos por esta nova classe — uma função que o conto tradicional assumiu com muito êxito, em boa parte graças aos processos de adaptação

postos em prática por autores(as) burgueses(as) para leitores(as) burgueses(as) (Zipes 2002, 53, 58-9). Entre os autores cujos contos contribuíram, e continuam a contribuir, para estruturar e consolidar o pensamento ocidental moderno, encontram-se Jean de La Fontaine, Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm,¹² Wilhelm Hauff, Hans Christian Andersen e, mais tarde, Lewis Carroll, C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien e Maurice Sendak, para mencionar apenas alguns. Muito embora estes sejam os nomes mais recorrentemente citados na vasta bibliografia que existe acerca desta temática, várias mulheres houve — e há — que se dedicaram à escrita de contos de fadas. Em parte, tal ficou a dever-se à procura crescente, que se verificou, por este género literário entre os(as) consumidores(as) de livros, e por uma necessidade de resposta por parte do mercado livreiro. Assim sendo, autoras como a Baronesa d’Aulnoy, Marie-Jeanne L’Héritier de Villandon (sobrinha de Charles Perrault) e Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, entre outras, puderam publicar as suas histórias, lado a lado com os autores já mencionados, ao mesmo tempo que se abriram as portas a autoras como Christina Rossetti, Jean Ingelow, Anne Thackeray Ritchie, Angela Carter, A.S. Byatt e J.K. Rowling (Zipes 2002, 58-59; Harries 2003, 10-14, 25). Contudo, tal como apontado por Zipes, este género tem também servido para preservar uma ética masculina em relação à qual vários(as) autores(as) se têm rebelado (2002, 59).¹³

Contudo, uma chamada de atenção tem de ser feita para a extraordinária influência que o trabalho de recolha e divulgação dos *Märchen* feito pelos irmãos Grimm. Se a recolha e compilação do conto tradicional alemão, por eles levada a cabo, nasceu da vontade patriótica de evitar a extinção de hábitos, valores e idiossincrasias de que, presumivelmente,

¹² São vários os críticos e críticas que defendem que os irmãos Grimm não eram meros colectores de histórias, mas, sim, autores, por considerarem que, das várias intervenções por eles operadas em muitas das histórias que recolheram, surgiram novas histórias (Dégh 1991).

¹³ Esta questão, de relevância particular, não pode, contudo, ser aqui explorada, atendendo à dimensão deste tipo de trabalho.

a “genuína” cultura alemã estaria imbuída,¹⁴ é também inegável o vigor que estes conseguiram inculcar a este género através da publicação dos dois volumes de *Kinder-und Hausmärchen* [1812-1814]. Aliás, o facto de o modelo Grimmiano de inventariação e de antologização do conto tradicional ter sido seguido pela maioria dos folcloristas europeus do século XIX (Zipes 2002, 32) fez deles verdadeiros cartógrafos do “faz-de-conta.” Na verdade, o trabalho dos irmãos Grimm foi uma das referências que serviram de base ao estudo, publicado sob o título *Morphology of the Folktale* [1928], realizado pelo formalista russo Vladimir Propp, que verificou a existência de padrões de construção e de temas recorrentes em vários contos de origem ocidental. Esta situação demonstra e sublinha não só a importância e a influência dos contactos interculturais na produção contística, mas também a existência de uma certa generalização dos modelos ficcionais — certamente também fruto de fenómenos como a transdiscursividade (a possibilidade de se dominar e estabelecer diversos tipos de discurso num jogo permanente entre o individual e o colectivo) e a transindividualidade (a possibilidade de se funcionar num espaço-tempo que se situa, assim, também entre o individual e o colectivo) (Foucault 1979, 153) — que expõem os medos, ansiedades, padrões de comportamento, valores e desígnios das culturas em que estes foram gerados (Propp 1968). A análise comparada de contos de fadas russos encetada por Propp levou-o, de modo similar, a concluir que, dada a sua natureza folclórica, estes são geneticamente próximos da língua, pois também não foram inventados por ninguém em específico. Na verdade, os contos fazem parte da memória colectiva, na medida em que brotam, proliferam e se metamorfoseiam de forma regular, alheios à vontade dos indivíduos,

¹⁴ É hoje aceite pela maior parte dos(as) críticos(as) que as histórias coligidas pelos irmãos Grimm não estão isentas da influência dos valores burgueses, tanto a nível das suas fontes (muitas delas mulheres de origem burguesa que lhes narravam as histórias que, por sua vez, lhes haviam sido contadas pelas amas e criadas de suas casas), como ao nível do trabalho de re-escrita empreendido pelos próprios Grimm, que suavizou o conteúdo de muitas das histórias de modo a ajustá-lo ao gosto burguês da época (Bottigheimer 1991, 194; Zipes 2002, 28). No século XX, Hollywood vai, igualmente, submeter algumas das histórias do *corpus* Grimmiano a uma recontextualização, tornando-as um produto de entretenimento massificado e globalizado (Zipes 2002, 32, 59)

sempre que as condições históricas o proporcionam (Propp 1984, 7). Esta característica explica que os componentes de um conto possam ser transferidos para outro sem que daí resulte qualquer alteração substancial (Propp 1968, 7) e, conseqüentemente, que uma mesma história apresente várias versões, num mesmo país ou em países diferentes.

4. O conto literário

Como já foi anteriormente referido, não há géneros puros. Esta realidade acentua-se com a entrada no modernismo, visto que os limites entre eles são cada vez mais difíceis de estabelecer, o que abre espaço para a amálgama (Fowler 1982, 39). Se, por um lado, esta situação invoca o caos, por outro lado, ela é igualmente desejável, pois a elasticidade permite a adaptabilidade do velho ao novo. No caso do conto, isto é particularmente verdade, na medida em que este género é, pela sua própria origem oral, bastante permeável à influência de vários modelos narrativos e à inclusão de ritmos líricos e dramáticos na sua composição (Reid 1977, 3). Isto, de algum modo, relaciona-se com o facto de este ser um género que se presta à experimentação e à manifestação de vozes idiossincráticas (Oates 1998, 47).¹⁵ Toda esta elasticidade acaba por justificar também a dificuldade de chegar a um consenso relativamente à definição de conto. Leslie A. Fiedler considera que esta falta de consenso é perniciosa, confundindo a dimensão criativa com a dimensão crítica e levando

¹⁵ A este propósito, veja-se o caso das micronarrativas/nanonarrativas — as *short short stories* — que actualmente são cultivadas no espaço cibernético, por autores como Bruce Holland Rogers, numa tentativa de reinventar o conto, de chegar a novos públicos e de instigar à leitura de outras obras dos mesmos autores (disponíveis em canais mais tradicionais e mais lucrativos, como o mercado livreiro). A estes aspectos há que acrescentar também o facto de ser cada vez mais difícil publicar colectâneas de contos e de as revistas literárias serem cada vez mais escassas, o que força os(as) autores(as) de contos a procurar novos espaços e novos mercados para as suas histórias (Furtado 2007, 18-20).

ao aproveitamento, que muda o nome da categoria da publicação de acordo com interesses meramente mercantilistas:

... this places upon the writer the unnecessary burden of defining his genre at the same moment he is seeking to establish his particular use of it. On the one hand, this gives to certain short stories ... too much the air of critical manifestos doubling as fictions; and on the other hand, it leads to the establishment of certain chummy little groups trying to live up to the canons of a particular kind of story as if it were "the short story." ...

The lack of definition of the form has left the way open for publishers to name certain pieces in accordance with a non-aesthetic hierarchy of their own (1951, 156)

Apesar de argumentos idênticos terem sido avançados em relação ao romance modernista, o que prova que este contenda não é apanágio do conto, esta polémica continua viva e vários têm sido os contributos no sentido de estabelecer uma fórmula. Estes têm vindo, sobretudo, dos Estados Unidos da América e dos(as) próprios(as) autores de contos, visto este ser um género que, tal como se referiu anteriormente, se encontra algo ignorado pela crítica e pelos(as) leitores(as)¹⁶ (May 1976, 3; Gullason 1976, 21), facto que implica uma diminuição do protagonismo do conto em relação ao romance. Entre as várias definições de conto que têm sido avançadas, uma das primeiras e que serviu de referência a muitas que se lhe têm seguido, foi a que Poe propôs, em 1842, na recensão que fez das *Twice Told Tales* de Hawthorne e que abaixo se transcreve:

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect*¹⁷ to be wrought out, he then invents such incidents — he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one preestablished design (1842/1976, 47-8).

¹⁶ Há aqui que ressaltar que esta tendência não tem sido seguida pela revista *The New Yorker*; que, a par com a sua missão jornalística, continua a ser um espaço para a publicação e divulgação de novas formas poéticas e de *short-fiction* (Yagoda 2000).

¹⁷ Itálico no original.

Dada a reduzida dimensão do conto, a noção de que este devia ter, por motivos de coerência, obrigatoriamente um princípio, um meio e um fim, uma herança vitoriana de inspiração aristotélica, manteve-se firme até ser fortemente abalada pela estética modernista (Denisoff 2004, 15). O primeiro passo no sentido de erradicar esta fórmula parece ter sido dado por Anton Chekhov que, a determinada altura da sua carreira artística, se rebelou contra ela e erradica o princípio e o fim, ficando apenas com o meio [*middle action*]. Ou seja, Chekhov introduz a noção de história sem enredo, sem princípios nem fins [“the plotless story, beginning nowhere and going nowhere”] (Gullason 1976, 21). Esta concepção foi, mais tarde, trabalhada e cultivada entre autores(as) modernistas pois a inexistência de um enredo espelhava a consciência de solidão, de fragmentação, de alienação e de hodiernidade intrínseca ao estado de alma modernista. A inovação técnica da *plotless story* conduziu também ao cisma, que se verificou nos anos 40 do século XX, entre o “velho” e o “novo conto,” ou seja, entre o modelo de conto do século XIX e o modelo de conto do século XX, respectivamente. Esta realidade advém do desmoronamento de dois dogmas oitocentistas fundamentais — a crença de que era possível distinguir o bem do mal e a convicção de que as pessoas eram o que pareciam e/ou diziam ser (que radicam de um paradigma moral baseado numa noção utilitária de sujeito). Uma vez revelada esta fabulação, a *plotted story* do século XIX deixa de fazer sentido, dando lugar a uma nova estrutura narrativa mais flexível e mais próxima da lírica, com ênfase na subjectividade do(a) autor(a) e na técnica (May 1976, 6-7).

Na segunda metade do século XX, Norman Friedman, numa tentativa de justificar a dimensão e a essência do conto, defende:

A story may be short, ..., for either or both of two fundamental reasons: the material itself may be of small compass; or the material, being of broader scope, may be cut for the sake of maximizing the artistic effect (1976, 133).

Ewing Campbell, por seu lado, acrescenta que este efeito artístico pode ser adensado através do recurso a uma estrutura narrativa minimalista — no sentido de ser parca em palavras — que organize os pormenores de tal modo que cabe aos(às) leitores(as) preencher as lacunas de informação (1998, 17). Ou seja, a concisão não tem de ser sinónima de banalidade. Pelo contrário, esta poderá implicar densidade psicológica, desafio intelectual, fruição estética e ambiguidade. Mais recentemente, Joyce Carol Oates — que acumula a função de crítica literária com a de escritora — apresentou uma definição que, de forma concisa e precisa, toca em uma série de traços que um conto, para ser conto, deve contemplar:

... it represents a concentration of imagination, and not expansion; it is no more than 10,000 words, and, no matter its mysteries or experimental properties, it achieves closure — meaning that, when it ends, the attentive reader understands why. That is to say, the short story is a prose piece that is not a mere concatenation of events, as in a news account or an anecdote, but an intensification of meaning by way of events (1998, 47-8).

Porém, esta definição também não é pacífica na medida em que fala demasiado de *closure*, deixando a, já referida, ideia de conto em aberto de fora. Contudo, enfatiza a ideia de que o conto passa a ser concentração de sentido e um espaço mais aberto para que essa construção seja feita pelo(a) próprio(a) leitor(a), assim se maximizando o efeito artístico e vincando ainda mais a sua identidade em relação ao romance.

5. Um género discreto

Muito embora o conto e o romance sejam géneros narrativos que se regem por critérios e objectivos diferentes, as diferenças não terminam aqui. Elas fazem-se igualmente notar nos campos do prestígio, da visibilidade e das vendas. No que diz respeito aos dois últimos aspectos, este estado de coisas é mais perceptível nos Estados Unidos, embora o

conto tenha sido um género particularmente acarinhado e cultivado neste país. Num ensaio publicado no *The New York Times*, Steven Millhauser aborda esta questão de forma humorística mas, ao mesmo tempo, contundente:

The short story — how modest in bearing! How unassuming in manner! It sits there quietly, eyes lowered, almost as if trying not to be noticed. And if it should somehow attract your attention, it says quickly, in a brave little self-deprecating voice alive to all the possibilities of disappointment: "I'm not a novel, you know. Not even a short one. If that's what you're looking for, you don't want me." Rarely has one form so dominated another. And we understand why, we nod our heads knowingly: here in America, size is power. The novel is the Wal-Mart, the Incredible Hulk, the jumbo jet of literature. The novel is insatiable — it wants to devour the world. ... The short story is always ducking for cover (Millhauser 2008, par. 1 - doc. electrónico).

Esta situação resulta, por um lado, do facto de o romance granjear grande popularidade entre o público leitor — devido à sua estrutura e dimensão se encontrarem associadas a grandes feitos e a grandes ideias, contados de forma contínua e cativante, embora este argumento não se aplique ao romance modernista, dado o seu desarreigo das formas e temas convencionais — ao invés do conto que é entendido como algo trivial, demasiado breve, e que, conseqüentemente, termina antes de ter começado (Gullason 1976, 18-19). Contudo, os problemas de afirmação do conto não derivam apenas da sua "pequenez," nem tão pouco são recentes. Como já referido, o conto foi alvo de uma desvalorização entre os séculos XVII e meados de XVIII. Porém, apesar de, em alguns períodos da história, ter gozado de grande circulação e popularidade, o conto foi, quase sempre, olhado de soslaio pelas camadas eruditas e, mais recentemente, pela indústria livreira. Para a sua subvalorização contribuíram os vários factores já referidos: a associação do conto à feminilidade, à indigência, à infantilidade e à oralidade desde tempos ancestrais. Uma vez que nenhuma destas características é considerada nobre no âmbito da primeira modernidade ocidental, pois não se associam ao uso da razão, elas são menosprezadas, condição que acaba por contaminar a reputação do conto e que tem sido contestada por vários(as) críticos(as). No

final da década de 60, o poeta norte-americano Robert Duncan, de certa forma sendo porta-voz de muita da discussão então premente nas áreas da antropologia e dos próprios estudos literários, e num dos seus mais famosos textos de crítica feroz aos valores da modernidade e da *American Way of Life*, “The Truth And Life of Myth”, escrevia com grande ironia:

... folk and fairytale have their home in the gossip of old wives and little children, stories about the cooking-hearth and the nursery bedside. Whatever remnant there was in folktale of religion it must have fallen far even from heathen perversion to come so into the contemptible ignorance of the people. Myth was populated by monsters, which men with higher minds might interpret in theosophies, psychologies or etymologies to convey transcendent or deeper meanings. It might be primitive science or primitive history in which the record of great events and speculations was written. But the lowly folktale was populated irremediably by kitchen sluts and begging women and broom venders and soldiers home from the wars and the like and their wish-phantasies and fear-delusions (1985, 26).

Apesar dos preconceitos e das condições adversas, o conto tem teimosamente resistido, enfatizando os traços que lhe conferem singularidade e que conferem valor à sua existência, como a brevidade e a elasticidade temática, o que lhe permite explorar múltiplos territórios narrativos (Cuddon 1999, 815-17).

Sendo o conto um género favorável à experimentação e à liberdade artística, ele também sujeita aqueles(as) que o praticam a uma disciplina técnica superior àquela que é exigida pelo romance. John Barth, por exemplo, considera que o romance tende para a inclusão enquanto que o conto tende para a exclusão (1998, 2), implicando isto a necessidade de comprimir a informação através do recurso à sugestão, ao invés da inclusão, de detalhe. Por sua vez, a ausência de detalhe implica o recurso a outros métodos para que a intensificação do sentido seja efectivamente conseguida. No caso de Paul Bowles, este recorre, por vezes, à criação do efeito de choque para obter esse efeito. Exemplo disso é “A Distant Episode,” um dos seus contos mais icónicos, em que um linguista ocidental é raptado por uma tribo norte-africana que, após lhe amputar a língua, o transforma em figura

circense para seu entretenimento. Aqui, o choque funciona como um meio de colocar o(a) leitor(a) no lugar do protagonista:

Shock is a *sine qua non* to the story. You don't teach a thing like that unless you are able, in some way, to make the reader understand what the situation would be like to *him*.¹⁸ And that involves shock (Bowles 1971/1993, 49).

A liberdade artística que Bowles encontra no conto, ao invés de no romance, é algo que também lhe agrada e em relação à qual se manifesta:

For me the pleasure of writing stories, as opposed to novels, lies in the liberty of allowing protagonists to invent their own personalities as they emerge from the landscape (1988b).

Contudo, não raras vezes, Bowles viu esta liberdade ser condicionada pela indústria livreira, pois conscientes dos predicados comerciais do romance, os editores dão prioridade à sua publicação, o que limita a visibilidade e a circulação dos contos, que ainda se encontra, em boa parte, circunscrita e dependente de revistas literárias (Gullason 1976, 18). Na verdade e sobretudo nos Estados Unidos, os(as) autores(as) de contos têm actualmente de se sujeitar a duas práticas dominantes impostas pelo mercado livreiro, se quiserem ver os seus contos publicados numa colectânea: ou os publicam previamente em revistas literárias — de preferência, de prestígio — ou, em alternativa, apresentam, em primeiro lugar, um romance para publicação, em troca de, posteriormente, verem os seus contos publicados (Oates 1998, 49, Gullason 1976, 18; Levy 1995, 46). Tais imposições estão longe de ser recentes e advêm da fraca viabilidade económica que os contos oferecem às editoras. Bowles constata e partilha isso mesmo numa carta que dirige a Peggy Glanville-Hicks, em 1948:

... I don't quite know what I'll do next – perhaps some stories I have had on my mind for a while. But my agent doesn't seem to be selling any, so what's the use of writing them? She sends them all to *Cosmopolitan* and *Esquire* and *Good Housekeeping* and *Today's Woman*.¹⁹ ... It's strange that she should think my

¹⁸ Ênfase no original.

¹⁹ Muito embora o desejável fosse publicar em revistas literárias de reconhecido valor literário, como *View*, *Partisan Review*, *New Directions in Prose and Poetry*, *The London Magazine* e *Art and Literature*, nas quais

things are suitable for such publications, but I suppose there is method in what she does, since she is not interested in prestige publications at all, and hopes I'll become commercial after a few years. How does one do that? (Bowles 1994, 197)

E, em outra, dirigida à sua mulher, a também escritora Jane Bowles, em 1966:

... I had a letter from Jane Wilson at James Morris saying that Holt, Rinehart would like the book of stories, but would not pay what they had originally offered. However, I showed the letter to Oliver Evans, and he was astounded at the price they offered, which was a third less than the initial suggested advance: 5 instead of 7 ½. ... Novels up to any figure, but stories are a drag on the market, and the publisher can't ever get back his investment. I wrote I'd accept if they would publish in the Spring. I thought I ought to have some sort of face-saving device, and not simply accede quietly! (Bowles 1994, 392).

Trata-se, no fundo, de uma questão de valor económico dentro de um mercado muito particular, que é o mercado dos produtos culturais e/ou artísticos. Tal como apontado por

Rita Barnard:

... money, as the 'material symbol of value itself' is a sign or trope; many other financial concepts — appreciation, interest, and accounting, for instance — are readily connected to the realm of literature (2006, 60).

A existência de uma “economia estética dos textos” — os sistemas de valores e os tropos neles incluídos — que está directamente relacionado com as condições económicas em vigência, não pode, portanto, ser ignorada (Barnard 2006, 60).²⁰ Daí que muitos(as) escritores(as) — como James Joyce, Ernest Hemingway ou William Faulkner — tenham escrito contos na fase inicial da sua carreira e, mais tarde, tenham abandonado este género em favor do romance, pois a recompensa financeira era maior e permitia-lhes continuar a

Bowles também publicou os seus contos, a verdade é que nem sempre isso lhe foi possível, restando-lhe a alternativa de publicar em revistas mais comerciais/populares, femininas e/ou masculinas. Estas, em função do(a) autor(a), pagavam consideravelmente bem e foram, diversas vezes, o principal meio de sustento de Bowles.

²⁰ Andrew Levy refere a este propósito que o conto, nos EUA, só viu o seu estatuto de género literário reconhecido em 1900, precisamente porque o seu êxito comercial era de tal ordem e a sua produção estava de tal forma vulgarizada e massificada que a crítica não lhe reconhecia valor estético (1995, 31). O mesmo é dizer que o sucesso económico pode também ser visto pelo sistema literário norte-americano como um indicador de falta de valor estético — mas, como vemos, essa situação, no que ao género diz respeito, acabou também por se alterar em 1900.

perseguir o sonho de produzirem *the great American novel*. Raros(as) foram aqueles(as) que optaram pelo inverso (Barth 1998, 2). E aqui Paul Bowles afirma-se, claramente, como uma exceção. Um dado curioso que resultou desta escolha, tem que ver com o facto de a inviabilidade estética do conto ter propiciado a circulação de alguns contos de Bowles entre o grande público (através das revistas femininas/ masculinas mais comerciais). Porém, muito embora Bowles almejasse ser conhecido e ver o seu trabalho literário reconhecido, não era este o público-alvo do qual esperava reconhecimento. Ademais, e com base nos diminutos índices de familiaridade do público americano, em geral, com a obra de Bowles, fica a pairar a dúvida se, na realidade, o acesso do conto a um público *pop* conduz, de facto, ao seu consumo por parte desse mesmo público.

Ora, se, por um lado, a produção contística começa, sensivelmente a partir da década de sessenta, a ser assombrada pelo espectro da inviabilidade económica: por outro, esta circunstância acabou por libertá-la do espartilho das convenções comerciais e facultou-lhe a ascensão ao patamar das formas artísticas (Bowen 1976, 156; May 1976, 3). Simultânea e consequentemente, o conto passa a ser alvo de destaque em aulas de literatura e em seminários de escrita criativa, devido às suas mais-valias pedagógicas e a um dos seus maiores defeitos que, neste contexto, passa a ser uma virtude — a dimensão. Diz Barth:

A conventional short story ... we can hold in the mind's eye of the seminar; in the allotted hour or so we can attend with some critical efficiency both to representative detail and to overall matters of pace and plot and narrative viewpoint. What's more, as the season wears on, we can come to know the author's *characteristic* strengths and weaknesses and idiosyncrasies of imagination, and can assess a new effort in the light of its predecessors, a sort of *mini-oeuvre*. These are undeniable pedagogical assets. The associated aesthetic values, too — compression, implicativeness, rendition as against mere assertion, precise observation, subtlety of effect — are undeniable literary values ... ; undeniable especially for apprentices, most of whom will not in fact turn out to be working fiction writers, but a fair fraction of whom will turn out to be teachers, editors, writers of other sort of documents, and — ... — *readers*,²¹

²¹ Ênfases no original.

more sensitive and knowledgeable in the art of reading literature than they would be if they hadn't practiced writing it (Barth 1998, 6-7).

A brevidade da acção, a concentração de elementos (como espaço, personagens, factos e ambiente) que esta implica, os silêncios sintácticos e uma selecção lexical criteriosa contribuíram para a ascensão do conto a género literário. Tal como Mullhauser prespicazmente afirma, a grandeza do conto reside na sua pequenez (2008, par. 4 - doc. electrónico). Para além disso, o conto justifica a sua necessidade e a sua manutenção enquanto género contribuindo não só como rampa de lançamento e campo de experimentação para novos(as) autores(as), mas também para a formação dos futuros agentes reguladores da economia estética do texto.

6. O conto americano e a identidade nacional

A tradição contística norte americana assenta em dois grandes mitos. O primeiro é o de que o conto americano tem em Edgar Allan Poe o seu primeiro e grande mentor, e o segundo é o de que o conto é o género artístico americano por excelência (Levy 1995, 27). Em relação ao primeiro mito, cumpre explicitar que esta é uma das opiniões mais recorrentes e acentuadas em publicações de referência sobre o conto americano. William T. Bandy, por exemplo, considera que o talento literário de Poe era francamente reconhecido e apreciado pelos seus compatriotas, reforçando o seu argumento com a noção de que a pretensa impopularidade de Poe, nos EUA, se justifica pelo facto de o seu trabalho ter gozado de um êxito esmagador na Europa, o que, por comparação, dá a impressão que o seu impacto nos EUA foi residual (1962, 3). Contudo, há também a opinião contrária, que defende que Poe continua a ser vítima do estigma do autor maldito nos Estados Unidos. Na

origem deste estigma estará o facto de ter cultivado uma estética de morte, de horror, de alienação, de subterfúgio, de fracasso, de perda e desespero e de a sua vida ser um reflexo dessa mesma estética, que era em tudo contrária à noção de americanidade e que lhe granjeou diversos inimigos, incluindo o seu próprio editor, Rufus Griswold (Sheldon 1899, 111; Gray 2004, 118-24; Abt 2005, 6). No entanto, também teve seguidores, entre eles Bowles, como se verá no capítulo seguinte. Já na Europa, a atitude em relação a Poe é proporcionalmente inversa. Na realidade, a poética de Poe foi de extrema importância para Charles Baudelaire, Paul Valéry e para outros poetas Simbolistas franceses, que se deixaram encantar pela sua falta de fé no racionalismo e na pretensa perfeição humana. De igual modo, na Grã-Bretanha, onde não tinha inimigos, Poe viu a sua mestria na produção lírica e de histórias detectivescas ser apreciada e apoiada por Oscar Wilde, W.B. Yeats, Charles Dickens, Arthur Conan Doyle e Robert Louis Stevenson. Também autores germânicos como Rainer Maria Rilke, Friederich Nietzsche, Franz Kafka e Theodor Adorno não ficaram imunes à sua combinação de horror e misticismo, bem como à escuridão e penumbra que Poe tinha ido beber ao Gótico Germânico (Abt, 2005, 4-8; Gray 2004, 118-24).

Convém, no entanto, esclarecer que a própria ideia de tradição contística americana é considerada um mito por alguns(umas) críticos(as). James G. Watson, por exemplo, considera que não há nenhum tema, ideologia ou género literário exclusivamente americanos. Há, sim, temas e assuntos recorrentes e modos de os expressar na literatura americana que ajudam a definir a sua identidade nacional, ao mesmo tempo que sugerem os contornos de uma tradição. Exemplo disso é a presença assídua da figura do Adão americano (Watson 1984, 109).

Opinião semelhante tem Joyce Carol Oates, quando defende que há um fundo comum a muitos contos escritos por autores(as) norte-americanos(as) e que esse reside na expressão ou formulação de uma procura, em muitos casos, uma procura explicitamente

americana, do seu lugar no mundo: um lugar cultural e espiritual, que os defina em relação em relação a si próprios e aos “Outros” (1998, 51), ou seja, a procura de uma identidade.

Tal como em muitas outras identidades literárias espalhadas pelo mundo, o que se verifica é que há uma tendência para as gerações contemporâneas olharem para as que as antecederam em busca de orientação. Em suma, e tal como já havia sido mencionado no capítulo anterior, as tendências literárias operam de forma cíclica, incorporando influências umas das outras — estilística e tematicamente falando —, renovando-se e adaptando-se a novos contextos espaço-temporais.

No caso particular dos Estados Unidos, o conto aparece muitas vezes, como se pode ver, associado a forças literárias nacionalistas que o definem como sendo *o género americano*. A percepção dos Estados Unidos como um país especial, à beira de uma renascença cultural advinda de um vigoroso fluxo de gentes e de culturas imbuídas de um espírito pioneiro e democrático teve em Walt Whitman, Ezra Pound e em Frederick Jackson Turner os seus maiores arautos (Morrison 2006, 14-15). Esta tendência tem início logo após a independência, em autores como Washington Irving e Hawthorne, sendo "Rip Van Winkle" [1819] de Irving um dos primeiros contos a criticar ironicamente a configuração de uma mitologia tipicamente americana, à época relacionada com a formação de uma identidade pós-independência livre do domínio europeu (Gray 2004, 106). Esta orientação manteve-se num crescendo e, na década de 40 do século XX, atingiu o seu auge, muito graças a uma acção doutrinária levada a cabo por uma ala da crítica literária americana, que defendia que a ficção deveria estar ao serviço da nação no que diz respeito à promoção de ideias democráticas e anti-fascistas (Eisinger 1965, 9). A partir do início do século XX,²² a crença de que o conto é uma forma de arte americana começa a ser verbalizada por editores e académicos americanos. Porém, ela já existia pelo menos desde o último quartel do século

²² Andrew Levy data a primeira referência em 1901 e atribui-a a William Dean Howells, no editorial da *The North American Review* (Levy 1995, 28).

XIX, o que explica o surto de revistas literárias que se verificou nesse período — um fenómeno que, por sua vez, contribuiu para que o conto fosse colocado ao serviço da causa nacionalista, tendo-lhe sido, metaforicamente, conferidos atributos que o assemelhavam ao conceito de América que se pretendia disseminado e apreendido, ou seja, um país novo, pujante e em constante renovação:

Like the nation it supposedly represented in microcosmic form, the short story was thought to be a pluralistic melting pot, democratically modeled and market-driven: the genre of art that heralded the death of an old, decadent spirit and promised the birth of a new egalitarian and efficient literature (Levy 1995, 30).

Muito embora não tenha sido o único factor, esta noção contribuiu para o desenvolvimento e reconhecimento granjeados pelo conto nas últimas duas décadas do século XIX, nos Estados Unidos, e para os seus êxitos comercial e literário. O protagonismo editorial do conto nos EUA resultou também de um conjunto de inovações tipográficas que favoreceram a diminuição dos custos de publicação e de venda de revistas literárias, o que estimulou a produção e publicação de contos dada a necessidade de estas preencherem a totalidade das páginas que as compunham. O fenómeno contístico foi igualmente impulsionado pelo aparecimento de suplementos literários agregados às edições de Domingo de jornais de grande tiragem; pelo desenvolvimento de campanhas publicitárias a nível nacional, que aumentaram as margens de lucro deste género de publicações; e, já no século XX, pela propagação de cursos universitários de escrita de contos por todo o país (Levy 1995, 31).

Esta campanha de promoção do conto foi, ela sim, exclusivamente americana, uma vez que não há registo de outra igual ou semelhante em país algum (Reid 1977, 29). Este interesse da América pelo conto alicerça-se numa sede de independência das normas e géneros europeus. Diz Levy:

... the collective decision to call the short story “An American form” was catalyzed by an act of trade protectionism (the new copyright law), which freed American literature from an economic subservience to European sources, while

creating financial conditions that encouraged American writers to flock to the genre. The keynote of “The Philosophy of the Short Story,”²³ ... , was that the short story was a separated and implicitly superior form of the novel, the classic form of European fiction. ... The claim that the short story is also quintessentially American is implicit within, and not separate from, the desire to claim that the genre is a self-contained form (Levy 1995, 34).

A vulgarização do conto, contudo, deu origem a duas reacções literárias revolucionárias — uma, de teor ideológico e, outra, de teor estético. A primeira foi patrocinada por revistas de pouca tiragem — com títulos como *Anvil*, *Left*, *Masses*, *Story* e *Blast* — que tinham por missão ser a alternativa às revistas comerciais e, portanto, divulgar as vozes minoritárias e não convencionais dentro de um sistema editorial comercial e, conseqüentemente, subjugado ao gosto do grande público. Muitas destas revistas tinham um fundo abertamente político (sobretudo de esquerda) e, como tal, davam preferência a contos que versassem sobre a injustiça social, apoiando e fomentando, deste modo, alguns dos preceitos do Realismo Social.²⁴ Já outras preocuparam-se mais em apoiar aqueles(as) que, de acordo com os seus critérios editoriais, revelavam ser genuinamente talentosos(as), independentemente do seu ponto de vista ideológico (Watson 1984, 107).

Sherwood Anderson e Sinclair Lewis foram dois dos autores que mais se destacaram na luta contra uma linha editorial demasiado centrada nos resultados comerciais dos contos, ao protestarem contra um tipo de contística dirigida à *booboisie*,²⁵ publicada por revistas

²³ Obra datada de 1931 e da autoria de Brander Matthews.

²⁴ Movimento artístico norte-americano, que emergiu durante a década de 30 do século XX e que colocou a tónica no papel dos(as) artistas enquanto fomentadores(as) de uma consciência democrática e enquanto agentes de mudança social através da arte. Este movimento foi fortemente influenciado pela *Works Progress Administration* (WPA), implementada pelo Presidente Franklin D. Roosevelt e pelo apelo revolucionário do Partido Comunista Americano (CPUSA). Richard Wright, John dos Passos, Lillian Hellman, Dorothy Parker, Langston Hughes e Zora Neale Hurston são alguns(umas) dos(as) artistas que deram corpo a este movimento (Morgan 2004, 1-2; Gray 2004, 347). Este movimento foi influenciado pelo que, na época alguns artistas acreditavam ser o sucesso do projecto soviético e pela discussão que neste se gerou em relação ao papel da arte na sociedade e, em consequência, à responsabilidade social dos(as) artistas (Gray 2004, 347).

²⁵ Termo cunhado pelo comentador cultural e editor H.L. Mencken para definir uma classe média provinciana, conservadora, religiosa e mediocre, cujos valores permeavam o tecido cultural dos Estados Unidos. Mencken considera que esta classe é representativa do(a) cidadão(ã) americano(a) típico(a) no que toca às suas ambições, visto estas se reduzirem à segurança física, a uma vida intelectual pouco (ou nada) intensa e ao garante de uma subsistência farta e regular (Gray 2004, 368).

comerciais, que, a seu ver, espantavam a criatividade dos(as) escritores(as) e não iam além de uma perigosa, e quase exclusiva, representação dos valores e da vida na “small town America” (Gray 2004, 368).²⁶ Em resposta a esta tendência, autores(as) como William Carlos Williams, Kay Boyle, Dorothy Parker e Richard Wright – com o apoio de H.L. Mencken, Alfred Dashiell e Harold W. Ross, todos editores de revistas literárias com uma linha editorial mais refinada e menos comercial — reformularam a forma e as estratégias formais do conto, dando azo a uma estética com contornos modernistas.

Anderson vai ainda mais longe quando colige e edita, sob o título *Winesburg, Ohio* [1919], uma série de contos que rompem com a tradição *booboisiana* ao apresentarem uma escrita depurada de artifícios estilísticos que, por esse motivo, se aproxima da naturalidade e ingenuidade discursivas do contador de histórias tradicional. Igualmente inovadora é a presença de conectores intratextuais em *Winesburg, Ohio*, tais como a presença recorrente de certas personagens, a preferência por um estilo narrativo que consiste em epifanias ao invés de um enredo concreto, e a estruturação da colectânea sob a forma de histórias centrais e de histórias marginais ou satélite (Lundén 1999, 128). A consideração de todos estes aspectos terá levado Rolf Lundén a afirmar que Anderson introduz o *short story composite*²⁷ nos Estados Unidos (1999, 106), uma forma narrativa que Raymond Joel Silvermann define como:

... a group of stories written by one author, arranged in a definite order, and intended to produce a specific effect. Though every story of a composite can be understood in isolation, the stories have an added dimension when seen as coordinate parts of the larger whole (cit. por Lundén 1999, 14).

Não sendo originário dos Estados Unidos, o *composite* foi adoptado e cultivado por um número considerável de autores(as) deste país — e.i. William Faulkner, Wila Cather,

²⁶ A este problema acrescia o facto de as revistas comerciais estarem demasiado dependentes dos gostos de quem nelas comprava espaço publicitário, situação que influenciava as escolhas editoriais. Ou seja, esta conjuntura é mais um exemplo da subserviência de literatura em relação à economia (Levy 1995, 50).

²⁷ De agora em diante, este género passará a ser aqui referido apenas por *composite*.

Bernard Malamud, Thornton Wilder, Eudora Welty, John Steinbeck, John Updike, Maxine Kingston, Ursula LeGuin, entre muitos(as) outros(as) — facto que levou vários críticos, inicialmente, a considerá-lo um género essencialmente americano. Contudo, mais recentemente, a crítica é da opinião que, no século XX, o *composite* proliferou mais nos Estados Unidos do que no resto do Ocidente, devido ao facto de esta forma se adequar ao carácter paradoxal da cultura americana (Lundén 1999, 106-123). Ou seja, o *composite* é a fusão (em forma de colectânea) de fragmentos (os contos). Por outras palavras, o *composite* funciona como metáfora para os Estados Unidos, na medida em que *fusão* e *fragmentação* são os pilares em que assenta a identidade americana (Bercovitch 1980, 19).

Em suma, e voltando ao contexto literário da década de 30, a convergência de forças antagónicas como a exigência de uma expressão literária que, por um lado, denunciasses a situação social de carência que surgiu com a Depressão e, por outro, respondesse à necessidade de entretenimento das massas e a emergência do Modernismo, como alternativa ao Realismo Social, contribuiu para que o período compreendido entre 1930 e 1945 fosse um dos momentos áureos do conto nos Estados Unidos (Watson 1984, 104). Contudo, longe de se oporem, o Modernismo e o Realismo Social funcionaram como duas respostas artísticas à crise económica e de confiança que se instalou nos Estados Unidos no período entre guerras (Gray 2004, 438), ilustrando, mais uma vez, o carácter antinómico da cultura Norte-Americana.

7. O conto modernista americano

Segundo James G. Watson, e no que ao conto diz respeito, a década de 30 marca assim o início de uma tradição nova e integralmente americana (1984, 104). Entre alguns dos nomes que compõem esta nova tradição americana contam-se Sherwood Anderson, Ernest Hemingway, William Faulkner, Katherine Anne Porter, Mary MacCarthy e Langston Hughes. Estes(as) reagiram contra o conto clássico, desenvolvendo um metabolismo narrativo que favorecia a extravagância, a complexidade, a ambiguidade e a não linearidade (Barth 1998, 7), e introduzindo uma qualidade poética que não era visível no conto oitocentista. Este último aspecto resulta, em boa medida, da intersecção dos géneros literários, que o Modernismo fomentou, conduzindo a uma situação em que, no caso do conto, a prosa se cruza com a lírica e vice-versa (Lohafer 1983, 21). Ainda que de forma generalizante, Richard Kostelanetz explica este fenómeno, apontando, como outros críticos, para a importância do discurso e das estratégias poéticas que se começam a estender a outros géneros:

Ideally, in modern short stories, each new paragraph should offer a succession of surprise or intensifying symbols; and since the writers concentrate intensely upon shaping every moment of the stories, the resulting fiction is closer in form to poetry than it is to traditional fiction (1976, 217).

Na verdade, o conto é um género muito grato aos(às) modernistas, uma vez que é propenso à inclusão de outras estratégias literárias, à fragmentação, à experimentação, à atomização. De mais a mais, como Chekov pretendia, o facto de este género permitir ser entendido como "a slice-of-life" — um meio, sem princípio nem fim —, não só adensa o seu efeito poético, como enfatiza a noção de momento presente que era essencial para os(as) modernistas:

... modern man's realization that he can depend only on the present moment is precisely what makes him lonely, and his sense of loneliness is best manifested in a form that focuses only on the present moment (May 1976, 11).

A emergência desta nova estética ter-se-á ficado a dever, de novo, à propensão para a antinomia que os Estados Unidos exibem desde a sua fundação — que radica na sua herança maniqueísta calvinista, como se viu — e, conseqüentemente, à permanência de tensões entre elementos contrários que estimulam a criação e a inovação artísticas. Recuperando um pouco o que já foi a florado no capítulo anterior, nos anos 30, o meio literário americano dividia-se entre aqueles(as) que continuavam a cultivar um tipo de escrita que seguia os padrões europeus e a geração que esteve na origem da “nova tradição americana,” que começava a ver a América e autores como Hawthorne, Melville e Twain como fonte de inspiração. Desta divisão resultou, no entanto, um compromisso entre ambas as tendências. Este compromisso materializou-se, agora, também na apropriação e recriação de temas e de estilos presentes na ficção de autores naturalistas — como Stephen Crane e Jack London —, e que Richard Gray define do seguinte modo, ecoando, de certa forma, o conceito de *frontier*, anteriormente discutido:

In the fiction of the naturalists ... the abiding American myths about individual freedom and heroism are overturned. Human characters are dwarfed, transformed into tiny ‘specks’ on a vast natural landscape — the ocean, the desert, the plains, the polar wastes — or into frail victims of social circumstance, rising to success or falling to failure more as a matter of accident and event than of ability or will. They are lost in the social landscape, the anonymous, seething mass of the city, or in the natural landscape (2004, 300).

As personagens adâmicas, por exemplo, são recorrentes na contística americana, também devido ao revivalismo constante de que estas têm sido alvo por diversas gerações de autores(as). No caso específico da década de 30, a versão do Adão americano que começa a ser cultivada no círculo literário obedece maioritariamente, diz Watson, aos seguintes princípios:

In the short fiction of the 1930s, Adamic protagonists are ... loners, outcasts, and principled nay-sayers, and they are wonderers in wildernesses that stretch from the streets of Los Angeles to the Mississippi River Delta. They are tormented by sexuality, social difference, innocence — any one of which may

prove mortally dangerous. Their world is one forever ambiguous and forever young, where family and societal restrictions heighten the impulse toward individual freedom and temptations are sharpened by personal inhibitions (Watson 1984, 110).

Esta tendência para a criação de protagonistas que acentuam as ideias de não pertença, de desenraizamento e de estranheza acaba por espelhar sentimentos que autores como William Saroyan, James T. Farrell, Sherwood Anderson e Richard Wright sentiam em relação ao seu país (Watson 1984, 110). Este argumento vai também ser válido para Paul Bowles, como se viu no capítulo anterior, se bem que numa fase mais tardia. No entanto, o imaginário adâmico de Bowles destaca-se dos demais na medida em que nem todos os seus protagonistas adâmicos têm nacionalidade americana. Nos contos “Here to Learn” [1976] e “A Time of Friendship” [1967], as personagens principais são mulheres que, devido ao profundo desenraizamento que sentem em relação às diversas geografias e culturas com que privam, desenvolvem um forte sentido de missão na esperança de, desta forma, encontrarem o seu lugar no mundo. Ao dotar personagens não americanas com a propensão para a procura de uma identidade cultural e espiritual que lhes permita entenderem-se e entenderem os Outros (Oates 1998, 51), Bowles parece sugerir que, afinal, esta procura não é estritamente americana, mas tão só e apenas, existencial.

A necessidade de mudança e de novidade que esteve na génese desta nova tradição contística foi personificada também por Sherwood Anderson. Crítico feroz da ética Protestante e do espírito capitalista, Anderson expõe, ainda em *Winesburg, Ohio* (já referido por outras razões), a mentalidade provinciana e asfíxiante, em voga na América nas duas primeiras décadas do século XX, denunciando o seu lado grotesco²⁸ (Gray 2004, 372).

²⁸ A noção de grotesco usada por Anderson refere-se à condição da vida moderna e sua questionação do próprio humanismo, e Nietzsche está certamente na sua mente. Esta mudança semântica é sobretudo de ordem social, como afirma Dunne:

... the focus was no longer on the grotesque subject-as-deviant but on modern society's role in either inducing grotesqueness or being grotesque itself. Also, grotesque characteristics were no longer primarily physical but had become sublimated to the physic realm, where alienation and isolation became its main features (Dunne 2005, 2).

Tematicamente falando, Anderson vai ser dos primeiros americanos a debruçar-se sobre os problemas de comunicação que advêm da dificuldade de se dizer a verdade, pois esta é difícil de apurar — e os ecos fundadores continuam a fazer-se ouvir, ainda que através da sua crítica. Tal como Richard Gray observa, será essa temática que o levará à questão estética e/ou da forma e natureza da linguagem:

It is this acknowledgement, ... , that was Anderson's principal gift to writers like Hemingway and Faulkner, who were to offer, in their work, far more intense but nevertheless related explorations of both the problems and the potential of language. And as with style, so with narrative structure: what Anderson offered here, to the storytellers who followed him, was a fundamental breakaway from plot into mood and meaning. Individually, the stories in *Winesburg, Ohio* break with the tradition of tightly plotted, linear narrative, in order to tell and retell moments glowing with possible significance. Collectively, they work as a cycle, a group of tales that, ... , 'belong together' thanks to their intimidations, their latent meaning (Gray 2004, 373).

Anderson impulsiona, deste modo, o surgimento de um novo tipo de conto em que o tema e a percepção do(a) autor(a) se propagam por toda a narrativa, conduzindo a uma sucessão de momentos epifânicos, de igual importância na história, que condensam em si pormenores que vão contribuir para o desfecho da mesma. Simultaneamente, verifica-se um adensar da complexidade emocional e da ambiguidade em relação à tradição contística que a precedeu, que são muitas vezes conseguidas através do recurso ao simbolismo. A linearidade temporal perde importância e o *flashback* ganha espaço na construção narrativa, ao mesmo tempo que ganham também espaço personagens cujo pessimismo, anonimato e descrença nas instituições tradicionais espelham o sentimento de inquietude e de incerteza que a modernidade traz consigo (Kostelanetz 1976, 218-9). Bowles, tal como Anderson, partilha essas mesmas ansiedades modernas, optando também pelo mesmo tipo de estratégias literárias para as representar.

Apesar de Bowles também ter adoptado elementos da estética modernista nos seus contos — veja-se, por exemplo, os casos de "You are not I," [1948], "How Many

Midnights,” [1950], “Massachusetts 1932,” [1983] e “Julian Vreden” [1985]²⁹ — este autor, à semelhança de William Carlos Williams, mas por motivos diferentes, nunca se filiou numa escola literária (Watson 1984, 119), tendo preferido ficar na margem. Na verdade, e muito embora não negue ser um homem do seu tempo (Bowles 1982/1993, 152), a sua intenção parece ter sido a de refinar a sua escrita tendo por base a tradição, mas indo para além dela e, assim, encontrar a sua própria voz e criar o seu próprio cosmos.

²⁹ Todos eles contos que ilustram a deterioração da vida moderna e onde são visíveis ecos Joyceanos, bem como a exploração de patologias do foro neurológico.

*Many of my stories are simple emotional outbursts.
They came out all at once,
like eggs, and I felt better afterward.
In that sense much of my writing is an exhortation to destroy.*

Paul Bowles

Paul Bowles começou desde cedo a conviver com a solidão e a tirar partido do recolhimento a que esteve sujeito, fruto da ordem familiar austera que imperou durante a infância e do facto de ser filho único. Autodidacta precoce, Bowles aprendeu a ler sozinho e, uma vez dominada também a escrita, intensificou e consolidou uma relação de grande cumplicidade com as palavras (Bowles 1972/1985, 14-35; Sawyer-Lauçanno 1989, 12-21). Muito embora tenha feito incursões pela poesia, pelo romance, pelo texto dramático e pelos guiões de cinema, o conto foi o seu género de eleição. Várias são as razões que terão conduzido a esta escolha, mas o seu interesse pelos contos parece ter sido despertado, inicialmente e como já se referiu, pelo prazer que retirava, quando criança, das histórias que a mãe lhe lia, quase todas as noites, antes de adormecer (Bowles 1972/1985, 33; Caponi 1994, 16).

Para além deste interesse de Bowles pelo conto, acresce o facto, também já referido, de este autor ser dotado de um temperamento romântico e anti-moderno que o impelia a rebelar-se contra o progresso científico-industrial e, conseqüentemente, a procurar espaços (geográficos e artísticos) ainda intocados pela “civilização” para neles se refugiar. Fascinado pela imaginação da “*primitive mind*” (Evans 1959, 44-45) das sociedades pré-industriais,¹ Bowles produz, numa fase mais tardia da sua vida literária, um conjunto de

¹ Ver nota 7 do Capítulo III.

contos reminiscentes da tradição oral magrebina, um conjunto que revela a incorporação de técnicas da contística não-ocidental. Assim sendo, este capítulo analisará o modo como a infância, o isolamento experienciado durante a mesma, a relação antagonista que desenvolve com o mundo moderno e o seu interesse por "outros mundos" e pelas viagens influenciaram a produção contística deste autor. Além disso, a partir de uma breve abordagem da tradição oral magrebina, procurar-se-á também, de forma comparativa, identificar os traços de apropriação/incorporação, tradução e inovação que Bowles introduz nos seus contos.

1. No início foi o conto

Paul Bowles terá sido exposto ao poder encantatório dos contos nos seus primeiros anos de vida por via das leituras diárias a que a mãe, Rena Bowles, se dedicava antes de este adormecer. Esta prática terá sido encetada quando Paul Bowles tinha dois anos e, se nos primeiros anos, o *corpus* era constituído por histórias infantis, quando este atingiu os sete anos, Rena Bowles passou a incluir autores como Edgar Allan Poe e Hawthorne, proporcionando-lhe, assim, o seu primeiro contacto com Poe, que viria a ser uma das suas primeiras e maiores influências no plano literário (Lauçanno 1989, 7). O poder encantatório que o conto e quem o conta (a *performance*) têm sobre quem o lê ou ouve, associado à possibilidade de evasão para realidades alternativas, terão sido factores determinantes para a produção das suas primeiras histórias com apenas quatro anos, dando origem a um conjunto de textos sobre animais (Bowles 1975/1993, 87). Aos nove, Bowles compõe e escreve o *libretto* da ópera *Le Carré: An Opera in Nine Chapters*,² onde Bluey Laber Dozlen — a protagonista da narrativa com o mesmo nome, em forma de diário, que Bowles produziu,

² Ópera esta que, na verdade e como o próprio Bowles admite, não passava de uma história com umas quantas letras presentes e para as quais Bowles tinha composto melodias (Bowles 1972/1985, 35).

em 1919, e da qual Charles-Henry Ford publicou, em 1945, um extracto na revista *View* — surge pela primeira vez. Tal como descrita pelo próprio autor, Bluey era:

... a woman ... who sails from an unidentified European country to Wen Kroy,³ where she immediately finds a huge sum of money and buys herself a self-steering automobile. During her first year she has many illnesses and recoveries, several marriages and divorces, and becomes a spy. During the second year she learns how to play bridge and smoke opium. Everyone else catches influenza and pneumonia and dies, but Bluey, blessed with excellent health, manages to survive and is last seen hiding out in Hong Kong from a vengeful housemaid she was once foolish enough to dismiss (Bowles 1972/1985 35).

A referência a doenças, drogas, divórcios, perseguições e mortes deixa antever o quão adulto era o mundo da, então, criança Paul Bowles. Tal como apontado por Christopher Sawyer-Lauçanno, a sensação de caos e fragmentação começa a manifestar-se:

Much of this must have come to Paul through his reading; some of it may have come from listening to the talk of adults. ... Despite the naïve relation, there is a matter-of-fact quality to the events, a reflection perhaps of Paul's feeling that the world was, in fact, a rather ghastly place in which unrestrained anarchy reigned (1989, 21).

Deslumbrado com o poder da criação literária, Bowles entrega-se à redacção de uma série de contos, com títulos como “Their Just Desserts” (c.1922) e “A Cry in the Fog” (c.1922), que lhe granjearam alguma atenção e protagonismo entre os seus colegas de turma e uma das suas professoras que, inclusive, o convidou a fazer leituras diárias dos seus contos perante a turma (Bowles 1972/ 1985, 46-7; Lauçanno 1989, 30). A produção de pequenas narrativas e de poemas continuou durante a adolescência, em parte impulsionada pelo contacto com a escrita automática promovida pelos surrealistas e com a, já mencionada, revista vanguardista parisiense *Transition*, para a qual contribuiu com alguns poemas, a par de autores(as) como Gertrude Stein, James Joyce e Paul Elouard (Caponi 1994, 31). De facto, a sua colaboração em revistas literárias teve início durante a frequência do Ensino

³ Um palíndromo de *New York*.

Secundário. Primeiramente, enquanto editor da secção de humor do jornal da escola, *Oracle*, onde publicou alguns dos primeiros exemplos da sua obra poética (Caponi 1993, 30); e, mais tarde, a convite de Bruce Morrisette, foi editor convidado na revista literária *The Messenger*, onde também publicou alguns dos seus poemas. Contudo, no que diz respeito à sua prosa, Bowles, provavelmente ainda ecoando as histórias narradas pela mãe e por influência dos surrealistas, manifestou uma tendência para produzir narrativas de teor onírico. Exemplo disso são “A White Goat’s Shadow” (1930), publicada na revista *Argo*, e o conto “In the Creuse” (c.1930) — uma aventura vivida durante uma viagem a Creuse (uma das divisões administrativas da região francesa de Limousin) — que nunca chegou a ser publicado, mas no qual se vislumbra já uma clara influência do ritmo e da repetição presentes na escrita de Gertrude Stein. Aí, surgem também muitos dos traços estilísticos que viriam a caracterizar contos como “Massachusetts 1932,” “Tangier 1975” e “New York 1965,” textos que produziu já em idade adulta e onde aparece o recurso a uma prosa constituída por frases desprovidas de pontuação, diálogos isentos de aspas e um narrador homodiegético que, contrariamente ao que seria de esperar, mantém uma distância emocional relativa aos acontecimentos e pessoas que o(a) circundam (Caponi 1993, 49; Lauçanno 1989, 85-6).

Entre 1924 e 1937, Bowles oscilou essencialmente entre a produção musical e a produção lírica. As narrativas produzidas durante este período, para além de raras, foram, sobretudo, narrativas de viagens — principalmente depois de 1929, visto ter sido este o ano em que deixou os EUA pela primeira vez e rumou em direcção à Europa, mais concretamente, em direcção a Paris (Caponi 1993, 35). A partir de 1937, Bowles remete a poesia para segundo plano em favor da contística.⁴ Esta mudança de género literário ficou a

⁴ Apesar de desencorajado, Bowles nunca deixa de escrever poesia. Na verdade, e apesar de menos conhecidos e estudados, Bowles publicou três volumes de poesia numa fase mais tardia da sua carreira literária — *Scenes* (1968), *Thicket of Spring* (1972) e, porventura a mais conhecido, *Next to Nothing* (1981) (Caponi 1998, 98).

dever-se ao facto de Gertrude Stein, de quem era próximo, considerar que Bowles, simplesmente, não era poeta (Bowles 1972/1985, 121). Uma vez acatada a crítica, Bowles submete, desta feita, um dos seus contos à apreciação de Stein, que o elogia e encoraja a continuar (Bowles 1972/1985, 123-4; Caponi 1993, 48), o que ele faz com afincamento visto que, como já foi mencionado, ao longo da sua vida, produziu mais de sessenta.

Muito embora Bowles também tenha feito quatro incursões pelo romance — *The Sheltering Sky* (1949), *Let It Come Down* (1952), *The Spider's House* (1955) e *Up Above the World* (1966) —, é na contística que Bowles mais se distingue, não só pelo número de contos produzidos, mas também pela identidade e qualidade literárias que estes comportam. Porém, tal como observado por um crítico literário, aquando da publicação do volume *Collected Stories, 1939-1976*, estas histórias não agradavam a qualquer um(a) “[t]hese stories are not for every taste” (Hunter 1981, B9). Especialmente para o gosto americano, visto que a realidade retratada não é, na maioria das vezes, uma realidade americana. Como se tal não bastasse, a realidade bowlesiana é também desconcertante para o público americano, pois é povoada de mitos e/ou contém *pathos* e ocorrências de estranhas formas de *hybris* (Vidal 1993, 433; Fiedler 1951, 163, 170) que contribuem para um tipo de imaginação que Oates denomina “imagination of nightmare” (1993, xiv). A influência de Poe é certamente aqui marcante e decerto muito contrária à atmosfera de optimismo e renovada esperança nos ideais de progresso e modernidade do pós-guerra na sociedade norte-americana da época. A escrita de Bowles, como notado por Frederick Hunter, vai exactamente no sentido oposto: “[i]t is haunted, superstitious, pretechnological. It is more brutal, more primitive, less anchored to what is conscious” (1981, B9).⁵ Ou seja, a realidade

⁵ Esta reacção negativa do público leitor a alguns contos Bowlesianos não se circunscrevia apenas aos EUA. Lawrence D. Stewart dá conta que quando Bowles submeteu o conto "He of the Assembly" (um dos contos que integra o "Kif Quartet" de que se falará mais à frente) à revista *London Magazine*, o seu editor John Lehmann rejeitou-o com base no argumento que se transcreve:

bowlesiana é desconcertante e os contos fugiam às regras canónicas do género tal como era conhecido e consumido pelo público.

Como o próprio Bowles admite na sua autobiografia, o renascer deste interesse pelo maravilhoso e pelo fantástico dá-se por via da leitura de textos etnográficos sobre a América do Sul e, conseqüentemente, do contacto com todo um imaginário fabulista e animista⁶ que permeia as culturas e as literaturas sul-americanas:⁷

I had been reading some ethnographic books with texts from the Arapesh or from the Tarahumara given in word-for-word translation. Little by little the desire came to me to invent my own myths, adopting the point of view of the primitive mind. The only way I could devise for simulating that state was the old Surrealist method of abandoning conscious control and writing whatever words came from pen. First, animal legends resulted from the experiments and then tales of animals disguised as "basic human" beings. One rainy Sunday I awoke late ... and began to write another of these myths. No one disturbed me, and I wrote on until I had finished it. I read it over, called it "The Scorpion," and decided that it could be shown to others. When *View* published it, I received compliments and went on inventing myths. The subject matter of the myths soon turned from "primitive" to contemporary, but the objectives and behavior of the protagonists remained the same as in the beast legends. It was through this

The dope-dream atmosphere seems to me to become merely a confusion, and I fear that too many readers will give up bewildered before they have got half-way" (cit. por Stewart 1974, 129).

O conto em causa foi mais tarde publicado na revista literária *Big Table*. Contudo, este episódio demonstra que, muito embora as revistas literárias fossem mais permissivas em relação aos conteúdos que publicavam, também elas estavam sujeitas às exigências do mercado de consumo. Para além disso, é de notar que, tanto os EUA como a Grã-Bretanha reagem negativamente à "estranheza" de alguns contos de Bowles, sobretudo àqueles que têm que ver com o Norte de África, algo que é sintomático dos grandes impérios que tendem a olhar para o seu próprio umbigo e a ignorar, quase, tudo o que vem de fora.

⁶ Argumento ao qual Jack Collins recorre para justificar o porquê de Bowles designar alguns dos seus contos por mitos (1982, 63), o que é secundado por Christopher Sawyer-Lauçanno que, inclusive, atribui o estatuto de mitólogo a Bowles (1989, 247).

⁷ Exemplo disso é o Realismo Mágico. A expressão "realismo mágico" foi usada pela primeira vez no âmbito da pintura por Franz Roh em *Nach-expressionismus, magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischer Malerei* [1925] para se referir (em tom de crítica) a uma estética ou tendência artística, cultivada por um certo grupo de artistas alemães, cujos temas e sujeitos eram dos foros do imaginário, do fantástico e do onírico (Cuddon 1990, 487). Esta expressão continuou a ser usada por cerca de mais duas décadas no domínio das Belas Artes mas, na década de quarenta (fins), passa a ser empregado para denominar um tipo de ficção, que surgiu na América Latina, como forma de resistência ao controlo do imaginário exercido pelo modelo positivista de razão e que ditava que a representação da "realidade" do Novo Mundo fosse feita de forma mimética (em relação ao Ocidente). Por outras palavras, que seguisse os preceitos da observação detalhada e do conhecimento objectivo. Não conformada com esta exigência, a literatura latino-americana faz surgir no seu seio um discurso que opõe a *poesis* à *mimesis* — o realismo mágico (Chanady 1995, 125-126). Entre os seus mais acérrimos defensores e/ou cultores encontram-se Jorge Luis Borges e Afonso Bioy Casares, dois contemporâneos de Bowles com cuja obra ele estava familiarizado e admirava.

unexpected little gate that I crept into the land of fiction writing (Bowles 1972/1985, 261-2).

Bowles inicia desta forma um processo de recuperação do legado mitopoético de civilizações primeiras. Na realidade, o facto de recorrer à escrita automática para produzir este género de contos indicia que Bowles estava consciente de que só desligando-se do controlo da consciência e abraçando o seu lado irracional lhe seria possível penetrar neste universo. Dizia o poeta Robert Duncan, declaradamente envolvido na criação de uma mitopoética e grande estudioso das recentes descobertas da nova (à época) antropologia:

The myth-teller beside himself with the excitement of the dancers sucks in the inspiring breath and moans, muttering against His willful lips; for this is not a story of what he thinks or wishes life to be, it is the story that *comes to him*⁸ and forces his telling (1985, 1).

Ou seja, o mito situa-se na fronteira onde irracional (“*comes to him*”) e racional (“forces his telling”) — “this is not a story of what he thinks or wishes life to be”) se confrontam, como tal, a sua veracidade só pode ser verdadeiramente aferida se se adoptar uma visão mitopoética do mundo. A adopção desta atitude, no caso de Bowles, é, tal como em Duncan, uma forma de resistir à tendência demolidora e racionalista da primeira modernidade, tal como é identificada por Calinescu (Hibbard 1993, 9). Por outras palavras, nas promessas dessa primeira modernidade constava erradicar um imaginário considerado obsoleto, ficcional, e perigosamente irracional e primitivo — tudo o que Bowles preservou numa boa parte dos contos que produziu. Contudo, apesar de demonstrar alguma rebeldia, esta atitude de Bowles não foi propriamente inédita, pois o recurso ao mito nunca deixou de se manter nas artes criativas (Duncan 1985, 18) e o Modernismo interessou-se muito por esse pensamento — também por via das descobertas da antropologia⁹.

⁸ Ênfase no original.

⁹ Exemplo disso é, sem dúvida, o impacto e o interesse dedicado pelos poetas modernistas à obra de Sir James G. Frazer, *The Golden Bough*, publicada pela primeira vez em 1890. O mesmo tipo de impacto e interesse que teve a investigação inovadora de Claude Lévi-Strauss, nas décadas de 40 e 50, e que obrigou a rever, nomeadamente, o sentido de palavras como “primitivo.” Numa obra já mais tardia, *The Savage Mind* [La

Contos como “Kitty,” “Allal,” ou “The Circular Valley,” onde a incorporação de estruturas mitológicas extra-ocidentais é notória, deram a Bowles a oportunidade de adotar a perspectiva da “mente primitiva.” Em “Kitty” e em “Allal,” ambos “*contos de transferência*” [“*stories of transference*”] — um conceito que Gore Vidal usa para definir os contos de Bowles em que ocorrem transferências de identidade, impossíveis no mundo racional, mas que a ficção torna perfeitamente credíveis e aceitáveis (Vidal 1993, 435) —, o(a) leitor(a) é confrontado(a) com personagens humanas que, à medida que o conto progride, se transformam em gata e em cobra. Contudo, a surrealidade do enredo confere-lhes, simultaneamente, uma dose considerável de ambiguidade. Ou seja, a técnica da transformação, também usada por Kafka em *A Metamorfose*, é um recurso retórico poderosíssimo, visto que torna o impossível possível e o incrível credível. E isto é conseguido através da inclusão da metamorfose, que é, em si própria, um conceito mítico (Collins 1982, 63), com o objectivo de alcançar o seguinte efeito:

The effect is rather like the Taoist story of the man who dreamed that he was a butterfly. When he woke up with a start, he did not know whether he was Chuang Chou who had dreamed that he was a butterfly, or whether he was a butterfly dreaming that he was Chuang Chou. Between Chuang Chou and the butterfly there must be some distinction. This is called the transformation of things (Vidal 1993, 435).

É disto que Vidal nos dá conta através do conceito usado para classificar alguma narrativa bowlesiana: “*contos de transferência*.”

Ou seja, a incorporação do sobrenatural, da metamorfose e da animização possibilitaram a Bowles, como bem se pode perceber, não só viajar pelo imaginário

Pensée Sauvage, 1962], este antropólogo francês define o pensamento mitológico da seguinte forma:

Mythical thought for its part is imprisoned in the events and experiences which it never tires of ordering and re-ordering in its search to find them a meaning. But it also acts as a liberator by its protest against the idea that anything can be meaningless with which science at first resigned itself to a compromise (Lévi-Strauss 1966, 22).

Por outras palavras, o pensamento mitopoético, para além de não ser exclusivo dos “povos selvagens,” é, tal como o realismo mágico, uma reacção à ditadura da razão.

infantil,¹⁰ mas também explorar padrões simbólicos e psicológicos diferentes dos promovidos na e pela modernidade ocidental. É esta a tese que também Collins defende e que justifica com o argumento, de ecos simultaneamente Freudianos e Lévi-Straussianos, que abaixo se transcreve:

Nowadays we tend to identify myth with what has been discredited as supernatural or irrational. But the word has traditionally referred to the basic meaning structures by which a culture organizes natural and psychological phenomena into symbolic patterns. Myth, when functional in a culture, extends the distance the human can travel into the non-human, and the depth to which the animal and the impersonal can penetrate into the consciousness and behavior of the developed personality. Bowles employs mythological structures from Moroccan and Latin American culture that encompass the magical, the supernatural, and the mysterious in ways that the psychological apparatus of his Western travelers can or will not (1982, 63).

O caso mais paradigmático, no que diz respeito à incursão de Bowles pelo universo animista de uma mitologia mais remota, é o conto “The Circular Valley.”¹¹ Neste, os(as) leitores(as) encetam uma viagem por uma geografia desconhecida (localizada algures na selva sul-americana), onde se deparam com uma natureza selvagem, povoada e dominada por espíritos locais e, conseqüentemente, assustadora. Esta sensação tende a adensar-se na medida em que a narração é feita partindo do ponto de vista de um espírito em concreto, Atlájala, que, ao longo do conto, vai vigiando e encarnando/possuindo, livremente e sem grande resistência, as diversas personagens humanas que compõem o leque de protagonistas, ao mesmo tempo que as força a deixar o seu território — o vale. A influência do realismo mágico neste conto é por demais evidente. Esta manifesta-se não só ao nível do

¹⁰ A presença, de onde a onde, de elementos que remetem para o estágio de desenvolvimento de consciência humana que identificamos como infância — de que é exemplo o pensamento mitopoético — é explicada por Robert Duncan, apoiando-se em Freud, pelo facto de o pensamento adulto, principalmente no que diz respeito às fontes de inspiração criativa, estar sempre enraizado na infância, um tempo de livre descoberta (1985, 6). No caso particular do conto “Kitty” de Bowles, este foi escrito inicialmente para constar numa colecção de contos para crianças intitulada *Wonders*. Todavia, não chegou a figurar na dita colecção, pois foi considerada pelos editores como sendo demasiado chocante para o público infantil americano (Bowles 1988/1993, 205).

¹¹ Conto que data de 1950 e que revela grandes semelhanças com “Las Ruinas Circulares” (1941) de Jorge Luis Borges, um texto que Bowles havia traduzido em 1945 e que foi publicado no volume de Janeiro de 1946 da revista *View*.

tema e das personagens, mas também pela adoção de uma narrativa labiríntica (Cuddon 1999, 488) que contribui para adensar a sensação de estranheza dos(as) leitores(as) perante a realidade que se lhes oferece.

O à-vontade e a independência com que Bowles recorre a estes artifícios retóricos deve-se não só ao fascínio que este tipo de imaginário exerce sobre ele, mas também à sua segurança e mestria narrativas. Abderrahim Youssi considera que este é um dos atributos que apenas os grandes contadores de histórias possuem, pois só estes conseguem subverter a lógica das nossas estruturas referenciais ao ponto de fazer crer que algo que, à partida, seria entendido como irreal, é afinal real (1996, 87-88). Neste sentido, é possível comparar-se Bowles a um “fazedor de mitos”, na medida em que, tal como Hesíodo ou Homero, enceta uma viagem ao fantástico com o propósito de o recuperar e de com ele impregnar de alma os seus contos, recuperando tudo aquilo que, da antiga representação, ainda se adequa aos novos tempos, como se de um processo de *bricolage* se tratasse (Duncan 1985, 26). Deste modo, o estatuto de contador de histórias adequa-se bastante a Bowles, pois o próprio impulso de contar histórias pode ser entendido como uma tentativa de este conservar, ainda que, dirão alguns, quiméricamente, a memória de uma ordem e de um tempo passados (Hibbard 1993, 99), uma ordem e um tempo que, dirão outros, ainda resistem ao nosso presente.

Numa carta dirigida a Alec France, em 1975, Bowles rejeita a ideia de uma só realidade e considera que existem vários tipos ou planos de realidade que vão para além da fantasia, ficando a cargo do(a) escritor(a) torná-los “reais” ou “irreais” aos olhos dos(as) leitores(as):

The observable phenomena of existence are all a writer has to work with, but what he does with them depends on him. My own design has been to recreate reality in such a way that it becomes unreal, impossible wouldn't you say? But

there is no way of doing that unless unreality can be made to seem as “real”¹² as the original reality. Then it isn't fantasy, but although converse, still a recognizable kind of reality. At least, that's hoped for, and sometimes attained. ... But I do reject the idea that one must be going either away from, or toward, the attainment of reality (1994, 462).

Todavia, se é certo que parte do poder dos contos de Bowles emana dessa capacidade de pôr em xeque uma série de certezas nas quais as nossas estruturas civilizacionais assentam¹³ — o que o Boaventura chama “um conhecimento prudente,”¹⁴ também é verdade que o cunho psicológico que Bowles imprime aos seus contos é responsável pelo estado de encantamento dos(as) leitores(as) durante o processo de leitura. Allen Hibbard considera que este estado de encantamento resulta do opção do contador de histórias operar numa esfera de acção onde ora faz sentir a sua presença de forma intensa, ora adopta uma atitude de distanciamento e de frieza em relação aos(às) leitores(as). Esta estratégia, que parte da criação do fantástico, permite ao contador de histórias manter os seus(uas) leitores(a) num estado de suspense, pois a informação ou vai sendo divulgada em pequenas doses ou vai sendo retida até que o momento propício à sua divulgação total surja. E, nalguns casos, isso nem acontece nunca! O enigma permanece (Hibbard 1993, xiii).

¹² Ênfase no original.

¹³ Veja-se novamente a epígrafe que introduz este capítulo, onde, estranhamente, o ovo remete para a destruição e não para a criação. Por outras palavras, é necessário destruir uma ordem única e absoluta do real (a racionalista, a ocidental e a da modernidade) para poder encontrar/criar vários outros caminhos possíveis para descobrir outras várias ordens (outras racionalidades) igualmente possíveis. Este princípio apresenta ecos do argumento Blakiano presente em "Without Contraries is no Progression" (Blake 1906, 7), ou seja de que o choque é necessário à criação, ao progresso e, em última análise, à existência humana.

¹⁴ Para uma discussão detalhada acerca deste tema, ver Boaventura de Sousa Santos, *Introdução a Conhecimento Prudente para uma Vida Decente: Um Discurso sobre as Ciências Revisitado*, 15-54.

2. *Moroccan Stories* e Traduções

A publicação no mercado livreiro ocidental das *Moroccan Stories*, como são conhecidas, bem como das traduções que Bowles fez de contos marroquinos possibilitou a divulgação de vozes e pontos de vista divergentes de um pensamento ocidental, que se quer (ou crê) universal. Todavia, o facto de Bowles ter localizado uma boa parcela dos seus contos em cenários norte-africanos tem gerado alguma controvérsia entre a crítica. Por um lado, há aqueles(as) que vêem nestes contos uma tentativa de retratar o ponto de vista e a geografia marroquinos (Evans 1959; Pounds 1986); e, por outro lado, há os(as) que optam por uma leitura de cariz pós-colonial e que entendem *Moroccan stories* como uma exotização e racialização do Outro (Elghandor 1994; Al-Ghalith 1995; Coury 1996). Este último argumento tem também angariado apoiantes entre os(as) críticos(as) que, mais recentemente, se têm dedicado ao estudo e análise das traduções que Bowles fez dos contos da tradição oral que lhe foram narrados por contadores de histórias marroquinos, com o propósito de os verem publicados no ocidente. Muito embora os dois argumentos tenham um cunho de verdade, há ainda um terceiro argumento possível, que será aqui invocado, e que, no fundo, conjuga as duas opções anteriormente mencionadas.

O facto de estas culturas de tradição oral estarem inseridas numa outra ordem social implica que, contrariamente ao que se passa no ocidente, a materialização da consciência linguística e mítico-religiosa se manifeste na oralidade [*orality*]. Tal advém, em parte, do facto de a aquisição de conhecimento nestas culturas assentar precisamente na partilha de experiências e na sua transmissão oral — daí que a parábola, graças à sua carga "performativa," seja um sub-género do conto ainda muito cultivado entre as mesmas. Por outras palavras, a ligação à alegoria e os propósitos didácticos da parábola resultam de uma origem na oralidade. É isso que contribui para que a dimensão performativa deste sub-género literário seja muito vincada, pela sua eficácia, em sociedades iletradas, o que explica

que Joseph Hillis Miller considere que todas as parábolas são, essencialmente, performativas (1991, ix). Esta tese, embora fundamentada com outros argumentos, é igualmente defendida por Paul Zumthor, que, como já visto, associa o elemento "voz" à prática performativa. Ou seja, de acordo com Zumthor, o recurso à voz é particularmente relevante nestas culturas porque é a "palavra" articulada pela "voz" que cria o que enuncia (1990, 196).

A oralidade e o imediatismo do conto marroquino, aliados à presença de uma outra racionalidade e ao estilo narrativo dos contadores de histórias iletrados, bem como às várias traduções que fez de narrativas orais dos autores norte-africanos poderão ter instigado o gosto de Paul Bowles pelos aspectos parabólicos do conto em Marrocos (Tanoukhi 2003, 130) e, conseqüentemente, levá-lo a incorporar alguns desses aspectos em alguns dos seus contos mais tardios, como "The Garden", "The Fqih" e "The Waters of Izli." Numa carta que dirige a Richard Seaver, em 1961, Bowles manifesta o seu fascínio pela tradição oral marroquina:

For the past decade or so I have been collecting legends and tales, both on tape and directly in writing, provided for me by Moroccans adept in the art of story-telling. The literary tradition here is a strictly oral one, and it is not surprising that the most successful results should come, even at this late date, from illiterates. Storytelling has always been a national pastime here in Morocco (Bowles 1994, 319).

A admiração de Bowles pelo "primitive sublime" — a representação da cultura marroquina como um tempo arcaico ainda intocado pelo racionalismo e pela tecnologia ocidental, com tudo o que isso tem de admirável, de brutal e, também, de estereotípico — e pelas manifestações artísticas da "uncivilized imagination"¹⁵ (Tanoukhi 2003, 128, 130) tê-lo-á levado a introduzir algumas inovações estilísticas e temáticas na sua escrita, que dão conta de uma aproximação ao discurso dos contadores de histórias marroquinos: por

¹⁵ Outra expressão alternativa à "*primitive mind*" de Bowles, já anteriormente discutida.

exemplo, a adopção de um ritmo mais lento e, portanto, mais conforme ao paradigma de tempo marroquino, já mencionado no segundo capítulo deste trabalho, e a preferência por enredos que valorizam uma ordem pré-moderna do mundo e que, por esse motivo, desafiam as expectativas dos(as) leitores(as) em relação ao seu desfecho (Hibbard 1993, 47). Esta tendência foi-se acentuando nos contos mais tardios por via das várias traduções que Bowles fez da obra contística de Addeislam Boulaich, Mohamed Choukri, Larbi Layachi, Mohammed Mrabet e Ahmed Yacoubi, tal como ele próprio admite numa entrevista a Josep Massot:

Yes, yes, that [translations] affected my style quite a bit. Now my style is much simpler. I'm used to working with illiterate people. They have hardly any vocabulary and their manner of storytelling is very simple. It is pure narrative. There is no thought behind it (Bowles 1990/1993, 242).

Um facto curioso acerca de Bowles é que este reproduz um discurso abertamente colonialista, algo que na sua escrita se encontra de forma mais difusa e ambivalente. De facto, Bowles não se inibe de criticar e insultar os marroquinos (alguns deles membros da sua *entourage*) através do recurso a ideias estereotípicas que visavam desculpabilizar as políticas imperialistas do ocidente. Para além do exemplo acima citado — que, apesar de parecer pretender afirmar a superioridade narrativa da cultura oral em causa, coloca os seus autores numa espécie de limbo pré-racional (“hardly any vocabulary”, “very simple”, “no thought behind it”) —, outros serão invocados e demonstrados nas próximas páginas e capítulos.

Muito embora Bowles tenha encetado um exercício de escrita com o objectivo de aproximar o seu tipo de trabalho do discurso literário oral marroquino, isto não quer dizer que ele tenha adoptado o estilo retórico ou, mesmo, a dimensão epistemológica do Outro, pois o que na verdade se verifica é que Bowles adopta e assume o estatuto do *raconteur* ocidental que, dentro da cultura e da geografia do Outro, observa atentamente e recolhe

material para compor os seus próprios contos;¹⁶ ainda que, por vezes, e à semelhança de vários contadores de histórias marroquinos, recorra ao consumo de *kif*¹⁷ para produzir alguns dos seus contos, pois, segundo ele, este era um meio eficaz de penetrar na “*primitive mind*” e reproduzir comportamentos arcaicos (Bowles 1982/1993, 142).

Uma das obras em que a concretização deste desígnio está muito patente é *A Hundred Camels in the Courtyard* [1962],¹⁸ uma colectânea composta por quatro contos — “He of the Assembly,” “Friend of the World,” “The Story of Lahcen and Idir” e “The Wind at Beni Midar” — que, apesar de independentes, se encontram, temática e estilisticamente, associados. Trata-se, portanto, de algo muito próximo de um (“*short story*”) “*composite*”, tal como este foi especificado no capítulo anterior. A singularidade desta obra advém de esta resultar da convergência experimental da tradição oral magrebina, da escrita surrealista e da técnica narrativa Dada do *cut-up*. No caso de Bowles, a adopção desta última técnica seguiu contornos diferentes. Mais uma vez, e fazendo jus ao seu papel de observador, Bowles combina uma série de fragmentos de contos, anedotas, e citações e mesmo frases avulso, que foi angariando ao longo dos anos, resultando deste processo as quatro histórias acima

¹⁶ Uma questão que continua a ser levantada e discutida, e para a qual ainda não foi dada uma resposta definitiva, é a questão da autoria. Ou seja, onde é que se traça a linha entre a tradução e a apropriação? Larbi Layachi e Mohamed Mrabet, por exemplo, acusaram Bowles, várias vezes, de se ter apropriado de alguns dos seus contos e dos seus temas. Se bem que a presença de alguns traços comuns em contos de Bowles e de Mrabet ser inegável — a violência, as dimensões onírica e alucinogénica, a intervenção do sobrenatural e a preferência por personagens marroquinas de classes sociais baixas —, é possível que se trate de uma coincidência, visto que ambos os autores viveram, conviveram e escreveram em Marrocos e sobre Marrocos (Patteson 1992, 181). A semelhança temática entre estes três autores pode, igualmente, ser explicada através do interesse de Bowles pela autenticidade das sociedades pré-tecnológicas e pela sua tentativa de preservar e contribuir para o fundo de memórias culturais dessas mesmas sociedades (Bowles 1979, 8).

Ainda no que à autoria diz respeito, e desta vez em relação ao trabalho de tradução levado a cabo por Bowles, é igualmente importante referir que críticos(as) há que consideram ser Bowles o verdadeiro autor de muitos dos contos traduzidos do árabe dialectal [*Moghrebi*], uma possibilidade que, de igual modo, Bowles sempre negou (Bowles 1975/1993, 97).

¹⁷ Substância alucinogénica muito consumida em Marrocos, que resulta da mistura de canábis com tabaco. No que toca ao seu papel na criação artística, Stephen Davies, na introdução a uma entrevista de Bowles, explica o seguinte:

The strength of the cannabis ... serves to pull the user firmly into the ganja zone, while the strong tobacco in the mixture provides a counterpoint rush of alertness. The result is a feeling of exaltation that easily lends itself to fantasy and baroque, ornamented storytelling (Bowles 1979/1993, 103).

¹⁸ Título retirado do seguinte provérbio Magrebino: “A pipe of kif before breakfast gives a man the strength of a hundred camels in the courtyard” (Bowles 1994, 335).

nomeadas (Bowles 1972/1985, 347). A estas características junta-se o facto de estes contos terem sido produzidos sob o efeito do consumo de *kif*. A presença de *kif*, tanto na produção como no enredo destes contos, oferece a Bowles um estado alterado de consciência que lhe permite viajar e experimentar outras dimensões artísticas. Por outras palavras, o consumo deste alucinogénio liberta-o, ainda que momentaneamente, do jugo da herança racionalista ocidental, ao mesmo tempo que o transporta para um plano em que a realidade e a ficção se interpenetram. Portanto, Bowles recorre ao *kif* para, através dele, se submeter a um processo de nativização (mas apenas numa dimensão literária) e para, assim, aceder a novas possibilidades dentro do processo criativo. Novamente há que fazer aqui referência à ambivalência e à ambiguidade das posições de Bowles que, por vezes, roçam o contraditório. Ele recorre ao consumo de *kif* para perder o controlo de que o pensamento racional o mantém cativo. Porém esta perda de controlo é apenas desejável por Bowles na esfera da produção literária. Pelo que não se pode dizer que há, da parte de Bowles uma, identificação com o Outro nem a intenção de representar, realisticamente, o ponto de vista do Outro na sua escrita. Ele próprio o admite, numa forma algo aporética que, ironicamente, se aproxima de muita da reflexão que alguns estudos pós-coloniais recentes têm vindo a fazer sobre outras abordagens hermenêuticas e outras epistemologias,¹⁹ quando diz:

I am sure it is possible to understand the mentality of a Muslim ... I would not say I do, I haven't made a great effort for it. If you imagine that you are a Muslim, you can more or less think the way they do, react the way they do. I have tried that, but generally only when I'm writing. Not living, but imagining. Because writing is all imagination. Because when it is real one is likely to fall back on one's old system of reflexes, which is natural. But if it is all imaginary and one is busy inventing a whole cosmos which doesn't exist, it doesn't exist outside one's head (Goudappel 1996, 49).

¹⁹ Cf., por exemplo, a questão da incompletude, do descentramento e da necessidade de uma hermenêutica diatópica, já referida no Cap. I (Sousa Santo 1997, 23); cf. também Maria Paula Meneses e Boaventura de Sousa Santos orgs.. *Epistemologias do Sul* (Porto: Afrontamento, 2010).

No fundo, este processo é uma manifestação da faceta mitopoética de Bowles, na medida em que ele vai invocar um mundo que, para as mentes ocidentais, só pode existir num plano imaginário. Trata-se, portanto, e como já vimos, de mais um exemplo daquilo que um seu contemporâneo, o poeta Robert Duncan, reportando-se a Freud e a Lévi-Strauss, descreve como sendo uma viagem a um mundo do fantástico, algo que só os fazedores de mitos têm a visão para fazer, com o propósito de o recuperar e de com ele impregnar de alma os seus contos (Duncan 1985, 26).

Ciente da impossibilidade de se converter no Outro (mesmo na escrita), Bowles limita-se a tentar insinuar, subtilmente, alguns traços das sensibilidades indígenas (Ryle 1989, 995). Além disso, e tal como Timothy Weiss observa, a noção de Oriente²⁰ que aparece retratada na ficção de Bowles é um discurso de alteridade em que se constrói um espaço de refúgio e de resistência em relação ao Ocidente (2004, 45). O mesmo autor reforça o seu argumento acrescentando que a ficção Bowlesiana parece funcionar freudianamente como uma linha de fuga,²¹ uma porta de entrada para o submundo do seu ser, e um meio através do qual Bowles se distancia, voluntariamente, do mundo ocidental (Weiss 2004, 45).

Em relação às traduções, há que dizer também que estas têm sido alvo de críticas, tanto por parte dos autores traduzidos como por parte de críticos(as). No que aos primeiros diz respeito, as queixas foram mais no sentido de se sentirem financeiramente lesados. O facto de Bowles ter sido seu tradutor e interlocutor junto das editoras norte-americanas que os publicaram — uma vez que nenhum dos autores marroquinos falava e lia o inglês — terá levado Mohammed Mrabet e Larbi Layachi a desconfiar da honestidade de Bowles em

²⁰ Note-se que Marrocos só é Oriente para os EUA. Para a Europa o Oriente significa a Ásia.

²¹ E “deleuzo-guattarianamente,” pode-se acrescentar, com toda dimensão política que isso implica em termos do que estes autores chamam “literatura menor” e que já antes se discutiu — no caso de Bowles, pode-se dizer, nalguns casos, como já se viu, “apesar dele próprio.”

relação ao pagamento de direitos autorais e das receitas das vendas. Essa desconfiança é visível no extracto de uma carta que Layachi dirigiu a Bowles, a 30 de Janeiro de 1975:

About the story which you said you can no longer write any books, that's a dam shame. Because there isn't anybody like you who will do the translation for good books. ... Furthermore you said there isn't any money in books. I wonder how you made your fortune (Dillon Papers, Série III, caixa 15, pasta 10).

O mesmo tom se encontra no extracto de uma carta de Bowles a John Martin, o editor da Black Sparrow, em 17 de Maio de 1979, onde lhe dá conta das exigências, a seu ver erradas, de Mrabet em relação ao pagamento de direitos autorais sobre os seus livros:

At some point during the past year and a half, some post-hippies came and met him out at Achaqar. (I never saw them). They told him his books were selling, and that he was being "ripped off" by Black Sparrow. He then became violent on the subject, spouting invective to anyone who'd listen, as only he can. His wild language is only cannabis hyperbole, and means nothing, even to him, since a few minutes later he doesn't even recall having said anything at all. One has to realize that while within his Neolithic culture he's extremely sophisticated, he's ignorant of how Western civilization works as a child of six.²² He imagines that Americans all deal in hundreds of thousands of dollars at every turn, and that he is given the small side of the stick precisely because he's an African and a Moslem. ... (Bowles Letters to John Martin, MS 324, Série I, pasta 2).

Todavia, com Mohamed Choukri, o conflito gerou-se devido ao grau de sofisticação que este autor manifestava em relação aos restantes. Em primeiro lugar, Choukri era um escritor e não um contador de histórias, pelo que as suas narrativas apresentam um grau de complexidade diferente. Em segundo lugar, não era analfabeto,²³ o que, consequentemente, lhe conferiu legitimidade para intervir no processo de tradução. E, em terceiro, o trajecto literário de Choukri era politizado, o que gerou alguma fricção entre as duas partes envolvidas (Tanoukhi 2003, 129).

²² Mais uma vez, note-se o recurso a expressões depreciativas, paternalistas e colonialistas para definir o comportamento de Mrabet e, por extensão, a cultura marroquina. Curiosamente, esta faceta de Paul Bowles não tem merecido a atenção da crítica.

²³ Choukri escrevia em árabe clássico. Uma vez que Bowles não dominava esta variedade de língua, Choukri traduziu o seu manuscrito para a variedade árabe falada em Marrocos para que Bowles procedesse à sua tradução para inglês. As dúvidas de significação que surgiam eram esclarecidas recorrendo ou ao Espanhol ou ao Francês, situação que tornou o processo de tradução bastante moroso e complexo (Bowles 1973, 5).

Já no que à crítica diz respeito, um dos aspectos das traduções de Bowles que mais atenção lhe tem merecido é a presumível interferência de Bowles nos textos que lhe eram narrados pelos contadores de histórias com quem colaborou. Raj Chandarlapaty e Bouchra Benlemlih consideram que a interpretação que Bowles faz das narrativas de Mrabet são algo simplistas. Ou seja, Bowles falha ao não perceber de que modo a arte tradicional de contar histórias possibilitou aos marroquinos que a ela se dedicavam modificar, traduzir ou agir sobre a modernidade marroquina (Chandarlapaty 2007, 35; Benlemlih 2009, 81-82). Chandarlapaty chama a atenção para o facto de muitos contos de Mohammed Mrabet conterem referências ocidentais — personagens ocidentais (normalmente expatriados e descritos de forma pouco lisonjeira), viagens de avião e de automóvel, menções aos *media* europeus e americanos, e electrodomésticos vários — e de, por esse motivo, se distanciarem dos temas tradicionais da oralidade marroquina. Chandarlapaty vê, nesta convergência entre a modernidade ocidental e a pré-modernidade marroquina, a forma de Mrabet lidar com um mundo que caminha a passos largos para a hibridez e com a necessidade de nele se posicionar — podendo esse posicionamento passar pela alienação (2007, 35, 37). Além disso, o facto de os contos de Mrabet não seguirem nem o modelo tradicional marroquino, nem o modelo ocidental coloca-os num "espaço-entre" ou "liminar," que é próprio da identidade pós-colonial, na medida em que rompe "com a distinção clara entre a identidade do colonizador e a identidade do colonizado" (Sousa Santos 2001, 33). Este é um espaço de fronteira "onde só é possível a experiência da proximidade da diferença" e onde, em simultâneo, "é construída e negociada a diferença cultural" (Sousa Santos 2001, 33). É este espaço que permite a Mrabet criar um discurso de protesto contra o colonialismo ocidental e contra a globalização de uma consciência colectiva na era pós-colonial (Chandarlapaty 2007, 49).

Chandarlapaty vê, igualmente, no consumo de *kif* um meio instigador para a apropriação e produção de significado pelas camadas mais desfavorecidas da população norte-africana. A este esforço narrativo, impelido pelo consumo da droga, que visa, sobretudo, preservar uma consciência tradicional não-ocidental, Chandarlapaty dá o nome de “*kif wisdom*,” ou sabedoria tradicional, e explicita este conceito da seguinte forma:

This is done through a narration of the role tradition and Third World working-class/underclass strength plays in the production of meaning for disenfranchised and impoverished citizens of the Third World. Kif wisdom ... given kif as that allowing the experiencing of a powerful and sometimes incomprehensible cerebral unconscious, emphasizes the embracing of traditional ritual practices and the inventive sense for producing narrative. These narratives are unique in that the kifed state is what produces the text for editable narration (2007, 33).²⁴

Ainda assim, Chandarlapaty sustenta que as traduções que Bowles fez dos contos de Mrabet e de outros autores simbolizam um ponto de viragem entre uma tendência maioritariamente colonial e racista — que retratava o Norte de África como violento e traiçoeiro — e uma aceitação parcial, pelo ocidente, dos temas e do misticismo característicos da tradição literária de países ditos pré-modernos (2007, 49). Este argumento peca, contudo, por ignorar toda uma tradição de orientalismo que se manifestou num imenso fascínio pela cultura oriental e que, inclusive, alimentou uma boa parte da vida intelectual ocidental desde o Renascimento, passando pelo Romantismo e reacendendo-se, com grande força, nos anos 60 do século XX (Clarke 1998, 5-6). Todavia, convém lembrar que o Oriente é uma criação do Ocidente, uma "linha de fuga" — em muito semelhante àquela traçada por Bowles e que foi mencionada algumas páginas atrás — para um espaço, considerado idílico, exótico e fantástico, uma estância de férias, se se quiser, para o Ocidente que, cansado de si próprio, via naquelas paragens um refúgio terapêutico para os seus males (Clarke 1998, 19). Este Oriente surge, portanto, de uma tendência evasionista

²⁴ Note-se que, também aqui, esta prática social de bases rituais e performativas é reforçada pelo poder encantatório das palavras.

que o Ocidente manifesta de tempos a tempos e, como tal, é uma construção alicerçada em princípios essencialistas, simplistas e, conseqüentemente, deturpada de uma parte considerável do globo. Assim, a suposta "aceitação" do Oriente por parte do Ocidente serve, ainda e sempre, propósitos de apropriação simbólica (se não real) desse Outro.

Nirvana Tanoukhi, por seu lado e em relação ao argumento invocado por Chandarlapaty no parágrafo anterior, é da opinião de que as traduções que Bowles fez de autores marroquinos não são, na realidade, uma reprodução isenta do texto original, mas sim, o resultado de uma adaptação do discurso do Outro ao discurso ocidental (2003, 128). Opinião, aliás, que vai ao encontro da de Bowles e que já foi exposta algumas páginas atrás. Tanoukhi centra o seu argumento na tradução de *For Bread Alone* de Mohamed Choukri, uma obra cuja tradução foi temperada por tensões várias entre o tradutor e o seu autor, e que o próprio Bowles admitiu estar longe de ser uma tradução literal (Bowles 1979, 7). Sem descurar estes dados, Tanoukhi defende a existência de uma divergência ideológica notória entre o manuscrito original (em árabe clássico) e a sua tradução em inglês — que vai para além da não literalidade da última. Assim sendo, e segundo esta autora:

... it is possible to detect in Bowles's translation a consistent pattern of editing that pitches Choukri's work to a distinctly (post)modern, primitivistic horizon of third world literature. The "postmodern" representation of Choukri's experience in the translation diverges from the "social realist" trajectory of the Arabic text, such that Choukri's life in Morocco emerges as a personal existential struggle rather than a social and economic one (2003, 129).

Tanoukhi explica que a origem desta discrepância ideológica está no facto de os dois intervenientes terem por detrás culturas, classes sociais e histórias literárias muito diferentes e a cuja influência não conseguem fugir (2003, 129) — daí, a permanente incompletude e descentramento que quem está fora do seu território, como já se referiu. De mais a mais, a autora em causa considera que, consciente ou inconscientemente, ao editar o texto de Choukri segundo as expectativas ocidentais, Bowles serviu o "processo de admissão

selectiva" (Ahmad 1987, 17) que o cânone literário ocidental impõe às literaturas não ocidentais (Tanoukhi 2003, 127). Por outras palavras:

A comparison of the Arabic and English versions shows that Bowles's translation suppresses Choukri's investment in a literate, rational, and modern nation, by presenting Al-Khubz Al-Hafi as a celebration of the oral, irrational, and primitive. The ideological trajectories of author and translator clash as the translation struggles to accommodate the original's passage into the realm of what is expected by English readers from a "third world" work of literature (Tanoukhi 2003, 127).

Não sendo de parte a pertinência das observações de Tanouki é importante referir que nenhum tradutor consegue evitar deixar-se contaminar pela visão dominante que a sua cultura tem da cultura estrangeira que é alvo de tradução — como se referiu atrás a propósito da desterritorialização implicada neste processo. Mas, além dessa questão de cariz hermenêutico e epistemológico, não nos podemos esquecer que disso depende também o êxito editorial da mesma (Ettobi 2006, 208). É, portanto, compreensível que Bowles, ainda que trabalhando maioritariamente com pequenas editoras, evidenciasse aspectos que apontam para a visão dominante — o exotismo, o "primitivismo", algum deslumbramento com a magia e a paisagem de Marrocos —, na medida em que estes eram aspectos não associados com os Estados Unidos, mas que os Estados Unidos associam e procuram no Norte de África — incluindo o próprio Bowles (Elghandor 1994, 17-18). Ou seja, a preocupação de Bowles, enquanto tradutor, não reside apenas na adaptação linguística — "... English is not Arabic!" (Bowles 1979, 8) —, mas também na questão referencial, pois trata-se de "traduzir" um fundo cultural de memórias diferentes das da cultura do tradutor. Daí, que a noção de que Bowles terá, através das suas traduções, chegado o mais próximo possível da impossibilidade ontológica de ser simultaneamente Americano e Marroquino (Patesson 1992, 181) pareça estar correcta. Este processo de tradução, que permite ao

tradutor estar, simultaneamente, com um pé "aqui" (realidade conhecida) e outro, "ali" (realidade que lhe é estranha) é descrito da seguinte forma:

What Bowles does, in effect, is to "read" an oral "text," interpret it, then reconstruct it in English, bringing into being a written work that is simultaneously a version of an original and an original work in itself (Patteson 1992, 182).

Por outras palavras, desta confluência autoral resulta um discurso transcultural que Patteson define como:

... a web of English words revealing and at the same time concealing a haunting Moroccan voice, the words and the voice locked in a near mystical union, *almost*²⁵ becoming the saying of the other, together yet apart (1991, 183).

Independentemente da intervenção de Bowles nas traduções ter sido maior ou menor, é certo que Bowles assumiu um papel relevante na divulgação e preservação de um legado literário que, sem um suporte escrito, não perduraria. Uma opinião, aliás, que o próprio Bowles manifesta no prefácio da colectânea *Five Eyes. Stories by Addeklam Boulaich, Mohamed Choukri, Larbi Layachi, Mohammed Mrabet, Ahmed Yacoubi* [1979]. Para além disso, há que considerar que, tal como apontado por Brian T. Edwards, há um efeito futurante: “[t]ranslation is after all the survival of literature — its 'living on' in new contexts” (2005, 241).

Recuperando o argumento de Walter Benjamin, que defende que as pessoas tanto gostam de ouvir as histórias daqueles que vêm de longe, como aquelas que são contadas pelos locais (1936/2002, 144), é possível ver em Bowles tanto o homem que veio de longe, como aquele que se estabeleceu e que conta as histórias e as tradições dos Outros — procurando a melhor maneira, mesmo que reconhecendo a impossibilidade de uma reterritorialização narrativa ou cultural que seja transparente ou absoluta. Porém, Bowles parece, igualmente, adoptar uma posição algo perversa (e que deixa transparecer alguns

²⁵ Ênfase no original.

O Conto Bowlesiano

contornos colonialistas), tanto enquanto contador de histórias (cujas geografia e personagens são exclusivamente norte-africanas), como enquanto tradutor de contos de autores marroquinos, visto insistir em retratar imagens de um “*primitive sublime*”. Tal atitude parece ter advindo, por um lado, de uma questão de gosto e de projecto pessoal, que visava manter (ainda que só num formato literário) as culturas representadas e traduzidas num estado de pré-modernidade permanente (para seu próprio regalo); e, por outro, de uma questão de conformidade em relação às exigências das editoras norte-americanas que, sedentas de material exótico, se disponibilizaram a publicar as suas traduções. Toda esta questão está recheada de ambiguidades, ironias e contradições. Um autêntico campo minado!

*Next week I shall be in Los Angeles.
What then I have no idea.*

Paul Bowles

Um número considerável de contos de Paul Bowles incide sobre o estado de afastamento e de, quase constante, itinerância das suas personagens. Tendo pertencido à famosa geração de expatriados norte-americanos e sido um viajante inveterado, Bowles estava bastante familiarizado com ambos os estados. Tendo isto em mente, não é descabido afirmar que há uma relação de sinonímia entre Bowles e o verbo perambular na medida em que Bowles conviveu de perto, praticamente durante toda a sua vida, com os efeitos do afastamento cultural e geográfico. Na realidade, as raras vezes em que Bowles dá mostras de se "sentir em casa" — durante um período de permanência nos Estados Unidos ou num outro qualquer país —, são rapidamente substituídas pela necessidade de se evadir para um outro destino. Numa carta dirigida a Peggy Glanville-Hicks, em 1951, Bowles descreve esta propensão para a inquietude como se esta fosse endêmica: "Naturally one always wants to escape if one has no reason for being anywhere. And I have no reason for being anywhere, that is certain" (Bowles 1994, 231). Daí, que matérias como a deslocação, o alheamento e as relações inter-culturais figurem como *leitmotive* na sua escrita.

O conto "Here to Learn," um dos mais longos de Bowles, congrega em si todos estes aspectos, ao mesmo tempo que ilustra o princípio Bowlesiano de que tanto as personagens ocidentais como as ocidentalizadas estão, quase sempre, sujeitas à dispersão e à divisão interior (Maier 1990, 254). Um outro aspecto que contribui para a singularidade

deste conto é o recurso à inversão da fórmula Ocidente vs. Oriente,¹ permitindo deste modo aos leitores ocidentais aceder a uma noção de Ocidente construída e mediada pelo olhar do Outro, forçando-os a perspectivar de modo diferente aquilo que é, na maioria das vezes, tido como certo, visto que o conto é narrado da perspectiva de uma figura não-ocidental, que viaja pela Europa e pelos EUA, e através da qual os(as) leitores(as) vão sendo informados(as) dos seus juízos sobre o Ocidente. Muito embora esta estratégia de desfamiliarização da "nossa" realidade através da perspectiva de um "Outro" (criado ainda pelo ocidental) já tenha antecedentes, nomeadamente em *A Letter from Xo Ho, a Chinese Philosopher at London, to his friend Lien Chi at Peking* [1757] de Horace Walpole e em *The Citizen of the World* [1809] Oliver Goldsmith, Bowles só recorre a ela neste conto e, de alguma forma, também em "An Inopportune Visit" [1987],² o que concorre para a originalidade estilística de "Here to Learn."

Considerando que o protagonismo, neste conto, é dado a uma jovem marroquina (uma oriental) cuja experiência, em muitos aspectos, espelha a de Bowles (um ocidental) far-se-á aqui a análise das implicações (literárias, culturais e mesmo éticas) deste assumir da voz/perspectiva do Outro, com a particularidade de esse Outro ser uma mulher. Tendo em mente que esta construção literária gera grande ambivalência e ambiguidade, tentar-se-á responder a questões como, será esta uma forma de apropriação do Outro que serve ainda a "nossa" auto-definição? Ou será uma tentativa legítima e eticamente correcta de

1 Por *Ocidente* entender-se-ão aqui todos os países que fazem parte dos continentes europeu e americano, enquanto que o termo *Oriente* é usado para referir também o Norte de África por motivos de congruência com o conteúdo geográfico do(s) conto(s) que serão mencionados. Contudo, e seguindo a mesma linha de raciocínio de Joseph A. Boone, ambas as designações reportar-se-ão, igual e simultaneamente, a realidades psicológicas mais complexas (1995, 104 - nota 1).

2 Neste conto, a personagem principal é uma Santa — a Santa Rosenda — que, depois de deambular por vários séculos pelo céu empíreo, vê ser-lhe concedida a graça de visitar a sua Espanha natal. Dotada, novamente, de uma forma corpórea ela é confrontada com um país que já nada tem que ver com aquele que conheceu há muitos séculos. Recorrendo a um registo humorístico, Bowles apresenta uma série de mal entendidos resultantes do fosso secular que separa Santa Rosenda das diversas personagens com quem se vê forçada a interagir, ao mesmo tempo que se serve do olhar de uma personagem totalmente alienada da realidade que a circunda para denunciar uma série de comportamentos de intolerância — perpetrados por instituições tidas como defensoras e protectoras dos cidadãos, como a Polícia, a Casa de Saúde e a Igreja — de que Santa Rosenda é vítima.

'desnaturalizar' o Ocidente olhando-o da perspectiva de um Outro? Será um esforço de 'habitar' o Outro para melhor o conhecer? Ou será, ainda, um retrato do próprio Bowles?

Pelo que, tendo por pano de fundo a dicotomia Oriente vs. Ocidente, atentar-se-á na influência que velhos binarismos, como secular/religioso e racional/irracional, têm na construção do Outro. Uma vez que todas as construções ideológicas resultam da conexão de factores sócio-políticos e psico-sexuais, será aqui dada primazia à análise da experiência de exílio, assim como das relações coloniais e de diferença sexual que se encontram evidenciadas no texto. A partir destas serão, também, tratadas questões que delas advêm como o descentramento, a incompletude, a identidade de fronteira, entre outras. De igual modo, será tida em consideração a contenda dialéctica entre o centro e a periferia, trazendo, igualmente, para discussão o fascínio que as sociedades orientais têm pelos produtos culturais do ocidente, e vice-versa. Para tal, recorrer-se-á ao conceito de *mimetismo* avançado por Homi K. Bhabha e averiguar-se-á a ambivalência de emoções e atitudes que derivam da adopção de uma atitude mimética.

1. A Oeste tudo é novo

Richard F. Patteson considera que tanto os romances como os contos de Bowles funcionam como campos de encontro entre sensibilidades orientais (sobretudo marroquinas) e ocidentais (1992, 180), campos esses reminiscentes de um espaço de fronteira inter-identitário de negociação e de conflito (Bhabha 1994, 1-2; Sousa Santos 2001, 75-79) com todas as conotações de marginalidade, inquietude e instabilidade espacial que este conceito comporta. Esta afirmação, embora demasiado generalista, é aqui recuperada pois ela ilustra uma das leituras possíveis para "Here to Learn". Ainda assim, este conto distingue-se de outros, que também partilham esta temática, pelo facto de ter uma mulher

A Apologia da Errância

marroquina como protagonista e por esta ter uma existência errante. Na verdade, a originalidade deste conto evidencia-se em vários aspectos. Entre eles há que destacar que, dentro do universo dos contos de Bowles, esta é uma das poucas personagens femininas marroquinas a quem é dada centralidade e visibilidade, facto que é praticamente inédito na contística Bowlesiana, uma vez que costumam ser personagens secundárias que fazem parte de um pano de fundo e, por norma, representadas como ignorantes, supersticiosas, invejosas e dadas à prática de feitiçaria (a este propósito vejam-se os contos "The Eye," "The Empty Amulet" e "The Little House").

O conto "Here to Learn" foi publicado na colectânea *Midnight Mass* [1981] e pode ser definido, em breves palavras, como o relato de um encontro intercultural que tem um final inesperado. Logo no início, os(as) leitores(as) são apresentados(as) a uma adolescente marroquina — Malika —,³ de uma beleza extrema, e oriunda de um meio social muitíssimo carenciado e repressivo. No entanto, o seu fado altera-se radicalmente a partir do momento em que conhece um ocidental abastado que a resgata da inevitável pobreza a que estava destinada, ao mesmo tempo que orienta a sua entrada no mundo ocidental e a familiariza com as práticas a adoptar no mesmo. Uma vez fora de Marrocos, e um pouco ao jeito de Candide, Malika inicia a sua digressão em Madrid, passando depois, entre outros destinos, por Paris, Cortina d' Ampezzo, e Lausanne, convertendo-se rapidamente numa pessoa cosmopolita e viajada. Este processo de aculturação é possibilitado e instigado por uma série de figuras masculinas, com quem Malika vai interagindo no decurso da narrativa, e que não só a preparam como patrocinam este seu novo estilo de vida. Um deles é Tex, um Americano endinheirado com quem Malika casa e com quem se muda para Los Angeles. Pouco tempo depois, Tex morre e Malika herda toda a sua fortuna, iniciando assim uma nova etapa na sua, ainda muito jovem, vida.

³ Personagem remanescente de Luchita, a jovem sul americana que protagoniza *Up Above the World* [1966].

A odisseia de Malika é precipitada por uma série de circunstâncias fortuitas que a levam a sair de Marrocos em direcção à Europa e, mais tarde, a estabelecer-se em Los Angeles. Em cerca de trinta e oito páginas, ela movimenta-se freneticamente de país para país, de casa para casa e de amante para amante. Os acontecimentos sucedem-se em catadupa. Tudo parece acontecer demasiado rápido e demasiado cedo. A natureza episódica e cinematográfica da narrativa é, na sua forma extrema, sintomática da condição de exílio, na medida em que Malika reproduz de forma condensada e acelerada o processo de desenraizamento e desterritorialização que é típico dos(as) exilado(as) ou expatriados(as). Por outras palavras, está em concordância com o tipo de vida errante e provisória que quem recorre ao exílio é forçado a suportar, pois o exilado(a) está ciente de que, num mundo secular e contingente, a noção de pátria é sempre provisória (Said 2001, 185).⁴ A escolha de uma jovem e bonita marroquina para protagonista parece enfatizar a sua alteridade, ou seja, Malika incorpora em si uma alteridade dupla na medida em que é, simultaneamente, oriental e mulher. Logo, até certo ponto, "Here to Learn" evidencia a influência epistemológica que os discursos racial e de género têm nos nossos hábitos (Mohanty 1995, 111). Por exemplo, o facto de ela ser uma mulher marroquina obriga-a a sujeitar-se a um conjunto de normas culturais e a certas expectativas, tanto dentro como fora de Marrocos. Daí que, enquanto em Marrocos, sob o jugo da família, fosse exigida a Malika a invisibilidade e a realização de uma série de trabalhos destinados às mulheres, como o participar em tarefas domésticas, o ir

⁴ Esta dinâmica frenética de movimentação é, aliás, um dos muitos pontos de contacto entre Bowles e Malika, dado o comportamento errático que acalentou enquanto lhe foi possível, tal como se pode verificar no seguinte extracto de uma das suas muitas entrevistas:

I moved all the time in those days [década de 30 do século XX]. I went back to Paris. Then in Spain. then I came back here [Tânger] in the spring of '32. Caught typhoid, and went back to Paris. ... Then I went to stay in Grenoble. Then I lived in Monte Carlo for several months. Then I went to Algiers. Then I went down to the Sahara. ... Crossed to Tunis. I came across North Africa to Tangier in the spring of '33. Stayed a while. Shipped out from Cadiz to Puerto Rico. I went up the hills and stayed there. Then I went to New York and stayed there for about six months. Then I came back over here and went down to the Sahara again. Then back here. Another ship out of Cadiz to Colombia, South America. Went up in the Andes. Then to California. Then to Chicago. Back to New York. An odyssey. But it's always that way. My whole life has been moving from country to country (Bainbridge 1968, 238-9).

buscar água, o vender aves de criação no mercado, entre outros.⁵ Já fora de Marrocos, ela é mantida e encorajada, pelos vários companheiros que vai tendo, a dedicar-se ao lazer e a tornar-se ainda mais bela. Seja como e onde for, a liberdade individual de Malika é sempre restrita, pois ela é sempre entendida e tratada como propriedade de alguém. De certo modo, esta situação é instigada pela própria a partir do momento em que busca protecção e "asilo" junto dos homens ocidentais que vai conhecendo e em que inicia a sua incursão por território desconhecido. Contudo, esta atitude resulta de práticas educacionais, culturais e patriarcais que induzem as mulheres a percepcionarem-se como seres inferiores, o que tem efeitos negativos na sua auto-estima e as empurra para uma situação em que estas vêem os homens como seus provedores por excelência.⁶

Para além deste facto, Malika dramatiza algumas das condições do processo de apropriação do Oriente pelo Ocidente (Boone 1995, 92) frequentemente enunciadas em construções discursivas orientalistas. Segundo Said, o Orientalismo é uma representação ideológica do Oriente pelo Ocidente fundamentada na crença de que o mundo ocidental é superior a todas as restantes regiões do globo (1979, 5). Said sugere ainda que a percepção e representação orientalistas do espaço geográfico designado por Oriente como um espaço disponível para ser penetrado, brutalizado e possuído (1979, 211), reflecte uma aceção que tem tanto de política como de sexual. Esta atitude em relação ao Oriente é, na verdade,

⁵ Numa entrevista a Michael Rogers, Bowles descreve o papel das mulheres em Marrocos do seguinte modo:

Women are not people. Women are decoration and they're sent by God to perpetuate the race. For instance, you can't get characteristics from the maternal side of the family — it's impossible. They can't explain how a baby can look like its mother since the mother is just a vessel (1974/1993, 69).

⁶ Nos últimos anos, questões como a redução do Islão à *Shariah* e o favorecimento de leituras misóginas do Alcorão têm sido amplamente discutidas e denunciadas por feministas islâmicas. Por exemplo, Asma Barlas defende a implementação de uma hermenêutica de libertação alcorânica (2006, 4) com base no princípio de que o Alcorão não só não professa a desigualdade sexual ou o patriarcado, como pode e deve ser lido como um texto pró-igualdade e anti-patriarcal (Barlas 2002, 6). Muito embora o Alcorão tenha, obrigatoriamente, que ser aqui mencionado, este aparato ideológico não é exclusivo do islamismo. Na verdade, e apesar de as representações de género que favorecem a representação do homem como a norma e a mulher como o Outro (Barlas 2002, 6) serem normalmente associadas a interpretações patriarcais de textos religiosos, elas são ainda usadas e sustentadas por várias teorias seculares actuais (Mernissi 1996; Reilly 2011).

reveladora de uma ideologia de género que determina que atributos como a passividade, o silêncio, a inércia e a feminilidade sejam considerados inerentemente femininos, enquanto que outros como a diligência, a eloquência, a posse e a virilidade sejam considerados inerentemente masculinos. A tendência do Ocidente para feminizar a geografia do Outro, com todas as conotações sexuais que tal implica, evidencia uma estratégia de amestramento do "Oriente irracional"⁷ e o estabelecimento de um modelo de racionalidade ocidental (Boone 1995, 92; Said 1979, 40, 44, 137-8). De igual modo, a metáfora sexual colonial que representa o invasor como homem e o território ocupado como mulher está também presente. Verifica-se, portanto, um processo de fetichização do Outro (neste caso do Outro mulher) e dos estereótipos raciais (presentes no discurso colonial), processo esse que serve um propósito de apropriação. Ou seja, um propósito de apropriação tanto a nível sexual como colonial.

O discurso orientalista incentiva igualmente a construção do exótico. Relativamente a este conceito, a tese mais aceite defende que o exótico foi criado para preencher o vazio psicológico e/ou espiritual do Ocidente (Figueira 1994, 131; Root 1996, 201; Santaolalla 2000, 11). Todavia, no que diz respeito a Malika, e considerando o meio social em que se passa a mover após a saída de Marrocos, ao conceito de exotismo dever-se-á juntar, também, o de etnicidade avançado por Bell Hooks, na medida em que esta autora considera que, numa economia de mercado como a nossa, a etnicidade se torna a especiaria que tempera e aprimora o prato sensaborão que é a cultura branca dominante ("Within commodity culture, ethnicity becomes spice, seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture," Hooks 1992, 21). Esta metáfora gastronómica, cuja a

⁷ O paralelo entre as dicotomias Ocidente Racional vs. Oriente Irracional e Homem Racional vs. Mulher Irracional tem de ser aqui mencionado, uma vez que ambos são produtos ideológicos que têm por função legitimar uma ordem mundial constituída por superiores e inferiores ["betters and lessers" na terminologia de Said (2001, 295)]. O mesmo é dizer que tanto conceitos de cariz racista, como conceitos de cariz sexista resultam de perspectivas essencialistas que ainda estão subjacentes às noções de "raça" e de género, perspectivas essas que têm sido denunciadas por uma boa parte das críticas pós-colonial e feminista.

ambiguidade é muito relevante no contexto do conto em análise, adequa-se perfeitamente a Malika visto que a beleza "exótica" e o mistério que dela emanam é que contribuem para que ela se torne atraente e desejável aos olhos ocidentais.⁸ Por outras palavras, uma vez fora de Marrocos, Malika passa a ser um condimento exótico que instiga o palato dos ocidentais que, ao longo do conto, entram e saem da sua vida.

Numa entrevista que concede a Abdelhak Elghandor, Bowles apresenta a seguinte definição de exotismo: " 'Exoticism' is that which is not of one's own country" (1994, 17). O que implica que a relação entre "exotizador(a)" e "exotizado(a)" pode ser reversível e, como tal, recíproca. Esta noção adquire aqui particular relevância pelo facto de exotismo ser, por vezes entendido como um dos sinónimos de orientalismo — o que não é correcto — e pela sua capacidade de conduzir a um efeito bumerangue acima mencionado. Tal como Kateryna Olijnyk Longley observa:

... a useful way of distinguishing the exotic from the oriental (used in Said's broad sense) is to see the exotic as elusive and ungraspable, more slippery and less stably positioned than the 'oriental' and more capable of sliding away or striking back (2000, 28).

Consequentemente, a suposta sinonímia entre Orientalismo e Exotismo não faz sentido pois o primeiro termo encontra-se firmado num sistema em que as relações de poder têm um sentido único (Santaolalla 2000, 10). Por outras palavras, o ser oriental estereotípico é uma criação exclusiva e opressiva do Ocidente fundada, apenas e a partir de *topoi* ocidentais que considera serem inquestionáveis e, como tal, completos (Sousa Santos 1997, 23-24). Já o exótico é mais flexível e, como tal, pode ser compreendido de acordo com a perspectiva do Outro. Ou seja, o conceito de exótico não é exclusivo do Ocidente. Na verdade, e tal como

⁸ Uma chamada de atenção tem de ser aqui feita, também, para o facto de as descrições que são feitas da feminilidade e do exotismo de Malika serem semelhantes às representações de um Oriente feminizado presentes no discurso orientalista.

se demonstrará, quando observado de uma perspectiva oriental — como é a de Malika — o Ocidente, também, é construído como exótico.

A somar aos constrangimentos que o seu sexo e a sua cultura lhe impõem, Malika terá igualmente de lidar com os constrangimentos religiosos próprios de uma interpretação machista do Islamismo. Enquanto membro de um sistema de crenças e ritos que coloca ênfase no determinismo do destino — a que palavra árabe *mektoub* [estava escrito] dá corpo —, Malika deixa-se conduzir por quem a acompanha nas viagens que empreende, adoptando inicialmente um grau mínimo de interferência nas decisões que acerca da sua vida são tomadas, pois crê assim estar a cumprir o seu destino (Caponi 1998, 50). A própria ideia de uma missão de aprendizagem presente no título é também uma missão religiosa: "Allah has sent us here to learn" (Bowles 1976/2003, 428). Apesar de esta referência se reportar ao Islão, é impossível não reparar nos ecos da retórica calvinista americana — de uma viagem de aprendizagem espiritual (o seu desígnio primeiro) — que esta parece igualmente comportar.

À medida que a narrativa avança, verifica-se uma certa ambiguidade no seu modo de actuar. Se, por um lado, no momento em que abandona a casa da família, a atitude de Malika relativamente ao seu futuro é de passividade, pois tal como o narrador afirma: "Malika was conscious of having made an irrevocable choice. The results, already determined by destiny, would be disclosed to her one by one, in the course of events" (Bowles 1976/2003, 434), por outro lado, uma vez iniciada a experiência do Ocidente, ela começa a intervir, ainda que não discretamente, no desenrolar dos acontecimentos. Na verdade, e até certo ponto, Malika põe em prática e desfruta da liberdade de movimento que as sociedades seculares lhe permitem. Porém, ela entende a experiência dessa liberdade como um desígnio de Alá e, assim sendo, ela limita-se a cumprir o seu destino. Por outras

palavras, a religião funciona para Malika como um subterfúgio para o exercício do livre-arbítrio.

No que toca à sua etnicidade, Malika é por ela condicionada em ambos os mundos. Por exemplo, enquanto que, em Marrocos, as Hermanas Adoratrices, em concordância com o seu espírito e trabalho missionário, tentam aculturá-la, uma vez fora do seu país, ela é tratada como se fosse um *souvenir* caro e raro — "a teen-age Nefertiti" (Bowles 1976/2003, 437) — e exposta como tal. A denominação Nefertiti, para além de estereotípica, tipifica a noção chauvinista de um Oriente homogéneo onde todos os orientais são iguais, independentemente do país de onde provenham. Ademais, e como será demonstrado na secção seguinte, a partir de certo momento, Malika começa a participar de livre vontade na construção do seu próprio exotismo (Boone 1995, 93).

O processo de errância de Malika teve na sua origem duas razões distintas. A primeira foi o impulso de escapar a um castigo certo e severo, por parte da mãe, em resultado de ter sido vista na companhia de um Nazareno⁹ [Tim], com quem travou conhecimento durante uma das suas idas diárias ao mercado como vendedeira. A segunda foi a possibilidade de fugir à vida de pobreza extrema que a esperava caso permanecesse naquela cidade sob o jugo da família e dos rígidos códigos de honra vigentes. Após um breve momento de alguma incerteza, Malika manifesta de forma assertiva a sua vontade de abandonar a sua cidade ao exigir que Tim a levasse para Tânger — um contexto cosmopolita e, portanto, muito diferente do da sua cidade natal.

Uma vez em Tânger, Malika vivencia um estado de fascínio total pelo que de moderno e ocidental a cidade ostenta — elevadores, casas-de-banho, torneiras com opção de água quente e fria, interruptores para ligar e desligar a luz, entre outras comodidades. Todavia, com o passar do tempo, este estado de fascínio vai sendo substituído por uma

⁹ Termo muito comum em Marrocos para referir os que seguem o Cristianismo e, por extensão, os ocidentais.

sensação de alheamento que vai enfatizar a condição periférica de Malika. O usufruto do melhor que o Ocidente tem — as roupas de marca, os hotéis e restaurantes de luxo, os dispositivos tecnológicos, o conforto das instalações habitacionais — acaba por evidenciar, aos olhos ocidentais, o "primitivismo" de Malika uma vez que o gênero de utensílios e comodidades a que Malika passa a ter acesso, no papel de consumidora, são inovações criadas e geradas em sociedades industriais, ou seja ocidentais.

Tendo isto em mente, é possível estabelecer uma analogia entre Malika e o processo de desenvolvimento que muitas ex-colônias do Ocidente vivem. A situação em causa é uma de dependência motivada por uma condição de subalternidade. Faculdades como a criatividade e a inventividade não são estimuladas, pelas potências ocidentais, entre as sociedades dos países em desenvolvimento a fim de não prejudicar o hiper-imperialismo económico e tecnológico do Ocidente (Sardar e Davies 2002, 39-61). Assim sendo, a sua condição de "colônias independentes" vai-se mantendo e agravando, pois estas são mais úteis ao Ocidente enquanto consumidoras do que enquanto criadoras/empreendedoras (Said 2001, 295). Daí a avidez de conhecimento de Malika não ser compreendida, chegando inclusive a ser desencorajada, pelos(as) ocidentais com ela se vai cruzando. Por exemplo, Malika depende da autorização do marido para aprender inglês mas, muito embora ele lha dê, ele não consegue entender o porquê da obsessão de Malika em aprender este idioma: "He approved of Malika learning English but he could not fathom her obsessive preoccupation with it" (Bowles 1976/2003, 449). Ao mesmo tempo, é possível ler na "obsessão" de Malika um indício de que esta estaria, de alguma forma, ciente de que o domínio da língua inglesa lhe traria algum poder (Fairclough 2001). Por outras palavras, a fluência em inglês colocá-la-ia em pé de igualdade com o seu marido, no que ao entendimento da realidade que agora a rodeia diz respeito, e, ao mesmo tempo, permitir-lhe-

ia integrar e agir sobre essa mesma realidade — nomeadamente através do exercício do controlo.

O facto de a determinação de Malika em estudar ter um fundo religioso — é uma questão de fé [*mektoub*] — também contribui para a estranheza de Tex, revelando, no fundo, a incapacidade de o pensamento secular ocidental acomodar e entender perspectivas não seculares. Esta incapacidade advém do facto de, no mundo ocidental, o secular e o religioso se terem parcialmente separado em resultado dos progressos trazidos pela modernidade, enquanto que numa boa parte dos países não-ocidentais se mantiveram características teocráticas. O recurso ao advérbio "parcialmente" advém do facto de vários(as) teóricos(as) considerarem que a secularização do Ocidente é um processo ainda por concluir, na medida em que a religião não só nunca desapareceu da vida pública das sociedades laicas, como continua a ter um papel relevante. Daí que a ideia de que o modelo de "fraternidade universal, baseada numa ... paternidade divina" tenha sido totalmente substituído por um modelo de "fraternidade baseada na razão universal de Kant" seja por muitos(as) considerado um mito (Toldy 2009, par. 4 - doc. electrónico).

Já para Malika o acto de aprender, para além de ser o seu projecto espiritual e, consequentemente, uma das poucas dimensões da cultura marroquina que ela consegue manter fora do seu país, é também o que lhe permite, de alguma forma, preservar a sua dignidade /ancoragem: "... unless she kept on learning she was lost" (Bowles 1976/2003, 449). No fundo, Malika reclama para si a missão de aprender, o que, em última análise, também contribui para a sua vida errante. Fatema Mernissi, em *Scheherazade Goes West* [2001], analisa o acto de viajar sob uma perspectiva Sufi. De acordo com esta doutrina esotérica islâmica, viajar é um privilégio sagrado na medida em que possibilita ao(à) viajante aprender com os aqueles(as) com quem se vai cruzando. De igual modo, Mernissi singulariza o conto "The Lady with the Feather Dress," que faz parte de colectânea *As Mil e*

Uma Noites, visto este frisar a importância de as mulheres viverem uma vida nómada (2001, 4). A possibilidade de se apurar se "Here to Learn" terá sido baseado nesse conto em particular é escassa. Já a possibilidade de Bowles ter lido *As Mil e Uma Noites* é quase uma certeza, visto esta obra ser algumas vezes mencionada na sua correspondência.

Uma vez casados e em Los Angeles, a cidade onde Tex e Malika finalmente se estabelecem enquanto família, Tex assume um papel mais assertivo na relação. Quando confrontado com um dos poucos actos de rebeldia de Malika, Tex responde informando-a de que ela iria ter aulas de culinária, fazendo-a assim saber qual a área do saber que lhe era adequada. E ela, astutamente, acede:

Ever since her arrival in California, her life had seemed static. When she thought back about it, she decided that it had stopped moving when she had left the Berlitz School. Innocently, she asked Tex if she might continue the lessons here. To her astonishment he ridiculed the suggestion, claiming that all she needed was practice in conversation. ... All at once she saw that he was going to be firm; he seemed to consider her dissatisfaction a criticism of him. Finally she realized that he was angry.

You don't understand! she cried. I have to study English more before I can study anything else.

Study!

Of course, she said calmly. I'm always going to study. You think I want to stay like this?

I hope you do, Honey, for my sake. You're perfect.

He took hold of her, but she wriggled free.

That evening Tex said to her: I'm going to get an extra woman in the kitchen and let Salvador give you lessons in cooking. That's something you should learn, don't you think?

Malika was silent. Do you want me to learn? You know I want to make you happy (Bowles 1976/2003, 455).

Ao aceitar a determinação de Tex, Malika age, que nem Xerazade, com o propósito de protelar a decisão de Tex a abandonar pois, sendo ainda desconhecedora do procedimentos ocidentais, Malika está convencida de que o interesse de Tex por ela expirará dentro de algum tempo, uma possibilidade que a aterroriza dado o seu total distanciamento em relação a Los Angeles. Tex é pois a sua referência, a sua garantia para poder viver em Los Angeles, o que a força a apurar os seus dotes Xerazadianos:

Being in Los Angeles persuaded Malika that she was right, that she had left behind everything that was comprehensible, and was now in a totally different place whose laws she could not know. They went from the airport to the top of the mountain, where a house was hidden in the woods. ...

An ugly little Filipino in a white jacket opened the door for them. He bowed low and made a short formal speech of welcome to Malika. She knew he was speaking English, but it was not the English she had been taught in Lausanne. At the end she thanked him gravely.

Later she asked Tex what the little man had been saying.

He was hopping you'd be happy here in your new house, that's all.

My house? But it's your house, not mine!

Of course it's yours! You're my wife, aren't you?

Malika nodded. She knew, no matter what anyone pretended, that when men grew tired of their wives they put them out, and took new ones. She loved Tex and trusted him, but she did not expect him to be different from other men. When the time came, she knew he would find a pretext to rid himself of her. The important point was to know how to fight off the fatal moment, to make it come as late as possible. She nodded again and said with a smile: I like this house, Tex (Bowles 1976/2003, 452).

Apesar da sua ingenuidade, da sua fé nos desígnios do destino e da sua aparente atitude submissa, Malika demonstra, por diversas vezes, grande astúcia e inteligência. No entanto, e contrariamente a outras personagens marroquinas, femininas, presentes em contos de Bowles, não há malícia nas acções de Malika. Há sim a necessidade de sobreviver dentro de uma cultura diferente da sua e de fazer o que for necessário para alcançar esse objectivo. Um outro episódio em que a capacidade manipuladora de Malika é francamente evidenciada é aquele em que ela dorme, pela primeira vez, com Tex e quer ocultar o facto de já não ser virgem. A fim de remediar este problema ela recorre, mais uma vez à semelhança de Xerazade, à tradição oral marroquina:

At dinner that night in Milano she watched him drink two bottles of wine. Later in the bar he had several whiskeys. At Cortina she would have begged him to stop, but this night she affected not to notice that he was resolutely sliding into a drunken state. Instead, she began to tell him a complicated story she had known since her childhood, about a female ghoulish that lived in a cave and unearthed newly buried corpses to extract their livers. Seeing his expression of total bewilderment, she stopped halfway through the tale.

He shook his head. What an imagination! He said.

...

Tex was drunk by the time they went upstairs. She regretted this, But she suspected that he was going to want to sleep with her and she thought it wiser for their first time together that he be in a state of befuddlement. It was imperative that he believe himself to be the first to have had her.

In the morning when he awoke staring, trying o remember, she confided that it had not been as painful as she had expected. Tex was contrite; he nearly wept as he begged for her forgiveness. ...

Having won this much, she pressed on, ... simply to gain a stronger foothold. While he was still in the slough of early-morning remorse, she made him promise to abjure whiskey (Bowles 1976/2003, 448-9).

Por este episódio se vê como Malika, inteligentemente, tirou partido do estado de embriaguez de Tex para contornar uma situação em que era ela quem estava em desvantagem.

Segundo Fatema Mernissi, a tradição oral é fundamental para perceber a condição das mulheres árabes visto que, numa boa parte dos contos, raramente o sexo mais arguto é aquele que as autoridades religiosas esperariam. Se é verdade que as leis islâmicas legitimam a submissão das mulheres aos homens, é também verdade que se passa o inverso na tradição oral (Mernissi 2001, 9). Na realidade, algo de muito semelhante também se verifica na tradição oral ocidental — na forma de poesia oral, baladas, cantigas populares e lendas — visto esta ser povoada de personagens femininas fortes e argutas. Até porque a presença de personagens femininas deste género na literatura — que tomam nas suas mãos as rédeas da sua vida e cuja personalidade se opõe aos modos sofisticados da aristocracia e, em alguns casos, da burguesia —, remonta a um período anterior ao romance picaresco (Symonds 1997, 39-68; Dugaw 2000, 276). Portanto, e apesar de a tradição oral marroquina ter tido uma influência considerável numa fase mais tardia da produção contística de Bowles, esta não foi, com certeza, a sua única influência. Por exemplo, isto é perceptível no extracto já citado, em que há uma clara referência a um episódio muito semelhante em *Molls Flanders* de Daniel Defoe. Coincidência ou não, também esta obra tem como personagem principal uma mulher cujo percurso de vida suscita a simpatia dos(as)

leitores(as). À semelhança de Malika, também Molls Flanders é uma mulher de poucos recursos e, como tal, é obrigada a usar armas que tem à disposição — crime, prostituição, fraude, entre outros métodos menos ortodoxos — para fazer frente às pressões que a sociedade inglesa setecentista exercia sobre mulheres como ela.

É de notar que, a partir do momento em que chegam a Los Angeles, a dependência de Malika em relação a Tex se acentua grandemente: "... she determined never to go outside unless Tex accompanied her, and never under any circumstances to remain in the house without him" (Bowles 1976/2003, 453). Esta é uma decisão que ela toma voluntariamente mas que é motivada pelo temor que a vida na Califórnia lhe provoca. Daí que ela troque o espaço público pelo privado. A casa passa a ser o seu refúgio e o espaço onde ela, juntamente com os dois empregados emigrantes, para grande contentamento de Tex, se ocupa de actividades domésticas:

She began to spend several hours each day in the kitchen with Salvador and Concha, a Mexican girl of whose work the little Filipino was scornful. It was a pleasant enough room, but the number of strange machines and the little bells that kept sounding as Salvador rushed from one spot to another awed and confused her. ... She took care to pay attention to everything he told her. Soon he had her making simple dishes which they ate at lunch. ... It gratified her to see that Tex thought her food was good enough to be served at table (Bowles 1976/2003, 455-6).

Este breve passo é muito significativo pois funciona como uma espécie de quadro onde são exibidas relações coloniais internas que fazem parte da cultura americana, ou seja relações de diferença de sexo, de etnia, de cultura e de língua que, por sua vez, conduzem à existência de relações de poder diferentes. Note-se que os dois empregados de Tex são ambos naturais de países em desenvolvimento (periféricos) cuja deslocação para o centro não alterou a sua posição de subalternidade — eles servem um americano. O mesmo é dizer que se há uma relação de poder/ hierarquia fundamentada no poder económico. Os que o possuem governam os que não o têm. Porém, no que aos empregados diz respeito,

verifica-se igualmente a existência de uma relação hierárquica entre eles baseada na diferença sexual. Por outras palavras, é o empregado Filipino quem lidera na cozinha e não a empregada Mexicana, nem tão pouco Malika. No fundo, Malika desloca-se de um sistema patriarcal outro. Logo, e voltando uns parágrafos atrás, a atitude ardilosa de Malika deve ser entendida tendo em mente a noção de que são as hierarquias e os limites que o sistema patriarcal constrói com o propósito de relegar as mulheres para uma condição inferior que predeterminam o comportamento das mesmas (Mernissi 2001, 46). Muito embora Malika saiba estar muito longe de casa, a viagem que enceta torna patente que não há como fugir a paradigmas de poder e de género, esteja ela no Ocidente ou no Oriente.

O conceito de viagem exposto no conto, se entendido como projecto espiritual calvinista como atrás se referiu, revela alguns ecos existencialistas. O exemplo mais flagrante é, talvez, a propensão de Malika para a errância de país em país, de casa em casa e de amante em amante — os seus espaços de fronteira. A fuga de Malika da alçada da família marca o fim da sua inocência e o reconhecimento, da sua marginalidade e da ausência de um lar permanentes — o descentramento e a incompletude. No final do conto, ela regressa à sua cidade natal com a esperança de colocar um fim ao seu ciclo de itinerância e, finalmente, juntar as peças de si mesma e encontrar, à semelhança dos Pilgrim Fathers, os refúgios psicológico, social e religioso por que anseia (Patteson 1987, 18). No entanto, ao invés disso, ela conclui que as estruturas humanas são contingentes e frágeis. Tal como William Barrett observa, parafraseando Kierkegaard:

... the insecurity of ordinary life is such that we can at any moment plummet below the surface into the depths below the surface into the depths below. All human order, all human structures, are safeguards that man has erected against the void. At best, they are always precarious, and often, instead of merely protective, they become modes of evasion (1984, 46).

Um retrato, portanto, da fundação da América. O ermo inicial para onde o povo eleito se deslocou com o desígnio primeiro de encetar um projecto (uma viagem) de aprendizagem

espiritual, deu lugar a um país cujas estruturas actuais assentam num projecto de aprendizagem material de, como evidenciado pela actual conjuntura económica, fundações frágeis.

As certezas de Malika são fortemente abaladas quando esta é confrontada com a notícia da morte da mãe e da mudança da irmã para Casablanca. Mais tarde, ela verifica, incrédula, que:

The house was not there. Even the land where it had stood was gone. Mina Glagga's and all the houses bordering on the gully had disappeared . Bulldozers had made a new landscape of emptiness, a great embankment of earth, ashes and refuse that stretched downward to the bottom of the ravine. ... She felt her throat tighten painfully as she told herself that it no longer existed (Bowles 1976/2003, 464)

Contrariamente àquilo que ela havia esperado, tudo tinha mudado. A juntar a isso, Malika apercebe-se de que a iminência da queda no abismo é uma realidade incontornável (Barrett 1984, 46). Richard F. Patteson chama a atenção para a ênfase que Bowles coloca na ineficácia das estruturas arquitectónicas — colocando-as estrategicamente à beira de ravinas, desfiladeiros ou abismos — como se de metáforas para fragilidade de todas as estruturas humanas se tratassem (1987, 17). Ora, as fundações culturais de Malika, o seu porto seguro, haviam colapsado e ela dá por si à beira de um aterro a pensar que também ela havia mudado, o que lhe causa alguma consternação: "It was not for her mother that she felt like weeping; it was for herself. There was no longer any reason to do anything" (Bowles 1976/2003, 465). O reconhecimento da sua incompletude e descentramento é agora total.

Até certo ponto, a perda de individualidade e a sensação de estranheza que acomete Malika podem ser interpretadas como sintomas dos efeitos do secularismo na mesma, visto que o sistema simbólico de Malika — o seu reservatório psíquico [*psychic container*] (Barrett 1990, 25) — não tem qualquer valor no Oeste e esta circunstância condena-a a aprender. Seguindo esta ordem de ideias, Malika é um avatar de um tema recorrente em

Bowles — a impossibilidade de alguém, que reside num país que não o seu se integrar na cultura do Outro ou de se integrar na sua própria cultura após anos de ausência (Sawyer-Lauçanno 1989, 414).

A representação do Ocidente enquanto um conjunto de nações diferentes possibilita observar as relações epistémicas entre "Nós" e os "Outros" (Mohanty 1995, 109) de um ângulo oposto. A rigidez hierárquica expressa na dicotomia observador (Ocidente) vs. observado (Oriente) é violada em "Here to Learn." O Ocidente passa a ser o "objecto" e o Oriente, encarnado por Malika, ascende a "sujeito." Ao longo da sua expedição pela Europa e, posteriormente, na Califórnia, Malika partilha com os(as) leitores(as) as suas impressões do Ocidente, forçando(as) a adoptar a sua perspectiva. Deste modo, os hábitos, o estilo de vida e a visão do mundo, aspectos que os leitores(as) ocidentais sempre aceitaram como verdadeiros e/ou únicos, são apresentados e entendidos como estranhos ou mesmo exóticos. Ou seja, à medida que nos é permitido vermo-nos como os Outros nos vêem — como Outros —, o que, até aqui, nos era familiar deixa de o ser (Hibbard 1993, 110). Um dos exemplos mais flagrantes do que acabou de ser dito é o momento em que Malika se muda para Los Angeles, afastando-se cada vez mais da sua esfera de referência, e a sua sensação de deslocamento e de inquietude se intensificam contagiando, desta forma, quem lê o conto. De acordo com Richard F. Pattenon, os conceitos de "segurança" e de "familiaridade" são essenciais às estruturas que suportam todas as civilizações e que foram sendo construídas ao longo dos tempos (1987, 71). Todavia, dada a fragilidade destas mesmas estruturas, elas podem sofrer uma derrocada a qualquer momento (Bowles 1981/1993, 122). Estes conceitos — que nos dão um controlo ilusório — são meras estruturas ficcionais, dentro de uma ficção maior que é a sociedade (Pinker 1994, 156), que o ser humano cria na tentativa de se proteger do caos, da dor e da ansiedade, mas que, débeis como são, poderão trair a confiança que nelas é depositada. Pattenon vai mais longe e afirma que a impressão com que

se fica uma vez terminada a leitura de "Here to Learn" é a de que o mundo é intrínseca e universalmente estranho, e que tanto a sensação de estranheza como a de segurança são meros estados de espírito (1987, 72).

2. Modos de relação com o Outro

Uma das características de Malika, que sobressai, é o facto de a sua sede de conhecimento ser irrestrita. À semelhança comportamento adoptado pelos primeiros colonos na América na conquista da *wilderness* e da *frontier*, Malika colige informação vorazmente, sem critérios de selecção ou de hierarquia. Exemplo disso é o facto de uma boa parte da sua instrução relativamente aos hábitos comportamentais do Ocidente ser adquirida através da imprensa popular ocidental, mais propriamente, através de revistas de moda. Isto leva-a a perceber o Ocidente como uma geografia de abundância, de *glamour*, de liberdade incondicional e de bem-estar material. Isto é, Malika apreende, precisamente, a imagem idealizada de Ocidente que este dissemina, de forma viral e indiscriminadamente, entre orientais e ocidentais, mas com maior incidência entre países em desenvolvimento, através de elementos da cultura de massas ocidental. Malika, tal como tantos outros não ocidentais, sucumbe a esta estratégia propagandística e inicia um processo de auto-ocidentalização algo cómico:

A pile of magazines lay on the table beside her, and she began to look at the pictures. There was one photograph which caught her attention and held it. The picture showed a luxurious room, with a beautiful woman lying back in a chaise long. A wide collar of diamonds flashed from her neck, and in her hand she held a book. The book was open but she was not looking at it. Her head was raised, as though someone had just come into the room and found her reading. Malika studied the photograph, glanced at others, and returned to it. To her it illustrated the perfect pose to adopt when receiving guests, and she resolved to practice it by herself, so that when the time came she could put it to use (Bowles 1976/2003, 435).

O encantamento de Malika pelos padrões de beleza ocidentais leva-a a confrontar-se com e a representar o tipo de feminilidade que as revistas de moda publicitam e encorajam. Neste caso em particular, Malika assume um papel muito semelhante ao dos(as) leitores(as) ocidentais deste género de periódicos, na medida em que, inconsciente e voluntariamente, vai interiorizar uma série de técnicas dos foros fisiológico, psicológico e sociológico que, em harmonia com uma cultura de consumo, vão influenciar a construção da sua individualidade. Ou seja, as revistas de moda têm a dupla função de divulgar/vender as tendências propostas pelos agentes da indústria da moda e, simultaneamente, de promover uma ideologia de diferença sexual — através do recurso a códigos verbais, imagéticos, gráficos e gestuais — que favorece, no caso das mulheres, o culto do coquetismo, da ingenuidade, da sedução e da aparência (Barthes 1967/1990, 246-273; Craik 2009, 140). Por outras palavras, ela incorpora e reproduz, ainda que parcialmente, arquétipos femininos muito diferentes daqueles em que havia sido educada.

Note-se, no entanto, que a noção de padrão é de extrema importância para Malika, pois é lá que ela ancora a sua identidade e o seu desígnio pessoal (Patteson 1987, 73). Richard F. Patteson considera que a incapacidade de Malika se adaptar aos EUA reside no facto de esta se sentir completamente alheada do estilo de vida americano: "... she can find 'no pattern' in American life, and the idea of pattern is essential to her sense of identity and purpose" (1987, 73). Mais uma vez se vislumbram aqui ecos daquilo que os primeiros colonos terão sentido perante um continente cujos padrões de referência eram radicalmente dos seus. Los Angeles é a *frontier* de Malika.

Um aspecto que merece ser recuperado é o fascínio que os símbolos do materialismo ocidental exercem sobre Malika, particularmente aqueles que são ostentados pelas grandes casas de moda europeias: "The first day in Madrid they spent at Balenciaga's, morning and afternoon. You were right, Malika said to Tony when they were back in the hotel. The

clothes here [na Europa] are much better" (Bowles 1976/2003, 439). No entanto, há que notar que o seu interesse por roupas e acessórios de marca surge não só devido à sua necessidade de se ajustar a um novo conjunto de padrões culturais, mas também de satisfazer as exigências do olhar masculino ocidental — que é também uma construção das casas de moda que, na sua maioria, são encabeçadas por homens. Exemplo disso é o papel de Barbie marroquina que assume quando se embeleza de acordo com as instruções de Tony, um dos seus amantes:

While it was pleasant to be with Tony because he paid so much attention to her and constantly bought her gifts, she knew he did this only because he enjoyed dressing her the way he wanted her to look when they went out together, and not because he cared about her (Bowles 1976/2003, 440).

Esta atitude permite introduzir aqui o conceito de "desejo colonial" avançado por Greg A. Mullins (2002) e que é definido pela vontade de estabelecer um contacto transcultural e sexual com um Outro objectificado, o que remete para a existência de relações de poder dentro de um contexto de domínio colonial:

The structures of colonial desire are easily replicated across time and across place because they arise not from a local articulation of sexual culture but rather from a preestablished stereotyped understanding of sex as a relation of domination and submission in which the exotic other is potently erotic (Mullins 2002, 8).

Esta ideia, mais uma vez, está presente no modo como os diversos amantes de Malika a entendem e tratam. Ela é transformada num elemento exótico e num objecto de desejo para os outros, que é exibido em eventos sociais e cuja mobilidade é controlada pelos seus guardiães ocidentais.

A percepção do Outro exótico como objecto de desejo é apresentada no conto, sobretudo, como uma propensão ocidental, ou seja, como a perspectiva do colonizador. Já no que toca à perspectiva oriental, representada por Malika, ela manifesta-se na vontade de possuir os bens materiais que definem o bem-estar ocidental, pois o exotismo do Ocidente

aos olhos orientais reside, primordialmente, na sua realização material e tecnológica. Por outras palavras, a consubstanciação do progresso e da modernidade que os países em desenvolvimento almejam. Esta ânsia por bens materiais e a aspiração a um estilo de vida ocidental — que se designará aqui por "desejo material" — é, igualmente, um reflexo de domínio colonial, uma vez que, ao imitar os comportamentos e os hábitos ocidentais, o colonizado ameaça a identidade do colonizador. Veja-se um exemplo deste receio, verbalizado pelo próprio Bowles, numa carta dirigida a um dos seus correspondentes, que identifica meramente por Mr. Hollyman:

He [Ahmed Yacoubi] has taken to America like a duck to water, and obviously doesn't want to be brought out of it. It remains to be seen whether his visa can be extended or not. Personally, I hope it can't, because the place has ruined him partially, (...). To tell the truth, he departed *from my care*¹⁰ about two weeks after arriving in New York, and never returned. We see each other often, but only as casual acquaintances, Walter Winchell and Danton Walker talked about him in their columns, because he was so often at first nights, always in *bedeyia*, *djellaba*, *belrah*, and *rezza* or *tarbouche* ("Vest, traditional Moroccan burnous, leather slippers, and turban or tasselled hat").¹¹ ... He met everyone, did everything, got invited everywhere If I weren't so annoyed with the whole farce I'd get a certain pleasure out of recognizing its definitely comic aspects. He has collected quite a bit of gold and platinum along the way, I must add, and now has two bank accounts – not large ones at this date, I imagine – but still, he has them, and he sets out for the Corn Exchange Bank ... in a cab, with all the aplomb of Aly Khan, makes out his checks, that is, signs them and asks the teller to fill them in for him, *without anyone's having to accompany him*.¹² ... He now bosses a staff of nine servants, I might add (Bowles 1994, 250).

Bowles mostra-se irritado, não só em relação à recém desenvolvida *persona* de Yacoubi, mas também em relação à súbita independência pessoal e financeira do mesmo. A referência que faz à sua função de "guardião" de Yacoubi deixa transparecer algumas características presentes no discurso colonial na medida em que sugere que Yacoubi, sendo originário de um país em desenvolvimento, precisa de alguém que olhe por ele. Ideia que está também implícita no espanto de Bowles perante a capacidade que o seu "protegido"

10 Minha ênfase.

11 Tradução do editor.

12 Minha ênfase.

revela de se desenvencilhar numa metrópole gigantesca e ocidental como Nova Iorque e, inclusive, criar toda uma aura de interesse à sua volta. No fundo, Yacoubi explora o seu exotismo ao máximo e retira daí dividendos sociais e financeiros. Em certa medida, a relação de Bowles com Yacoubi — de índole claramente sexual também — espelha a relação de Malika com os diversos ocidentais que irão fazer parte da sua vida, pois Bowles também pretende assumir o papel de guardião de Yacoubi. Já Yacoubi deixa-se deslumbrar pelo brilho dos néones nova iorquinos, pelo sucesso que obtém, pelo dinheiro que faz e pela possibilidade de o gastar. Simultaneamente, ele encarna, de forma consciente e estratégica, uma *persona* estereotípica, para agrado de um público nova iorquino sedento de exotismo. Na realidade, Yacoubi orchestra um programa de acção, a fim de satisfazer as expectativas dos olhares ocidentais que sobre ele pairam (Boone 1995, 93). Em suma, Yacoubi rapidamente percebe que o seu maior trunfo reside na sua predisposição para ir ao encontro das expectativas estereotípicas do círculo nova iorquino que o acolhe.

No que a Malika diz respeito, a sua condição é uma de ambiguidade e ambivalência. Se é verdade que ela dispensou as vestes tradicionais do seu país de origem, é igualmente verdade que o seu universo simbólico permanece marroquino. Esta situação força-a a adoptar uma estratégia de hibridação, que se manifesta na tentativa de conciliação que Malika faz, em si mesma, de características de duas identidades culturais distintas. O que, em última análise, a irá conduzir a um estado de intermediação [*in-betweenness*] cultural (Bhabha 1996/2003). Ou seja, Malika passa a operar num espaço intermédio, contraditório e ambivalente, de diálogo cultural — a que Bhabha chama de "Third Space of enunciation" (1994, 37) — e que lhe permite construir uma nova subjectividade, uma subjectividade híbrida, alicerçada na noção de exotismo e que, por isso mesmo, lhe confere poder:

It is significant that the productive capacities of this Third Space have a colonial or postcolonial provenance. For a willingness to descend into that alien territory ... may open the way to conceptualizing an *international* cultural, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*¹³ (Bhabha 1994, 38).

Tendo testemunhado os efeitos das transformações culturais e sociais que assolaram Marrocos, Bowles considerava que as consequências do processo de hibridação eram avassaladoras para a identidade marroquina, tal como se percebe pelas palavras que abaixo se transcrevem e que foram proferidas durante uma entrevista:

I don't approve of any hybridization, ..., because the result would be that people be neither Moroccan nor European — in between. That's not a very good situation. They're not sure which culture they really belong to. It's better to stay where one is than to try to be someone else (Elghandor 1994, 10).

Porém, no entender de Bhabha, o processo de hibridação é praticamente incontornável na medida em que não existem culturas puras, visto que todas são permeáveis à interpenetração de diversas influências. Pelo que Bhabha não considera que, no discurso pós-colonial, a cultura do colonizador seja, obrigatoriamente, uma força opressiva sobre a cultura do colonizado, pois a primeira também está exposta à ambivalência das situações históricas (1994, 36).

A partir do momento em que Malika inicia a sua aprendizagem dos hábitos ocidentais, ela torna-se um caso de mimetismo colonial. Ou seja, e recorrendo às palavras de Bhabha, ela personifica "[the] reformed, recognizable Other, *as a subject of a difference that is almost the same, but not quite*"¹⁴ (1994, 86). No fundo, ela interioriza e dá corpo à ambivalência que os processos miméticos encerram pois, ao mesmo tempo que oculta os seus traços étnicos mais preponderantes, Malika tem também consciência de que não deve ser demasiado ocidental. A adopção de uma alteridade incompleta é levada a efeito porque serve os propósitos de Malika mas também porque, assim, ela não corre o risco de ser

¹³ Ênfases no original.

¹⁴ Ênfase no original.

entendida como uma ameaça para a cultura que está a imitar (Bhabha 1994, 86, 88). Este processo de alteração de identidade cultural levado a cabo por Malika ilustra o princípio de que o direito à igualdade e o direito à diferença são sempre contextuais (Sousa Santos 1993b, 18).

Após a morte de Tex, o fascínio de Malika pelas novidades e produtos ocidentais diminuiu consideravelmente, visto que, com o desaparecimento de Tex, a derradeira estrutura que amparava a existência de Malika em Los Angeles se desmorona. De súbito, ela apercebe-se de que está sozinha e reclusa em Los Angeles: "... no one could come to rescue her, for no one knew she was there" (Bowles 1976/2003, 457). De mais a mais, o facto de herdar todo o património de Tex e de não ter noção alguma de como o administrar, vai adensar a sensação de alheamento que já a consumia, como ela própria confessa numa conversa que tem com F.T., o gestor financeiro de Tex: "... I don't understand money. I never bought anything myself. How much does a thing cost? I don't know. Only in my own country" (Bowles 1976/2003, 458). Contudo, e em simultâneo, a consciência desta nova realidade fá-la encetar uma nova aprendizagem, desta vez na área da gestão financeira. A firmeza de Malika em assimilar o máximo de conhecimentos possível pode ser aqui também interpretado como uma estrutura que ela se vê obrigada a erguer para se proteger do desconhecido — a vida em Los Angeles sem Tex, que passa a ser a sua nova *frontier*. À medida que a narrativa avança, a sensação que fica é que a lição mais valiosa que Malika retira da sua experiência no Oeste é a de que "to become westernized is not the same as to be western" (Bhabha 1994, 90).

Tendo isto em mente, e entre as várias as várias leituras a que Malika está sujeita, surge também a possibilidade de esta personagem ser entendida como uma metáfora para a própria América, pois ela encarna o território desconhecido e misterioso onde paira a ameaça e que permanece suspenso num passado estagnado até ser brutalmente despertado

pelo impacto modernizante do Ocidente preconizado pela chegada dos colonos (Clarke 1998, 3). No entanto, o despertar é de tal forma súbito e abrupto que não deixa grande margem para períodos de adaptação. Pelo que esse mesmo território desconhecido ou é deixado à sua própria sorte ou é encorajado a assimilar, indiscriminadamente, tudo o que é ocidental.

Contrariamente a Yacoubi, a adaptação de Malika à vida nos Estados Unidos não foi nem imediata, nem empática. Na verdade, este país revela-se a sua maior provação visto que "she had gone much too far away — so far that now she was nowhere" (Bowles 1976/2003, 452) — novamente, e tal como os colonos puritanos ela enfrentava as provações do Oeste selvagem americano (Bercovitch 1978). Uma vez lá, os seus padrões de tempo e de espaço são nova e radicalmente perturbados. Ela vai ter de se adaptar a um ritmo de vida alucinante e a uma paisagem ultra-urbana, ou seja ela enfrenta o resultado das conquistas encetadas pelos puritanos e que resultaram naquilo que a América é hoje:

During these weeks, when she watched the life in the streets, she could find no pattern to it. ... In Morocco, in Europe, there had been people who were busy doing things, and there had been others watching. Always, no matter where one was or what one was doing, there were watchers. She had the impression that in America everyone was going somewhere and no one sat watching. This disturbed her. She felt herself to be far, far away from everything she had known. The freeways inspired her with dread, for she could not rid herself of the idea that some unnameable catastrophe had occurred, and that the cars were full of refugees fleeing from the scene (Bowles 1976/2003, 453).

A sua percepção da vida em Los Angeles acentua a sua consciência de que é diferente, de que é o Outro. As consequências de ter abandonado o seu país e a sua língua materna são agora evidentes. Apesar de ter herdado uma fortuna considerável, ela não tem propriamente um lar e o seu sentido de identidade foi seriamente afectado — um sintoma que também afecta os EUA dada a diversidade de culturas e de etnias que alberga.

A Apologia da Errância

A noção de "lar" [*home*] é fundamental para Malika. É aquilo que ela mais deseja mas que, ao longo do conto, nunca consegue alcançar: "[s]he carries with her a conception of home, her personal 'inside', but she is unable to extend it" (Patteson 1987, 73). Para ela, a ideia de lar corresponde à casa da sua família em Marrocos. Logo, a sua destruição transforma Malika numa deslocada permanente (condenada à errância — à viagem). Regressando um pouco atrás, quando confrontada com a casa onde vai morar com Tex em Los Angeles, ela não a entende como sua: "My house? But it is your house, not mine!" (Bowles 1976/2003, 452). Em "Reflections on Exile," Said deixa transparecer a ideia de que o exílio é, sobretudo, uma condição intelectual na medida em que se pode ser um(a) exilado(a) dentro do país natal. Ademais, estar-se exilado(a) implica a adopção de uma distância crítica em relação a todas as identidades culturais, bem como uma oposição permanente a todas as ortodoxias — venham elas do lado do colonizador ou do lado do colonizado (Said 2001, 173-186). Em suma, e como o próprio Said refere, "... exile, ..., is fundamentally a discontinuous state of being" (Said 2001, 177). Muito embora o exílio seja uma condição que adquire grande protagonismo na modernidade, esta não se circunscreve a este período histórico. Segundo Said a razão da sua longevidade prende-se, sobretudo, com a sua função redentora. Função essa que teve, primeiramente, motivos religiosos na sua origem:

Exile, ..., is an experience to be endured so as to restore identity, or even life itself, to fuller, more meaningful status. This redemptive view of exile is primarily religious, although it has been claimed by many cultures, political ideologies, mythologies, and traditions. Exile becomes the necessary precondition to a better state. We see this in stories about a nation's exile before statehood, a prophet's exile from home prior to a triumphant return. Moses, Mohammed, Jesus (1985, 53).

Resumindo, as muitas viagens encetadas por Malika servem, sobretudo, para adensar a sensação de não pertença — o que condiz com a experiência dos expatriados em relação à

América. Ela sente-se alienada tanto dentro como fora do seu país. Na verdade o seu retorno a Marrocos no final do conto, após a odisseia que empreendeu, pode ser entendido como uma tentativa de pôr fim a um ciclo e, ao mesmo tempo, recuperar uma ordem de significação que já foi a sua (Adams 2003, 219-220). Contudo, tal não acontece e o ciclo permanece aberto. Por outras palavras, a incapacidade de Malika criar um lar e/ou de integrar uma comunidade em qualquer geografia sugere que esta está, irremediavelmente, condenada à errância da *transcendental homelessness* (Lukács 1999, 41, 61) e a uma transcendental ausência de um lugar a que pudesse chamar seu.

A *transcendental homelessness* é um sintoma e um fenómeno próprio da modernidade ocidental que surge associado às noções de secularismo, exílio, desterritorialização e itinerância, e que se traduz no alheamento total do ser humano em relação a si próprio e em relação à sociedade (Torgovnick 1990, 227). Este estado de alheamento resulta da consciência de que a totalidade é impossível de alcançar num mundo que a industrialização fragmentou o que, como tal, condena o ser humano a uma existência errante num mundo estilhaçado e sem o apoio de uma comunidade coesa. Esta é a realidade com a qual Malika passa a conviver a partir do momento que deixa Marrocos e vem para o Ocidente. a comunidade que ela conhecia (a família) desintegrou-se e passa à condição de memória.

São muitas as personagens de Bowles que se encontram numa condição de *transcendental homelessness*. Contudo, devido a motivações diferentes. A fim de ilustrar este ponto de vista e tecer algumas comparações igualmente pertinentes, far-se-á agora uma breve incursão pelo conto "In Absentia" [1987], um conto epistolar (composto por 27 cartas dirigidas apenas a duas pessoas, Pamela Loaffler e Susan Choate). Neste conto o exílio e a errância das personagens são instigados por factores económicos e pela relação de poder que existe entre as mesmas. A personagem principal, que é também o narrador — cuja

identidade nunca é revelada — é um expatriado americano que, por motivos financeiros, se vê forçado a permanecer em Tânger, apesar da instabilidade política. São vários os críticos (Hibbard 1993, 120; Pinker 1994, 182; Caponi 1998, 128) que entendem esta personagem como um alter ego de Bowles, se bem que menos perspicaz e inteligente. Esta tese fundamenta-se no facto de a personagem ser, à semelhança de Bowles, um expatriado americano que — numa Tânger pós-independência e a atravessar uma crise identitária — discorre sobre assuntos tão diversos como a situação política de Marrocos nos anos 80, a deterioração da vida moderna, o prazer de escrever cartas e a impossibilidade de conseguir determinados produtos. Tudo impressões em muito semelhantes àquelas enunciadas pelo próprio Bowles na sua correspondência. Já a correspondente do narrador, Pamela Loeffler, — uma *socialite* americana, com cerca de cinquenta anos, endinheirada em resultado de um divórcio recente — opta por abandonar os Estados Unidos (continente) pelo Havai, onde manda construir uma casa. Ao ter conhecimento da confortável situação financeira de Pamela Loeffler através da imprensa americana, a personagem principal vê aqui uma oportunidade de aliviar os custos que tem com a educação de uma prima em terceiro grau de 17 anos, Susan Choate, de quem é guardião. Com este plano parasítico em vista, ele reata a sua suposta amizade com Loeffler e inicia uma troca prolífica de correspondência através da qual lhe dá a conhecer a existência de Susan, ao mesmo tempo que lha insinua: "She's charming, lively, and very attractive. Talkative, but intelligently so, and can be turned off with ease" (Bowles 1987/2003, 607).

Susan e Pamela iniciam uma relação, que se crê amorosa e de grande cumplicidade, e encetam uma viagem turística por várias ilhas do Pacífico Sul. Tal como Malika, Susan experimenta o desenraizamento e a dependência financeira de outrem. Também ela leva uma vida itinerante — Massachusetts, Haiti, Havai, Fiji, Apia e Papeete são alguns dos destinos por ela visitados com a possibilidade de o ciclo ainda não estar concluído. Todavia,

se as motivações por detrás das viagens de Malika têm que ver com a possibilidade de exercer o livre-arbítrio, as de Susan não são facilmente perceptíveis pois os(as) leitores(as) só têm acesso ao seu ponto de vista através das cartas que o guardião lhe escreve. Por outras palavras, tal como se de um tradutor se tratasse, a voz de Susan é apropriada pelo narrador — ela não tem voz própria. Assim sendo, abre-se espaço à especulação. Se, por um lado, as viagens que Susan enceta parecem ser um modo de esta se rebelar contra o controlo que o seu guardião tenta exercer — ainda que à distância e recorrendo a argumentos de cariz financeiro — sobre ela, por outro lado, o facto de ela frequentar o Mount Holyoke College,¹⁵ cujo lema é "Go where no one else will go, do what no else will do" (Mount Holyoke Site), poderá ser interpretado com um indício de que ela está, no fundo, a exercitar o espírito calvinista e burguês que esta instituição lhe instiga. Algo de que o narrador também se dá conta, pois descreve Susan como "a partisan of feminine 'liberation' " (Bowles 1987/2003, 613). Contudo, a primeira opção ganha mais força, uma vez que Susan parece assumir uma atitude desafiadora e inconsequente em relação ao seu guardião. Por exemplo, ela tem o cuidado de apenas o notificar das suas viagens quando já se encontra no destino, a fim de evitar que este a impeça de ir onde ela quer ir:

... Suky, no wonder you came down with hepatitis. Haiti, of all insane places to go, even for a short holiday. I'm not surprised you didn't mention it to me. You must have known I'd do my best to discourage you. You seem to think it was all right because you were invited, so that it cost you nothing. But it did cost you six weeks of classes, not to mention that it cost me a fortune to pay for it (Bowles 1987/2003, 606).

Note-se, igualmente, que, apesar de o plano maquiavélico do narrador ser cuidadosamente delineado, é Susan quem leva a melhor pois, apesar de muito jovem, é ela

¹⁵ Colégio feminino fundado em 1837 em Mount Holyoke (Massachusetts) com o propósito de formar jovens para a vida missionária. Nas primeiras três décadas do século XX, este colégio privado, em regime de internato, alterou um pouco a sua vocação, passando a ser conhecido pela excelência académica na área das artes e por ser responsável pela formação de várias mulheres marcantes na cultura americana (entre elas, Emily Dickinson), reputação que mantém até hoje. Actualmente, o Mount Holyoke College figura entre as instituições de Ensino Superior mais prestigiadas dos Estados Unidos da América (Albino 2001, 7-8; Mount Holyoke Site).

quem manipula o narrador e não o contrário. Em primeiro lugar, ela parece estar ciente de que o narrador tem segundas intenções quando a incentiva a visitar Pamela Loaffler — que Susan não conhece — durante a viagem que ela faz ao Havai, como se pode perceber nas seguintes palavras:

What do you mean, 'procedure' to follow with Pamela? Of course there is none. You simply play everything by ear. How can I advise you from here, or dictate a course of behavior? Or foresee the complex choreography of subterfuges and dissimulations which will make up your conversations? Women know how to handle each other, and need no man's advice (Bowles 1987/2003, 611).

O facto de Susan desconfiar das intenções do guardião permite-lhe delinear o seu próprio plano para dele colher frutos que a beneficiem. Com este propósito em mente, Susan negligencia o esquema de correspondência regular que o seu guardião lhe cobra, o que muito o irrita pois interfere com a sua estratégia de controlo à distância: "Do write a few lines about the place, about the general setup. ... I'm not asking for an essay; you can tell it all in two paragraphs. One on the place and the other on Pamela. *Finis*" (Bowles 1987/2003, 613). Tal como Malika já o havia feito, Susan usa a seu favor uma situação que, à partida, lhe era desfavorável. Ou seja, ela opta pelo silêncio (recusa-se a usar a voz) como forma de resistência. Verifica-se, portanto, uma perda de controlo gradual por parte do narrador, que ele tenta desesperadamente combater, mas não consegue. Susan leva a melhor ao transformar Pamela em sua aliada:

We seem to have arrived at an impasse: mutual misunderstandings due to I.P.I. (insufficient preliminary information). You take exception to whatever I say. ... I get the impression that you two are arrayed against me. I can also see that S. confided in you completely, and at my expense. ...

My mistake with her, I think, was in advising her to destroy my letters. It was foolish because there was nothing incriminating in them, as I'm sure you're aware, having read them. But it must have set her thinking, so that she now imagines I used her as a "pawn" in my own "financial planning." It must be clear to you that this line of reasoning is unjustified. If it is not clear, there's nothing I can do about it, and it doesn't matter (Bowles 1987/2003, 618).

Há, portanto, uma total falta de reciprocidade. De mais a mais, muito embora o guardião tenha efectivamente conseguido libertar-se das suas obrigações financeiras em relação a Susan, é na realidade ela quem fica a ganhar, pois consegue ver-se livre do seu guardião controlador, substituindo-o por uma mecenas muito mais abonada e que, pelo que transparece, está disposta a alimentar o seu *traveling bug*.

Contrariamente àquilo que se verifica em contos anteriores à década de setenta, estas duas personagens femininas, presentes em contos mais recentes, são retratadas de uma forma mais positiva: "... here Bowles is more likely to convey ambivalence than censure" (Wagner 1985, 21). Ainda que o contexto dos dois contos aqui mencionados seja aquele em que homens e mulheres ainda disputam uma posição de poder, a diferença é que estas não são movidas pelo impulso sexual (como sucede em "Call at Corazón" [1947] ou em "At Paso Rojo" [1948]). Ou seja, alcançam as suas vitórias recorrendo à razão, à inteligência e ao livre-arbítrio, mesmo quando, como no caso de Malika, não o entendem como tal. O facto de terem dinheiro é um aspecto que também não pode ser negligenciado, pois é algo que lhes confere independência e poder (Caponi 1998, 128). No caso específico de Pamela Loaffler, por exemplo, ela viaja porque quer e porque pode. Já o narrador é uma figura cuja a noção de poder que julga ter sobre Susan é puramente ilusório, tal como Tex em relação a Malika.

Para além disso, é de notar que, no caso das personagens femininas aqui representadas a dimensão da diferença sexual, por si só, constitui uma forma de exílio, pois funciona como a alteridade da masculinidade. Ou seja, estão exiladas no território da representação que para elas foi criado pela sociedade patriarcal onde se encontram e vão representando os papéis que lhe foram atribuídos (Tierney-Tello 1996, 193). Note-se que tanto Susan como Pamela estão privadas de voz, logo todas as informações que os(as)

leitores(as) vão tendo são por via da perspectiva de uma personagem masculina e Malika é transformada em objecto de desejo pelos muitos homens com quem se vai cruzando. Muito embora, como se demonstrou, parte do controlo que sobre elas é exercido seja ilusório. Ainda no caso de Malika, à dimensão sexual há que acrescentar as dimensões da etnicidade e da língua que também contribuem para adensar a sensação de exílio, na medida em que aumentam a sensação de não pertença e de descentramento que empurra ainda mais para a margem.

3. Uma Cinderela em Los Angeles

Segundo Allen Hibbard, em geral, "Here to Learn" é um conto com ecos cinderélicos mas cuja a acção se desenrola no século XX (1993, 114). No entanto, Bowles parece pegar em algumas das ideias contidas no conto tradicional "Cinderela" e subverte-as. Por exemplo, "Here to Learn" não é, de todo, compatível com o princípio de "viveram felizes para sempre." Na verdade, o destino de Malika não é desvendado. Tal como Patteson observa:

In "Here to Learn" neither the marriage nor the return to the parental home provides effective closure. When social integration fails to take place, the inevitable result, in fiction, is that certain characters and their problems must be eliminated or otherwise left behind This can be disconcerting, but it is altogether essential to the effect Bowles wishes to achieve (1987, 100).

Por outras palavras, Bowles nega a Malika a possibilidade de esta ser identificada decalcadamente como a heroína deste conto tradicional ao optar por um final aberto e ao compor um enredo em que a integração social da personagem principal nunca acontece. Consequentemente, o facto de ela não pertencer a lugar algum impede-a de "criar ordem dentro do caos que é a sua vida interior" (Bettelheim 1976/2006, 98).

Um outro exemplo da atitude subversiva de Bowles é o facto de as facetas didáctica e maniqueísta serem, igualmente, descuradas neste conto. A história é contada de forma acrítica e não-prescritiva, seguindo um alinhamento que apresenta facto atrás de facto. Deste modo, e tal como Hibbard argumenta: "Bowles is able ... to generate sympathy for his central character and at the same time maintain a control over the narrative that allows for comic, ironic play" (1993, 113). Esta técnica está patente na descrição que o narrador faz da percepção de Malika sobre as diferenças culturais com que se vai deparando. Recorrendo a um registo cómico, Bowles demonstra que o que para os membros de culturas ocidentais é um dado adquirido poderá ser entendido como estranho por membros de culturas não ocidentais. Isto é, a ideia da cultura ocidental como padrão, só funciona no ocidente. Por exemplo, quando Malika ouve o nome *Bobby* ser usado como nome próprio pela primeira vez, a sua primeira reacção é dar uma gargalhada justificando-a com o argumento de que "[o]nly dogs are called Bobby, It's not a man's name" (Bowles 1976/ 2003, 437). Este breve passo permite aos(as) leitores(as) ocidentais constatarem que também eles(as) poderão ser alvo do riso e da troça do Outro, pois também eles(as) podem ser construídos e percepcionados(as) como sujeitos "diferentes" e menos humanos. Contudo, e contrariamente àquilo que se poderia esperar desta opção narrativa, ao invés de colocar uma visão do mundo acima da outra, Bowles apresenta-as como duas fontes de riso igualmente válidas.

De entre os contos produzidos por Bowles numa época mais tardia, "Here to Learn" é considerado um dos mais interessantes. À semelhança do que foi anteriormente referido em relação à descrição que Bowles faz das mulheres nos seus contos mais tardios, há igualmente críticos que defendem a existência de uma maior complacência em relação à cultura e à visão do mundo muçulmanas na sua produção contística pós 1970 (Elghandor 1994). Contudo, Asad Al-Ghalith em "Paul Bowles's Portrayal of Islam in His Moroccan Short Stories" (1992) defende uma tese contrária, argumentando que Bowles tinha um

entendimento muito simplista do Islão e que, por esse motivo, o retrato que faz da cultura muçulmana nos seus contos é igualmente simplista e redutor. Os apoiantes do primeiro argumento têm atribuído esta mudança de perspectiva à estadia prolongada de Bowles em Marrocos e ao facto de, ao longo dos anos, se ter verificado uma maior aproximação ao modo de pensar e à visão do mundo dos marroquinos. Esta aproximação à "mente marroquina" terá tido na sua origem vários factores, entre os quais se contam as já mencionadas traduções que realizou do trabalho de contadores de histórias como Ahmed Yacoubi, Mohammed Mrabet, Larbi Layachi; o seu apreço pela tradição oral marroquina; e a recolha e gravação de música tradicional marroquina, que efectuou em várias viagens pelo país, em 1959, em resultado de uma bolsa que a Fundação Rockefeller lhe atribuiu para esse efeito (Patteson 1987, 81; Sawyer-Lauçanno 1989, 349-50; Maier 1990, 247; Hibbard 1993, 114).

No que diz respeito à presumível tentativa de Bowles representar a "mente marroquina," "Here to Learn" oferece algumas pistas que, não indo propriamente contra a tese acima exposta, permitem fazer uma leitura alternativa ou complementar. Seguindo um conjunto de pressupostos avançados por Joseph A. Boone (1995), pretende-se aqui chamar a atenção para o facto de que se, por um lado, os(as) leitores(as) são confrontados(as) com um conto em que os indivíduos ocidentais é que são o Outro anónimo (Boone 1995, 102); por outro lado também é verdade que o autor e Malika se confundem. Repare-se que, neste retrato do que é a vida no ocidente, segundo a perspectiva do Outro, as personagens ocidentais são personagens planas, sem densidade psicológica e sem apelidos. Por exemplo, a primeira personagem ocidental que surge no conto é inicialmente apresentada aos(as) leitores(as) como sendo um Nazareno rico. Apenas cinco páginas à frente é que ele é identificado pelo seu nome próprio: "His name was Tim" (Bowles 1976/2003, 435). Para além disso, é de notar que a maior parte das personagens ocidentais presentes no conto são

de cariz residual e, portanto, de existência limitada. Elas tendem a ser rapidamente substituídas umas pelas outras, o que enfatiza o seu carácter secundário. A acrescentar a estes pormenores há o facto de o acesso dos(as) leitores(as) a estas personagens ser mediado pelo olhar de Malika. Ela é o eixo central do conto e, como tal, o seu ponto de vista tem primazia., contrariamente àquilo que acontece em "In Absentia" onde é o homem ocidental quem domina todo o discurso.

Ainda em relação à representação da "a mente marroquina" por Bowles, e a fazer fê nas suas próprias palavras, este nunca teve qualquer intenção de retratar fielmente a cultura Marroquina ou afins. Em resposta à questão "... do you think you have given a fair, true, and correct picture of North Africa?", colocada por Elghandor, Bowles responde da seguinte forma:

No, I think what I have written is generally realistic, yes. I think I have left out a great deal, oh yes, an enormous amount, but I do that on purpose; it's not a mistake. I had no intention of giving a fair picture. You seem to think I meant to write serious and profound studies (1994, 27).

Esta ideia é mais tarde complementada numa conversa com Millicent Dillon, acerca da memória enquanto recurso literário, quando faz a seguinte afirmação: "Imagination can only be used – can only work on memory – indirectly or directly. But working on it doesn't mean reproducing it" (Dillon s.d., K7 & pasta: 5-2-92.A).

Não obstante, uma leitura mais atenta poderá suscitar dúvidas relativamente à identidade de Malika. Hibbard considera que as reacções de Malika poderão ter por base a conduta de Ahmed Yacoubi, Larbi Layachi e Mohammed Mrabet¹⁶ numa viagem que empreenderam aos Estados Unidos, na década de 60, na companhia de Bowles (1993, 114). Contudo, Hibbard também avança a possibilidade de Malika ser, até certo ponto, o alter ego de Bowles. Na verdade, é possível traçar um paralelo entre os relatos que Malika faz do

¹⁶ Muitas das impressões de Mohammed Mrabet sobre a América aparecem documentadas da sua obra *Look and Move On* [1976].

trânsito em Los Angeles, da parafernália de dispositivos electrónicos à disposição dos americanos, da estranheza que os termos culinários lhe causam e do exotismo da arquitectura e a opinião de Bowles relativamente a muitos destes aspectos.

As an expatriate Bowles saw for the first time the elements of modern civilization that other American writers in the late 1950s had seized upon: the fragmented, fast-moving, recycled world of technology, media, and environmental disaster. ... He belonged to a different time and place, hundreds of miles and years away from his native country. The United States had become the pinnacle of modern Western civilization, and to Paul, it was a foreign country. No matter how long he might remain in the United States, it was never again his home (Caponi 1994, 193).

No fundo, Bowles testemunha aquilo em que o desígnio mítico americano se havia transformado. Ademais, Bowles abominava a Los Angeles do pós-guerra — "The city of the Future"¹⁷ (Bowles 1972, 342) — pois ela nada tinha que ver com a ideia de América que ele ainda preservava, depois de vários anos afastado do seu país de origem:

During that month in Hollywood I realized to what extent life in the United States had changed. The behavior of people bore little resemblance to what I remembered as American behavior. I felt that I was in the middle of a truly exotic culture, and perhaps one of the strangest of all time (Bowles 1972, 341).

Esta impressão contrasta com a que Bowles havia colhido durante uma viagem que, nos anos 30, fez, de autocarro, desde São Francisco até Chicago e que refere na sua autobiografia nos seguintes termos:

George Turner, whom I had not seen since Tunis, had invited me to visit him at his family house in Evanston; now I had an opportunity of going all the way to Chicago by Greyhound bus. I stayed over in Reno, Salt Lake City, Cheyenne, and Omaha and arrived in Chicago convinced that the United States was indeed a beautiful country, after all. Thirty-five years ago the symptoms of its forthcoming decline were scarcely noticeable (Bowles 1972, 184).

¹⁷ Los Angeles é uma metrópole na qual a vivência urbanística é totalmente descentrada, condição que poderia ser legendada pelo célebre comentário feito por Gertrude Stein a Oakland, outra cidade californiana: "There is no there there" (Stein 1937/1973, 289).

Este extracto permite, igualmente, concluir que a tese, defendida por vários(as) críticos(as), da aversão de Bowles aos EUA não era tanto em relação ao país em si, mas sim ao paradigma de desenvolvimento económico e social por este sustentado.

Uma vez considerados estes aspectos, então as reflexões de Malika que, numa primeira abordagem, poderiam ser entendidas como "a voz do Outro" poderão, na realidade, tratar-se da voz do próprio Bowles. Esta possibilidade faz ainda mais sentido se se tiver em consideração a presença de uma atitude crítica que, logo no século XVIII, se começa a encontrar na literatura americana e que apresenta ecos de Melville, Poe, Anderson, entre vários outros, e que Bowles também adopta. Nomeadamente no que diz respeito ao destino da América.

A possibilidade de este conto ser um exercício de camuflagem literária ganha contornos performáticos se se considerar que, estilisticamente falando, a atribuição do protagonismo a uma personagem marroquina poderá ser uma maneira de Bowles habitar textualmente o Outro (Boone 1995, 95). Esta técnica havia já sido usada por autores como Gustave Flaubert, Lawrence Durrell e T. E. Lawrence, uma vez que todos eles criaram uma ordem textual que lhes permitiu divorciarem-se da realidade que, enquanto indivíduos, vivenciavam, permitindo-lhes assim superar as barreiras que separam o(a) espectador(a) do espectáculo, o sujeito do objecto e a sua pessoa da do Outro (Boone 1995, 93). Por outras palavras, a literatura permitiu-lhes operar e habitar diversas *personae*, bem como explorar processos epistemológicos, epistémicos e ontológicos que são, normalmente, tratados a partir da hierarquia dos discursos dominantes (colonial e/ou sexual) e sempre em contextos de poder (Sousa Santos 1993b, 20-22). Exemplo desta atitude exploradora é o modo como Malika revela ser uma teia múltipla, complexa, aberta e expansão — tal como o seu lugar no mundo.

De mais a mais, e visto que Malika é uma mulher, ela pode ser aqui entendida, novamente a um nível figurado, como o travesti marroquino de Bowles [*Arab drag*] (Bone 1995, 96). A este propósito Joseph A. Boone refere que T. E. Lawrence costumava disfarçar-se de cigana síria a fim de espiar as tropas inimigas. Contudo, Boone é da opinião que o recurso a este disfarce tinha outros motivos que não apenas militares. Ou seja, Boone entende a expressão *Arab drag* como uma expressão de desejo homo-erótico, pois ao envergar trajes beduínos, os exploradores ocidentais não só procuravam imiscuir-se entre o Outro, mas também converterem-se no Outro desejado (Boone 1995, 96). Deste modo, Malika proporciona a Bowles o disfarce que lhe permite jogar com a ambiguidade de sexo e de género (Boone 1995, 96), visto que não é possível discernir, com certeza, se a voz a que os(as) leitores(as) têm acesso pertence a Malika ou a Bowles.

A incorporação deste artifício literário em "Here to Learn" ilustra a propensão de Bowles para explorar novos terrenos — sejam eles geográficos, culturais ou sexuais — bem como a liberdade criativa que resulta deste processo. Bowles justifica a inclusão de diversas técnicas literárias na sua escrita da seguinte forma:

What is my writing but a constant exploration of possible modes of consciousness? You could almost qualify the entire body of work as a series of variations on the theme of human perception (1982/1993, 138).

Ao explorar diversos modos de consciência, Bowles representa na sua escrita a teoria da fragmentação do "eu" avançada por Freud e que colocou em causa a dicotomia iluminista "nós" vs. "os Outros" (White 1978, 153). Por outras palavras, "nós" não se opõe a "os Outros" porque o indivíduo é, em simultâneo, tipo e antítipo e, como tal, incorpora todos os conflitos que podem advir desta combinação. Perante isto, os(as) leitores(as) são como que forçados(as) a concluir que este fenómeno é intrínseco ao ser humano.

Ainda que permeado por momentos pontuais de humor, este conto aborda questões como a transformação, a (des)territorialização, a identidade cultural, e as relações coloniais

e de diferença sexual. A odisseia de Malika força os(as) leitores(as) ocidentais a perspectivar a sua existência enquanto ocidentais, ao apresentar muitos dos axiomas que lhes são mais queridos como ilusórios: a noção de que a ocidentalidade lhes confere segurança, pertença, independência e superioridade. O conceito de sociedade — seja ela ocidental, ou não — é um falso refúgio cujo verdadeiro propósito é camuflar a violência, a falta de sentido, a solidão e o caos que nela grassam (Pinker 1994, 157). Esta é, aliás, uma das muitas lições que Malika aprende. Contudo, e terminado o ciclo de viagens que ela empreende no conto, a mais importante parece ser a de que ela nunca poderá ser ocidental mas, ao mesmo tempo, também já não é marroquina — e é ambas as coisas e tudo o que houver de intermédio. Como contador de histórias não convencional que é, Bowles ignora por completo o optimismo que permeia a cultura ocidental dominante cujo epítome são os EUA. Na verdade, ele assume uma atitude provatória ao confrontar os(as) leitores(as) com a noção de que, independentemente do esforço despendido, é impossível superar todos os obstáculos que vão surgindo e atingir todos os objectivos traçados. Deste modo, este conto rompe com o padrão do "felizes para sempre" do conto tradicional a apresenta uma realidade onde a alheamento, a desorientação, a dependência e a inquietude prevalecem.

Ao mesmo tempo que questiona um conjunto de hábitos e convicções que os(as) leitores(as) ocidentais têm por certas, "Here to Learn" confirma, igualmente, que esses mesmos hábitos epistémicos são muito difíceis de superar e de abandonar. Todavia, há que notar que, ainda que Bowles não seja imune a uma lógica binária, ele também aproveita todas as oportunidades que lhe são propícias para a contrariar. Ao dar o protagonismo a uma jovem marroquina, Bowles resgata-a da condição de mero objecto de contemplação ao mesmo tempo que lhe confere subjectividade. Esta técnica permite também aos(as) leitores(as) ter acesso à perspectiva "do observado," bem como experienciar a sensação de impotência que resulta da sua foraneidade e da falta de poder que dela advém. No entanto,

este exercício, em si, não revoga a existência de hierarquias sexuais e raciais pois, tal como Satya P. Mohanty observa, a simples inversão das relações de hierárquicas não é suficiente para as erradicar — porque todas as relações hierárquicas são, necessariamente, complexas e resultam de múltiplos factores (1995, 110). Ou seja, elas dependem da intersecção de vários eixos — raça, diferença sexual e classe — e , como tal, qualquer tentativa de análise terá de os ter todos em consideração; caso contrário, far-se-á uma análise descontextualizada, análise essa que poderá reproduzir as mesmas estruturas discursivas que pretende desconstruir. Ainda assim, as escolhas estéticas de Bowles, tenham elas sido feitas de forma intencional ou não-intencional, parecem valorizar e capacitar aqueles(as) que, por razões históricas ou económicas, são empurrados(as) para as margens, sejam elas geográficas, étnicas ou resultantes da sua diferença sexual.

Concluindo, "Here to Learn" debruça-se sobre a propensão dos seres humanos para se reinventarem e redescobrirem de acordo com as exigências e especificidades culturais que lhe possam ser requeridas. Assim sendo, a questão subjacente a este conto parece ser: pode alguém pertencer, verdadeiramente, a outra cultura que não a sua? Questão esta que persiste ao longo do conto e para a qual nunca é avançada ou sequer sugerida uma resposta concreta. Pelo contrário, Bowles deixa os(as) leitores(as) com a opção de chegarem a uma conclusão ou de não chegarem a conclusão alguma.

[T]he people of the alien cultures are being ravaged not so much by the by-products of our civilization, as by the irrational longing on the part of members of their own educated minorities to cease being themselves and become Westerners.

Paul Bowles

Muito embora Paul Bowles não tenha sido o único artista ocidental que durante o século XX viajou consideravelmente, ele evidenciou-se por ser um dos poucos a aventurar-se por trilhos menos percorridos, opção que lhe permitiu constatar e explorar a natureza rizomática das relações interculturais, algo que se tornou um dos traços distintivos da sua ficção. Esta evidência tem levado vários críticos(as) a considerarem que a escrita de Bowles deixa transparecer o pensamento de várias escolas no campo da antropologia que se fundaram durante o período da sua produção literária, nomeadamente, aquelas que tiveram como mentores Bronislaw Malinowsky, Franz Boas, Claude Lévi-Strauss e Clifford Geertz.

A leitura da sua correspondência e de alguns dos seus relatos de viagens¹ permite concluir que a pesquisa etnográfica — ou seja, o trabalho de campo que implica a observação participante e o contacto directo com civilizações não ocidentais (Hammersley & Atkinson 2007, 1) —, figurava entre os seus interesses. Na realidade, Paul Bowles foi aquilo que Alexander Moore designa por etnógrafo espontâneo (1998, 11), na medida em que os seus relatos não assentam na formação académica na área e não têm qualquer pretensão científica. Antes resultam da vontade de o autor partilhar com os(as) leitores(as) um conjunto de observações recolhidas pelas paragens exóticas que visitou mas que, em

¹ Cf. Paul Bowles, *Their Heads Are Green and Their Hands are Blue. Scenes from the Non-Christian World* (Nova Iorque: Ecco, 1984).

última análise, se constituem como observações que poderão servir como fonte para o estudo antropológico das culturas neles descritas. E, esta possibilidade interpretativa não se restringe aos escritos não-ficcionais de Bowles: o facto de o enredo de vários contos deste autor assentar na incompreensão e no desprezo, por parte das personagens ocidentais, pelo sistema de referências do Outro, tem levado vários(as) críticos(as) a atribuir valor antropológico a essas narrativas (Evans 1959; Voelker 1985; Hibbard 1993; Papayanis 2005). Este valor apoia-se, igualmente, na noção de que esses mesmos contos deixam transparecer a noção de que nenhuma cultura é traduzível directamente para outra (Voelker 1985, 25) e que, quando se insiste na tradução, é inevitável o choque que advém do confronto de sistemas semióticos diferentes.

Com base neste princípio, neste capítulo, analisar-se-á o conto "Pastor Dowe at Tacaté" e olhar-se-á igualmente, a título comparativo, para o conto "You Have Left Your Lotus Pods on the Bus" e para o texto de género indefinido "Things Gone and Things Still Here," todos eles da autoria de Paul Bowles. Deste modo se tentará perceber até que ponto é que a dimensão antropológico neles se evidencia enquanto, simultaneamente, se observa as experimentações estilísticas que Bowles foi operando nas suas produções contísticas. Tentar-se-á ainda perceber se há uma predisposição por parte do autor, para elevar a periferia face ao mundo ocidental ao situar as suas referências geográficas ficcionais em cenários não-ocidentais (Evans 1959; Sousa Santos 2001). Mais, este capítulo tem por ambição destacar o facto de Bowles ter cultivado um registo "que parte ... do sério," mas que em alguns contos "acaba no cómico"(Bernstein 1997, 119) aproveitando, e usando os dois contos já mencionados como exemplo, para desmistificar a ideia de que o face-a-face Bowlesiano com o Outro é sempre violento. Ainda no que à relação do ocidental com o Outro não-ocidental diz respeito, abordar-se-á o comprometimento da antropologia com os modelos coloniais. Por último, esta selecção servirá para contrariar a noção, avançada por

Allen Hibbard (1993, 24, 91, 98), de que, devido à presumível ausência de *pathos*, estes são contos menores.

1. "Pastor Dowe at Tacaté:" Uma questão de fé

O enredo de "Pastor Dowe at Tacaté" [1949]² tem como pano de fundo uma aldeia índia na América Latina e, como protagonista principal, um missionário norte-americano, que tem por incumbência converter ao cristianismo uma comunidade índia no interior da selva. À semelhança de contos como "A Distant Episode" [1947] e "Tapiama" [1957], também aqui os equívocos que advêm dos confrontos cultural e linguístico não só vão ser colocados em evidência, como vão ser responsáveis por impulsionar a acção. Tal como observado por Hibbard, a atitude do pastor Dowe é em muito semelhante à de um antropólogo — numa fase em que o respeito pela diferença ainda não tinha entrado na ordem do dia —, na medida em que se depara com uma cultura que não lhe é, de todo, familiar e, por esse motivo, tenta entendê-la à luz dos seus próprios códigos civilizacionais (1993, 24).

Ainda que esta apropriação simbólica do Outro, com fins artísticos, não seja uma novidade — Melville, por exemplo, já a ela havia recorrido em *Typee* [1846] — ela ilustra a já falada tendência pro-antropológica que se verificou entre os(as) artistas modernistas e que estimulou muitos(as) a explorarem e a incorporarem elementos de culturas não-ocidentais nas suas produções artísticas.³ Porém, esta tendência surgiu mais como forma de libertar o "não-ocidental" do seu habitual estatuto de alteridade e de, simultaneamente, descobrir e

² Esta é a data atribuída a este conto em *The Stories of Paul Bowles* (Nova Iorque: Ecco, 2001), ano em que foi publicado na revista *Mademoiselle*. Porém, Gena Dagal Caponi atribui-lhe a data de 1946 (1998, 46) sem que se conheçam os fundamentos para tal.

³ Veja-se o caso do interesse de Picasso, Gauguin e de Max Ernst pelas artes tribais, assim como o de Ezra Pound e de T.S. Eliot pelas literaturas asiáticas, e o de D. H. Lawrence pelas culturas indígenas sul-americanas isto para mencionar apenas alguns (Childs 2000, 13; Clifford 2006, 152).

explorar o que entendia como faculdades universais e ahistóricas do ser humano (Clifford 2006, 152) e não tanto, com a intenção de dar visibilidade a uma diferença que exige tanto respeito quanto a diferença ocidental. Esta tendência foi, em grande parte, instigada pelo modernismo antropológico britânico, fundado por Bronislaw Malinowski e por A. R. Radcliffe-Brown, que se pautou pela adoção de uma abordagem da diferença cultural de forma relativa — estimulando, deste modo, o estudo das culturas *in loco* e o recurso ao empiricismo e distanciando-se, assim, das teorias evolucionistas vitorianas, que ainda dominavam a academia (Fardon 1999, 244; Rae 2007, 414). Ainda assim, ou por essa mesma razão, este novo movimento antropológico provou ser muitíssimo popular e influente entre os(as) modernistas.

Muito embora a propensão etnográfica de Bowles se encontre patente nos vários relatos de viagens que produziu, há, no entanto, um projecto em que esta se evidencia de forma mais declarada — o segundo volume do periódico vanguardista americano *View*, de Maio de 1945. Esta revista, já mencionada no terceiro capítulo, resultou de um esforço conjunto de edição entre Charles-Henri Ford e Parker Tyler, que durou entre 1940 e 1947, e que gozou da presença de Bowles no conselho de editores, bem como da sua colaboração frequente, sobretudo sob a forma de artigos sobre Jazz e traduções de textos modernistas do francês e do espanhol (Bowles 1972/1985, 261). Em 1945, Bowles é convidado por Charles-Henri Ford a editar um volume subordinado ao tema *Tropical Americana*.⁴ Esta escolha terá

⁴ A título de curiosidade, note-se o facto de o editorial produzido por Bowles para o volume em questão não ter sido publicado, mas sim uma versão editada por Parker Tyler. As razões que terão levado Tyler a alterar as palavras de Bowles não são conhecidas. Este episódio é narrado pelo próprio Bowles, na sua autobiografia, da seguinte forma:

In the spring of 1945 I edited an issue of *View* comprising texts of my own, translations, and photographs I had taken in Central and South America. For no perceptible reason Parker Tyler thought it necessary to rewrite my preface; in doing so, he made it mean exactly the opposite of what I had said. He was apologetic, but the damage was done; doubtless no one noticed the difference (1972, 261).

Anos mais tarde, numa carta dirigida a Virginia Spencer Carr, Bowles vai mais longe ao afirmar que o único passo do editorial cujo teor permaneceu realmente intacto, após a intervenção não autorizada de Tyler, restringe-se à seguinte frase — "The final aim of this issue of *View* is to present a poetically apt version of life as it is lived by the peoples of tropical America" (Carr 2004, 169).

resultado do facto de Ford saber que Bowles possuía variadíssimos registos das viagens e das longas estadias que havia empreendido pela América Latina uns anos antes. Contudo, e tal como Christopher Sawyer-Lauçanno tem o cuidado de referir, apoiado nas palavras de John Bernard Myers,⁵

... the material he had been collecting was, to be sure, not a tourist's view of Latin America. The issue, Myers wrote, "demonstrated to what extent Bowles was drawn to the magical and supernatural, and the strangeness to be found among other peoples, other ways of life ... Bowles presents a dazzling array of words and images, texts both ancient and primitive. There are stories, votary collages, a suffusion of pagan and Christian incantations, rituals, horseplay." Not only was Bowles the editor of the issue, he was also the main translator, collage artist, and in any case, an original contributor (1989, 245-6).⁶

As viagens de Bowles pela América Latina, no final dos anos trinta, foram o resultado de uma propensão generalizada entre a classe artística da esquerda norte-americana.⁷ Por exemplo, a cidade de Taxco, no México, tornou-se um verdadeiro paraíso para expatriados(as) americanos(as) durante a década de 30. A proximidade geográfica com os Estados Unidos e o exotismo que as suas paragens invocavam aliados ao baixo custo de vida, à possibilidade de testemunhar a prática de princípios comunistas naquele país e também à influência das artes pelo pensamento da antropologia conduziram a um afluxo de

5 Reputado colecionador e crítico de arte que colaborou, frequentemente, com a *View*.

6 Alguns dos textos de cariz jornalístico ou documental incluídos neste volume, nomeadamente "Soledad, Oct. 1929" e "Merida, Yucatan," são na realidade resultado da imaginação de Bowles. Mais precisamente, o primeiro é uma estratégia experimental de Bowles, que mais tarde vai ser trabalhada e dar origem ao conto "D. Faustina;" enquanto que o segundo, de acordo com Sawyer-Lauçanno, resulta de uma adaptação de um conto do escritor mexicano Juan de la Cabada (1989, 246). Gena Dagal Caponi considera que estas falsas peças jornalísticas permitiram a Bowles desenvolver a técnica literária — que Caponi denomina de "documentary technique" — que ele vai utilizar, mais tardiamente, em *Points in Time* e que resulta da recolha e conversão de uma série de episódios, ditos históricos ou reais, em peças literárias (1994, 103-4).

7 No caso particular de Bowles, a viagem que este faz ao México, em 1937, encerra um episódio inusitado e que merece ser aqui referido. No Inverno desse mesmo ano, durante uma tertúlia realizada em casa de e.e. cummings, em que um dos temas de conversa foi o México, Paul Bowles e o pintor surrealista Kristians Tonny, impulsivamente, decidem organizar uma viagem até ao país em causa. Durante os preparativos da viagem, Bowles, possivelmente numa tentativa de impressionar as altas esferas do Partido Comunista Americano, no qual ainda não era filiado, resolve mandar imprimir quinze mil panfletos de cariz anti-trotskista — onde se podia ler, por exemplo, *El Peligro Inmediato: Trotzky e Muera Trotzky* — que leva consigo com a intenção de os distribuir entre grupos sectários que se opunham à presença de Trotsky no México. Este projecto acabou por ser gorado devido à falta de organização e de disciplina destes mesmos grupos que, apesar de entusiastas, não foram capazes de dar aos panfletos o devido uso (Bowles 1972, 197-198; Sawyer-Lauçanno 1989, 173; Caponi 1994, 74 e 78-79). Apesar deste conjunto de coincidências, não há registo de alguma vez ter havido qualquer contacto entre Bowles e Trotsky.

artistas americanos(as) para a cidade⁸ (Sawyer-Lauçanno 1989, 218; Caponi 1994, 117-8). Muito embora Bowles tenha viajado intensivamente pelo México e se tenha familiarizado com as culturas, rituais e mitologias indígenas, países como a Colômbia, a Guatemala e o Panamá constaram, igualmente, do seu itinerário. As consequências da tendência pró-etnográfica de Bowles está patente no à-vontade que demonstra ter em relação aos sistemas simbólicos sul-americanos que descreve em contos como "The Circular Valley," "Doña Faustina" e "Pastor Dowe at Tacaté."

A inclusão de mitos nos seus contos é, para Bowles, um exercício estimulante uma vez que possibilita experimentar pontos de vista alternativos (Collins 1982, 63). Esta é, aliás, uma das características modernistas de Bowles, pois tal como Steven Connor observa:

The effort to understand, engage with or revive myth is an effort on the part of modern writers and artists to enter into habits of thought, belief and feeling that are nothing if they are not not-modern. The point of myth is precisely that it is not modern, and the pursuit of myth is therefore a form of the effort to 'think the unthought' that seems to be a definitional part of Modernist cultural aspiration (2004, 251).

O pensamento mítico foi revisitado pelos modernistas pela sua proximidade com o inconsciente, ou seja, pela possibilidade que a sua exploração permite dos lados "primitivo," bárbaro e selvagem do ser humano. Possibilidade essa que deu, no fundo, forma ao fascínio pelo Outro como metáfora do Eu. O interesse modernista pela questão do mito é estimulado pelo trabalho de Darwin, de Freud e de Boas. Por exemplo, os sistemas míticos não-ocidentais que os estudos antropológicos empreendidos por Boas começam a divulgar ilustram a descoberta das formas alternativas e complexas de ver o mundo em culturas, ditas primitivas e que são, igualmente, documentadas por Claude Lévi-Strauss em *The Savage Mind*. Nessa mesma obra, Lévi-Strauss contraria a teoria evolucionista de que a ausência de

⁸ Entre os(as) muitos(as) *literati* que fizeram parte deste fenómeno contam-se Hart Crane, Gordon Sager, Tennessee Williams, Paul e Jane Bowles e o historiador Stuart Chase (Caponi 1994, 117-8).

termos abstractos, em algumas culturas indígenas seria um indicador da sua incapacidade para formular pensamentos abstractos, quando afirma que:

... the delimitation of concepts is different in every language, and ... the use of more or less abstract terms is a function not of greater or lesser capacity, but of differences in the interests — in their intensity and attention to detail — of particular groups within the national society (1966, 2).

Neste contexto, "Pastor Dowe at Tacaté" é um conto particularmente relevante pois dois sistemas de crenças vão estar em disputa — o sistema mitológico de uma aldeia sul-americana e aquilo que é descrito nas Sagradas Escrituras. Para além disso, neste conto, a noção de choque cultural amplia-se na medida em que contempla as dimensões linguística e religiosa. Tal como Hibbard observa, a missão do pastor vai estar, desde o início, comprometida, não só devido à sua falta de competência linguística para comunicar com os naturais de Tacaté, que pretende converter ao Cristianismo, mas também pela atitude de desdém que adopta em relação ao sistema de crenças local (1993, 24). O desdém do pastor resulta da ideologia imperialista de que a sua missão civilizadora se reveste,⁹ bem como da sua incapacidade de entender o mundo fora de um sistema monoteísta, que assenta na distinção moral entre o "bem" e o "mal," ao invés de um politeísta, em que as coisas e as pessoas são caracterizadas como "pertencentes" ou "não pertencentes" (Hibbard 1993, 24) — tal como Nicolás (um aldeão que funciona como mediador entre o Pastor e a comunidade índia) explica a Dowe durante uma conversa:

... "Hachakyum made the world. Is that true?"

Nicolás nodded in agreement, and squatted down at the pastor's feet, looking up at him, his eyes narrowed against the sun.

⁹ Ao partir do pressuposto de que a sua missão junto dos(as) habitantes da aldeia para onde é enviado é para bem deles(as) e que, como tal, não lhe cumpre justificar-se, o Pastor manifesta a arrogância e a ignorância próprias dos colonizadores. A propósito desta questão, Richard F. Patteson diz o seguinte:

The missionary enterprise is the most thorough form of imperialism because it undertakes to rip up and replace the very roots of a culture — a people's understanding of who they are and how they relate to the rest of the universe. From the outset Pastor Dowe is only half aware of the magnitude of his task. Not comprehending the Indians' cosmology, he substitutes the name of their god Hachakyum for that of the Judeo-Christian God in his sermons, only to be told that the Indians do not believe in a single creator (1987, 61).

"Hachakyum made the sky, " the pastor began to point, "the mountains, the trees, those people there. Is that true?"

Again Nicolás assented.

"Hachakyum is good. Hachakyum made you. True?" Pastor Dowe sat down again on the stump.

Nicolás spoke finally, "All that you say is true."

The pastor permitted himself a pleased smile and went on. "Hachakyum made everything and everyone because He is mighty and good."

Nicolás frowned. "No!" he cried. "That is not true! Hachkyum did not make everyone. He did not make you. He did not make guns or Don Jesucristo. Many things He did not make!"

The Pastor closed his eyes a moment, seeking strength. "Good," he said at last in a patient voice. "Who made the other things? Who made me? Please tell me."

Nicolás did not hesitate. "Metzabok."

"But who is Metzabok?" cried the pastor, letting an outraged note show in his voice. The word for God he had always known only as Hachkyum.

"Metzabok makes all the things that do not belong here," said Nicolás (Bowles 1949/2003, 109-10).

Na verdade, a comunicação e o pleno entendimento entre o Pastor e a comunidade indígena, que aquele visa converter, são prejudicados pelo facto de ambas as partes desconhecerem a lógica que subjaz às cosmogonias e teogonias de cada uma. Durkheim, em *The Elementary Forms of Religious Life* (1912/1995), considera que tanto os objectos como as pessoas se tornam sagrados por via da acção de uma comunidade moral. O mesmo é dizer que a noção de sagrado é um eco da consciência colectiva de uma congregação específica, visto ser um aspecto do real que só funciona como tal se for entendível por um colectivo, e não apenas por um indivíduo (Durkheim 1912/1995, 230). Por outras palavras, a prática religiosa é, essencialmente, uma prática social (Durkheim 1912/1995, 246), da mesma forma que o "real" também é construído ritualmente. Não admira, pois, que Dowe, durante a preparação de um dos seus sermões baseado numa parábola bíblica — ou seja, dotada de uma estrutura simbólica estranha à congregação a que se destinava —, dê por si a fazer a seguinte reflexão: "Passages like that would sound utterly pagan in the dialect, " "But to

their hears *everything*¹⁰ must have a pagan sound. Everything I say is transformed on the way to them into something else" (Bowles 1949/2003, 116).¹¹

Os conceitos de religião e de "real" (na linguagem) defendidos por Durkheim poderão ter servido de base aos de Bowles pois apresentam várias semelhanças, tal como se verifica na afirmação que se segue: "... I was made aware that a human being is not an entity and that his interpretation of exterior phenomena is meaningless unless it is shared by the other members of his cultural group" (Bowles 1972/1985, 151). Mesmo o "real humano" (o que somos) é uma construção da linguagem. Ainda que não se possa afirmar que Bowles fosse conhecedor desta obra de Durkheim, é provável que a tenha lido, dado o seu interesse pela antropologia e a sua familiaridade com as escolas de pensamento francesas. Na opinião de Bowles, a religião é uma invenção humana criada com o propósito de servir uma construção humana maior que é a sociedade. Como ele próprio refere numa entrevista a Elghandor: "[w]hatever mankind does is necessary for him, so God is necessary for mankind" (Elghandor 1994, 18). Assim sendo, enquanto construção que é, a religião é algo externo aos seres humanos mas que, uma vez interiorizada, os auxilia a ajustar o seu comportamento às necessidades e exigências da comunidade de que fazem parte — logo, a construção social começa por ser religiosa. Deste modo, funciona não só como um mecanismo de monitorização eficaz como é, igualmente, um exemplo claro da propensão humana para produzir e funcionar dentro de sistemas simbólicos — daí, a importância dos mitos. De mais a mais, Bowles considera também que a "necessidade" da fé reside no facto

¹⁰ Ênfase no original.

¹¹ Repare-se que a dificuldade de comunicação entre o Pastor e a comunidade indígena advém, em grande parte, de uma questão de linguagem que ganha forma no braço-de-ferro que ao longo de todo o conto se vai verificar entre dois sistemas mitológicos diferentes — cuja construção assenta em dois sistemas linguísticos diferentes. Por outras palavras, os universos de sentido (que são sempre permeadas pela linguagem) em que cada uma das culturas representadas se baseia não são traduzíveis entre si, pelo que tal facto conduz a um desentendimento permanente. Não há tradução possível até porque a linguagem implica processos de percepção e cognição impossíveis de serem abarcados pela linguagem do Outro e vice-versa (Bernstein 1992). Logo, há apenas *performance*.

de esta aliviar o peso da existência, na medida em que dota os crentes da ilusão da partilha.

Esta ideia está patente num comentário que faz na entrevista já referida:

... life is more difficult without it [religião], and ... it was easier for him [ser humano] while he believed in God, but once he doesn't, I think, existence becomes more difficult for he takes everything on his shoulders. There's no Father in Heaven to appeal to. There's no one watching. No one cares. No one gives a damn what anybody does, so it's more difficult (Elghandor 1994, 18).

Esta citação ilustra a emergência de uma visão secular do mundo e vai ao encontro da ideia, avançada por Matei Calinescu, de que ao confirmar (o mito d) a morte de Deus, alguns autores existencialistas pretendem sobretudo analisar o modo como o homem moderno, privado do auxílio desta entidade divina, vai ser empurrado para uma existência de desespero e de angústia:

The crisis of religion gives birth to a religion of crisis, in which — ... — all the unsolvable contradictions of the Judeo-Christian tradition are brought up simultaneously to unsettle every single certainty and induce existential despair and anguish (Calinescu 2006, 62).

Um dos aspectos mais surpreendentes do conto em análise, mas que vai ao encontro do argumento exposto no último parágrafo, é o facto de Bowles abordar tanto a religião cristã como a religião indígena com a mesma atitude. Esta ideia é avançada e defendida por Oliver Evans quando este afirma:

[it] is not surprising to encounter an anti-Christian bias in Bowles — the reader will remember "Pastor Dowe at Tacaté" — but there is an important difference, for in that story, Bowles is writing as a sociologist concerned with the relativity of all religions to the particular needs which they serve rather than as the champion of any specific creed: Metzabok and Hachakyum are no better and no worse than the Christian deity; they are just different, like the people who worship them (1959, 58).

Ainda que a sua formação cultural tenha bases Judaico-Cristãs, Bowles foi criado num ambiente familiar não religioso e, durante a sua vida adulta, afirmou-se como ateu.¹²

¹² A propósito do passado religioso de Bowles, este autor, à idade de vinte anos, faz o seguinte comentário

Todavia, livros sagrados como a Bíblia e o Alcorão, bem como certos rituais religiosos — sobretudo, marroquinos —, exerceram sobre ele grande fascínio devido ao seu valor etnográfico. O seu conhecimento da Bíblia, por exemplo, é demonstrado em "Pastor Dowe at Tacaté" quando escolhe o Salmo 78 como texto base para um dos sermões de Dowe. Este Salmo, inspirado no discurso de Moisés presente no Deuterónimo, é um texto de cariz exortativo, profético, parabólico e meditativo sobre a história de Israel e sobre o papel da fé na sua história. Nele, o salmista discorre sobre a História enquanto um legado que é transmitido de geração em geração e cujo principal enfoque é a acção de Deus em prol dos que o seguem. Por outras palavras, o princípio que está aqui subjacente é o de que a força e salvação de um povo dependem da sua crença em Deus e no seu projecto (Sl 78: 1-20). À semelhança do salmista, Dowe almeja alertar para os perigos cataclísmicos de se adorar um outro deus que não o seu Deus. Contudo, a distância espiritual e cultural entre o Pastor e a comunidade índia impede-o de fazer passar a sua mensagem (Louis 1987, 385). Apesar das constantes intrusões de Dowe na vivência da aldeia, a comunidade índia, em si, não vê nisso qualquer problema. Ralph St. Louis explica esta conduta da seguinte forma:

In effect, Dowe exists in two levels, a phenomenal level where he has an identity of a person the villagers accept, and a mythological level. On this second plane, the missionary and his culture are mere disturbances, like sadness or disease, and thus not true participants in the reality that Hachakyum has made (1987, 383).

Nada do que o Pastor diz, faz ou representa tem sentido para os índios. O facto de estes, ainda assim, frequentarem os seus serviços religiosos, tem que ver com a possibilidade de,

numa carta que dirige a Bruce Morrissette [em 1930]:

My 'indictment of desire' is a heritage from three centuries of the tightest-laced New England Puritanism (on both sides of my family). It skipped a generation in my parents, but here it is on my shoulders with redoubled weight. But I insist that I am not "revolted by the sight" of "fornication." I consider it a necessary evil and *au même temps* a delightful background for existence (Bowles 1994, 44).

Décadas mais tarde, e já totalmente liberto do peso da herança puritana, Bowles afirma o seguinte numa entrevista que concedeu a Abdelhak Elghandor: "All religions drive me crazy. I hate Christianity; I don't like Islam; I don't like Buddhism; I don't like any orthodoxies" (1994, 12).

durante os mesmos, poderem ouvir clássicos do cancionero americano — como "Crazy Rhythm," "Let's Do It," "Strike Up the Band" ou "Sonny Boy" —, muito embora tenham de recorrer à chantagem para o conseguir, pois o Pastor não considera próprio fazer acompanhar os sermões de uma banda sonora *pop*. Na verdade, e apesar de se esperar que seja Dowe, por força da sua profissão, a moldar os índios à sua vontade, verifica-se o contrário. É Nicolás, mandatado pela comunidade local e assumindo uma atitude de ingenuidade estereotípica, quem manipula habilmente Dowe, ainda que gozando de alguma franqueza, para dele extrair outra raridade — sal:

Nicolás looked respectful. "Señor," he said, "we like you because you have given us music when we asked you for it. Now we are all good friends. We want you to give us salt."

"Salt?" exclaimed Pastor Dowe, incredulous. "What for?"

Nicolás laughed good-naturedly, making it clear that he thought the Pastor was joking with him. Then he made a gesture of licking. "To eat," he said.

"Ah, yes," murmured the pastor, recalling that among the Indians rock salt is a scarce luxury (Bowles 1949/ 2003, 113).¹³

Repare-se no cômico de situação, à questão do Pastor, que aponta para o transcendente, é dada uma resposta pragmática. A necessidade do sal advém de uma carência básica para a comunidade e, para colmatar essa e outras carências, a comunidade enceta uma série de negociações chantagísticas com o pastor. Os índios frequentam os serviços religiosos do Pastor, sim, mas em troca ele tem de fazer concessões e uma delas passa por lhes dar sal, ou seja eles toleram o Deus do Pastor a fim de conseguirem aquilo de que realmente precisam.

Consciente da complexidade da sua missão numa comunidade que não lhe confere uma identidade plena, e numa tentativa de se libertar do peso da existência provisória¹⁴ (Voelker 1985, 35) a que, conseqüentemente, tinha sido votado, Dowe opta por

¹³ Ralph St. Louis considera que este episódio é mais um exemplo da familiaridade de Bowles com a *Bíblia*, uma vez que o entende como uma alusão à metáfora usada por Jesus Cristo no sermão da montanha (1987, 384), presente no Evangelho de São Mateus — "Vós sois o sal da terra. Ora se o sal perde o sabor, com que poderemos salgá-lo? Não serve para mais nada; só serve para ser lançado fora e ser pisado pelos homens" (Mt 5: 13).

¹⁴ No original: "the burden of provisional selfhood." Ou seja, a consciência de que se é mortal.

abandoná-la, embora temporária e timidamente, iniciando uma viagem ao coração das suas trevas. A decisão de o pastor se aventurar sozinho por um território que lhe é geográfica e temporalmente estranho, é uma marca reconhecidamente bowlesiana (Hibbard 1993, 25) e que remete para outros contos, como "A Distant Episode" e "Call at Corazón."

A partir do momento em que o pastor penetra na selva que circunda a aldeia, todo um processo iniciático, com contornos oníricos, é posto em marcha. O lado onírico deste processo é enfatizado através da aparição de dois índios, até aí desconhecidos, que o vão embrenhar ainda mais na selva e afastar ainda mais da jurisdição do seu Deus. Com um misto de temor e fascínio, Dowe segue-os até uma ribeira onde os esperava uma jangada na qual efectuaram a travessia. Este passo traz à memória de imediato a Barca de Caronte, que conduz as almas que nela entram para o Inferno. O simbolismo da barca (neste caso, na forma de uma jangada) é transversal a várias culturas e aparece sobretudo associada à ideia de uma viagem levada a cabo por mortos ou por vivos. No primeiro caso, a tónica cai na representação da culpa e da infelicidade enquanto que, no segundo, as noções de renascimento ou segurança são, normalmente, enfatizadas (Chevalier & Gheerbrant 1994, 115). No que se refere a Dowe, ele parece conjugar em si ambos os estados. Se, por um lado, tem consciência da sua invisibilidade (como se de uma alma efectivamente se tratasse) e conseqüente insignificância para os dois índios que acompanha por outro lado, ele tenta resistir à experiência faustiana pela qual está a passar, repetindo para si mesmo, à laia de mantra, "God is always with me" (Bowles 1949/ 2003, 120).

A ideia de que Dowe adopta uma atitude simultaneamente de indiferença e de resistência em relação à sua sorte, está patente no momento em que Dowe aparentemente sucumbe à vontade dos dois índios que o acompanham e adora Metzabok:

The pastor was on his knees. "O Father, hear my voice. Let my voice come through to you. I ask it in Jesus' name" (...). As he continued to speak, always with fewer hesitations, he felt a great rush of strenght going through him.

Confidently he raised his head and went on praying, his eyes on the wall in front of him. At the same moment he heard the cry: "Metzabok hears you now. Say more to him."

The pastor's lips stopped moving, and his eyes saw for the first time the red hand painted on the rock before him, and the charcoal, the ashes, the flower petals and the wooden spoons strewn about. But he had no sensation of horror; that was over. The important thing now was that he felt strong and happy. His spiritual condition was a physical fact. Having prayed to Metzabok was also a fact, of course, but his deploring of it was in purely mental terms. Without formulating the thought, he decided that forgiveness would be forthcoming when he asked God for it (Bowles 1949/ 2003, 121-2).

A prática do ritual pagão vai, na realidade, permitir ao pastor reencontrar-se com Deus e renascer para Ele. Este argumento é justificado pela presença da caverna que figura como símbolo do útero materno "nos mitos de origem, renascimento e de iniciação de muitos povos" (Chevalier & Gheerbrant 1994, 177). A associação da caverna à alegoria da caverna de Platão também não pode ser descurada, pois ela comporta igualmente a ideia de um processo iniciático que visa a libertação do ser humano de um estado de ignorância que lhe é inerente (Chevalier & Gheerbrant 1994, 178).

Durante este passo, verifica-se uma suspensão do registo cómico em prol de um mais sério, o que se coaduna com o colapso espiritual que Dowe experiencia e, consequentemente, com o *pathos* que emerge desta situação. No fundo, o pastor vai provar o seu próprio veneno pois da mesma forma que ele tenta afastar a comunidade índia da dimensão espiritual que lhe era familiar, também os dois índios o vão tentar afastar da dele ao forçá-lo a falar com Metzabok. Porém, nem uma parte nem a outra vão ter êxito, na medida em que o que se verifica aqui é que ambas as partes envolvidas estão a tentar impor os *topoi* da sua cultura ao Outro. Isto é, estão a partir do princípio que os seus *topoi* são completos, logo inquestionáveis e passíveis de serem impostos. Não há, portanto espaço, para o diálogo nem para a noção de incompletude cultural que a hermenêutica diatópica prevê (Sousa Santos 1997, 23). Logo qualquer tentativa de apropriação e/ou absorção cultural, para além de ser impossível na sua totalidade, vai estar desde logo comprometida

porque não pode depender da vontade de apenas uma das partes (Caponi 1998, 46), nem tão pouco de uma só pessoa (Sousa Santos 1997, 28).

Um outro episódio em que a extensão dos conhecimentos etnográficos e bíblicos de Bowles são postos em evidência é aquele em que Marta — a filha de cerca de sete anos de Nicolás — se aproxima de Dowe com uma cria de crocodilo nos braços, como se de uma boneca se tratasse:

The little girl, ..., moved out from the shadows of a corner. She held what appeared to him to be a large doll, and was being very solicitous to it. ... He remained in the doorway in an attitude of suspended action for a moment, staring at little Marta. The doll, held lovingly in the child's arms, and swaddled in a much-used rag, was making spasmodic movements.

The pastor's ill-humor was with him; "What is it?" he demanded indignantly. As if in answer the bundle squirmed again, throwing off part of the rag that covered it, and the pastor saw what looked to him like a comic-strip caricature of Red Riding Hood's wolf peering out from under the grandmother's nightcap. Again Pastor Dowe cried, "What is it?"

Nicolás turned from his conversation, amused, and told Marta to hold it up and uncover it so the señor could see it. This she did, pulling away the warpping and exposing to view a lovely young alligator which, since it was being held more or less on his back, was objecting in a routine fashion to the treatment by rhythmically paddling the air with its little black feet. It's rather long face seemed, however, to be smiling.

"Good heavens!" cried the pastor in English. The spectacle struck him as strangely scandalous. There was a hidden obscenity in the sight of the mildly agitated little reptile with its head wrapped in a rag, but Marta was still holding it out toward him for inspection. He touched the smooth scales of its belly with his fingers, and withdrew his hand, saying, "It's jaws should be bound. It will bite her."

Mateo laughed. "She is too quick," and then said it in dialect to Nicolás, who agreed, and also laughed. The pastor patted Marta on the head as she returned the animal to her bosom and resumed cradling it tenderly (Bowles 1949/2003, 114-115).

Este passo assume particular relevância neste conto dada a sua riqueza simbólica e consequente multiplicidade de interpretações que alberga. Por um lado, o crocodilo adquire como que um estatuto metonímico por força da sua relação com a água. Ou seja, a fonte e a origem de todas as formas de vida, incluindo a vida humana. Esta percepção verifica-se em muitos mitos sul-americanos a par com a ideia de abundância. Contudo, o crocodilo é

também entendido como uma força ctoniana, visto que, com as suas mandíbulas vorazes todos os dias devora o Sol, imagem que aparece documentada em exemplos da glíptica Maia (Chevalier & Gheerbrant 1994, 243). Por outras palavras, o crocodilo é "uma das forças senhoras da morte e do renascimento"¹⁵ (Chevalier & Gheerbrant 1994, 243).

O facto de o pastor considerar que as mandíbulas do crocodilo comportam uma obscenidade latente é um aspecto de extrema relevância e complexidade. Ralph St. Louis considera que o à-vontade de Marta com o crocodilo é entendido pelo pastor como escandaloso devido ao simbolismo fálico que é, muitas vezes, atribuído a este anfíbio (1987, 384). A fim de justificar este argumento, Louis estabelece um paralelo entre a deixa em que o pastor decreta que as mandíbulas do crocodilo deveriam ser amarradas e o momento em que Deus desafia Job a dominar as forças do mal com o intuito de o fazer reconhecer as suas limitações e, conseqüentemente, compreender que apenas Deus é onnipotente:¹⁶

És capaz de pescar o Leviatã com anzol e amarrar-lhe a língua com uma corda? És capaz de lhe furar as narinas com junco e de lhe perfurar a mandíbula com gancho? Será que ele viria ter contigo com muitas súplicas ou te falaria com ternura? Será que faria uma aliança contigo, para fazeres dele o teu criado perpétuo? Brincarás com ele como se fosse um pássaro, ou amarrá-lo-ás para as tuas filhas? ... Experimenta colocar a tua mão em cima dele: lembrar-te-ás da luta, e nunca mais repetirás isso (Job 40: 25-32)

A conotação demoníaca que é muitas vezes atribuída a Leviatã, devido à sua associação com o sub-mundo, é, por extensão, também sexual. Ele é um símbolo de fecundidade e de maldade; "sob este aspecto, ele é o senhor dos mistérios da vida e da morte, o grande iniciador" (Chevalier & Gheerbrant 1994, 244). Daí que o pastor tema pela integridade física e pela honra de Marta. Os receios do pastor são rapidamente serenados por Mateo,

¹⁵ Note-se, mais uma vez, que também aqui é possível verificar a intersecção do sistema simbólico indígena com a *Bíblia*.

¹⁶ Poder-se-á aqui entender, também, a existência de um paralelo entre Job e o pastor, uma vez que a este último também vai ser dada uma lição de humildade.

quando este o informa, divertido, de que Marta é demasiado rápida para se deixar ferir pelo crocodilo.

Este episódio acaba por servir de mote para a introdução de um outro desafio cultural: Nicolás oferece-lhe a filha para sua esposa. Para Dowe, essa é uma possibilidade inconcebível, visto que Marta é uma criança. Logo, qualquer cedência neste domínio por parte de Dowe implicaria a prática da pedofilia — um dos tabus morais mais significativos das civilizações ocidentais — e, conseqüentemente, o assumir do corpo, da brutalidade e do desejo (Wells 1982, 76). A recusa de Dowe, bem como os argumentos invocados, são prontamente ignorados por Nicolás, que lhe comunica de forma assertiva: "She is your wife" ... "You cannot send her away. You must keep her" (Bowles 1949/2003, 125). Forçando assim Dowe a ceder, ainda que apenas verbalmente. Mais uma vez, o pastor vê-se perante o resultado de ter subestimado a solidez dos valores da cultura anfitriã.¹⁷ Daí que, numa vã tentativa de convencer Mateo a interceder por ele junto de Nicolás em relação à sua suposta futura vida conjugal com Marta, Mateo lhe diga de forma peremptória: "It can't be done. These people are very severe. They never change their laws" (Bowles 1949/2003, 126). Note-se que estes dois últimos episódios aqui analisados ilustram um aspecto recorrente nos contos de Bowles que tratam a questão do encontro de culturas, e que Joseph Voelker expõe da seguinte forma: "[a] significant confrontation for the traveler is an offensive bit of silliness for the natives" (1985, 27). Novamente se verifica a tendência das culturas para hierarquizar os Outros em termos de diferença e de igualdade, o que impede o diálogo cultural (Sousa Santos 1997, 22).

Verifica-se, portanto que a missão evangélica de Dowe é comprometida desde o início e que, na verdade, é Dowe quem sucessivamente vai sendo "convertido" às práticas e

¹⁷ Cumpre chamar aqui a atenção para o facto de a prática descrita poder, na realidade, não fazer parte da cultura anfitriã mas ser sim um reflexo de uma troca a que os índios já estavam habituados em relação aos colonizadores — a oferta de crianças para práticas sexuais com o colonizador branco.

aos costumes locais. Na realidade, dado o desprezo que Bowles sempre manifestou pelas consequências do progresso tecnológico e civilizacional, é difícil ignorar o simbolismo presente na derrota do pastor pela sociedade que se propõe "melhorar" (Evans 1959,45). De mais a mais, o facto de o pastor, contrariamente àquilo que a sua profissão faria supor, ser um homem irascível, intolerante e alienado da realidade que o circunda afasta-o tanto da comunidade índia como dos(as) leitores(as). Daí que, tal como muitas outras personagens ocidentais de Bowles, Dowe não suscite grande simpatia. À semelhança de Kurtz em *The Heart of Darkness*, Dowe encontrou o "primitivo" dentro de si.

Tal como Hans Bertens observa, a complexidade deste conto assenta, entre os muitos outros aspectos já referidos, no facto de ele explorar o tema da alienação cultural e de, subtilmente, o combinar com uma crítica ao proselitismo cultural (1979, 217). Este último aspecto é paradigmático da mestria com que Bowles vai pontuando os seus textos com apontamentos subliminares. Note-se, a este propósito, como Bowles expõe a perversidade que subjaz à manifesta resistência da aldeia índia às intenções do pastor. Muito embora os intentos evangélicos do pastor falhem, a sua missão imperialista vai ser bem sucedida pois ele, involuntariamente, converte a comunidade índia à cultura popular americana através da música que serve de banda sonora ao seus sermões (Caponi 1998, 46). Ou seja, uma vez lançada a semente, é uma mera questão de tempo até que aquela cultura sucumba ao fascínio do *American lifestyle*. Este sim, um novo missionário bem mais eficaz do que Dowe e também mais adequado a uma sociedade, agora, secular. No fundo, Bowles assume a postura do observador, do antropólogo cuja missão é também a denúncia dos efeitos, que se antevêm devastadores, de uma política externa inspirada nos princípios expansionistas e providencialistas do *Manifest Destiny*. Esta atitude é, aliás, uma das imagens de marca de Bowles, como se verá nas próximas secções.

2. "You Have Left Your Lotus Pods on the Bus": Os limites da interpretação

Entre Março e Junho de 1966, enquanto ainda se encontrava a recuperar das críticas desfavoráveis a *Up Above the World*, Bowles é surpreendido com um convite da editora Little, Brown & Company para escrever um livro sobre Banguécoque (Sawyer-Lauçanno 1989, 388). Muito embora este não fosse um projecto particularmente excitante para Bowles e que desde o início lhe ofereceu muitas dúvidas em relação à sua exequibilidade,¹⁸ o autor aceita-o por motivos financeiros. Aproveitando o facto de Oliver Evans¹⁹ estar nessa cidade ao abrigo de uma bolsa Fulbright, Bowles parte para a Tailândia, onde chega em Setembro. Uma vez lá, Bowles depara-se com uma realidade muito diferente daquela que havia construído por via das leituras que tinha feito (Sawyer-Lauçanno 1989, 389; Carr 2004, 279).

Bangkok was not the verdant and hushed city of canals and temples I had expected. The place had lost so much of its original Thai flavor that what little was left seemed perverse and absurd in the midst of so much determined Westernizing. Foreign residents were in agreement that it had been feasible as a place to live in until the arrival of the American GI.²⁰ Then it had broken

¹⁸ Perfeccionista como era, Bowles entendia que o prazo que a editora lhe propunha para a redacção do livro não lhe deixava tempo suficiente para fazer uma pesquisa profunda sobre a cidade e a cultura(s) tailandesas, pelo que sem esta informação, Bowles não seria capaz de produzir uma obra de qualidade. Para além deste aspecto, a falta de empatia de Bowles por Banguécoque foi também um entrave à redacção do livro, tal como o próprio admite numa carta [1967] à editora: "... it is very difficult to write an entire book about a city toward which one feels no warmth. It's not the working conditions which have finally put me off — it's my reaction to Bangkok itself" (Bowles 1994, 406). Esta constatação tê-lo-á levado a desistir mais tarde do projecto e a devolver o valor que lhe tinha sido avançado pela Little, Brown & Co..

¹⁹ Poeta e académico norte-americano com quem Bowles trocou correspondência, primeiramente, acerca de Carson McCullers, pois Evans estava a escrever a sua biografia. Deste contacto resultou uma relação de amizade que durou alguns anos. Evans foi também responsável pela ida de Bowles para a Califórnia, em 1968, como Professor Convidado da San Fernando Valley State University (Bowles 1972, 365; Carr 2004, 274).

²⁰ A percepção da presença americana enquanto força invasora cuja, presença ameaça as espécies endémicas, é manifestada muitas vezes por Bowles na sua correspondência. Numa carta que dirige a Angus Stewart quando ainda estava em Banguécoque, Bowles é particularmente crítico em relação à atitude ocupacionista dos G.I.s e à força corruptora do dólar americano:

This unexpectedly rapid postal service is such a novelty that I feel I must take advantage of it; how did they ever arrange such a thing, I wonder? It takes a week or ten days for a letter to go by air from Rome to Tangier, which must be about a twentieth of the distance. And so, two and a half days from here to London. I tell you, these here G.I.'s of ours have really put the place on the map. You gotta hand it to 'em. You should have seen a mass arrival for R and R yesterday, here at the hotel! (Rest and Recreation, straight from Viet Nam) It was terrifying. Even quite proper-looking Thai citizens crowded around on the periphery, thinking that, after all, if the hundred-baht notes were going to be literally tossed into the air, they might as well collect a few

hopelessly overpopulated and its thoroughfares were choked with motorized traffic. Everywhere the waterways were being filled in; those who were left had become putrid and noisome, so that the process was having to be carried ahead with increasing rapidity. My initial reaction to the city was one of severe disappointment (Bowles 1972/1985, 359).

Apesar de o projecto editorial que o levou à Tailândia nunca ter sido concretizado, Bowles não deu por mal empregado o tempo que lá passou e, com base nas várias experiências que foi observando e vivendo, produziu mais tarde pelo menos quatro contos cuja acção tem como pano de fundo um cenário asiático. São eles "You Have Left Your Lotus Pods on the Bus"²¹ [1977], "At the Krungthep Plaza" [1980], "Rumor and a Ladder" [1981] e "In the Red Room" [1983]. Para além da geografia, estes contos partilham também o facto de continuarem a ser negligenciados pela crítica, apesar da sua complexidade narrativa e enredística.

No caso particular de YHLYLPOTB, esta negligência é mais acentuada dado o seu tom cómico — uma vez que o humor ainda tende a ser desvalorizado e raramente é levado a sério — e dada a ausência de experimentalismos estilísticos. Em relação ao primeiro ponto, esta opinião generalizada parece radicar do facto de a relação "sério" vs. "cómico" ser entendida como dicotómica. Ora de acordo com Charles Bernstein, este par de conceitos funciona como "uma imagem que se funde, não *ou/ou*, mas *e*"²² (1992, 120) e que concorda com a ambivalência do ser humano, visto que, no final das contas "[s]omos patéticos e heróicos simultaneamente, uma versão justificando a outra" (Bernstein 1992, 120). Uma noção que em muito espelha as personagens Bowlesianas em discussão neste capítulo e que, por esse motivo, vai ser aqui adoptada.

themselves. (A soldier here gets exactly fifty baht a month as wages.) (The G.I.'s were handing out twice that amount as tips to porters and taxi drivers downstairs at noon.) Naturally, the entire hotel has disintegrated 100% overnight. ... The room boys have become pimps and are not even on duty, and the maids have come over all peculiar-like, and do nothing but giggle and back away when you ask them a question (Bowles 1994, 389).

²¹ De agora em diante, este conto será, apenas, referido pela sigla YHLYLPOTB.

²² Itálicos no original.

No que diz respeito ao segundo aspecto, cumpre dizer que o conto em questão é publicado, pela primeira vez, na colectânea *Things Gone and Things Still Here* [1977],²³ colectânea essa que, na opinião de Allen Hibbard, assinala o início de uma nova fase criativa para Bowles:

Though the volume is, as a whole, weaker than its predecessors, it is of interest because of stylistic developments — affected no doubt by his translation work — and because it raises questions concerning the shifting relations between author and material (1993, 88).

Porém YHLYPOTB destaca-se dos demais contos pelo facto de ser mais convencional ao nível da forma, um argumento que se percebe melhor se se comparar com o texto que dá nome à colectânea e que também aqui será considerado.

Visto que todos os contos com cenários asiáticos foram produzidos numa fase mais tardia da vida de Bowles, Allen Hibbard é ainda da opinião que estes tendem a depender mais da memória do que da observação directa pois, no final dos anos 70, a idade de Bowles já não lhe permitia viajar para destinos longínquos em busca de temas que o estimulassem a escrever e, como tal, ele viu-se forçado a recorrer aos seus livros de notas para inspiração: "... more and more he has to be content to sit back and let stories come to him" (Hibbard 1993, 88).

Esta tendência é evidente em YHLYLPOTB, uma vez que este é um dos contos que mais marcas biográficas contém. Praticamente todos os episódios presentes neste conto estão descritos na correspondência que trocou com Jane Bowles durante o período em que esteve em Banguécoque e nos muitos apontamentos que foi registando num dos blocos de notas que lhe sobreviveu.²⁴ De mais a mais, ainda que este conto adopte um registo mais próximo do jornalístico do que do literário (Hibbard 1993, 91), ele destaca-se por ser uma

²³ "You Have Left Your Lotus Pods on the Bus" é também o único conto de *Things Gone and Things Still Here* que não é passado no Norte de África.

²⁴ *Special Collections Department* da Universidade de Delaware (Ms 163, Caixa 6, Pasta 75, Bloco de Notas B).

das composições ficcionais em que o exercício de uma visão antropológica por parte de Bowles mais assumidamente se faz sentir. Isto é visível no emprego de uma retórica ficcional que contém ecos da etnografia Malinowskiana — i.e. o contacto directo com elementos do grupo étnico que está a ser alvo de estudo, o recurso aos mesmos como fontes primeiras da informação [científica] a recolher e a produção de um *corpus inceptorum*²⁵ (Malinowski 1922/ 2002, 2-19) — e na inclusão de personagens que ilustram o fascínio que os seres humanos, em geral, têm por sistemas simbólicos e pela atribuição de significado.

Neste conto os(as) leitores(as) são convidados a acompanhar dois americanos — um turista (que é também o narrador) e um bolseiro Fulbright²⁶ (Brooks) — e três monges tailandeses num passeio domingueiro a Ayudhaya. Dados os constrangimentos sociais que normalmente emergem entre pessoas que acabam de se conhecer, ambos os grupos (americanos e tailandeses) sentem-se obrigados, por força das regras da educação e também de alguma curiosidade, a iniciar uma conversa que conduz a uma troca de impressões acerca de aspectos culturais relativos às culturas que os dois grupos representam. Isto vai desencadear uma série de incidentes cómicos, resultantes sobretudo das gafes cometidas pelos dois americanos. Um dos mais emblemáticos é o que sucede quando os monges, poucos instantes após terem conhecido o narrador, o questionam acerca dos significados inerentes ao uso de gravatas:

We were about to go with them to visit the *wat* where they lived. I pulled a tie from the closet and stood before the mirror arranging it.

"Sir," Yamyong began. "Will you please explain something? What is the significance of the necktie?"

"The significance of the necktie?" I turned to face him. "You mean, why do we wear neckties?"

"No. I know that. The purpose is to look like a gentleman."

²⁵ A prática de manter um "diário de campo" é levada a cabo pelo próprio Bowles, uma vez que, como já foi referido, este conto se baseia, em grande escala, nas notas detalhadas que tirou durante a sua estadia na Tailândia.

²⁶ Dadas as semelhanças entre o texto do conto e os apontamentos que lhe serviram de base, vários críticos consideram que o turista encarna uma *persona* do próprio Bowles enquanto que a personagem do Bolseiro Fulbright é um decalque de Oliver Evans (Sawyer-Lauçanno 1989, 390; Hibbard 1993, 90).

I laughed. Yamyong was not put off. "I have noticed that some men wear the two ends equal, and some wear the wide end longer than the narrow, or the narrow longer than the wide. And the neckties themselves, they are not all the same length, are they? Some even with both ends equal reach below the waist. What are the different meanings?"

"There is no meaning," I said. "Absolutely none."

"... I believe you, of course," he said graciously. "But we all thought each way had a different significance attached." (Bowles 1977/2003, 481).

Tal como já havia sucedido em "Here to Learn," os(as) leitores(as) são, neste passo, obrigados(as) a olhar para um dos seus hábitos culturais através do olhar do Outro e a aceitar a impossibilidade da tradução cultural. Ou seja, ao tentarem "ler" os sinais de uma cultura que lhes é estranha, os monges dão corpo à analogia da cultura enquanto texto (Geertz 1973). Esta abordagem interpretativa, com fundações Max Weberianas, foi avançada por Clifford Geertz em 1973 e tinha subjacente a ideia de que a cultura do Outro deve ser entendida como um texto disponível para ser lido, uma vez que todos os gestos, objectos ou rituais são passíveis de acomodar a estrutura, em miniatura, do sistema simbólico do grupo que lhe deu origem (1973, 10-23). Contudo, Geertz propõe, igualmente, que a leitura seja feita à luz da cultura do observador(a)/antropólogo(a), o que embarga automaticamente o acesso à cultura do Outro, visto que a atribuição de significado não é um fenómeno empático (Zong 2004, 33). Pelo contrário, a atribuição de significado e de valor cultural resulta de estruturas psicológicas (Zong 2004, 34), uma vez que encerram conteúdos abstractos e complexos de natureza arbitrária. Assim sendo, qualquer tentativa de atribuição de significado que seja feita fora da cultura a que um dado indivíduo pertence será sempre de natureza relacional, diagnóstica, conjectural e prognóstica (Carmelo 2003, 95), o que impede que uma cultura seja traduzida para os termos de outra (Voelker 1985, 27). Isto resulta, como já foi referido, da condição de incompletude e de descentramento de que todas as culturas padecem, mas que imersas nos seus respectivos *topoi* insistem em ignorar (Sousa Santos 1997, 23).

A esta conclusão parece chegar também o narrador no episódio mais hilariante do conto e que tem lugar no autocarro que as cinco personagens apanham, no regresso de Ayudhaya para Banguecoque. A comicidade deste passo reside nas conjecturas que o narrador faz em relação ao comportamento histérico de um dos passageiros — que prontamente toma por louco ou por bêbedo —, mas que, para seu grande espanto, é estoicamente tolerado pelos restantes. Impelido pelo estado de irritação que os gritos do passageiro estavam a causar em Brooks, o narrador comenta com um dos monges: "That poor man back there! It's incredible!" ao que este lhe responde: "Yes," ... "He's very busy" (Bowles 1977/ 2003, 486). Perante tão enigmática resposta, o narrador rapidamente formula o seguinte raciocínio: "[t]his set me thinking what a civilized and tolerant people they were, and I marvelled at the sophistication of the word 'busy' to describe what was going on in the back of the bus"²⁷ (Bowles 1977/ 2003, 486). Uma vez chegados aos destino, e estando ainda bastante intrigado e curioso em relação ao significado das palavras que repetidamente haviam sido proferidas pelo passageiro "insano," o narrador não resiste a perguntar directamente a Yamyong:

"That man in the back of the bus, you know?"

Yamyong nodded. "He was working very hard, poor fellow. Sunday is a bad day."

I disregarded the nonsense. "What was he saying?"

²⁷ A fim de consubstanciar o que foi dito na nota anterior, há que referir que este comentário do narrador traz à memória um outro, feito pelo próprio Bowles, no artigo "The Moslems," que escreveu para a revista *Holiday*. Neste, Bowles manifesta o seu espanto perante a calma inabalável e a resignação de um muçulmano de idade avançada após o condutor de um camião lhe ter trilhado um dedo na porta:

Calmy the old man opened the door with his other hand. The tip of his middle finger dangled by a bit of skin. He looked at it an instant, then quietly scooped up a handful of that ubiquitous dust, put the two parts together and poured the dust over it, saying softly: "Thanks be to Allah." With that, the expression on his face never having changed, he picked up his bundle and staff and walked away. I stood looking after him, full of wonder, and reflecting upon the differences between his behavior and what mine would have been under the same circumstances. To show no outward sign of pain is unusual enough, but to express no resentment against the person who has hurt you seems very strange, and to give thanks to God at such a moment is the strangest touch of all (Bowles 1959, 81).

[Este mesmo artigo está também publicado sob o título "Asia Minor," na colectânea *Their Heads Are Green and Their Hands Are Blue*]

“Oh, he was saying: ‘Go into second gear,’ or ‘We are coming to a bridge,’ or ‘Be careful, people in the road.’ Whatever he saw. (...). All the buses must have a driver’s assistant. He watches the road and tells the driver how to drive. It is hard work because he must shout loud enough for the driver to hear him.”

“But why doesn’t he sit up in front with the driver?”

“No, no. There must be one in front and one in the back. That way two men are responsible for the bus.”

It was an unconvincing explanation for the gruelling sounds we had heard, but to show him that I believed him I said: "Aha! I see" (Bowles 1977/2003, 486).

Apesar do tom humorístico que permeia YHLYLPOTB, há uma tensão e desconfiança latentes ao longo do conto, que resultam de a interacção entre orientais e ocidentais ser afectada pelas diferenças culturais. De um modo geral, e recorrendo às palavras de Hibbard a este propósito: "... the foreigner has difficulty formulating meaning and the host has difficulty understanding it" (1988, 68). No fundo, este género de iniciativas semióticas reflecte e reforça a ideia de que "tanto a diversidade cultural como a diferença cultural se confrontam com os limites da ambivalência ante a possibilidade de incomensurabilidade e, portanto, de intraduzibilidade entre culturas" (Sousa Santos 2001, 34).

O facto de Bowles frisar, recorrentemente, os limites da interpretação através do recurso à falha na decifração do texto cultural, como se de um paradigma se tratasse (Voelker 1985, 26), parece indicar que ele apoia esta tese. Por outras palavras, para Bowles os padrões dos valores culturais não são nem lineares nem universais. Eles são heterogéneos e rizomáticos porque são constituídos por platôs, no sentido deleuziano. Ou seja, realidades múltiplas, circulares e que se interpenetram sem o auxílio de uma agência central (Deleuze & Guattari 2004, 19-24). Logo, a sua morfologia vai colocar limites à interpretação cultural:

[t]he rhizome is *a map and not a tracing*. ... The map does not reproduce an unconscious closed in upon itself; it constructs the unconscious. ... The map is open and connectable in all of its dimensions; it is detachable, reversible, susceptible to constant modification. It can be torn, reversed, adapted to any kind of mounting, reworked by an individual, group, or social formation. It can be drawn on a wall, conceived of as a work of art, constructed as a political

action or as a meditation. ... A map has multiple entryways, as opposed to the tracing, which always comes back "to the same." The map has to do with performance, whereas the tracing always involves an alledged "competence"²⁸ (Deleuze & Guattari 2004, 13-14).

Por outras palavras, enquanto que *tracing* corresponde a um traçado, o rizoma é uma leitura nómada dos mapas. É um espaço sem caminhos traçados e que, desprovido de um centro, assume a forma de uma ramificação sempre em criação. A plasticidade do rizoma e, por analogia, dos mapas fascinava Bowles, pois a experiência e a vivência humanas são igualmente plásticas. Isto explica o lugar de destaque que a cartografia e o acto de viajar adquirem na sua obra. Bowles vê no acto de viajar uma forma de validar a existência de realidades rizomáticas, bem como a diferença e atipicidade das mundividências que vai retratando.

À semelhança do que havia acontecido em "A Distant Episode," e dada a sua preocupação com os efeitos da modernidade nas culturas tradicionais (tanto no Ocidente como no Oriente), Bowles deixa transparecer algumas críticas, de certo modo prescientes, em relação a projectos antropológicos levados a cabo de forma irreflectida (Edwards 2005, 90). Exemplo disso é, mais uma vez, o professor de linguística de "A Distant Episode" cuja ambição académica e arrogância não mede os perigos a que pode estar sujeito durante o trabalho de campo. Esta crítica não se restringe apenas à prática da antropologia. Na verdade, o narrador vai pontuando o seu relato com as marcas de americanização que se vão infiltrando na cultura local. São disso exemplo o luxo e a arquitectura do hotel onde está hospedado; o facto de a ementa do restaurante estar em inglês é, também, um indício de que haveria frequência suficiente de estrangeiros (possivelmente GIs) que justificasse a sua existência; e o consumo de Pepsi-Cola por parte dos monges, que é uma informação que tem tanto de surpreendente como de memorável. De qualquer modo, e apesar das

²⁸ Itálico e aspas no original.

evidências físicas de que há um processo de ocidentalização em curso, a noção de que a Tailândia é território desconhecido é incontestável. Há, portanto, nas marcas de americanização que vão sendo expostas há como que uma fusão de ironia e de *pathos* que conduz a uma noção de absurdo (porque o sentido não dá mais de si) que causa estupefacção e que estilhaça (Bernstein 1992, 112, 116). Se, em "A Distant Episode," a prepotência do cientista ocidental é neutralizada pelos Reguibat, em YHLYLPOTB, Bowles parece optar por uma atitude cômica, no sentido que Bernstein atribui a este conceito (Bernstein 1992, 119) para expor o absurdo da herança xenófoba ocidental (Pinker 1994, 191; Papayanis 2005, 189) e que, na maior parte das vezes, motiva o conflito. Tal como Allen Hibbard observa:

[w]ithin the range of the ironic mode, stretching from the comic to the tragic, exists as well another range of possibilities concerning the extent to which an author uses irony as a vehicle for carrying a judgment on particular sets of cultural values. The voice may either be satirical, revealing moral hypocrisy and the gross fallacies of certain cultural assumptions, or it may be strictly ironic maintaining a morally ambiguous tone throughout the work (1988, 67).

No caso do conto em análise, Bowles parece reger-se pela primeira opção, visto que, tanto Brooks como o narrador, deixam transparecer uma atitude de sobrançeria em relação àqueles de quem se cercam. Exemplo disso é o momento em que o narrador e Brooks, sem qualquer pejo, zombam da gastronomia local (Bowles 1977/ 2003, 484). Todavia, o caso mais paradigmático é a desconsideração com que as duas personagens ocidentais tratam as vagens de lótus que, de modo cortês, lhes são oferecidas pelos monges e que lhes merece o reparo final e ofendido de Yamyong "Good-by. You have left your lotus pods on the bus" (Bowles 1977/ 2003, 486). A insensibilidade das personagens americanas em relação aos hábitos e à oferta dos monges resulta da sua incapacidade de entender o que não conseguem traduzir para a sua cultura. O mesmo é dizer que tanto eles, como os(as) leitores(as) testemunham a impossibilidade de encetar um diálogo intercultural pleno, pois a

incompletude que atinge todas as culturas leva à incomunicabilidade (Sousa Santos 1997, 23). É aqui que Bowles se distingue dos(as) antropólogos(as), pois não acredita, de todo, na possibilidade de tradução entre culturas. Porém, tanto em YHLYLPOTB como em "Pastor Dowe at Tacaté," este tema é abordado combinando os registos sério e cómico e que, no fundo, espelham uma dimensão da vida que é séria e simultaneamente cómica.

Para além disso, e muito embora o entendimento intercultural pleno seja impossível, poder-se-á aqui também adivinhar uma crítica implícita a projectos antropológicos de cariz racial e determinista que, logo à partida, encaixam o Outro numa série de assunções e predisposições que legitimam a manutenção da supremacia ocidental sobre a quase totalidade do globo. Exemplo disso é o imperialismo cultural e os epistemicídios nos quais "a trajectória histórica da modernidade ocidental" (Sousa Santos 1997, 29) assenta. Este aspecto, juntamente com a noção do antropólogo como possível agente de destruição, vão ser mais detalhadamente considerados na secção que se segue.

3. " Things Gone and Things Still Here:" Em busca de um tempo perdido

"Things Gone and Things Still Here"²⁹ é publicado, pela primeira vez, em 1977, integrado na colectânea homónima. Tal como o título sugere, tanto a colectânea como o conto em si comportam um conjunto de reverberações nostálgicas em relação a uma ordem pretérita em vias de extinção (Hibbard 1993, 99). Na realidade, TGTSH reflecte, em pleno, a disposição etnográfica de Bowles, uma vez que não se trata propriamente de um conto mas, sim, de um *corpus incriptorum*, na medida em que apresenta a forma de pequenos apontamentos não ficcionais acerca da cultura popular marroquina. Ou, se se preferir, trata-se de uma *collage* literária, constituída por um relato episódico, fragmentado e

²⁹ De agora em diante, este conto será apenas referido pela sigla TGTSH.

impressionista, em que, neste caso e ao gosto marroquino, os planos real e mágico de misturam (Caponi 1998, 58, 115).³⁰ Seguindo o pensamento de Bernstein, esta *collage* surge no meio dos contos que compõem esta colectânea, cuja forma é mais previsível, como um exemplo da "procura de formas novas," como uma bizzarria cujo propósito é o de mostrar "sinais de vida" (Bernstein 1992, 102-3).

Tendo isto em mente, é possível entender TGTSH como mais um exemplo do esforço, desenvolvido por Bowles, no sentido de preservar um conjunto de particularidades do folclore das sociedades pré-modernas, em relação à segunda modernidade ocidental, e iletradas marroquinas, fortemente ameaçadas pelos impulsos modernizantes e europeizantes. Esta posição artística e etnográfica reflecte uma atitude de resistência contra o processo de monoculturação³¹ que Claude Lévi-Strauss identifica e denuncia em *Tristes Tropiques* [1955]:

... humanity has taken to monoculture, once and for all, and is preparing to produce civilization in bulk, as if it were sugar-beet. The same dish will be served to us everyday (1961, 39).

Perante esta evidência, Bowles vê-se obrigado a enfrentar um dilema de difícil solução: "how to find otherness in a world dominated by sameness [?]" (Blanton 2002, 24). Bowles

³⁰ Ao que parece, e dadas as semelhanças, esta *collage* terá servido de ensaio para *Points in Time* [1982], uma das obras de Bowles mais originais aos níveis de conteúdo e de estilo (Caponi 1998, 115). Há que referir que a técnica da *collage* literária traz à mente *Manhattan Transfer* de John dos Passos, obra que Bowles havia lido. Contudo, quando questionado por Hibbard acerca dos presumíveis paralelismos entre *Manhattan Transfer* e *Points in Time*, Bowles desvaloriza a comparação, dizendo que já há muitos anos não lia qualquer livro de dos Passos (Bowles 1994, 510).

³¹ A propósito deste termo, Boaventura de Sousa Santos considera ser este uma lógica que deriva da "monocultura do saber" e que este define como sendo "... o modo de produção de não-existência mais poderoso" (Sousa Santos 2002, 247), pois:

[c]onsiste na transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética, respectivamente. A cumplicidade que une as "duas culturas" reside no facto de ambas se arrogarem ser ser, cada uma no seu campo, cânones exclusivos de produção de conhecimento ou de criação artística. Tudo o que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente (Sousa Santos 2002, 247).

Esta posição conduz a um processo de exportação e aplicação de saberes, de técnicas científicas e de hábitos ocidentais, levado a cabo pelo Ocidente para territórios não-ocidentais e que parte do pressuposto de que estes são, igualmente, apropriados a qualquer geografia. O modo autista como este processo gerido conduz ao extermínio de saberes locais (epistemicídio) e, conseqüentemente, a implementação de uma "*monoculture of the mind*" (Shiva 1993).

procurou a resposta a esta questão nas margens, ou seja, em territórios onde ainda era possível testemunhar a existência de uma, sempre duvidosa, "autenticidade" cultural isenta de marcas ocidentais.³² Isto explica a sua predileção por "espaços de fronteira" ou liminares. Isto é, espaços "de extremidade ou de linha da frente onde só é possível a experiência da proximidade da diferença" (Sousa Santos 2001, 33). Estes espaços eram ideais para Bowles, pois permitiam-lhe aproximar-se da diferença sem que para isso o autor tivesse de "habitar" o Outro. Bowles sempre se mostrou muito consciente da impossibilidade de "habitar" o Outro considerando, inclusive, que essa pretensão, para além de romântica era, também, perigosa:

..., the degenerate European who feels able to cope with his own culture and therefore imagines he can cope with any culture, imagines wrongly.

...

You can't identify with a culture that is several centuries behind what you know. If you were able to become part of a truly archaic culture, it would imply something wrong with the psychic organism, I'm afraid. If a Westerner encounters an archaic culture with the idea of learning from it, I think he can succeed. He wants to adsorb the alien for his benefit. But to lose oneself in it is not a normal desire. A romantic desire, yes, but actually to try and do it is disastrous (Bowles 1974/1993, 77).

Apesar, de mais uma vez, Bowles deixar escapar indícios de uma percepção colonialista em relação às culturas que não seguem o modelo ocidental, a sua opinião em relação à possibilidade de alguém se apropriar ou absorver o Outro aproxima-se da proposta feita por Boaventura de Sousa Santos e que a hermenêutica diatópica encerra (Sousa Santos 1997, 23). Isto é, também ele tem noção da impossibilidade de tal empreendimento, contudo ele considera haver esperança e espaço para o diálogo. Na verdade, Bowles parece habitar um

³² Convém recordar que uma das razões que levou Bowles a fixar residência em Tânger foi a ausência, que durante algum tempo se fez sentir, de marcas da vida cultural europeia, como o próprio reconhece em entrevista:

One of the reasons I liked Tangier so much was that there was absolutely no sign of European cultural life here, and nothing ever happened. You couldn't get any books in those days. You couldn't even get any newspapers. There were no radios, of course. Very few automobiles. Never any theater, ballet, opera, exhibits — nothing. You didn't have to put up with all that nonsense (Bainbridge 1968, 244).

espaço artístico marginal, que se situa entre o Ocidente e o Oriente. Um espaço diaspórico, de criatividade, criado e mapeado por ele e somente para ele (Papayanis 2005, 145).

Apesar da sua pretensa disposição apolítica, Bowles manifesta por diversas vezes a sua apreensão perante as consequências da ânsia de modernização preconizada por uma vaga de marroquinos jovens, formados e politizados, que assumiram o poder após a independência. Em "The Rif, to Music,"³³ Bowles baseia-se em dois encontros litigiosos que teve com representantes desta nova classe de marroquinos para descrever o seu ponto de vista:

... the partially educated young Moroccan for whom material progress has become such an important symbol that he would be willing to sacrifice the religion, culture, happiness, and even the lives of his compatriots in order to achieve even a modicum of it. Few of them are as frank about their convictions as the official in Fez who told me, "I detest all folk music, and particularly ours here in Morocco. It sounds like the noises made by savages. Why should I help you to export a thing which we are trying to destroy? You are looking for tribal music. There are no more tribes. We have dissolved them" (Bowles 1984, 126-7).

Para além das campanhas levadas a cabo pelo governo Marroquino pós-independência no sentido de erradicar este género de manifestação cultural, houve também um movimento — fomentado e patrocinado pela secção governamental responsável pelo desporto e juventude — cujo desígnio era a invenção de novas tradições no domínio musical (Bowles 1972/1985, 344). O facto de as propostas apresentadas pelos músicos marroquinos, que responderam a este desafio, terem por base melodias tradicionais dos mais diversos géneros, disfarçadas com letras novas, reflecte a ideia avançada por Eric Hobsbawm, e já referida no terceiro capítulo, de que a probabilidade de uma nova "tradição"

³³ Um texto onde Bowles relata a sua odisseia, em 1959, no norte de Marrocos, ao serviço da Fundação Rockefeller, a fim de gravar exemplos de música tradicional marroquina para constar nos arquivos da Biblioteca do Congresso. Este projecto foi proposto pelo próprio Paul Bowles e traduziu-se na recolha de 250 exemplos musicais. Contudo, foi levado a cabo a muito custo, pois as autoridades marroquinas tentaram por vários meios bloqueá-lo, uma vez que a aquele tipo de música não se coadunava com a ideia de um Marrocos moderno que o sistema pretendia instaurar e promover (Bowles 1972/1985, 344; Caponi 1994, 167-8) — atitude que está patente nas citação transcrita.

ser aceite será maior se esta deixar transparecer uma ideia de continuidade com um passado histórico que lhe seja conveniente (Hobsbawm 1992, 1).

Ciente dos efeitos nefastos que a política cultural oficial iria ter na cultura tradicional marroquina, Bowles usa as armas que tem para contrariar esta tendência. Assim sendo, para além do seu projecto de recolha musical, Bowles inicia também a já mencionada colaboração artística estreita com um grupo de contadores de histórias marroquinos com o intuito de traduzir as suas obras para inglês e facilitar a sua publicação fora de Marrocos o que, em última análise, acabariam por contribuir para a preservação de parte do seu legado.

Para além das diversas traduções que resultaram desta colaboração, esta parece ter igualmente accionado a disposição experimental que a produção literária mais tardia que Bowles demonstra (Hibbard 1993, 88; Maier 1994, 255; Edwards 2005, 232-241; Papayanis 2005, 202) e de que TGTSH é exemplo. Texto de género indefinido, TGTSH põe em causa alguns dos axiomas mais firmes entre as civilizações ocidentais (Pinker 1994, 163) ao dar protagonismo à superstição. No fundo, os textos que compõem este *mini composite* comportam ecos Proustianos, pois convidam os(as) leitores(as) a ir em busca de um tempo perdido e a descodificar textos ancestrais (Voelker 1985, 26). Este é um desafio e tanto, pois as referências a um *modus vivendi* em que elementos humanos e mágicos coexistem e convivem, é difícil de imaginar fora de um contexto preciso (Pinker 1994, 158). Por outras palavras, os(as) leitores(as) são transportados(as) para um mundo exterior ao domínio da razão (Hibbard 2004, 100) visto ser povoado por irmandades, por figuras remotas da cultura marroquina, por seres humanos que sofreram processos de metamorfose ou que caíram em "poços de tempo," e por espíritos.

Exemplo disso são os *Djenoun* (plural de *Djinn*), ou seja, espíritos cuja proximidade dos humanos é nociva e difícil de evitar:

The world of the djenoun is too close for comfort. Among the Moroccan it is not a question of summoning them to aid you, but simply of avoiding them. Their habitat is only a few feet below ours, and is an exact duplication of the landscape above-ground. But since the lower world is a faithful reproduction of the upper world, it follows that the djenoun are perfectly equipped for life down there, and actually prefer it to our world. The trouble occurs when they emerge and take on human or animal form, for they are our traditional enemies, an alien tribe always on the lookout for an opportunity to infiltrate our ranks, and they do this merely by establishing contact with us (Bowles 1976/2003, 416-17).

Algumas páginas à frente, os(as) leitores(as) são também confrontados com relatos da prática de magia negra:

If you go to the outskirts of any town, (...), and dig in the earth under certain trees, you will come upon a knife. ... There are many of them ... and each one is clasped shut on a scrap of paper. Even though you open every knife you find, each time releasing a man from the spell of some accursed woman, still you are not going to spend all your time doing good turns for a whole group of men you have never known and will never meet (Bowles 1976/ 2003, 418).

No que parece ser mais uma demonstração da atitude provocadora de Bowles, a visão do mundo que aqui aparece descrita é, aos olhos ocidentais ou ocidentalizados, destituída de qualquer lógica racional. Daí que tenda a ser entendida pelos mesmos como desconcertante, supersticiosa e, conseqüentemente, como um indício do atraso e do primitivismo da cultura que a sustenta. Contudo, para além de provocadora, a perspectiva adoptada em TGTSH espelha também a ideia de relativismo cultural defendida, por exemplo, por Franz Boas, visto que o modelo de racionalidade ocidental é rejeitado em prol de um modelo de comportamento que assenta na emoção. O modelo "universal" de racionalidade deixa de fazer sentido enquanto base para comparações antropológicas visto que todas as culturas são relativas — na medida em que são construídas por processos históricos específicos — e, como tal, não podem ser interpretados à luz de um único modelo de racionalidade (Boas 1922; Lévi-Strauss 1966; Hatch 1973, 56-57; Sousa Santos 1997). Isto explica o facto de Bowles privilegiar o lado não-racional da imaginação das culturas

marroquinas ainda não tocadas pela acção dominadora e niveladora da civilização, colocando o analfabetismo e a tradição oral em evidência (Tanoukhi 2003, 130), opção que o próprio esclarece numa entrevista:

... the charm of the Moroccans is that they are illiterate. An illiterate person has no point of reference except his memory, so his mind works completely differently. It works in a natural fashion, without the *aide-mémoire* of making notes and so on. He has to remember everything, so he's extraordinarily good at recalling every detail of his life, everything he's seen, and he's very alert. When he knows how to read and write, he feels that everything can be done somehow outside his head, and his head remains almost empty. He begins to fall for prejudices that are against his own culture. He denies that certain things exist, which do exist, and he pretends that other things exist, which don't exist (Bainbridge 1968, 241).

Estas palavras, aliás muito próximas das usadas numa outra citação usada no terceiro capítulo, radicam da convicção de que a pessoa iletrada, ou "*Natural Man*" para Bowles, vive num estado de graça permanente (um bom selvagem), pois escapou à tirania da educação. Ou seja, ao método principal através do qual a acção civilizadora se impõe (Caponi 1994, 214). O fascínio de Bowles pelo "*Natural Man*" advém do facto de o último possuir um entendimento do mundo ancorado no sobrenatural e não nos ideais burgueses do progresso industrial ou numa racionalidade teleológica (McInerney 1985/1993, 184) que Bowles abominava. TGTSH retrata, portanto, uma vivência mágica que se localiza fora dos limites do racional (Hibbard 2004, 100). Pelo que, aos(às) leitores(as) ocidentais não resta outra alternativa que não seja a de se adaptarem, rapidamente, à excepcionalidade da ambiência descrita (Maier 1990, 248). Ao mesmo tempo, é impossível não reparar na presença subliminar de uma ideia recorrente em Bowles que é a da defesa egoísta deste *statu quo* para sua fruição, como se de um quadro se tratasse.

No entanto, textos como TGTSH e contos como "He of the Assembly" [1960], "The Fqih" [1974], "The Waters of Izli" [1977], entre muitos outros, foram alvo de forte contestação por parte das elites marroquinas nacionalistas, durante o período

pós-independência, visto que o seu conteúdo funcionava como um obstáculo à ambição de modernidade perfilhada por essas mesmas elites. Este litígio, no fundo, dá corpo à metáfora shakespeariana de Prospero e Caliban, usada por Boaventura de Sousa Santos, para ilustrar as dimensões que o nacionalismo assume dentro do discurso pós-colonial (2001, 34-36). Com base em *Nationalist Thought and the Colonial World* de Partha Chatterjee, Sousa Santos aborda "o carácter contraditório e ambivalente do nacionalismo nos países orientais que estiveram sujeitos ... ao colonialismo" ocidental, chamando a atenção para o facto de a forma de luta do nacionalismo anticolonial contra a potência invasora passar pela adopção de uma atitude hostil à sua própria cultura (Sousa Santos 2001, 34). Ainda segundo o mesmo autor, "o conhecimento do 'atraso' ou do 'subdesenvolvimento' dos povos colonizados é sempre ameaçador, na medida em que superar esse atraso ou esse subdesenvolvimento significa necessariamente ter de adoptar uma cultura estranha" (Sousa Santos 2001, 34). Porém, a ameaça acentua-se ainda mais sempre que "o discurso nacionalista, ao mesmo tempo que desafia a dominação colonial, aceita as premissas intelectuais da modernidade em que a dominação colonial se funda" (Sousa Santos 2001, 34-5). Este processo está patente nas acções levadas a cabo pelas elites nacionalistas em Marrocos, pois, aí, a ascensão de Caliban a Prospero³⁴ implica a supressão do supranaturalismo norte-africano e a imposição do racionalismo ocidental.

Para além disso, parte da controvérsia gerada pelos contos acima mencionados resulta, igualmente, da impossibilidade de se chegar a uma conclusão definitiva acerca das intenções do autor. Pretende-se levar a cabo uma tentativa de preservar um conjunto de saberes imemoriais em risco de serem suprimidos pelo processo de ocidentalização encetado pelas elites nacionalistas? Ou, pelo contrário, estes contos reforçam a imagem de Marrocos

³⁴ Este conceito é utilizado por Boaventura de Sousa Santos para descrever o fenómeno que ocorre em contextos pós-coloniais quando o ex-colonizado (Caliban) imita o ex-colonizador (Prospero), decorrendo daqui uma situação de dupla identidade visto não ser possível traçar "uma distinção clara entre a identidade" de um e de outro (2001, 42).

enquanto país subdesenvolvido? Bowles assume a voz de um antropólogo e de um crítico do sistema colonial, ou a de um defensor do mesmo? Gena Dagele Caponi, por exemplo, considera que: "Bowles is a cultural traditionalist, but he is not in sympathy with colonial ideas about North Africa and its inhabitants" (1998, 108). Este argumento é sustentado pelo facto de Bowles nunca ter escondido o seu desacordo com os pontos de vista e com as políticas nacionalistas que foram sendo adoptadas em Marrocos após a independência e que está patente quando diz numa entrevista: "... I always hoped they would get independence. I was 100 percent in favor of it. I think colonialism is a menace. But things don't necessarily work very well right after colonialism is finished" (Bainbridge 1968, 242).

Na verdade, ele parece ter a perfeita noção de que a emancipação anti-colonial não se sustenta "nem em ancestralidades pré-coloniais, nem na imitação pura e simples dos ideais liberais ocidentais" (Sousa Santos 2001, 33). A aspiração de se passar de um estádio calibanesco a um de prosperidade tem de ser cuidadosamente gerida, a fim de "encontrar uma dosagem equilibrada de homogeneidade e fragmentação" (Sousa Santos 2001, 35), ou seja, as duas forças que servem de suporte à noção de identidade nacional, "já que não há identidade sem diferença e a diferença pressupõe uma certa homogeneidade que permite identificar o que é diferente nas diferenças" (Sousa Santos 2001, 35). Assim sendo, a atitude de Bowles poderá ser interpretada como equivalente à do antropólogo que colige os mitos e rituais daqueles que "ele considera" serem "*the natural men*," ao mesmo tempo que confronta os(as) leitores(as) ocidentais com a ancestralidade das suas origens. Na verdade, poder-se-á inclusive sugerir que Bowles assume uma atitude semelhante à de Prospero, visto que vai colocar os(as) leitores(as) sob o efeito mágico dos seus contos (Hibbard 2004, 107). Enquanto autor, ele tem o poder de os(as) encantar e atrair para uma ordem do real que, de tão estranha que é, chega a ser de outro mundo (Pinker 1994, 191).

Contudo, e ainda que textos como TGTSH comportem uma estratégia descentralizadora da racionalidade ocidental, dada a visibilidade que dão ao discurso pré-literário marroquino movendo-o das margens para o centro numa tentativa de o preservar, eles comportam, igualmente, um lado perverso e que tem que ver com a possibilidade de pôr em risco aquilo que, precisamente, se pretende salvar. Por outras palavras, no exercício das suas funções, o(a) antropólogo(a) é, até determinado ponto, um potencial agente de destruição, na medida em que, ao dar a conhecer ao mundo uma cultura até ali desconhecida, ele(a) vai deixá-la vulnerável às forças civilizadoras, o que poderá resultar na sua erradicação. Este é um dilema que, segundo Lévi-Strauss, deve ser tido em conta por qualquer antropólogo(a) antes de este(a) se insinuar por entre a esfera do Outro (1961, 40). No caso de Bowles, ele acaba por ser, simultaneamente, vítima e agente do fenómeno acima descrito, uma vez que tanto ele, como muitos dos locais por ele visitados e descritos nos seus textos acabaram por se transformar em atracções turísticas, o que o próprio autor lamenta numa carta datada de 1985:

... people I've never heard of call by: Peace Corps Volunteers and plain tourists who think that as long as they're in Tangier they might as well see me as see the Caves of Hercules or the Malcolm Forbes Museum.³⁵

Em suma, ao empreender expedições por territórios até aí remotos e fora dos roteiros turísticos, com o propósito de encontrar uma pureza e autenticidade perdidas (Blanton 2002, 24), Bowles acaba por colocá-los no mapa do turismo de massas.

A presença regular de temas como as relações interculturais, a emergência de mal-entendidos resultantes de impossibilidades comunicacionais e a alienação, na contística de Bowles confirmam não só o seu gosto pela exploração de culturas não ocidentais, mas também o seu fascínio pelos obstáculos semânticos e epistemológicos resultantes da

³⁵ Paul Bowles para Charles Henry-Ford, 15 de Agosto de 1985. Paul Bowles Manuscript Collection, N° 164. *Special Collections Department* da Universidade de Delaware. [Carta não publicada]

interacção entre culturas diferentes. Ciente do seu estatuto marginal, Bowles desde cedo o acalentou, pois o exercício de perspectiva que as margens lhe proporcionavam em relação ao centro era também mais estimulante do que a percepção *in loco*. Para além disso, a escrita permitiu-lhe criar, viajar e documentar a questão do exotismo, assim como encontrar e revelar nas suas produções literárias o seu espaço diaspórico. Há, portanto, a prática de um exercício de percepção do mundo através do filtro da ficção ou de descentralização, na medida em que Bowles tem uma manifesta predilecção por cenários não ocidentais para os seus contos. Esta disposição, por sua vez, acaba por permitir aos(as) leitores(as) uma constante interacção com o factor surpresa, dada a dificuldade em determinar qual a geografia para onde serão transportados(as) durante o processo de leitura.

Bowles parece sugerir que todas as culturas são rizomáticas. A noção de que existe uma disposição ocidental e uma disposição não ocidental é um mito. Na realidade, o que se verifica é a existência de diferentes povos cujos comportamentos variam de acordo com a sua história e a sua cultura, situação que vai impossibilitar a tradução entre realidades pertencentes à esfera ocidental e realidades, aqui, pertencentes à esfera não ocidental. Tendo isto em mente, nenhum dos contos analisados pretende ser uma imagem do mundo que julgamos conhecer. Antes, eles formam um rizoma que é parte do rizoma do mundo. Daí que, tal como Michael Pinker observa, “our usual explanations for circumstances do not always hold, the world remaining ultimately beyond complete comprehension and mastery” (1994, 176).

... the pleasant feeling of being in a more innocent age ...

Paul Bowles

Um dos tópicos menos explorado pela crítica e, conseqüentemente, menos conhecido em relação a Bowles, tem que ver com as suas várias estadias Portugal, com os contactos aqui encetados e com os escritos que daí resultaram. Por um lado, este tópico tem sido negligenciado devido ao facto de a grande maioria dos(as) investigadores(as) que se têm dedicado ao estudo da obra de Bowles serem de origem norte-americana e de, em consequência, este tema lhes ser irrelevante. Por outro lado, o peso que tem sido atribuído às temáticas de cariz norte-africano na obra de Bowles é de tal forma grande que tem relegado para a obscuridade praticamente todos os outros temas e cenários também tratados por Bowles.

Na tentativa de inverter esta tendência, este último capítulo debruçar-se-á sobre as breves e esporádicas incursões que Paul Bowles fez por Portugal na segunda metade da década de 50 do século XX, recorrendo para isso ao cruzamento de um conjunto de imagens do país nos finais dos anos 50, captadas e fixadas por Bowles em textos fotográficos, epistolares e jornalísticos. Deste modo, ambiciona-se colmatar também uma lacuna dos estudos Bowlesianos e, ao mesmo tempo, acrescentar mais dados relevantes ao percurso pessoal e autorial de Bowles. Com esta abordagem pretende-se, igualmente, destacar a força imagética que emana da relação dialectal entre a imagem e a palavra, ao mesmo tempo que se apresenta uma selecção de fotogramas e de textos, em muitos casos inéditos, que

congregam uma visão particular e por vezes, estereotipada, de um Portugal oprimido e com estatuto semiperiférico. Ao mesmo tempo, pretende-se também reforçar o carácter inter e multi-artístico da obra de Paul Bowles através da exibição de alguma da sua obra fotográfica que também comporta traços antropológicos.

Para além disso, o olhar antropológico que Bowles adopta permite-lhe entender a condição semiperiférica de Portugal como uma vantagem. Na verdade, o repúdio, já aqui referido, que desde cedo manifesta pela devastação sumária da paisagem natural e pela erradicação de formas culturais ancestrais levadas a cabo em nome da modernidade, levou-o a trocar os Estados Unidos por Marrocos, onde encontrou um ritmo e um estado de coisas mais próximos do seu “estado natural.” É esta perspectiva que permite a Bowles equacionar o "(semi)primitivismo" e o sub-desenvolvimento de Portugal à época com um estado de pureza e, simultaneamente, com uma posição de resistência aos efeitos devastadores do progresso tecnológico-industrial. Tal condição advém do estatuto de desenvolvimento económico intermédio — entre o centro e a periferia — que define Portugal no sistema-mundo desde o século XVII (Sousa Santos 2001, 23). Daí que Portugal, aos olhos de Bowles, se situasse simbolicamente entre a modernidade americana e o "primitivismo" de Marrocos o que, de certo, contribuiu para que o autor em causa percepcionasse Portugal como um país ainda a viver numa “innocent age.”

A fim de explorar a relação de Bowles com Portugal o mais detalhadamente possível, este capítulo dividir-se-á em duas partes. Na primeira dar-se-á particular atenção a dois textos jornalísticos que foram encomendados a Bowles por dois periódicos norte-americanos, através dos quais se explorarão as ilações por ele extraídas em relação a Portugal e aos portugueses nessa época. De mais a mais, esta análise será pontuada e fundamentada com extractos de cartas e de outros documentos que evidenciam a natureza da presença de Bowles em Portugal. Já a última parte dedicar-se-á à análise de alguns

exemplos da interacção artística entre Paul Bowles (escritor) e Daniel Blaufuks (fotógrafo), aproveitando ao mesmo tempo para enfatizar as afinidades existentes entre os dois artistas em causa e entre o conto e a fotografia e, portanto, demonstrar a actualidade de Bowles e a sua continuada influência nos meios artísticos. Assim sendo, será dado destaque ao facto de Blaufuks se basear em alguns dos contos de Bowles para produzir e intitular as suas próprias narrativas iconográficas, e às inter-relações dialécticas que resultam deste processo de interacção entre palavras e imagens. Por último, demonstrar-se-á que Blaufuks, ao invés de funcionar como um recipiente passivo de elementos da contística de Bowles, subverte-os e recodifica-os deliberadamente de forma a produzir construções artísticas próprias, nomeadamente no que diz respeito ao conceito de "contador de histórias," pois Blaufuks invoca-o com o propósito de o questionar.

1. "O medo guarda a vinha" e os brandos costumes

Paul Bowles visitou Portugal entre três a quatro vezes na segunda metade do século XX. A primeira visita de que há registo foi em 1956 e é mencionada pelo próprio Bowles numa carta que escreve à mãe datada de três de Abril de 1956 onde diz — "Portugal was hard to judge because it rained constantly, and I should have been more comfortable here [Tânger]."¹ Esta estadia é também referenciada por Jay McInerney num artigo que escreveu para a *Vanity Fair* de Setembro de 1985 — "Jack Kerouac was in Tangier in 1956, but Bowles, who was in Portugal at the time, did not meet him"² (Bowles 1985/1993, 190).

Porém, não há dados suficientes para apurar o número exacto de semanas da sua estadia ou

¹ Paul Bowles para a Rena Bowles, 3 de Abril 1956. Paul Bowles Collection, Harry Ransom Research Center. Universidade de Austin. [Carta não publicada]

² Esta referência poderá, no entanto, ser incorrecta uma vez que segundo Gena Dagele Caponi, Kerouac terá estado em Tânger entre Fevereiro e Abril de 1957 para ajudar William Burroughs a organizar e a dactilografar o manuscrito de *Naked Lunch*. Ainda de acordo com a mesma autora, o desencontro entre Bowles e Kerouac deveu-se ao facto de o primeiro estar no Ceilão, e não em Portugal, durante os dois meses de permanência de Kerouac em Tânger (Caponi 1994, 195).

sequer a razão da mesma. Poder-se-á, no entanto, especular que a sua presença nesse ano em Portugal tenha sido apenas circunstancial pois, possivelmente, Bowles encontrar-se-ia *en route* para um outro qualquer destino, tal como documentado num postal que escreveu a Jane Bowles durante a década de 50 [ver anexo 2]. Para além destas evidências, há também, entre o espólio de Bowles, um registo fotográfico de Mohammed Tamsamany, o motorista dos Bowles entre 1950 e 1958, no miradouro do Elevador de Santa Justa [ver anexo 3], possivelmente feito em 1954 durante uma das várias escalas da *road trip* realizada entre Tânger e Roma a fim de Bowles e Tennessee Williams produzirem o guião para o filme *Senso* de Lucchino Visconti (Sawyer-Lauçanno 1989, 308-9). Este registo, apesar de não poder ser datado de modo exacto, comprova que Lisboa foi alvo de várias visitas por parte de Bowles.

Em 1958 os Bowles trocam Tânger por Portugal por tempo indeterminado por razões de segurança. Com a obtenção da Independência em 1956, Tânger perde o seu estatuto de Zona Internacional e passa a estar sob a tutela do governo marroquino. Esta mudança deixou a comunidade de expatriados(as) lá residente numa posição vulnerável, pois para todos os efeitos eles(as) continuavam a ser vistos pelos marroquinos(as) como invasores(as), pelo que o governo marroquino inicia uma campanha de perseguição da comunidade, bem como dos marroquinos que a esta estivessem associados, tendo em vista a sua deportação e/ou detenção. O argumento principal usado para esta campanha foi a necessidade de erradicar do solo tangerino a prática de uma vivência libertina que, segundo as autoridades marroquinas, para ali havia sido trazida pelos(as) expatriados(as) ocidentais. Porém, a verdadeira razão por detrás desta política tinha que ver com o facto de sob os(as) perseguidos(as) pairar a suspeita de apoiarem os franceses e, conseqüentemente, de constituírem uma ameaça à recém conquistada independência (Sawyer-Lauçanno 1989, 341; Carr 2004, 250). Um dos episódios mais marcantes desta campanha foi, precisamente,

protagonizado pelos Bowles e por Ahmed Yacoubi. Em meados de 1957 Yacoubi é detido sob a acusação de ter estado envolvido sexualmente com um adolescente alemão de catorze anos. Dada a estreita ligação que os Bowles tinham com ele e o apoio que lhe prestaram (na forma de visitas diárias e de ajuda legal) durante os vários meses de encarceramento, os Bowles passaram a estar também sob investigação. Incerto em relação ao desfecho deste episódio e preocupado com o já muito frágil estado de saúde de Jane Bowles,³ o casal opta por abandonar Tânger a 10 de Fevereiro de 1958 e rumar a Portugal (Sawyer-Lauçanno 1989, 342).

Em parte, a escolha de Lisboa para porto de abrigo ter-se-á ficado a dever ao estado de saúde de Jane Bowles, tal como Paul Bowles documenta na sua autobiografia:

Jane had heard there were good doctors in Lisbon. We flew there. Lisbon was rainy and dark and full of cold winds; we spent our time sitting and shivering in the strange little pastry-shop bars of which there were so many. At one point we boarded an ancient vessel of the Royal Mail Line on its way to Buenos Aires and disembarked at Funchal in Madeira. We had a month or so there and might have stayed longer despite the constant rain, for we liked it (Bowles 1972/1985, 339).

Durante a sua primeira estadia na Madeira em 1958, Paul Bowles passou a ser o único responsável por cuidar de Jane Bowles e por lhe ministrar os tratamentos que haviam sido prescritos pelos médicos. Esta incumbência conduziu Paul Bowles a um estado de exaustão e de desespero, pois não só não havia sido talhado para o papel de cuidador que se via forçado a assumir, como também se sentia frustrado perante a não colaboração de Jane Bowles no processo de cura. Vítima de uma série de circunstâncias adversas e isolado num

³ Jane Bowles é atormentada, praticamente toda a sua vida, por várias doenças do foro físico e psicológico. Todavia, esta situação acentua-se com o derrame cerebral que sofre em Abril de 1957 e do qual nunca vai recuperar completamente. Na verdade, daí para a frente o seu estado de saúde deteriora-se gradualmente o que vai condicionar não só sua vida do casal, mas também a sua produção literária (Caponi 1994, 190 - 193).

país intelectualmente frívolo (Caponi 1994, 192) Paul Bowles terá ameaçado suicidar-se,⁴ tal como a própria Jane Bowles refere numa carta que lhe dirigiu em Maio de 1958:

Dearest Paul,

... This may sound like a nonsequator but I am in a hurry and I reffer to a conversation we had in Portugal. You threatened suiside if you had no money or if you were trapped with me and I didn't cheer up or if you were trapped in America. Naturaly I have been in a bad state but I have to face it and not die of it (J. Bowles 1985, 210).⁵

No início de Abril, o estado de saúde de Jane Bowles tinha-se agravado consideravelmente. Perante este estado de coisas, Paul Bowles rende-se à evidência de que Jane necessitava de um tipo de acompanhamento médico que Portugal já não lhe podia proporcionar, pelo que se impunha o seu regresso aos Estados Unidos. Porém, os Bowles depararam-se com um obstáculo que não esperavam encontrar:

... Jane's passport had expired, and the nearest place to attend to it was the American embassy in Lisbon. There we were told that a new passport could be issued to Jane only with the approval of the Federal Bureau of Investigation. We waited nearly three weeks for a reply, and when it came, it was negative. Jane was then informed that she must leave immediately for the United States. ... These were a few more notches in the rope of absurdities which trailed after both of us as a result of our adherence to the CPUSA⁶ back in 1938 and 1939 (Bowles 1972/1985, 339-340).

⁴ Ainda que não se possa apurar se esta ameaça foi proferida com a intenção de ser cumprida ou se o foi com o mero intuito de forçar Jane Bowles a reagir aos tratamentos, este episódio não deixa de ser curioso pois é a negação daquilo que Paul Bowles diz ser o seu entendimento de suicídio numa carta que endereça a David McDowel da Random House em 1950: "... the idea of suicide doesn't enter into my personal conception of the patterns of life and destiny" (Bowles 1994, 226). Porém, em 1972 o seu entendimento acerca deste tema parece ser já outro, como se pode entender das seguintes palavras que partilha com Norman Glass e que parecem ir buscar fundamento à sua experiência pessoal: "... I have few ideas on suicide. I can imagine it only as a last resort, when the alternative would be much worse. ... Suicide is the ultimate masturbatory act, l'onanisme par excellence" (Bowles 1994, 444).

⁵ Os erros ortográficos são da autoria da própria Jane Bowles que, após o derrame cerebral que sofreu em 1957, passou a conviver com uma perturbação disléxica.

⁶ Communist Party of the United States of America.

Depois de alguma troca de telegramas com Tennessee Williams, no sentido de assegurar a guarda de Jane Bowles nos Estados Unidos [ver anexo 4], Bowles fá-la embarcar para Nova Iorque enquanto ele permanece em Portugal durante toda a Primavera de 58.

Durante este período, Bowles residiu, a maior parte do tempo, numa pensão na Costa da Caparica cujo serviço lhe mereceu rasgados elogios, como este extracto de uma carta enviada a Jane Bowles a 18 de Maio de 1958 comprova:

Dear Jane:

This is coming from Caparica, where I am in a small pension on the beach. The weather is practically Saharan: absolutely clear sky and strong sun, but a cold win, and an Arctic night. The place is run by a family of real *peuple*,⁷ and they are charming, and the food is perfect, which I know you'll scarcely believe. I think the reason is that the mother of the household has liver trouble, and understands very well how to prepare things in a healthy fashion. So what can be grilled is grilled, and she makes excellent, enormous salads for me every meal. The sort of woman who insists on showing me each thing in the kitchen in its pristine state, and asking exactly how I want it prepared, and then actually doing it that way. So naturally I am pleased. The place wouldn't really have been possible earlier, however, because it requires good weather. One has to go outside to get to the dining room (Bowles 1994, 281-2).

Na verdade, a opinião favorável que Bowles manifesta em relação à pensão e à família que a administra é extensível ao país em si. Cansado dos ambientes onde a instabilidade social e a agitação civil eram uma constante, a monotonia que se vivia em Portugal era, por comparação, um bálsamo [ver anexo 5]. Opinião que partilha com Peggy Glanville-Hicks numa carta datada de 29 de Março de 1958:

I do rather like Portugal, if only because the people are pleasant. I'm fed up with being surrounded by hostility, which is the rule rather than the exception in the countries where I've been living: Morocco and Ceylon. Even complete apathy is preferable for a change. I know the south of Portugal — the province of Algarve [sic] — and it's pretty. But I'm not looking for prettiness (Bowles 1994, 281).

⁷ Termo e itálico no original.

Tal como se demonstrará ao longo deste capítulo, a simpatia dos(as) portugueses(as) é um aspecto repetidamente mencionado por Bowles nos textos relativos a Portugal e reflecte, de certa forma, uma visão idealizada, com laivos rousseauianos, que este autor acalenta em relação a culturas pouco modernizadas. Na verdade, o facto de Bowles afirmar: "... I'm not looking for pretiness" (Bowles 1994, 281) denuncia a sua preferência por cenários rústicos. Ou seja, espaços isentos, ou quase isentos, das pressões padronizantes do mundo industrializado. Esta atitude manifesta-se, também e sobretudo, no já abordado entusiasmo de Bowles pela tradição oral marroquina, em parte alimentado pelo risco de esta perecer às mãos das forças pró-ocidentalização. Contudo, ela vai-se sentir também em relação a Portugal — ainda que com contornos diferentes, porque Portugal é um país semiperiférico ocidental — como mais à frente se verá.

Uma vez que não tinha morada certa e não sabia a duração exacta da sua estadia, a correspondência de Bowles é dirigida para o Departamento de Correio da Embaixada dos Estados Unidos da América em Lisboa e, posteriormente, levantada pelo destinatário [ver **anexo 6**]. Apesar de afastado da esposa, Bowles escreve-lhe regularmente a fim de saber do seu estado de saúde e de, ao mesmo tempo, a informar do que vai fazendo em Portugal:

Dear Jane:

I have been continuing with my dental work, staying out here in Caparica most of the time, and going into Lisbon only when I had an appointment with Dr. Alcoforado. My time for staying in Portugal has run out again and I went Tuesday to the International Police and applied for a prolongation of the permission. They have my passport at the moment, so I don't know much how much extra time they've granted or whether they will grant any. I intend to go today and find out. At the same time I'll go to the Embassy and see what mail there is.⁸

Era um facto que Portugal era um imenso marasmo cultural. Contudo, Bowles não parece ter tido muitos períodos mortos ou de solidão [ver **anexo 7**]. Entre as idas constantes

⁸ Paul Bowles para a Jane Bowles, 18 de Abril 1958. Paul Bowles Collection, Harry Ransom Research Center. Universidade de Austin.

ao dentista em Lisboa, aos processos periódicos de renovação de visto de permanência no país, ao trabalho que lhe iam encomendando (tanto no campo da música como no da escrita), às visitas que ia recebendo e às viagens que foi fazendo, Bowles manteve-se bastante ocupado.

Dear Jane:

... Maurice [Grosser] has not yet arrived, ... I expect him within the next three or four days. I'm very eager to see him. Caparica is extremely empty, which of course suits me perfectly. But it will be more fun if he is here. ... It's only forty minutes from the center of Lisbon, and very cheap, and the food, as I think I wrote you, is excellent. I'm working on the harpsichord piece for Sylvia Marlowe. In a "dancing" here I found quite a decent piano where I can go and work.⁹

Poucos dias após a redacção desta carta, o artista e amigo de longa data Maurice Grosser reúne-se com Bowles na Caparica. Passado cerca de um mês, Grosser, Bowles e João Correia — um adolescente português que os Bowles tinha conhecido na Madeira e com quem futuramente manteve alguma correspondência¹⁰ (Bischoff 1994, 204) [ver anexo 8] — encetam uma digressão pelo centro e sul do país tendo visitado, entre vários destinos, a Nazaré e Albufeira (Bowles 1972/ 1985, 340; Bischoff 1994, 204) [ver anexo 9]. Esta digressão, bem como esta estadia em Portugal, foi abruptamente interrompida por um telefonema de Libby Holman solicitando a Bowles que regressasse a Nova Iorque a fim de colaborar na produção da ópera *Yerma* (Bowles 1972/ 1985, 340), cuja partitura havia sido da responsabilidade dele, pedido a que, relutantemente, Bowles cedeu.

Voltando agora um pouco atrás, enquanto ainda na companhia de Jane, Paul Bowles inicia alguns contactos com artistas portugueses, possivelmente com o intuito de se aproximar de alguma da *intelligentsia* que ainda existia no país e familiarizar-se com a produção artística portuguesa. Um dos artistas contactos foi o pianista Fernando Laires, à

⁹ Paul Bowles para a Jane Bowles, 14 de Maio 1958. Paul Bowles Collection, Harry Ransom Research Center. Universidade de Austin.

¹⁰ Correspondência que não pode ser facultada por não ter sido possível localizar o visado.

época professor na Universidade de Austin, que prontamente lhe respondeu e lhe forneceu os nomes e endereços de artistas com os quais, no seu entender, Paul Bowles deveria travar conhecimento. A título introdutório, o Laires partilha com Bowles o seguinte desabafo:

Lisbon is a city where music has been poisoned by a political situation that has divided the people and done serious damage to the talent of the Portuguese musician, who finds himself in the difficult position of having to choose between honesty (artistic and personal) and compromise.

Porém, Laires considera que Bowles deve ter acesso à perspectiva de ambas as correntes de opinião em vigência na altura, pelo que lhe sugere os seguintes nomes:

It will be interesting for you to get acquainted with both fractions. I think, reason why I am giving you the following two names:

Mr. Pedro de Freitas Branco, permanent conductor of the National Symphony Orchestra

Dr. Ivo Cruz, Director of the National Conservatory of Music, They will welcome you.¹¹

Para além destes dois nomes e, certamente, com base nos interesses que Bowles terá manifestado na carta que endereçou ao artista em causa, este último sugere-lhe também que contacte o pintor Eduardo Malta e o compositor e etnógrafo Artur Santos. Não há, porém, evidências de que o tenha feito. Contudo, parece certo que Bowles terá começado a fazer estas indagações tendo em vista a recolha de informação para a redacção de um artigo que lhe foi encomendado pela revista de tendência esquerdista *The Nation*. Um ano mais tarde, Bowles estaria de regresso, desta vez à ilha da Madeira, para escrever um *travel sketch/reportage* (Caponi 1998, 104), será também aqui alvo de escrutínio, para a revista *Holiday*.¹² O título original deste artigo era "The picture on the calendar"¹³ mas foi publicado em 1960 sob o título "Madeira." A produção de peças jornalísticas para diversos periódicos

¹¹ Fernando Laires para o Paul Bowles, 2 de Abril 1958. Paul Bowles Collection, Harry Ransom Research Center. Universidade de Austin. [Carta não publicada]

¹² Revista de viagens americana com a qual Bowles colaborava há longos anos.

¹³ Para além do título, o manuscrito original apresenta algumas ligeiras diferenças em relação ao texto publicado na *Holiday*. Estas materializam-se, sobretudo, a supressão de algumas frases e referências esporádicas, e na mudança da ordem de alguns parágrafos (Bowles s.d., pasta 2.2).

americanos era, aliás, uma prática corrente para Bowles, pois, para além de ser um método de subsistência que este podia accionar rápida e facilmente, também lhe conferia a oportunidade de emitir algumas observações críticas e astutas acerca dos hábitos e da cultura dos locais que visitava (Sawyer-Lauçanno 1989, 346; Carr 2004, 245). Esta prática, muito embora não fosse muito do seu agrado, dados os limites que impunha à criatividade do autor, evidencia o ecletismo literário de Bowles.

Segundo Virginia Spencer Carr, Bowles era conhecedor da situação política de Portugal e a produção de um artigo sobre a mesma agradava-lhe:

Writing a piece on Portugal ... appealed to him, but until he made a scouting trip to Portugal to see if events were as they had been reported, he was still in doubt (Carr 2004, 245).

Uma vez que por força das circunstâncias Bowles tinha vindo para Portugal, estavam, então, reunidas as condições necessárias para produzir "The Portuguese Elections: 'Fear Protects the Vineyard',"¹⁴ artigo que foi publicado em *The Nation* de 28 de Junho de 1958. Ou seja, vinte dias após as ditas eleições.

Por coincidência, a Primavera de 58 foi um período de agitação política, o que permitiu a Bowles testemunhar e reportar alguns episódios resultantes da mesma. Contudo, consciente de que, se fosse identificado como jornalista, poderia ser alvo de represálias por parte da polícia política portuguesa (entre elas, a não renovação do visto), Bowles opta por manter o anonimato, o que explica a nota abaixo transcrita e que acompanha o artigo em causa:

The author of this article is an American who has been living in Portugal for the last several months and who accordingly has asked that his name be withheld.¹⁵

¹⁴ De agora em diante, este artigo será, apenas, referido por "The Portuguese Elections."

¹⁵ Apesar de Bowles não assinar o artigo em causa, tanto Jeffrey Miller em *Paul Bowles: A Descriptive Bibliography* (1986) como Christopher Sawyer-Lauçanno em *An Invisible Spectator* (1989) lhe atribuem a autoria de "The Portuguese Elections." Para além disso, o artigo em causa apresenta um estilo e um ritmo de escrita em tudo semelhantes àqueles que se encontram em "Letter from Ceylon" ou "Letter from Morocco", dois exemplos de colaborações anteriores de Bowles com *The Nation*.

Recorrendo a um misto de pesquisa histórica e empírica, Bowles produz uma peça jornalística sobre Portugal que deixa de lado a imparcialidade convencional da escrita jornalística. Ambas as peças aqui analisadas são escritas usando a primeira pessoa do singular, o que condiz com a abordagem subjectiva que Bowles adopta e facilita a interacção entre o autor e os(as) seus(uas) leitores(as). No caso de "Madeira" o grau de informalidade é um pouco maior dado o público alvo ser sobretudo constituído por turistas. Daí que ele tenha adoptado um estilo precursor daquele que, por exemplo, Michael Palin usa nos seus programas televisivos, e que se baseia no contacto directo e descontraído com os habitantes dos locais visitados.¹⁶ Já em "The Portuguese Elections" o tom é ligeiramente mais formal. Todavia, tanto um texto como o outro evidenciam um estilo e um ponto de vista etnográfico, na medida em que funcionam como uma espécie de diário de campo, passos havendo em que se fica com a sensação de que o autor está num diálogo consigo mesmo.¹⁷ Apesar de bem informado e documentado acerca da situação política e social portuguesa, de onde a onde Bowles resvala para a estereotipia, incorporando nos seus textos a uma série de ideias feitas, muitas delas promovidas pelo regime salazarista. Ainda assim, é impossível não reparar no à-vontade com que Bowles comenta a realidade política e cultural portuguesa da época, bem como nas observações perspicazes que faz acerca das mesmas.

Na segunda metade da década de 50, Portugal é um país onde já se vislumbram alguns ventos de mudança em muito motivados pelo contexto do pós-guerra. O fim da Segunda Guerra Mundial traz consigo algumas benesses para Portugal, entre elas a sua

¹⁶ Esta preocupação em conversar com o diversos representantes da população madeirense e de, inclusive, usar os transportes públicos nas deslocações que faz na ilha para ter uma noção mais fidedigna da mesma encontra-se manifesta nos blocos de notas de que se fazia acompanhar durante as suas pesquisas. Veja-se o seguinte exemplo:

Description of place - sea, red cliffs behind, rising four or five hundred feet, cactus & flowers. Cobled [sic] terraces & grape arbors, "They are hermaphrodites," said Senhor Freitas, laughing. (Sr. Freitas taxi gesture). (Bowles 1923-1976, Series I Works, caixa 2, pasta 8).

¹⁷ Também aqui a consulta dos blocos de notas de Bowles ajuda a chegar a esta conclusão visto que neles constam passos que são integralmente reproduzidos em "Madeira".

entrada para a Organização Europeia de Cooperação Económica (1948), para a Organização do Tratado do Atlântico Norte (1949) e para a Organização das Nações Unidas (1955). Com um governo chefiado por António de Oliveira Salazar, Portugal era mal visto pelos Estados Unidos e pela Grã-Bretanha pois, apesar da sua suposta neutralidade durante a guerra, "as simpatias de Salazar estavam muito mais com a Alemanha¹⁸ e a Itália (em cujos regimes ele tanto se inspirara), do que com as demo-liberais Inglaterra e Estados Unidos" (Oliveira Marques 1998, 394). Porém, Portugal consegue redimir-se aos olhos dos dois países supra-mencionados ao autorizar o uso da base aérea das Lajes na Ilha Terceira. Esta troca de favores granjeou a Portugal a entrada nas três organizações internacionais anteriormente mencionadas e uma tímida tentativa de internacionalização. De mais a mais, uma vez terminado o segundo grande conflito mundial, verifica-se um agravamento das relações entre as democracias liberais ocidentais e a União Soviética. Perante um cenário de "Guerra Fria" "Portugal, com as suas ilhas atlânticas, parecia um reduto que não convinha abalar" (Vasconcelos e Sousa & Monteiro 2010, 668). Ou seja, a ditadura portuguesa foi tolerada pelos EUA e pela Europa democrática por receio de que a sua extinção conduzisse à tomada do poder por um regime comunista. Este frágil estado de graça em que Portugal caiu face às potências ocidentais permitiu-lhe inclusive beneficiar do Plano Marshall, tanto em forma de ajuda financeira directa como no incremento da exportações possibilitado pela ajuda prestada aos países compradores e futuros compradores de produtos portugueses (Rollo 1994, 848-49). Esta conjuntura não só tranquilizou o regime, como lhe possibilitou concentrar-se em aspectos relacionados com o desenvolvimento económico do país. Assim sendo, e como observado por Oliveira Marques:

... o *Estado Novo* levou e efeito um amplo programa de obras públicas. Para além de todos os aspectos propagandísticos — ... — esta política visava desenvolver e melhorar as infra-estruturas consideradas fundamentais no surto

¹⁸ A exportação de volfrâmio durante a guerra para a Alemanha é um exemplo da prática de uma "neutralidade colaborante" por parte do governo português (Vasconcelos e Sousa & Monteiro 2010, 663).

da economia nacional. As obras públicas tornaram-se outro *Leitmotiv*¹⁹ do regime, um símbolo revelador da construção do novo Portugal e, ..., uma das grandes realizações do governo de Salazar. ...

As obras públicas abrangeram muitos ... aspectos da vida nacional, tais como a construção civil (bairros para trabalhadores), a saúde e a assistência (hospitais), o desporto (estádios), a justiça (tribunais e prisões), a administração (ministérios e repartições), as forças armadas (quartéis, estaleiros), o turismo e a cultura (pousadas, restauro de monumentos), etc. (1998, 478, 482).

Contudo, e em simultâneo, Portugal continuava a ser um país de grandes assimetrias regionais e sociais mas que, sob a égide de um Estado onnipotente, continuava serena e obedientemente a "viver habitualmente," em concordância com uma ordem onde 'manda quem pode, obedece quem deve' (Rosas 1994, 259-60; Vasconcelos e Sousa & Monteiro 2010, 639, 647, 690). Este *statu quo* baseado no conformismo ao invés da mobilização é perturbado pela emergência de algumas fissuras entre os partidários do regime salazaristas. Entre as mais notórias terão estado as discordâncias entre Marcelo Caetano e o próprio chefe de governo e a substituição do General Craveiro Lopes pelo Almirante Américo Tomás para candidato apoiado pelo regime às eleições presidenciais de 1958, opção que conduziu a divisões dentro do exército, visto haver apoiantes de ambos os oficiais no seio do mesmo. Instigado pelo estado de fragilidade que o regime demonstrava estar a atravessar, o General Humberto Delgado agita-o ainda mais apresentando a sua candidatura às ditas eleições, acto que lhe vai granjear muita simpatia e gerar grande apoio entre a população votante, mas também forte oposição entre os salazaristas (Vasconcelos e Sousa & Monteiro 2010, 676). Foi este, portanto, o cenário que Bowles encontrou e sobre o qual escreveu em "The Portuguese Elections."

Bowles produz este artigo após as eleições de 8 de Junho que deram a vitória a Américo Tomás. Como observador astuto que era, ele sugere, de forma algo mordaz, que a participação obstinada de Humberto Delgado neste processo eleitoral poderá ter sido o princípio do fim do regime, tal como este vinha funcionando até ao momento — "Now the

¹⁹ Itálicos no original.

elections have come and gone, and everything is the same as before. Or is it?" (Bowles 1958b, 576). Os 23, 4% de votos atribuídos a Delgado, face aos 75, 1% de Tomás, foram um claro indicador de que começava a haver espaço para uma mudança em direcção à democracia, pois muito embora a diferença entre as percentagens apresentadas seja considerável, havia ficado claro que "[d]ado o tipo de eleitorado, as irregularidades do escrutínio, a censura e a intimidação policial, era um grande resultado" (Vasconcelos e Sousa & Monteiro 2010, 677) para Delgado. Porém, este era o único desfecho aceite e preparado pelo regime, uma vez que a vitória de Delgado implicaria o fim do regime e, consequentemente, de um aparelho de Estado corrupto e acomodado:

There is nothing surprising in all this, ... because he [Delgado] demanded a general amnesty for all political prisoners and, ..., the revocation of the decrees suspending Article Eight of the Portuguese Constitution, which guarantees "liberty of expression in all forms, the right of assembly and reunion, the safeguarding against arrest without the preferring of charges" and "the inviolability of domicile," among other things ... He also promised openly that if he were to be elected to the Presidency his first act would be to replace Doctor Salazar with a new Prime Minister of his own choosing, ... (Bowles 1958b, 578).

Tendo em consideração que a escrita jornalística não era o género predilecto de Bowles, é curioso o interesse com que seguiu um dos episódios mais empolgantes da história recente de Portugal, bem como o detalhe com que descreveu os acontecimentos a ele associados.

Apesar da promessa de mudança que havia ficado a pairar no ar, os efeitos da repressão eram ainda perceptíveis e seriam duradouros. Esta realidade, bem como a longevidade do regime, resultam da eficácia de uma política de instigação do medo cuja fórmula é explicada a Bowles por um funcionário governamental:

... "*O medo guarda a vinha,*" (literally: "Fear protects the vineyard") a government functionary remarked in the course of a conversation yesterday. Specifically he meant that once the chief of an authoritarian state has managed to establish reliable fear reflexes in his subjects, he needs fewer policemen to help him keep order (Bowles 1958b, 576).

Esta técnica que consistia na "*invenção* ou exagero de ameaças à segurança do regime," associada à crença da presença constante, e em toda a parte, de elementos da polícia política e ainda à decretação de "*medidas de segurança*, que davam poderes ao Ministério da Justiça, ..., de manter indefinidamente sob prisão ... todos aqueles que fossem considerados *perigosos à Sociedade*"²⁰ (Oliveira e Marques 1998, 448, 450) contribuíram para criar um ambiente de terror/suspeita permanente e, conseqüentemente, condicionar a liberdade individual dos(as) portugueses(as), não deixando outra a alternativa a muitos(as) que não a resignação. Este ambiente deu origem à emergência de uma série de comportamentos reflexos entre a população, um dos quais tinha que ver com a discussão de assuntos políticos no espaço público e que é descrito abaixo por Bowles:

The elections have been on their way for a long time; people have talked of little else; even though public discussion of them has meant a certain amount of prudence glancing over the shoulder and switching to other subjects when particular individuals came within earshot (Bowles 1958b, 576).

Ainda que ciente da existência de mecanismos repressivos em Portugal e de os condenar, Bowles acaba por se deixar contagiar pela tese geral e oficial de que a repressão levada a cabo em Portugal é moderada:

There is repression and repression; the sort practiced in Portugal is relatively benign, and certainly should not be equated with the treatment traditionally accorded the subjects of the neighboring state on its east (Bowles 1958b, 576).

Possivelmente por desconhecimento, não há qualquer alusão à prática de formas sofisticadas de tortura, às centenas de mortes provocadas pela Polícia Secreta e ao encarceramento de muitos milhares de indivíduos por motivos políticos (alguns em campos de concentração) que o regime patrocinou (Oliveira Marques 1998, 448). O argumento de Bowles concorda, em certa medida, com a visão adoptada pelos Estados Unidos e seus aliados na luta contra o comunismo, pois desculpabiliza o regime por comparação com outros que, invocando a

²⁰ Itálicos no original.

"defesa nacional" instituíram monopólios partidários, sistemas de poder pessoal, bem como restrições e perversões de todo o género (Vasconcelos e Sousa & Monteiro 2010, 669). Esta era a ideia que o regime publicitava, interna e externamente, no sentido de justificar e relativizar a repressão. O recurso à violência era apresentado como um mal necessário à manutenção da ordem pública e da vida política (Vasconcelos e Sousa & Monteiro 2010, 652). Outro dado curioso é o facto de, já depois de ter estado em Portugal e vivenciado os efeitos do regime salazarista, Bowles manifesta uma certa simpatia pelo governante português numa carta que endereça a Charles-Henry Ford a 18 de Fevereiro de 1961:

... I haven't done Paris-Tangier for twelve years, simply because I haven't gone to Paris. I take a ship to London ordinarily, and I don't cross over to France at all. (I'm waiting for it to have a new government, but I think I may have to wait for the rest of my life. Franco and Salazar are all right, but not de Gaulle. And not the ones who preceded him, like Mollet and Schmollet and Follet) (Bowles 1994, 318).

Contudo, a referência ao ditador português termina aqui, não se conhecendo as razões concretas por detrás do elogio. Porém, apetece especular que esta "simpatia" advinha do facto de Salazar manter o país rural e "primitivo" que Bowles apreciava. Algo que, no fundo, ilustra mais uma vez a ambiguidade típica de Bowles.

Apesar deste seu ponto de vista, em "The Portuguese Elections" Bowles não deixa de comentar a acção das forças policiais, bem como da P.I.D.E., durante a campanha eleitoral:

I have never seen a greater concentration of police anywhere than the one which filled the Avenida da Liberdade the afternoon of the 16th, when General Delgado arrived at the Estação do Rossio.²¹ In classical fashion, Delgado's

²¹ Este episódio, ainda que de modo muito abreviado, é também reportado a Jane Bowles numa carta:

Dear Jane:

They're having street riots in Lisbon now. We got into a real lio yesterday with Maurice and the car, in the main thoroughfare that goes out to the Embassy. I've never seen so many police in any city. Something to do with elections.

Paul Bowles para a Jane Bowles, 17 de Maio 1958. Paul Bowles Collection, Harry Ransom Research Center. Universidade de Austin. [Carta não publicada]

supporters were first attacked by the official *agents-provocateurs*,²² and then fired upon by the police. (No deaths reported — only shattered tibiae and flesh wounds.) The next day, the newspapers carried indignant editorials calling for measures permitting such "anarchy"; accordingly, Delgado's headquarters were subjected to the inevitable police raid. The following week he was to speak in Braga, ..., but the P.I.D.E. (International Police for the Defense of the State, popularly known as the "Gestapo") refused to grant permission for the meeting — a completely illegal prohibition since, with his rank of General, the candidate was not subject to decisions made by that body. The excuse given the P.I.D.E. was that the meeting would have taken place on the day of the centenary of the founding of the shrine at Lourdes! (Bowles 1958b, 577).

Também em "Madeira", Bowles faz menção, de forma algo irónica e metafórica, ao forte dispositivo policial em relação à população do Funchal:

In a small city on a small island people behave. It would be hard to find a less criminal group than the Funchalenses. The size of the police force may have something to do with it; there is an army of them loose in the town at night. They loom up in recessed doorways, solemn-faced figures in black, just standing, looking at the dead street. ... I see them standing in front of neighborhood chapels or sitting on stone benches in the dark, staring out over rooftops. No delinquents roam the streets of Funchal. Apart from the police, there is no one at all (Bowles 1960, 120).

Para além de representar os agentes policiais com poses animais — como se de predadores se tratasse em busca de presas —, é impossível não reparar no *double entendre*, propositado ou não, presente nas duas últimas frases. Este extracto, no fundo, desvenda o conteúdo de um comentário misterioso que um madeirense dirigiu ao autor e que este isola num só parágrafo nas páginas iniciais do artigo em causa:

A small conversation I had during my first visit has remained in my mind: I was enthusing to a Madeiran about the charm of the country. I remarked that he didn't know how lucky he was to live in such a delightful spot, and he said quietly: "Yes. A bird can light in the courtyard of a prison and fly away again without ever knowing where it has been" (Bowles 1960, 65).

²² Itálico no original.

Tendo em mente o teor promocional do artigo,²³ este parágrafo surge no texto quase de forma espontânea e surpreendente. Porém, a surpresa inicial dos(as) leitores(as) pela inclusão de um tema menos estimulante e alentador é rapidamente anulada pela sensibilidade colocada na sua abordagem.

Seguindo o conselho Fernando Laires, Bowles trava conhecimento com apoiantes do regime, sem contudo revelar a sua identidade, no sentido de colher a sua opinião acerca da conjuntura pós-eleições. Tem porém o cuidado de partilhar com os(as) leitores(as) o facto de estes conduzirem automóveis americanos cujo o preço em Portugal supera o dobro do que seria cobrado nos Estados Unidos. Durante uma das várias conversas que terá encetado dentro dos bastidores do regime, Bowles ficou ao corrente de uma das preocupações que passou a assombrar os partidários de Salazar e que tinha que ver com a sua substituição, dada a idade avançada do ainda Primeiro Ministro — " 'If something should happen to Salazar - ' they say, and shake their heads' " (Bowles 1958b, 576). Esta preocupação advinha, sobretudo, da consciência de que:

... o regime enfrentava grandes desafios. Os seus aliados na Europa Ocidental discutiam a descolonização e o federalismo. Que ia fazer Portugal? E mais importante: em 1959, Salazar teria 70 anos de idade — quem lhe iria suceder? (Vasconcelos e Sousa & Monteiro 2010, 674).

De mais a mais, com o aproximar de uma nova década, o período de "vacas gordas" que Portugal tinha vivido a partir de 1951 começa a dar sinais de declínio. Os elevados custos do domínio colonial e a emigração de milhares de famílias portuguesas, e de seus bens, para as Províncias Ultramarinas conduziram à adopção de uma política orçamental e monetária espartana que, por sua vez, refreou ainda mais o desenvolvimento económico do país. Na verdade, terminada a Segunda Guerra Mundial e as restrições impostas por alguns países à

²³ Por este mesmo motivo, Bowles nunca se refere directamente à ditadura portuguesa. Como alternativa, ele fornece pistas aos(as) leitores(as) para que estes(as) possam entender as razões por detrás da resistência passiva dos(as) madeirenses.

entrada de estrangeiros, a emigração foi a resposta encontrada por muitas famílias à precariedade em que viviam em Portugal (Oliveira Marques 1998, 490), pelo que os países de acolhimento não passaram apenas pelas colónias. Este fenómeno não passou despercebido a Bowles, que a ele se refere em ambos os textos:

... I don't think I have ever seen a nation, including Italy, whose inhabitants talk so constantly about emigrating. Practically everyone has a cousin or a brother somewhere in America — usually Brazil, Venezuela or the United States — and is hopefully awaiting the stroke of good luck which will make it possible for him, too, to join the ranks of the expatriates (Bowles 1958b, 576).

Em "Madeira" este tópico surge no interior de uma conversa entre Bowles e um camponês Santanense e através da qual Bowles desmistifica a noção idílica da Madeira como "a Pérola do Atlântico":

... he wanted to know if I was from Lisbon. "No," I said; "America." "Ah," he sighed, ... He had a cousin who had sought refuge in America — Venezuela, to be exact. (... The refuge is purely economic, but they don't specify that.) ...

"Tell me," he said suddenly. "How does it happen that it's so easy to make money in America?"

"It isn't," I assured him. "It's very difficult."

He shook his head. "But if you put aside a certain amount of money each year, you have enough to pay for the ship. And in Madeira, even if you save up two thousand, five thousand, even ten thousand escudos, it still isn't enough to pay for a trip to America and back. Why is that?"

... It was impossible to give him a satisfactory explanation. I shrugged, and said: "The exchange," doubting that this would satisfy him (Bowles 1960, 119).

Para além do contexto económico desfavorável e do fenómeno emigratório, verificou-se também a ausência de "uma política coerente e inteligente de desenvolvimento cultural" (Oliveira Marques 1998, 487), o que consolidou a imagem de Portugal como país periférico e militantemente retrógrado ["militantly backward"] (Bowles 1958b, 576). O atraso económico de Portugal era inegável. Ainda que as marcas da "campanha geral de produção agrícola, lançada nas décadas de 30 e de 40" (Oliveira Marques 1998, 490) ainda fossem evidentes na paisagem rural, evidentes eram também as assimetrias sociais:

When you go into Portugal, particularly if you enter elsewhere than at Lisbon, you experience the sensation of having gone back into a previous century. Not that the land lacks physical proof of being modern — on the contrary, it looks more "advanced" than Spain, and certainly more prosperous (Bowles 1958b, 576).

Considerações são igualmente tecidas relativamente ao nível e às condições de vida miseráveis das classes associadas ao sector primário, por comparação a outros países, de modo a permitir a quem lê entender a(s) razão(ões) por detrás do estado de sub-desenvolvimento de Portugal bem como da sua sede de mudança. Estando a residir na Caparica, Bowles pode contactar directamente com alguns representantes das ditas classes e testemunhar a maior parte dos factos que abaixo relata:

The average per capita yearly income in Portugal is \$171 (as compared with \$507 in France) and there are innumerable taxes which are collected at source. If you are staying in a fishing village and go each day to watch the nets drawn in, you will see a uniformed guard running along the beach from group to group with his notebook, taking careful count of each catch. After the various municipal and federal levies have been subtracted, a fisherman's normal daily take is in the neighborhood of eighteen escudos (61 cents). Obviously there are a good many days in the year, particularly in the winter, when the sea does not permit the casting of nets at all. Conditions in many of the fishermen's huts are not noticeably better than those in the dwellings provided by the British for the Kikuyus in the locations of Kenya. And one must remember that the fisherman in Portugal enjoys a higher living standard than the farmer (Bowles 1958b, 576).

Ao estabelecer um paralelismo entre as condições habitacionais que os pescadores tinham em Portugal e aquelas que os Britânicos proporcionavam aos nativos uma das suas colónias, Bowles denuncia a existência de uma relação de poder entre as classes privilegiadas e as classes desfavorecidas em Portugal muito semelhante à existente em regimes coloniais/feudais. O estilo jornalístico de Bowles situa-se na fronteira da literatura de viagens, o que lhe permite ter uma liberdade maior, do que a do mero repórter noticioso, para dar impressões mais pessoais sobre o objecto da viagem. Por outras palavras, os artigos de Bowles têm um cunho muito pessoal e até intimista. Note-se, por exemplo, que o tom

empregado deixa transparecer uma certa simpatia pelos pescadores. Já a imagem das forças de autoridade é pouco abonatória e chega a roçar o cómico.

Um outro passo em que Bowles vai ao encontro do discurso propagandista oficial é aquele em que menciona o estatuto de império que Portugal ainda tinha:

..., Portugal is not poor. We may be inclined to think of it as that little strip of the Iberian peninsula which does not belong to Spain, and to forget that it is still the world's third largest empire, surpassed only by Britain and France (Bowles 1958b, 576).

Esta observação traz à memória o título da carta imperial da autoria de Henrique Galvão, *Portugal não é um país pequeno* (Galvão ca.1935) e que se tornou um símbolo da grandeza do império colonial português. De fora fica, contudo, qualquer menção ao fardo orçamental que, na realidade, as colónias ultramarinas representaram para Portugal. Contrariamente à Grã-Bretanha, país que estabeleceu a norma do colonialismo ocidental, Portugal foi incapaz de estimular a economia das suas colónias pois "não dispunha, ..., dos necessários mercados, capitais e mão-de-obra qualificada" (Vasconcelos e Sousa & Monteiro 2010, 659). Aliado a este facto esteve também a insistência numa política de isolamento nacional que foi extensível às colónias por via da elaboração e aplicação de um modelo de desenvolvimento que lhes negava a liberdade comercial (o que afastou o modelo colonial português do capitalismo) e, conseqüentemente, contribuía para o seu sub-desenvolvimento e dependência quase total da metrópole (Vasconcelos e Sousa & Monteiro 2010, 659; Sousa Santos 2001, 26-29). Contrariamente àquilo que Bowles afirma, Portugal era, de facto, um país pobre, tornado ainda mais pobre pelo seu império, situação que contrasta com a prosperidade de outros impérios europeus, como o britânico, o Belga e o Francês, e que advém da especificidade do colonialismo português. Esta especificidade tem que ver com o facto de Portugal assumir em simultâneo o papel de país colonizador e o de país colonizado (Sousa Santos 2001, 42). Apesar do protagonismo de Portugal no projecto de expansão

européia entre nos séculos XV e XVI, este começa a perder vigor no século XIX quando "o capitalismo industrial criou um vínculo mais estreito e directo com o colonialismo" (Sousa Santos 2001, 29). Pouquíssimo industrializado, Portugal perde terreno e influência dentro do sistema colonial europeu e é relegado para uma posição semiperiférica, geográfica e hierarquicamente falando, em relação às restantes potências coloniais, onde permanece até hoje. Esta alteração no perfil do colonialismo português, e a subsequente fragilidade política, económica e financeira que passou a ensombrar Portugal, empurrou-o para uma situação de dependência e de quase "colónia informal" da Grã-Bretanha (Sousa Santos 2001, 26). Para além destes factores, acresce também o baixo nível de escolarização dos portugueses que emigravam para as colónias e que, por isso mesmo, "ocupavam empregos subalternos que noutras colonizações tinham sido um veículo de promoção indígena" (Vasconcelos e Sousa & Monteiro 2010, 659). Por outras palavras, os portugueses foram emigrantes, "mais do que colonos, nas 'suas' próprias colónias" (Sousa Santos 2001, 42). Muito embora Bowles não se detenha na especificidades do colonialismo português em "The Portuguese Elections," em "Madeira" a atitude colonialista dos britânicos em relação a Portugal não escapa à sua atenção :

This morning in the office of the *Delegação de Turismo*²⁴ a middle-aged Englishman ... turned to me "I say," he began "do you speak English?" When I said I did, he went on, "I wish you'd explain to this charming young lady that we British don't come here to gad about the island. We come for sports. Now, I'm interested in bowling, myself, and I'm told that there's a club here with facilities. would you mind asking her about it? Thanks so much." (The young lady's English was excellent but he was not trusting it) ... (Bowles 1960, 121).

A inclusão deste episódio funciona como o culminar de uma série de comentários críticos que Bowles começa a fazer, praticamente desde o início do artigo, à presença britânica na ilha. Presença essa que se faz sentir tanto ao nível de turistas como de empresários que residem e gerem negócios (hotéis, por exemplo) na ilha. De mais a mais, é-se levado a

²⁴ Itálicos no original.

pensar que o desagrado de Bowles com o comportamento dos turistas britânicos tem tanto que ver com o facto de eles serem turistas como de eles serem colonizadores, pois o desprezo que Bowles tinha em relação aos primeiros era extensível aos segundos. Na realidade, Bowles parece traçar um paralelo entre ambas as categorias. A este propósito há que citar parte de um passo de *The Sheltering Sky*, porventura um dos mais citados por razão de nele se estabelecerem os comportamentos-padrão de turistas e de viajantes, e que vários críticos consideram ser um reflexo da opinião do próprio autor:

... another important difference between tourist and traveller is that the former accepts his own civilization without question; not so the traveller, who compares it with the others, and rejects those elements he finds not to his liking (Bowles 1949/ 2000, 11).

Esta mesma noção repete-se em "Madeira" usando o comportamento de turistas britânicos como referência:

Few English visiting Madeira have any interest in the place itself. The inhabitants, except for servants and vendors, might as well not be there. ... Beyond certain material benefits their continued presence has brought the country, they have had little effect on the Madeirans (Bowles 1960, 121).

A altivez dos turistas britânicos em relação aos madeirenses e de indiferença em relação às particularidades paisagísticas da ilha, são criticadas por Bowles. O facto de fazerem da Madeira uma espécie de *gentlemen's club*, no sentido oitocentista, onde o contacto com os madeirenses surge apenas na qualidade de serviços não traz grandes ganhos económicos para o território. À laia de solução, o parágrafo que se segue introduz a seguinte suposição:

How different the island would be today if all this time its tourists had been Americans! For Americans ask questions: How much? Why this? What's that? The ideas set in motion by their constant interrogations would probably have set in motion a social revolution long ago (Bowles 1960, 121).

É provável que estas palavras surjam aqui como modo de evitar que os(as) seus(uas) leitores(as), com certeza na sua grande maioria turistas americanos(as), considerem as reflexões de Bowles como uma crítica directa. Isto explicaria a rápida inserção de um

parágrafo estabelecendo diferenças comportamentais entre turistas britânicos e americanos, até porque a opinião de Bowles relativamente à sua "civilização" também não é muito favorável. Não sendo, no entanto, possível ter certezas quanto à intenção de Bowles, é praticamente inevitável traçar um paralelo entre o conteúdo da última citação e as duas personagens americanas que compõem o elenco de "You Have Left Your Lotus Pods on the Bus." Tal como Paul Bowles, eles misturam-se com os locais e questionam-nos, sem misericórdia, acerca de tudo e de mais alguma coisa na ânsia de deciframos o texto cultural que perante eles se apresenta. Todavia, e pesem embora as boas intenções do autor, a atitude destas duas personagens dificilmente seria suficiente para desencadear uma revolução social.

O retrato negativo que é traçado dos turistas britânicos contrasta com a opinião positiva que Bowles tem dos(as) portugueses(as). Tal como mencionado algumas páginas atrás, esta resulta da visão antropológica e rousseuniana do autor. Esta última tendência que é claramente assumida quando diz sofrer de uma "weakness for romanticizing about uninvolved people" (Bowles 1960, 119). Algo que faz em "Madeira" quando, numa clara invocação do mito do bom selvagem, cria uma imagem idílica da ilha e refere-se aos madeirenses como filhos(as) da natureza ["children of nature"] (Bowles 1960, 123), implicando com esta metáfora a noção romântica de que os madeirenses viveriam ainda num estado natural, ou seja, num estado superior de pureza, de bondade e de inocência, em perfeita harmonia com o ambiente natural que os rodeava. Estado esse que era a antítese da sociedade civil de que Bowles é um produto, mas que vê como perversa e nociva (Sabil 2007, 53). Este lado romântico de Bowles explica que este tenha encontrado em Portugal um espaço muito do seu agrado — povoado por gente sorridente e onde um tempo pretérito despojado dos "males" do Progresso é ainda soberano. Ironicamente, este "mundo rural mítico de harmonia e equilíbrio" havia sido imposto pelo regime e empurrou o país para

"uma *aurea mediocritas* ruralizante" (Rosas 1998, 259). Novamente, e à semelhança do que já se havia visto no capítulo anterior, Bowles assume a atitude do estrangeiro que defende a manutenção de uma realidade rústica para seu benefício. Ou seja, estes espaços não-industrializados funcionam como uma espécie de estância-refúgio para Bowles, na medida em que aqui ele pode usufruir e fruir de um *modus vivendi* que concorda com a sua ideia de mundo ideal, sendo, no entanto, livre de o abandonar quando entender. Algo que os locais não podem fazer com a mesma facilidade. Por aqui se vê como a diferença entre turista e viajante é, na verdade, frágil e controversa.

O carácter dócil dos portugueses é referenciado por diversas vezes em ambos os textos sendo, por vezes, exagerado e estereotipado:

..., in a subtle fashion you are made aware that it is another world, apparently devoid of those indefinable tensions we have all grown so used to that we remember their existence only when they are suddenly discontinued. There seems to be time to do everything comfortably and gracefully. ...

It would be hard to find a pleasanter people than the Portuguese. The somewhat fanatical quality of the Spanish character is largely lacking here, with the result that while the Spanish are formal, the Portuguese are merely correct, but it is a conscious correctness and they all seem to have it, whatever their social status. They are also honest, free from xenophobia, and even gentle (Bowles 1958b, 576).

Este argumento reproduz a tese popular, fomentada pela ideologia salazarista, de que Portugal é um país acolhedor, de "brandos costumes," bem como a ideia feita de que os portugueses são "pobrezinhos, mas honestos." Para além disso, a inclusão de "free from xenophobia" entre os traços que definem o carácter do ser português, é algo surpreendente mas poderá ter duas razões na sua origem: o facto de Portugal em 1958 contar com uma taxa mínima de imigrantes africanos(as) e asiáticos(as); e/ou o facto de Bowles se ter tomado a si próprio como referência para chegar a esta conclusão. Uma vez que, tradicionalmente, as práticas e os discursos xenófobos dos(as) portugueses(as) são dirigidos ao Outro não ocidental, é possível que a identificação de Bowles como cidadão norte-americano o tenha,

desde logo, isentado de injúrias ou atitudes xenófobas. Caso a visita de Bowles tivesse ocorrido cerca de vinte anos depois, dificilmente a sua opinião seria a mesma.

A não participação directa de Portugal nas duas Guerras Mundiais é um dos argumentos avançados para justificar a manutenção de um ritmo lento e de um modo de vida, em vários aspectos, oitocentista. Segundo Bowles, não havia qualquer intenção de iniciar uma revolução pois este *modus vivendi* satisfazia os portugueses. Contudo, vislumbrava-se um certo descontentamento, também ele discreto, em relação ao nível de vida em Portugal quando comparado com aquele que era proporcionado por outros países:

... there is only the desire of the populace to share what it considers to be the normal existence of its contemporaries. There is, consequently, a slight dissatisfaction with the status quo (Bowles 1960, 121).

Repare-se que, se por um lado o pacifismo e o estado semi-prístino de Portugal agrada a Bowles, por outro lado ele tem consciência das consequências que tal estado de coisas acarreta para a população e é sensível às reacções, ainda que modestas, que esta manifesta em relação a uma sorte que lhe é arbitrariamente imposta. Prova disso é o seguinte passo incluso em "The Portuguese Elections:"

Regional costumes are gracefully worn, and the smiling face is the rule rather than the exception. But as one might expect, the conditions which provide the visitor with the pleasant feeling of being in a more innocent age are not appreciated by those who are bound by them (Bowles 1958b, 576).

Muito embora Bowles fosse um apreciador de manifestações etnográficas, este não deixou de reparar na hiperbolização e o valor decorativo das que encontrou em Portugal. Esta conjuntura resulta da acção do Secretariado de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação (S.P.N./S.N.I.), que até 1945 havia sido liderado por António Ferro, a quem cabia produzir a "*mise en scène* da política e da ideologia do regime, da sua estetização e divulgação massiva, através de um impressionante e tentacular aparelho de agitação" (Rosas 2001, 1043). Entre as suas várias áreas de intervenção, o S.P.N./S.N.I. ocupou-se da

reinvenção da etnografia e da cultura populares, acentuando o seu carácter nacionalista e ruralizante (Rosas 2001, 1043). O recurso à invenção da tradição por parte do poder político é uma prática propagandística comum entre regimes ditatoriais, muito embora não lhes seja exclusiva, que tem por finalidade formalizar e ritualizar um conjunto de hábitos, que se vão impondo por via da sua repetição, usando o passado como referência (Hobsbawm 1992, 4). Porém, na maior parte das vezes, também o passado que é usado como referência é um passado histórico inventado, ou convenientemente seleccionado, com o propósito de legitimar o presente que se pretende impor (Hobsbawm 1992,1). Neste contexto há grupos sociais que são vistos como repositórios preferenciais da continuidade histórica e da tradição. Um caso típico é a classe camponesa, na medida em que as suas vestes e os seus hábitos remetem para um tempo e uma vida arcaicos (Hobsbawm 1992, 7-8) que condiz com a pré-disposição nostálgica em que, geralmente, os movimentos de cariz nacionalista, ruralista e tradicionalista se baseiam. Foi dentro desta conjectura que a secção etnográfica do S.P.N./S.N.I. concebeu uma imagem de país rústico, cénico e pouco problemático que foi, também, aproveitada pelo turístico oficial na promoção do país interna e externamente (Rosas 2001, 1043), tal como fica patente no seguinte passo de "Madeira":

As it is, the old habitués find the island as it always was. Even the various antiquated means of transport have been retained for them: decorated oxledges that drag along the streets of Funchal, hand-guided toboggans that slide down the face of the mountain, and even hammocks from which the tourist can survey the countryside while his two husky bearers navigate the tough terrain. Go up to Monte and hire one of the toboggans at the top of the long, steep cobbled lane. The two men will run rapidly along beside you, exerting all their strength to hold the contraption back as it gathers momentum, and straining like dray horses to pull it ahead along the flatter portions of the course.

When they are both streaming with sweat, ask them how they like their work. Probably they will be astonished that a foreigner should be concerned: the ones I interrogated were, but they merely answered, "It's work like any other." Which is true, save that it is more strenuous than most, and no better paid. However, there is always the possibility of a one-and-six-pence tip if the *senhor*²⁵ is pleased (Bowles 1960, 121).

²⁵ Itálico no original.

Este passo evidencia, mais uma vez, o carácter ambivalente de Bowles. Se por um lado lhe agrada observar estilos de vida reminiscentes de um passado não industrializado, por outro lado não se abstém de condenar a manutenção e, em alguns casos, invenção de tradições culturais de índole campesina apenas para benefício dos turistas. Sem nunca se referir a estas como manifestações do aparelho de propaganda do regime, Bowles denuncia o papel que o turismo teve no mesmo. Este comportamento, aparentemente contraditório poderá ser atribuído ao facto de Bowles ver o turismo e os turistas, tal como a modernidade, como elementos desestabilizadores da ordem idílica que ele tanto defende e de que ele se pretende demarcar.

De alguma forma relacionado com este último ponto, está o conteúdo de uma carta, datada de 18 de Agosto de 1959, que tem como destinatários Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Gregory Corso e Jack Kerouac, e que dá conta de um lado da Madeira que não tem lugar nos textos de promoção turística:

Night after last, ... we came to a bar ... one of those Madeira bars with more space in its private rooms than out front. And it was full of what [Mark] Carroll²⁶ insists are Rock-and-Roll boys from beaches and mountains, wearing a mixture of city and country clothes, but all of them out of the year 1840, I should say, with that sort of daguerrotype character ... all carved in their excellent faces. In spite of the crowding, one of the private rooms was unoccupied, and we pressed through and took it over. There were four of us, and we ordered ginja, peanuts and beer and everything was going along nicely with smiles and confidences, and Carroll was regretting that he hadn't brought along, as he said, "exactly three times as much" pot as we did. However, he was happy, and they were speaking what silly words of English they knew and I was rattling along in Spanish to them, of which they must have captured about a half, and they were replying in Portuguese of which I got about a third. So, ..., there was a pleasant amount of understanding floating in the air ..., and Carroll kept saying: "Oh, how I'd like to turn them on!" and shaking his head, and I think perhaps that was misunderstood, or perhaps not, but they said "Boogie boogie!" and laughed delightedly, and Carroll whooped, and at that moment a fifth one walked in and leaned over the table at Carroll and said he like to walk at night, and would Carroll walk? Carroll is lazy, but very lazy, and he didn't feel like walking, so he invited the fifth one to sit down, ... (Bowles 1994, 295-6).

²⁶ Bibliófono natural de Boston que viria a assumir as funções de director da Harvard University Press.

Como se percebe, os receios de Bowles não são infundados. À semelhança de outros destinos turísticos remotos e com uma moeda sujeita a taxas de câmbio baixas, o turismo operou mudanças aos níveis cultural, social e comportamental na Madeira. O contacto com novos idiomas, com estilos e hábitos de vida diferentes, bem como o contraste do poder económico dos(as) turistas em relação à população local conduziu a que alguns elementos mais vulneráveis do segundo grupo adoptassem uma atitude servil e de mimetismo em relação ao primeiro. O comportamento dos jovens madeirenses que socializam com Bowles e Carroll indicia a sua vulnerabilidade face ao contacto com realidades que, quase de certeza, lhes seriam estranhas, não fora pelo seu contacto com turistas — o consumo de drogas e a prostituição juvenil. Muito embora a sua aproximação aos turistas seja voluntária, ela é motivada pela vontade de se assemelharem aos ditos, física e financeiramente. Daí a escolha de uma indumentária que lhes parece próxima da dos países anglo-saxónicos, com certeza a sua primeira referência, e o seu voluntarismo em acompanhar dois homens mais velhos que lhes pagariam o seu consumo no bar e, possivelmente, algum dinheiro também. Uma atitude em tudo remanescente daquela que Malika adopta no início de "Here to Learn" e que permite traçar um paralelo Portugal e Marrocos. Apesar de ser um país ocidental e de, à época, ser detentor de um império ultramarino, Portugal era o Caliban da Europa (Sousa Santos 2001, 46). O estatuto semiperiférico e sub-desenvolvido de Portugal contribuiu para que este adoptasse uma posição de subserviência e de subalternidade em relação às verdadeiras potências europeias, sobretudo em relação à Grã-Bretanha. Pretendendo "ser um império 'como os outros' " (Sousa Santos 2001, 43), mas impossibilitado de o ser devido à sua dimensão e incompetência, Portugal "passou a ser de pleno direito a periferia da Europa, ou seja, uma periferia com o direito à imaginação do centro" (Sousa Santos 2001, 46). Tendo isto em mente, o comportamento dos jovens madeirenses descrito na carta acima citada ilustra um conjunto de tiques característicos de um país que não é nem moderno nem

sofisticado mas que aspira a sê-lo, imitando, de forma simplória, os comportamentos e a indumentária que, a seu ver, são sinónimos de sofisticação e de modernidade.

Num contexto de destino turístico, como é a ilha da Madeira, a relação do turista enquanto colonizador e dos locais como colonizados regressa à mente, na medida em que o tipo de interacção descrito é em muito semelhante àquele que ocorre num contexto colonial. Contudo, é impossível não reparar que, nesta carta, Bowles demonstra ser um agente das acções que condena nas suas peças literárias e jornalísticas. De mais a mais, ela demonstra também que o contacto dos(as) turistas com as populações locais pode ser tão nefasto quanto o não contacto.

Terminada a redacção de "Madeira," Bowles regressa a Tânger mas, pelo menos até fins de 1961, não se desvincula totalmente de Portugal. Consciente de que este país havia entrado num processo irreversível de mudança, Bowles continua a acompanhar as sucessivas convulsões políticas que por lá vão acontecendo através dos *media*. Uma carta que escreve aos pais em 1961 dá conta disso mesmo:

... it seems there is now a curfew in Lisbon itself, and no one is allowed in the streets at all after dark. This was told us by someone who just returned from there, although it is forbidden to print such news. So at any moment civil war may break out there, and if it does it will simultaneously erupt in Spain, This business in Portugal is only a continuation of what was going on in Lisbon three years ago when I was there and they began shooting down people in the Avenida de Liberdade before the elections. But it makes it impossible to count on Portugal as a sure place of refuge. (Is there any such thing any more?).²⁷

Nesta mesma carta, Bowles informa os pais de que havia sido contactado pela revista *Life* para escrever um artigo sobre o assalto ao Santa Maria, o que implicaria o seu retorno a Lisboa. Contudo, esta encomenda foi cancelada devido à hostilidade que se fazia sentir em Portugal em relação a cidadãos(ãs) americanos(as) resultante do facto de, sob a Administração Kennedy, os EUA terem votado, na ONU, contra a repressão militar do

²⁷ Paul Bowles para a Rena e Claude Bowles, 2 de Março 1958. Paul Bowles Collection, Harry Ransom Research Center. Universidade de Austin. [Carta não publicada]

movimento nacionalista angolano levada a cabo por Portugal (Duarte Silva 1995, 25). Muito embora o artigo em causa nunca tenha sido escrito, Bowles demonstra estar familiarizado com o incidente bem como com as relações EUA-Portugal à época.

Se bem que a ligação de Bowles com Portugal se encontre manifesta, sobretudo, nos textos que aqui foram analisados, ela não se esgota aqui. Se nesta primeira secção se evidenciou a curiosidade de Bowles por Portugal, na secção que se segue destacar-se-á o interesse de Portugal por Paul Bowles.

2. Ecos Bowlesianos em Portugal

A obra de Paul Bowles, salvo raros picos de interesse, é ainda pouco conhecida e estudada em Portugal. Contudo, ela tem sido alvo da atenção de alguns(umas) leitores(as) e gerado, inclusive, admiradores(as) confessos(as) entre os(as) que com ela se cruzaram. O interesse de Portugal pelo trabalho literário de Bowles tem início com a publicação de *The Sheltering Sky* [1949] e continua até aos dias de hoje com a publicação de obras subsequentes, tendo, em alguns casos, influenciado projectos artísticos nacionais. Se bem que não tenham sido encontrados registos mediáticos portugueses dando conta da presença do escritor/compositor Paul Bowles em Portugal durante o ano 1958, o que confirma o desejo de Bowles se mover discretamente dentro do país, a sua, na altura, escassa obra havia causado algum impacto entre alguns membros da, também escassa, minoria de intelectuais portugueses(as).

Um dos casos mais curiosos é o do médico e académico português Almerindo Lessa que, casual e brevemente, privou com Paul Bowles durante uma das viagens transoceânicas que este último tanto apreciava, durante o ano 1952. Fascinado com o estilo perambulante

de Bowles e com a mundividência de Ahmed Yacoubi, que acompanhava Bowles nessa viagem, Lessa redige uma crónica²⁸ onde relata as suas impressões deste encontro fortuito e da qual se reproduzem aqui alguns extractos:

Já ia no lago Timsah, a meio do Canal Vermelho, quando meti conversa com os meus dois companheiros de mesa a bordo do "Batory."

Paul Bowles é um norte-americano daqueles que musicam os filmes que nós vemos em Lisboa, a quem a "Life" paga artigos a 1.000 dólares, que escrevem novelas a 200.000 exemplares de tiragem e de quem eu lera já no passado Inverno uma pequena história de amor, passada no deserto exótico: *The sheltering sky*. De Nova-Iorque, mas profundamente ocidentalizado (dizia-me há dias, distraído: "nós, os europeus ..."), e destravando um francês de *boulevard*, vive há mais de trinta anos no interior de Marrocos e fala árabe com eu falo português.

Ahmed el Yacoubi tem vinte anos e é o que no Chiado se chamaria um selvagem. Só fala árabe, não sabe ler nem escrever, adora poesia e a violência, tanto valor dá a um cabrito como a um automóvel, não compreende como uma mulher possa amar vários homens ... isto é, não possui nenhum dos elementos que fazem a magnificência da Civilização.

...

Ora, Paul Bowles, que deve estar preparando a mais bela novela da sua carreira, meteu-se com Yacoubi numa daquelas aventuras que eu daria o que tenho para acompanhar e compreender: visitar com ele duas zonas diferentes da civilização — na Europa e na Índia — para provocar e descrever as reacções da sua personalidade com cada uma delas; assistir na Europa ao seu nascimento como homem moderno e, no interior do Paquistão, ao seu regresso ao mundo antigo, mas a um mundo antigo não berbere.

Tenho dúvidas sobre se isto não seria motivo suficiente para que a Liga Internacional de Higiene Mental pedisse a intervenção da polícia, mas confesso que a ideia é maravilhosa. No primeiro caso, que é para mim o de maior interesse, a estranha viagem de Paul Bowles consiste em ir vendo o mundo em que vivemos (por exemplo aqui a bordo), de dentro de uns olhos e de um cérebro da Idade Antiga, fazendo em seis meses uma transposição de mil anos. Porque Yacoubi vive nesse tempo. ...

...

No ponto de vista dos estudos da mentalidade, seria extremamente interessante vir a saber que resultará, em Yacoubi, do contacto da sua inteligência com aqueles princípios fundamentais, como as noções de perspectiva, de tempo e de lógica, que nos são essenciais e que inteiramente desconhece. Que resultará desta experiência? Em que medida será capaz de uma adaptação intelectual sem que a série de recalcamientos a que está a ser submetido (hoje já não espetou o garfo no meu prato e dominou-se ouvindo falar francês) destrua todo o seu Ego? De que tempo mental é que ele parte? Procurei esta manhã submetê-lo a um teste de Rorschach, mas foi impossível prosseguir,

²⁸ Esta crónica é citada, a título de exemplo, durante uma mesa redonda dedicada ao Homem Cabo-Verdiano realizada em Julho de 1956, no Grémio do Mindelo e aparece transcrita na publicação que resultou do evento em causa.

pois logo à primeira mancha se embrulhou com o meu intérprete numa tal descrição de pormenores, que este não apanhou o fio.

É pena que um psicologista dotado de meios experimentais não possa acompanhar esta aventura (Lessa & Ruffié 1957, 82, 83, 85).

Muito embora a inclusão destes extractos tenha, sobretudo, como propósito atestar o encontro anteriormente mencionado, há que notar que Lessa faz assentar os seus argumentos no binómio civilizado vs. primitivo, exprimindo assim a visão da época. Ou seja, a primazia da inteligência racional face a outras e a primazia de tudo o que é ocidental (europeu) face tudo o que não é. Repare-se que a Europa era ainda considerada como o centro civilizacional (ocidental) do mundo por excelência. Lessa não considera Bowles ocidental porque ele não é europeu. Tendo realizado vários estudos antropológicos, Lessa deixa transparecer no seu discurso o comprometimento da antropologia com uma visão colonialista do mundo, um aspecto já mencionado no capítulo anterior mas que aqui se evidencia claramente.

Este texto ilustra também, e mais uma vez, o carácter ambivalente de Paul Bowles no que diz respeito ao seu fascínio pelo "*natural man*," condição que impôs a Yacoubi. Se por um lado, Bowles defende a preservação dos hábitos ancestrais de civilizações não ocidentais, por outro lado ele assume o papel do cientista/colonizador que desenraíza o colonizado a fim de o estudar e/ou exhibir no ocidente. Parte das conclusões que Bowles retirou durante os "testes" a que submeteu Yacoubi, no sentido de tentar perceber o modo como o seu "cérebro da Idade Antiga" opera perante realidades que desconhece, aparecem integradas na figura de Amar, a personagem principal de *The Spider's House* [1955].

Já na década de 80, Edouard Roditi,²⁹ que tinha várias ligações com Portugal mas, sobretudo, com a Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, comenta numa carta que dirige

²⁹ Poeta, ensaísta, tradutor e crítico de arte nascido em França mas de ascendência norte-americana, com quem Bowles teve uma relação de amizade e com quem trocou correspondência durante várias décadas (Roditi 1989, 2).

a Bowles³⁰ que jantou com um diplomata português nos EUA que era em grande admirador da sua obra. Contudo, o nome do diplomata nunca chega a ser mencionado.

Apesar do interesse pelo trabalho de Bowles em Portugal ter sido sempre discreto, na viragem da década de 80 para 90 este ganha alguma expressão, em parte motivada pela adaptação para o cinema de *The Sheltering Sky* por Bernardo Bertolucci (1990) e, certamente, pelo pequeno papel que Bowles nele desempenha. Dois anos antes, "cativado por uma entrevista de Bowles à revista *Quimera* (Barcelona),"³¹ António Costa,³² que então trabalhava na editora Assírio & Alvim, encomendou alguns livros de Bowles e propôs a Hermínio Martinho, editor da Assírio & Alvim na altura, a edição de *The Sheltering Sky*. A obra foi efectivamente publicada sob o título português *O Céu que nos Protege* em 1989. Ainda em 1989, motivado pelas leituras que havia feito, António Costa e a jornalista Lourdes Féria rumam a Tânger com a intenção de entrevistar Paul Bowles. Parte da experiência do encontro com o autor americano é narrada pelo próprio Costa num pequeno texto que escreveu para a revista *A Phala* em 1990:

Cheguei a Tânger sem saber onde morava. Mas não foi difícil encontrá-lo. Paul Bowles, "l'écrivain américain," chamam-lhe, faz parte da cidade e não se pode falar em Tânger sem referir o seu nome. Vive num vulgar prédio cinzento, típico de subúrbio, ... junto à Rádio Voz da América, edifício do ex-consulado americano. Recebe entre as cinco e as seis da tarde, à hora do chá. É Mohamed Mrabet, ... que nos vem abrir a porta. Apresentações feitas, Bowles chega à porta e cumprimenta-nos. ... *Viengan sentarse. ¿Que lengua quieren ustedes hablar?*³³ Bowles fala fluentemente o espanhol, o francês e o árabe, para além, é claro, do inglês. ...

As malas de viagem empilhadas no hall fazem-nos lembrar que este homem foi um inveterado viajante. ...

Viajou por todos os continentes, "without stopping," ... conheceu meio mundo das artes e das letras As traduções da sua obra multiplicam-se. Os jornalistas não param de lhe bater à porta para o entrevistar.

³⁰ Edouard Roditi para o Paul Bowles, 10 de Março 1980. Paul Bowles Collection, *Special Collections Department*. Universidade de Delaware. [Carta não publicada]

³¹ António Costa, mensagem de correio electrónico para a autora, 4 de Julho de 2012.

³² Editor, no sentido anglo-saxónico da palavra, na editora Assírio & Alvim nos anos 80 e 90, e um dos responsáveis pela publicação de parte da obra de Bowles em Portugal. Foi, também, Costa quem traduziu os textos de Bowles presentes em *My Tangier*.

³³ Itálicos no original.

Mas Paul Bowles, oitenta anos feitos, é um americano (in)tranquilo no seu apartamento da rue des Amoureux, de onde pouco sai. ... Uma hora de conversa começa a deixá-lo cansado, ainda que continue a responder solícito às nossas perguntas. ... São quase seis horas, Mr Bowles terá de se deitar daqui a pouco, o médico mandou. Tem de ser assim (Costa 1990, 7).

O resultado desta entrevista é publicado no jornal *Mais/ Semanário* a 5 de Agosto com o título "Paul Bowles. Um Americano (In)Tranquilo." Todavia, a sua estadia em Portugal não é nela mencionada. De acordo com Costa, é provável que a passagem de Bowles tivesse sido afluída durante a conversa que tiveram, mas a sua estadia propriamente dita e seus pormenores não teve lugar na mesma.³⁴

À edição de *O Céu que nos Protege* seguiu-se a da colectânea de contos *Midnight Mass* [1981] [trad. *A Missa do Galo*] em 1990, também pela Assírio & Alvim. As editoras Dom Quixote e Presença seguem a tendência e publicam *Let It Come Down* [1952] [trad. *Deixai a Chuva Cair*] em 1992 e *Too Far From Home* [1992] [trad. *Muito Longe de Casa*] em 1996, respectivamente. Em 1991, o fotógrafo português Daniel Blaufuks publica *My Tangier*,³⁵ o primeiro projecto de Blaufuks onde este combina fotografias suas com dois textos de Bowles. Muito embora não tenham sido escritos propositadamente para constarem deste projecto, os textos em causa foram escolhidos e oferecidos por Bowles a Blaufuks para constarem neste projecto artístico específico. Como explicitado por Blaufuks numa entrevista que concedeu, em 2007, à autora desta tese [ver anexo 10], *My Tangier* não pode ser considerado como o resultado de uma colaboração entre ele e Bowles, pois este último não participou na concepção do livro nem teve qualquer intervenção na escolha das fotografias que o integram. O que se verificou foi que, após regressar a Portugal, Blaufuks manteve uma breve troca de correspondência com Bowles durante a qual lhe deu a conhecer a ideia de produzir um livro com as fotografias — de Bowles e de Tânger — que havia

³⁴ António Costa, mensagem de correio electrónico para a autora, 4 de Julho de 2012.

³⁵ Obra que, por sua vez, resultou de uma exposição fotográfica, com o mesmo título, realizada entre 11 e 12 de Outubro de 1991 no Terreiro do Paço.

tirado durante a sua estadia nesta cidade e onde lhe propõe a inclusão de alguns textos seus no mesmo. Proposta que Bowles aceita e que resultou no envio dos dois textos que servem de introdução e de conclusão a *My Tangier*, dos quais um é inteiramente sobre Tânger e o outro inteiramente sobre Bowles, o que concordava em pleno com a ideia subjacente a este projecto, que era a de produzir um livro sobre Bowles em Tânger.

My Tangier é, portanto, um projecto pioneiro e inédito em Portugal, na medida que é exemplo único do resultado da intersecção do trabalho de um artista português com o de Bowles em vida. Todavia, devido ao facto de Blaufuks estar ainda no início da sua carreira e de, conseqüentemente, à época não ter ainda muito controlo sobre todo o processo gráfico-editorial, o objecto livro que resultou do projecto *My Tangier* perdeu alguma relevância para o autor, por comparação a outros que lhe sucederam, tal como o próprio admitiu na entrevista acima mencionada.

Entre 2004 e 2010 verifica-se um novo surto de eventos e de publicações que voltaram a chamar a atenção para Bowles. Os dois mais significativos foram o Ciclo Paul Bowles promovido pelo Centro Cultural de Belém entre 20 e 29 de Março de 2007 e o Congresso Internacional "Do You Bowles?" organizado pelo Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa em 2010, com o intuito de celebrar o centenário de nascimento de Bowles, e que chamou a Lisboa uma quantidade significativa de peritos bowlesianos. Por sua vez, estes dois grandes acontecimentos motivaram a produção de vários artigos na imprensa nacional acerca deste autor, o que contribui para reduzir o grau de desconhecimento que existia em torno da sua obra literária e musical. Obra essa a que a editora Assírio & Alvim decidiu dar mais visibilidade reeditando o *Céu que nos Protege e Deixai a Chuva Cair*, e traduzindo *Without Stopping* [1972] [trad. *Memórias de um Nómada*] em 2007, *Up Above the World* [1966] [trad. *Por cima do mundo*] em 2008, bem como parte da sua obra poética em *Poemas* [2008].

Para além de *My Tangier*, surgem já neste novo milénio dois outros projectos fotográficos, em formato de livro, onde o pendor bowlesiano se faz sentir — *Collected Short Stories* [2003],³⁶ também da autoria de Daniel Blaufuks, e *Things here and things still to come* [2011] de José Pedro Cortes. Este último título é uma variação de "Things Gone and Things to Come", de Bowles, e resultou de o facto de Cortes ter, acidentalmente, confundido o título original de Bowles e de, posteriormente, ter optado por assumir esse mesmo erro. Este artista revelou ter em Bowles uma das suas maiores influências, ainda que de uma forma menos assumida do que no trabalho de Blaufuks.³⁷

Muito embora *CSS* não se centre exclusivamente numa interacção artística entre o trabalho de Bowles e de Blaufuks, este projecto expõe uma série de afinidades artísticas entre os dois. Por exemplo, em *CSS* Blaufuks assume-se como um contador de histórias e esclarece, desde logo, que as "histórias" presentes nesta colectânea foram "escritas" em países tão diversos quanto o Canadá, a Dinamarca, a Alemanha, a Índia, Portugal, Espanha, Suécia, Suíça e os Estados Unidos, um dado que remete para temas como a viagem e a condição de exílio. Tal como observado por Sérgio Mah,

... a tendência para fotografar a itinerância ou, em períodos de ausência de Portugal, a exploração de temas sugeridos pela sua história familiar (a fuga dos seus avós da Alemanha nazi para Portugal) misturam-se com experiências de exílio sugeridas ou configuradas pela admiração por fotógrafos como Robert Frank ou pela memória literária de autores como Paul Bowles, Joseph Conrad ou Graham Green (2003, 16).

De mais a mais, ao apresentar a fotografia como um meio de contar histórias, Blaufuks explora a correlação entre a fotografia e o conto, uma abordagem artística que, não sendo inédita, ganha especial relevância no contexto desta tese, pelo que lhe será aqui dada uma atenção especial.

³⁶ De agora em diante, esta obra passará a ser designada por *CSS*.

³⁷ José Pedro Cortes, mensagem de correio electrónico para a autora, 1 de Julho de 2012.

A analogia entre o conto e a fotografia ganhou relevância na segunda metade do século XX graças à emergência de uma nova geração de fotógrafos — que contou com nomes como: W. Eugene Smith, Duane Michals, Bruce Charlesworth, Barbara Kruger, entre outros — que acumulava o gosto pela escrita. O seu à-vontade tanto com a imagem como com a palavra levou-os(as) a incorporar elementos narrativos específicos ao acto de contar histórias nos seus trabalhos pictóricos, tais como conteúdo, técnicas de manipulação e palavras (Rabb 1995, xlviii). Porém, o fenómeno inverso também se verificou. Ou seja, escritores(as) houve, principalmente aqueles(as) que se dedicaram à contística, que também começaram a manifestar grande interesse pela fotografia. Walker Evans, por exemplo, vai ao ponto de considerar a fotografia como a mais literária das artes gráficas, justificando assim a relação interartística entre a fotografia e a literatura:

Photography seems to be the most literary of the graphic arts. It will have — on occasion and in effect — qualities of eloquence, wit, grace, and economy; style, of course; structure and coherence; paradox and play and oxymoron (Evans cit. por Rabb 1995, xlii).

No caso concreto de autores como Raymond Carver, John Updike, Eugène Ionescu, Julio Cortazar, para mencionar apenas alguns, o seu interesse pela fotografia resultou de verem nela características como a fragmentação, a incongruência e a ambiguidade — também identificáveis no conto modernista —, e de as equacionarem com o modo de vida cosmopolita e fragmentário que emergiu com a contemporaneidade (Rabb 1998, viii). Porém, não lhes terá igualmente escapado a proximidade entre estes dois meios de expressão artística no que ao "ponto de vista" e ao "enquadramento" diz respeito. Ou seja, o facto de tanto a fotografia como o conto estarem condicionados ao nível do espaço (do número de páginas, no caso do conto; e do enquadramento e recorte da imagem, no caso da fotografia) conduz a um trabalho de selecção, de síntese e de edição muito rigoroso e criterioso. A economia de informação que é inerente à fotografia e ao conto decorre de estes

captarem/reflectirem apenas um momento específico, não estando obrigados a seguir uma estrutura de princípio, meio e fim. Neste contexto, se os contos modernistas correspondem a uma "slice of life," as fotografias correspondem a uma "slice of time" (Sontag 1979, 17). Deste aspecto decorre, ainda, o facto de a ausência e de o silêncio serem características comuns a ambos. Por último, esta conexão entre estas duas formas de arte poderá também estar relacionado com o facto de ambas terem ocupado um estatuto secundário na hierarquia dos géneros artísticos. A este propósito há que recordar que o conto foi, durante muito tempo, considerado um género literário menor e discreto e que a fotografia foi, igualmente, desvalorizada e vista como uma arte [popular] que imita a arte (Bourdieu 1990, 73).

Tal como muitos dos(as) artistas seus(uas) contemporâneos(as), Paul Bowles manifestou interesse por diversas formas de arte, o que se encontra aliás, evidenciado na diversidade da sua produção artística. Muito embora ele seja primeiramente conhecido pela sua música, pelos seus romances e contos, e pelas suas traduções, as artes visuais não lhe foram indiferentes. Ainda que numa escala menor, o cinema, a pintura e a fotografia também intervieram nas suas experiências ficcionais. A sua prática artística reflecte uma tendência interartística e coloca em evidência a proximidade de Bowles com uma enorme variedade de artistas. No que diz respeito à fotografia, Bowles privou com nomes tão diversos quanto Annemarie Schwarzenbach, Cecil Beaton, Cartier Bresson, Man Ray, Lee Miller, Peter W. Haeberlin, Rudy Burckhardt, Cherie Nutting, Daniel Blaufuks e Simon Bischoff,³⁸ tendo inclusive, em alguns casos, participado em projectos fotográficos através da produção e/ou dádiva dos textos que acompanham as fotografias. Obras como *Yallah* de Haeberlin, o já mencionado *My Tangier* de Blaufuks, *"How can I send a picture into the dessert?"* de

³⁸ O facto de Bowles, praticamente desde os seus vinte anos de idade, se ter movimentado em vários núcleos artísticos (Paris, Nova Iorque e mesmo Tânger) permitiu-lhe conviver de perto com representantes de várias correntes artísticas do século XX. Esta circunstância permitiu-lhe aproximar-se de alguns dos(as) artistas acima mencionados(as) por intermédio de um conhecimento comum (Bresson, Ray, Miller e Beaton) bem como, mais tarde, ser ele próprio alvo do interesse de outros artistas (Burckhart, Haeberlin, Nutting, Blaufuks e Bischoff) que com ele encetaram contactos no sentido de principiar uma colaboração artística (Bowles 1972/1985; Bowles 1994; Bischoff 1998).

Bischoff, e a homenagem póstuma *Yesterday's Perfume*, organizada por Cherie Nutting, são disso exemplo.

Tal como Simon Bischoff afirma em "*How can I send a picture into the desert?*", Bowles também se deixou entusiasmar pela possibilidade de "aproximar" as coisas espacial e humanamente (Benjamin 1936/2001, 52) através da apropriação das mesmas por intermédio de uma câmara fotográfica. Todavia, e apesar da qualidade artística de algumas das suas fotografias, ele sempre desvalorizou a sua obra fotográfica optando por se definir como um *snapshotter*, visto que as fotografias que tirou visavam, sobretudo, documentar as suas viagens em família, os encontros com amigos e as suas viagens por paragens distantes (Bischoff 1994, 21).³⁹

À semelhança daquilo que se verifica na sua obra literária, as viagens ganham particular relevo na sua obra fotográfica ao mesmo tempo que, também, revelam um olhar antropológico sobre a realidade retratada. Exemplo disso são *Shepherd Boy in Tazenakht, 1953, Barrebi, Algeria 1948, e Fez, 1947* [ver anexos 11, 12 e 13] que trazem à memória a teoria do fotógrafo enquanto extensão do antropólogo, visitando povos nativos e trazendo consigo informações acerca dos seus hábitos exóticos e dos seus apetrechos esquisitos (Sontag 1979, 42). Esta opinião é apoiada por Roland Barthes quando afirma que este género de " 'pormenores' ... constituem o próprio material do saber etnológico" (1980/2006, 37), visto que de uma forma mais fiel do que os retratos pintados a fotografia permite "atingir um infra-saber" acerca da realidade retratada (Barthes 1980/2006, 37). De fora deste argumento fica, no entanto, a noção de que a fotografia é, tal como o desenho ou a pintura,

³⁹ De acordo com Jane M. Rabb, a atitude de indiferença de Bowles em relação aos seus trabalhos fotográficos foi, na verdade, extensiva a muitos outros escritores que, tal como ele, partilharam o gosto pela fotografia:

Indeed, even the most active of these early writer-photographers kept their camera work so private that often their biographers have only recently become aware of them or did little to enlighten readers about their subjects' pictures (Rabb 1995, xxxix).

Este é precisamente o caso de Bowles e explica a negligência a que o seu espólio fotográfico tem sido votado por parte da crítica, tendo apenas Simon Bischoff e Eduardo Jordá, com "Las Fotos de Paul Bowles"(2000), feito algo para inverter esta tendência.

uma interpretação e/ou uma encenação da realidade retratada (Sontag 1979, 7) e de, conseqüentemente, aquilo que parece ser não condizer com a verdade.

É, de facto, possível ver semelhanças entre estas mesmas fotografias e as traduções de Bowles, entre as suas pesquisas etno-musicais e mesmo entre alguns dos contos que produziu mais tardiamente. A mais notória parece ser, mais uma vez, o esforço que Bowles faz no sentido de preservar o lado "primitivo" e nostálgico das culturas não ocidentais com que se cruzou e que correm o risco de se diluir, ou de desaparecer totalmente, sob a acção das forças homogeneizantes da "Civilização" (Bischoff 1994, 25). Tal como já foi referido em relação ao texto "Things Gone and Things Still Here," também estas fotografias revelam um certo influxo proustiano que se evidencia no registo de um tempo e de um espaço arcaicos, estranhos e primordiais (Bischoff 1994, 36). Para além disso, há que adicionar o factor sonho que fotografias deste género comportam:

Like a wood fire in a room, photographs — especially those of people, of distant landscapes and faraway cities, of the vanished past — are incitements to reverie (Sontag 1979, 161).

Na verdade, as fotografias de Bowles acima mencionadas ilustram um passado desaparecido que integra o imaginário onírico do autor e que está, também, patente em "Things Gone and Things Still Here" e em *Points in Time*. Bischoff considera, igualmente, que o descaso de Bowles em relação às suas fotografias resulta, em parte boa parte, de o processo criativo que conduz à produção das ditas ser muito rápido, o que contrasta com o ritmo lento da composição musical e da escrita que ele favorecia:

He doesn't even mention his photography; clearly, it is a medium even faster than literature — so fast, perhaps, as to have escaped his notice. And yet, the more he dedicated himself to writing, the more intensively he began to photograph. It is almost as though photography pointed the way he was taking with his literature: acceleration (Bischoff 1994, 34).

Esta necessidade de adoptar um ritmo de produção literária mais rápido tinha que ver com a imposição de prazos que as suas editoras norte-americanas lhe colocavam e os quais ele não conseguia contornar, pois a sua subsistência dependia da sua capacidade de respeitar os ditos. Assim sendo, ainda que se houvesse auto-exilado num país com um modo e um ritmo de vida muito mais lento do que aquele a que estaria sujeito caso tivesse ficado nos EUA, Bowles acaba por não conseguir escapar em absoluto aos tentáculos do(s) tempo(s) moderno(s).

O facto de a fotografia resultar da tensão entre a presença e a ausência do fotógrafo enquanto sujeito (Sontag 1979, 16) possibilitou a Bowles continuar a agir como uma testemunha praticamente imperceptível que vai registando o que, na sua perspectiva, ainda restava de um tempo de inocência e, ao mesmo tempo, funcionar dentro de uma dinâmica permanente de desterritorialização e de reterritorialização (Deleuze & Guatari 2004), uma realidade com a qual Bowles desde muito cedo se familiarizou e na qual se sentia confortável. Recorde-se que a carreira artística de Bowles foi alvo de um processo de reinvenção praticamente constante levado a cabo pelo mesmo através da prática da desterritorialização criativa. Muito embora a versatilidade artística de Bowles já tenha sido mencionada várias vezes ao longo desta tese, a síntese que Vincent Hausmann dela faz, e que abaixo se transcreve, permite percebê-la de forma mais cabal:

A well regarded composer, Bowles scored operas and films, and wrote incidental music for stage. Even as a writer, Bowles crossed genres: He began writing poetry before working more consistently as a novelist, short story writer, and intermittently, as a screenwriter, he also published autobiographical and nonfiction work. Bowles recorded and translated over a dozen oral tales — ... Bowles also maintained an interest in painting and photography (Hausmann 2002, 152-3).

Este movimento incessantemente entre vários terrenos artísticos indicia uma recusa em permanecer vinculado apenas a uma disciplina estética, ao mesmo tempo que expõe as diversas "linhas de fuga" (Deleuze & Guatari 1986, 69) que traçou ao longo da sua

carreira. Repare-se que por cada disciplina que Bowles desterritorializa ele cartografa outra em sua substituição e passa a habitá-la. Um dos exemplos onde este processo é, talvez, mais notório é quando, dentro da literatura opta por dar visibilidade à tradição oral marroquina e traduz vários contos e romances deslocando-se, assim e temporariamente, da esfera da "literatura maior" (ocidental) para "a literatura menor" (não ocidental) (Deleuze & Guattari 1986; Bischoff 1994, 48). De igual modo, intercala a escrita de romances (um género de prestígio) com a escrita de contos (um género menor). Porém a mais significativa linha de fuga ou de desterritorialização de Bowles foi aquela que o levou a evadir-se da civilização ocidental e a estabelecer-se em Tânger (Bischoff 1994, 42).

Os processos de desterritorialização e de reterritorialização empreendidos por Bowles, as suas viagens e a miríade de artistas com quem se foi cruzando ao longo da sua vida vão estar intrinsecamente ligadas às suas produções artísticas. Exemplo disso é o já mencionado encontro e convivência artística entre Bowles e Daniel Blaufuks no início dos anos 90. Ainda que Blaufuks não tivesse disso conhecimento, este encontro seguiu o padrão instituído do visitante ocidental que, movido pela curiosidade e/ou por admiração pelo autor em causa, se dirige ao edifício Itesa⁴⁰ a fim de conhecer Bowles em pessoa. Muito embora Blaufuks não tivesse nenhum projecto concreto em mente quando se deslocou a Tânger, deste encontro haveria de resultar o já referido livro *My Tangier*. Doze anos volvidos, Blaufuks publica *CSS*, um trabalho mais maduro e mais ambicioso, e onde os pontos de intersecção entre Bowles e o fotógrafo português são mais evidentes.

Collected Short Stories é uma antologia de trinta e um dípticos com títulos como "The End of Something," "Tonight We Fly," "New York," "Berlin," "A Distant Episode," "You Are Not I," "A Banal Story," "An Unfinished Story," por exemplo, e que prestam

⁴⁰ Bloco de apartamentos, situado perto do Consulado Americano em Tânger para onde os Bowles se mudaram em 1960 e que, tal como mencionado por António Costa, passou a ser alvo de "peregrinações" de curiosos que, atraídos pela mística deste autor americano expatriado em Marrocos, faziam questão de o conhecer.

homenagem a alguns dos autores, músicas e cidades preferidos(as) de Blaufuks. Para além disso, os dípticos em causa foram produzidos recorrendo a "uma espécie de *snapshot prose*, um discursos assente em fragmentos visuais que indiciam histórias privadas a caminho de se tornarem livremente públicas" (Mah 2003, 16). Estes "contos" são apresentados num formato de livro que se apropria do *lay-out* (com algumas alterações mínimas) e do título de uma colecção da Penguin Classics [ver anexo 14], estabelecendo desde logo um paralelo entre a fotografia e a palavra. Este intento é evidenciado pela colocação do termo "stories" no título e que traz à memória uma tradição, iniciada na década de 70, que tinha como propósito enfatizar o potencial narrativo da fotografia através da sua ligação com o conto (Rabb 1995, li). As fotografias passam a ser consideradas "textos," o que acentua as inter-relação dialéctica entre o texto literário e o texto fotográfico (Cunningham 2006, 1-2).

Estes elementos em si são ilustrativos do interesse de Blaufuks em explorar as possibilidades que a intertextualidade lhe oferece. Algo que se torna evidente quando alude, transforma e/ou subverte deliberadamente o trabalho de outrem, tal como sucede com dois dos contos de Bowles. Contudo, por motivos de coerência argumentativa, as referências aos pontos de intersecção entre os dois artistas serão também aqui consideradas como uma estratégia intertextual. Por exemplo, a capa apresenta já alguns desses mesmos pontos rizomáticos de intersecção. O primeiro está presente na noção de contador de histórias expresso no título, enquanto que o segundo está implícito no *logo* em forma de avião, discretamente colocado no canto superior direito, que remete de imediato para o acto de viajar. Assim sendo, a combinação destes elementos sugere um conjunto de contos coligidos por um viajante que é, simultaneamente, um observador. Tal como Bowles, mas recorrendo ao "signo fotográfico" ao invés do signo linguístico, Blaufuks põe em prática "um exercício de colecção com uma linguagem fotográfica de evidentes ressonâncias simbólicas e ficcionais" (Mah 2003 15-16).

Em virtude de dípticos "A Distant Episode" e "You Are Not I" comportarem ecos bowlesianos por de mais evidentes, apenas estes serão aqui alvo de análise. À primeira vista, as duas fotografias que compõem o díptico "A Distant Episode" [ver anexo 15] parecem ter sido emparelhadas de forma aleatória ou acidental. Porém, e tal como sugerido por Sérgio Mah, um olhar mais atento permitir-nos-á perceber que "estes dípticos (frequentemente dissonantes) intervêm num espaço e num tempo relativamente abstractos, ainda para mais quando cruzados com títulos enigmáticos que, num certo sentido, têm uma relevante carga visual (levando-nos a pensar se estamos perante dípticos ou trípticos) (Mah 2003, 17). De facto, as duas fotografias propostas para observação são bastante distintas. Uma apresenta a imagem desfocada de uma mulher enquanto que a outra consta de uma imagem parcial de uma piscina que tem como *punctum* (o detalhe que mais se destaca na imagem) (Barthes 1980/ 2006, 35) um par barbatanas cor-de-laranja numa das suas bordas. Estas duas fotografias, aparentemente incongruentes e desconcertantes, são colocadas lado a lado para que os seus noemas (aquilo que é apreendido do objecto de observação) (Barthes 1980/2006, 87) possam estabelecer uma analogia. Todavia, essa analogia nunca é tornada óbvia pelo fotógrafo. Pelo contrário, ele opta por adoptar uma atitude discreta e descomprometida, deixando a cargo dos(as) espectadores(as) a responsabilidade de construir uma relação semântica entre os "referentes fotográficos" e os referentes discursivos que lhes servem de legenda.

Para os(as) espectadores(as) familiarizados(as) com o conto de Bowles que dá nome ao díptico, esta tarefa é ainda mais difícil visto que não se vislumbra qualquer referência ao professor de linguística que empreende uma viagem calamitosa algures em Marrocos. No entanto, são perceptíveis dois pontos de intersecção entre os dois artistas aqui em causa. Em primeiro lugar, ambos adoptam uma atitude de descomprometimento em relação às personagens e aos enredos que criam nas suas histórias. Em segundo lugar, e

consequentemente, tanto um como outro rejeitam a inclusão de significado final e totalizante (Hausmann 2002, 151-2), forçando deste modo os(as) espectadores(as)/leitores(as) a gerar o seu próprio acto interpretativo. De igual modo, ao escolher representar tempos e espaços abstractos, Blaufuks não revela a localização exacta do enredo das suas histórias. Tal como Bowles, o fotógrafo português também crê que nenhuma história pertença de um lugar concreto, na medida em que pode ocorrer em qualquer ponto do mundo. Esta estratégia também obriga os(as) espectadores(as) a comporem o seu próprio cenário, partilhando assim a função de contadores(as) de histórias com o artista.

Em relação ao díptico "You Are Not I" [ver anexo 16], ele justa-posiciona um elemento natural (o jarro) com uma construção humana (a escadaria). Muito embora eles tenham sido fotografados e apresentados de modo a exhibir pontos de convergência na sua forma, um olhar mais atento notará que provêm de origens distintas. Neste caso concreto, a analogia entre as fotografias e o título que lhes foi atribuído é mais evidente, o que não equivale a dizer que é óbvio, pois também aqui cabe aos(às) espectadores(as) a criar uma "história"/significado para o díptico em causa. Mais uma vez, a relação entre as imagens e o conto de Bowles com o mesmo título. Não há qualquer referência nas fotografias à narradora demente que consegue fugir do hospício onde se encontrava internada e que, depois de uma tentativa falhada de se fazer passar pela irmã, é novamente levada para a instituição de onde tentou evadir-se. Em vez de estabelecer um paralelo entre este conto e o díptico, Blaufuks aproveita-se do facto de todas as imagens serem polissémicas e convida os(as) espectadores(as) a escolher por entre a cadeia volúvel de significados (Barthes 2003, 117) à sua disposição, aquele que melhor serve a *sua* história. Ao optar por esta estratégia, o fotógrafo não só liberta os signos fotográficos do "valor repressivo" (Barthes 2003, 118) da legenda,⁴¹ mas também limita a possibilidade de os(as) espectadores(as) optarem por uma

⁴¹ Contudo, isto só é possível porque os signos fotográficos não foram concebidos para se ajustarem ao conteúdo da legenda e vice-versa.

leitura passiva da sua obra ao invés de uma leitura activa (crítica) da mesma (Burgin 2003, 133). Por outras palavras, Blaufuks leva à prática aquilo que Susan Sontag defende em "Against Interpretation," na medida em que os(as) espectadores(as) são chamados(as) a vivenciar uma experiência sensorial da obra de arte ao invés de uma meramente interpretativa. Isto é, Blaufuks traça a sua "linha de fuga" (Deleuze & Guattari 1986, 69), ou evade-se, do território da interpretação numa espécie de sinal de concordância com Susan Sontag, quando esta observa que "interpretation makes art manageable, conformable" (2001, 8). E, como tal, este é um território que não lhe interessa. À semelhança daquilo que acontece nos contos de Bowles, as "histórias" de Blaufuks não foram concebidas para serem inteiramente entendidas. Elas têm por propósito seduzir e confundir os(as) espectadores(as)/leitores(as). Deste modo, ao agrupar peças fotográficas de forma a suscitar a reflexão de quem as observa, Blaufuks contraria o argumento de Barthes de que "a Fotografia é contingência pura e não pode ser mais do que isso" (1980/2006, 37).

Concluindo, ao apropriar-se dos títulos de contos de Bowles para, partindo deles, criar as suas próprias "histórias," Blaufuks põe em destaque as relações rizomáticas que existem entre as artes visuais e a literatura, ao mesmo tempo que incentiva a complexa interacção da pluralidade de subjectividades que cada um destes campos artísticos alberga (Burgin 2003, 132). Assim sendo, longe de ser um recipiente passivo do trabalho de Bowles, o artista português subverte-o e recodifica-o intencionalmente a fim de produzir trabalhos artísticos próprios. Com este propósito em mente, Blaufuks recorre a uma multiplicidade de estratégias interartísticas para recriar imagens e realidades novas.

Há igualmente que lembrar a complexidade de vectores que actuam ao nível da intertextualidade pois, na realidade, as afinidades entre os dois artistas em causa não se reduzem aos seus interesses artísticos. Pelo contrário eles são evidentes em aspectos tão diversos como: a tendência para fotografar/escrever quando em viagem; a adopção do

ponto de vista do espectador invisível, aquele que observa mas não interfere; a experiência do exílio; e a propensão para adoptar estratégias de desterritorialização e de reterritorialização, que lhes permitem produzir uma variedade de mapas sustentados na e mediados pela constatação da importância das relações interartísticas.

Este capítulo teve por propósito fazer uma exposição e um balanço dos vários pontos de contactos que este autor teve e ainda tem com Portugal. Ainda que não se possa dizer que a obra e o autor sejam amplamente conhecidos do público português, pretendeu-se aqui mostrar que desde a década de noventa até ao momento presente têm sido levados a efeito diversos eventos e publicado traduções da sua obra no sentido de inverter esta tendência. De mais a mais, ao incluir informações relativas às várias passagens que Bowles fez por Portugal, almeja dar a conhecer duas missões jornalística que Bowles por cá levou a cabo e cuja atenção que têm recebido da crítica é praticamente nula. Por último, muito embora Daniel Blaufuks seja ainda o exemplo mais representativo, dentro da esfera artística portuguesa, do interesse que obra de Bowles tem para a mesma, demonstrou-se aqui que já não é caso único.

Terminada a investigação que possibilitou a redacção dos sete capítulos que constituem esta tese, é chegada a altura de apresentar as conclusões mais relevantes que dela se retiraram. Deste modo, conclui-se que a escrita de Paul Bowles reflecte os contributos de várias tradições e movimentos literários, não sendo, porém, uma mera seguidora de qualquer deles em concreto. O autor parece ter preferido refinar as suas produções, tendo por base os diferentes subsídios temático-estilísticos que foi colhendo para, assim, ir para além das mencionadas tradições, e encontrar a sua própria voz, criando o seu próprio universo literário. Mais do que isso, este autor rejeita a possibilidade de ter uma identidade literária única, preferindo, ao invés, cultivar um processo de reinvenção constante, que é auxiliado por uma “sucessão de configurações hermenêuticas” (Sousa Santos 1993, 11), sempre em devir, a que se atem através da prática de uma permanente desterritorialização criativa, ou seja, através de uma hermenêutica diatópica.

Este mesmo argumento pode ser aplicado aos géneros literários em que se moveu — desde o romance ao conto, passando pela poesia — uma vez que, tendo experimentado todos eles, não se fixa definitivamente em nenhum, optando por alternar entre todos eles durante a sua vida literária e, entre eles, procurando também criar espaços híbridos, de fronteira. É no conto que encontra o terreno mais fecundo para o seu trabalho, dado o facto de este lhe permitir explorar múltiplos territórios narrativos (de cariz geográfico, cultural e sexual), novos estados de consciência e múltiplos planos de realidade. Assim subverte fórmulas (como acontece com as do conto tradicional e com as da parábola, a que Bowles

retira o final feliz e o cariz didáctico) e questiona a lógica da racionalidade ocidental e da *American way of life*, a que esta subjaz. No fundo, Bowles parece concluir que o impulso de contar histórias é demasiado rico para ser confinado apenas a um padrão (literário, nacional, existencial ou epistemológico). Daí que este género — muito graças, também, à sua brevidade e elasticidade temática — lhe tenha proporcionado dar largas à sua imaginação e dar espaço à liberdade artística.

O facto de se ter dedicado mais ao conto do que aos outros géneros poderá ainda estar ligado à preferência de Bowles por aquilo que é marginal e periférico, um reflexo da retórica fundadora puritana e da herança cultural americanas, visto os espaços de fronteira (aqui, também, *the American frontier*), fora do centro, serem espaços de liberdade, de procura e de experimentação, por excelência. Como género literário periférico que é, o conto funciona também como um espaço, muitas vezes, ocupado por grupos que foram relegados para a margem (adquirindo, assim, o estatuto do Outro) de uma narrativa única e totalizadora, nele encontrando a oportunidade de exprimirem a sua voz e de, conseqüentemente, se darem a conhecer — pelo que, ao optar por narrativas que evidenciam o Outro e a geografia do Outro, Bowles pôs em prática princípios como a pluralidade, a heterodoxia e/ou a desterritorialização fronteira e rizomática.

Ainda assim, há que lembrar que a posição de Bowles em relação ao Outro é algo ambivalente, visto que se, por um lado, parece adoptar uma atitude anti-colonialista na sua escrita, no que diz respeito às opiniões que manifesta, tanto em entrevistas como na sua correspondência (e até em alguns textos jornalísticos), Bowles deixa transparecer uma disposição estereotípica, condescendente e colonialista que, na sua escrita de dimensão mais criativa, não é tão evidente. Esta ambivalência parece levar-nos à conclusão de que Bowles precisa afinal que o Outro seja o Outro, para se poder rever nele e daí que, contrariamente àquilo que a maioria da crítica clama, a voz e a visibilidade com que ele agracia o Outro não

Conclusão

possam ser apenas consideradas como politicamente imparciais ou epistemologicamente conscientes.

De qualquer das formas, ainda que de modo inconsciente e muito embora sempre tenha defendido a sua escrita como sendo apolítica, Bowles acaba por dotar os seus contos de um programa político muito próximo daquele que se encontra no conceito Deleuze & Guattariano de “Literatura Menor,” na medida em que, sendo a “Literatura Menor” proveniente das margens e das minorias, ela é sempre escrita numa língua “maior,” considerada de prestígio (normalmente a língua de uma potência colonizadora e/ou económica), e procura instalar “linhas de fuga,” perspectivas alternativas, à versão dominante do “real.” Na verdade, e como se tentou demonstrar, um dos maiores contributos deste autor para a história da literatura reside, talvez, num certo papel subversivo/transgressivo em relação às culturas *mainstream*, nomeadamente à norte-americana, através da exploração de espacialidades e temporalidades liminares, numa tentativa de recuperar um tempo e um espaço perdidos, ou arcaísmos em vias de extinção.

No que à temática da viagem diz respeito, ela perpassa praticamente toda a escrita de Bowles como que enfatizando que a condição de viajante é inerente ao indivíduo e conferindo-lhe, deste modo, uma dimensão filosófica existencialista. Tal como apontado por Jack Collins, é também essa a dimensão transformadora (literária e existencial) da viagem:

If we are all travellers, and ultimately this is what Bowles's work shows we are, we run certain inevitable risks in our journey. In our search for meaning in remoter areas abroad, we may turn, or be turned, into someone or something we have not imagined as yet, but which is fully capable of annihilating us, to the surprise of one and to the concern of a few, except ourselves (1982, 63).

Por outras palavras, nenhuma demanda está isenta de riscos, principalmente quando esta visa a exploração de territórios desconhecidos, sejam eles de natureza geográfica, literária ou psíquica. Muito embora os indivíduos tentem combater a incerteza e insegurança que esta situação gera, através da criação de estruturas civilizacionais que lhes conferem a ilusão

de segurança, Bowles considera que aquelas são incombíveis. Para além disso, Bowles não adopta uma posição pedagógica nem, tão pouco, manifesta qualquer juízo de valor em relação às escolhas e ao fado das suas personagens. Antes explora a relevância criativa e/ou libertadora do *pathos* humano, convidando os(as) leitores(as) a testemunharem e a reverem-se nas acções e opções, que as personagens vão desencadeando e/ou tomando, quando em territórios mais acidentados e adversos do que à partida imaginaram — embora não necessariamente com desfechos trágicos.

Na verdade, a temática da viagem parece fazer parte de uma estratégia provocatória que visava desafiar os(as) leitores(as) a ver o mundo segundo outros parâmetros que não, apenas, os promovidos pelas culturas ocidentais. Esta interpretação explica o recurso ao terror, ao sobrenatural, à metamorfose, à animização e ao exercício da camuflagem literária. Mais ainda, a incorporação de elementos pertencentes ao pensamento mítico (tanto ocidental, como não-ocidental) possibilitou-lhe também explorar e contrastar padrões simbólicos e psicológicos diferentes.

O fascínio de Bowles pelos obstáculos semânticos e epistemológicos resultantes da interacção entre culturas diferentes é evidente, e a sua demonstração, nos contos, aparenta fazer parte da estratégia acima mencionada — quase sempre, os(as) leitores(as) são confrontados(as) abruptamente com a inadequação/imperfeição das suas "verdades" no contexto cultural do Outro. Ou, seja os(as) leitores(as) são forçados(as) a reavaliar a sua posição no mundo, a fazer face ao seu descentramento e à incompletude da sua cultura, e a lidar com a questão da impossibilidade de alguma vez poderem fazer parte de outra de forma transparente e/ou totalizada. Para além disso, indo de encontro à mais avançada antropologia da época, Bowles como que sugere que a possibilidade de tradução transparente dos "textos culturais" é algo do foro da ficção, pois as culturas são intraduzíveis entre si, uma vez que qualquer tentativa levada a cabo neste sentido — e para usar as

Conclusão

palavras de Sousa Santos — se depara com "os limites da ambivalência ante a possibilidade de incomensurabilidade ... entre culturas" (Sousa Santos 2001, 34), ou seja, com a impossibilidade da fusão de horizontes culturais. Este facto não é, porém, tratado como algo negativo mas, sim, como uma prova de que todas as culturas são rizomáticas. Daí que o acto de viajar seja tão recorrentemente usado por Bowles: ele funciona como uma forma de validar a existência de realidades rizomáticas, bem como a diferença e atipicidade das mundividências que vai retratando; algo que também acontece nos seus textos jornalísticos cujo registo se aproxima muito do da literatura de viagens, o que lhe permite dar um testemunho do que vai observando na perspectiva daquele que está e daquele que não está presente na realidade que observa.

Esta atitude vai também transparecer nos trabalhos de tradução que realizou. Na verdade, e como foi referido, é nas traduções, apesar de toda a polémica em que estas ainda se encontram envoltas, que Bowles mais próximo esteve de ultrapassar a impossibilidade, ontológica e epistemológica, de pertencer a duas culturas — a americana e a marroquina —, visto que o seu processo de tradução segue um preceito hermenêutico semelhante ao da hermenêutica diatópica, atrás referido: este permite ao(à) tradutor(a) estar, simultaneamente, com um pé na sua cultura e outro, na do Outro. A viagem entre culturas, no seu vai-vem incessante entre pontos de partida e de chegada, adquire aqui a sua plenitude.

Por último, cumpre referir que esta tese teve como um dos seus propósitos primeiros ser uma alternativa aos vários trabalhos e perspectivas que, nos últimos anos, têm surgido no domínio dos estudos Bowlesianos, tendo, para isso, evitado a análise de contos já amplamente explorados por outros(as) investigadores(as) e apresentado toda uma secção dedicada a Portugal o que, tanto quanto esta investigação permitiu apurar, traz informação ainda inédita e que poderá, espera-se, influenciar futuras investigações neste domínio.

Bibliografia Primária

BOWLES, Paul. 1972/1985. *Without Stopping. An Autobiography*. Nova Jérсия: The Eco Press.

_____. 2003. *The Stories of Paul Bowles*. Nova Iorque: Ecco/HarperCollins.

Bibliografia Secundária

ABT, Moritz. 2005. *Edgar Allan Poe and Europe – Reception and Influence*. Munique: Grin Academic Publishing. Livro electrónico <http://www.grin.com/e-book/45673/edgar-allan-poe-and-europe-reception-and-influence.pdf>.

ADAMS, Henry. 1907/1974. *The Education of Henry Adams*. Boston: Houghton Mifflin.

ADAMS, David. 2003. *Colonial Odysseys: Empire and Epic in the Modernist Novel*. Col. Information and Interdisciplinary Subjects. Nova Iorque: Cornell University Press.

AHMAD, Aijaz. 1987. Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory.' *Social Text* 17: 3-25.

ALBINO, Donna. 2001. *Mount Holyoke College, Col. Postcard History*. Charleston, SC: Arcadia Press.

ALDRIDGE, John W.. 1966. *After the Lost Generation. A Critical Study of the Writers of Two Wars*. Nova Iorque: The Noonday Press.

AL-GHALITH, Asad. 1992. Paul Bowles's Portrayal of Islam in His Moroccan Short Stories. *The International Fiction Review* 19 (2): 103-8.

_____. 1995. Overlooked prominence: two short stories of Paul Bowles. *College Language Association Journal* 39 (December): 208-218.

ALTHUSSER, Louis. 1977. Ideology and Ideological State Apparatuses. In *Lenin and Philosophy and Other Essays*, 123-173. Londres: New Left Books.

Bibliografia

ARENDDT, Hannah. 1958/2001. *A Condição Humana*. Col. Antropos. Lisboa: Relógio d'Água.

ARISTÓTELES. 2008. *Poética*. 3.^a ed., Col. Textos Clássicos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BADER, A.L. 1976. The Structure of the Modern Short Story. In *Short Story Theories*, org. Charles E. May, 107-115. Atenas, OH: Ohio University Press.

BAINBRIDGE, John. 1968. *Another Way of Living. A Gallery of Americans Who Choose to Live in Europe*. Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston.

BALDICK, Chris e Robert Mighall. 2012. Gothic Criticism. In *The New Companion to the Gothic*, org. David Punter, 267-287. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

BANDY, William T.. 1962. "The Influence and Reputation of Edgar Allan Poe in Europe." Palestra produzida para The Edgar Allan Poe Society of Baltimore por ocasião do sesquicentenário do nascimento de Edgar Allan Poe. Disponível online em <http://www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19591.htm>. (Acedido em 11 de Outubro de 2010).

BARLAS, Asma. 2002. "Challenging Patriarchal Interpretations of Islam." Palestra. Universidade do Nebraska, Omaha. 7 de Novembro 2002, pps.7. Disponível online em <http://www.asmabarlas.com/TALKS/Anderberg.pdf>. (Acedido em 14 de Novembro de 2008).

_____. 2006. "Women and Islam: Re-thinking Texts, Traditions, and Reason." Palestra. Universidade de Oregon, 7 de Março de 2006, pps. 8. Disponível online em <http://www.asmabarlas.com/TALKS/Oregon.pdf>. (Acedido em 14 de Novembro de 2008).

- BARNARD, Rita. 2006. Modern American Fiction. In *The Cambridge Companion to American Modernism*, org. Walter Kalaidjian, 39-67. Col. The Cambridge Companion to. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- BARRET, Terry. 2005. *Criticizing Photographs. An Introduction to Understanding Images*, 4.º ed., Boston: McGraw-Hill.
- BARRETT, William. 1990. *Irrational Man. A Study in Existential Philosophy*. Nova Iorque, Anchor Books.
- _____. 1984. *Time of need. Forms of imagination in the twentieth century*. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press.
- BARTH, John. 1998. A Novel Perspective: "It's a Short Story". In *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*, org. Barbara Lounsberry ... et al., 1-11. Col. Contributions to the Study of World Literature 88. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- BARTHES, Roland. 1967/1990. *The Fashion System*. Berkeley, CA: Univ. of California Press.
- _____. 2003. Rhetoric of the image. In *The Photography Reader*, org. Liz Wells, 114 - 125. Londres & Nova Iorque: Routledge.
- _____. 1953/2006. *O Grau Zero da Escrita*. Col. Obras de Roland Barthes. Lisboa: Edições 70.
- _____. 1980/2006. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Col. Obras de Roland Barthes 4. Lisboa: Edições 70.
- BAXANDALL, Michael. 1985. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. 1936/2001. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In *Media and Cultural Studies: Keywords*, org. Meenakshi Gigi Durham & Douglas Kellner, 48-70. Malden, MA: Blackwell.
- _____. 1936/2002. The Storyteller. In *Walter Benjamin: Selected Writing*. Vol. 3: 1935-1938. Org. Howard Eiland & Michael W. Jennings, 143-166. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BENLEMLIH, Bouchra. 2009. Inhabiting the exotic: Paul Bowles and Morocco. Tese de Doutorado, Universidade de Nottinhgham.
- BERCOVITCH, Sacvan. 1978. *American Jeremiad*. Madison, WI: Univ. of Wisconsin Press.
- _____. 1980. Fusion and Fragmentation: The American Identity. In *The American Identity: Fusion and Fragmentation*, org. Rob Kroes, 19-45. Col. European Contributions to American Studies 3. Amesterdão: Universidade de Amesterdão.
- BERNSTEIN, Charles. 1997. A-poética. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 47 (Fevereiro): 101-122.
- BETTELHEIM, Bruno. 2006. *Psicanálise dos Contos de Fadas*, 12.^a ed.. Lisboa: Bertrand Editora.
- BHABHA, Homi K.. 1983. The Other Question ... Homi K. Bhabha Reconsiders the Stereotype and Colonial Discourse. *Screen*, 24, N.º 6: 18-36.
- _____. 1994. *The Location of Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- _____. 1996/2003. Culture's In-Between. In *Questions of Cultural Identity*, orgs. Stuart Hall e Paul du Gay. Londres: Sage.
- BIGSBY, Christopher, org.. 2006. *The Cambridge Companion to Modern American Culture*. Col. The Cambridge Companion to. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

- BISCHOFF, Simon. 1994. Comments on the Photographs. In *Paul Bowles Photographs: 'How could I send a picture into the desert?'*, org. Simon Bischoff, 201-204. Zurique & Nova Iorque: Scalo Publishers.
- _____. 1994. The Serpent's Eye. Paul Bowles as Photographer. In *Paul Bowles Photographs: 'How could I send a picture into the desert?'*, org. Simon Bischoff, 7-60. Zurique & Nova Iorque: Scalo Publishers.
- BLAKE, William. 1906. *The Marriage of Heaven and Hell*. Boston: John W. Luce and Company.
- BLANTON, Casey. 2002. *Travel Writing: the Self and the World*. Nova Iorque: Routledge.
- BLAUFUKS, Daniel & Paul Bowles. 1991. *My Tangier*. Lisboa: Difusão Cultural.
- _____. 2003. *Collected Short Stories. Thirty-One Stories*. Londres e Lisboa: Power Books.
- BOAS. Franz. 1922. *The Mind of Primitive Man*. Col. Classic Reprint Series. Forgotten Books.
- _____. 1928/1987. *Anthropology and Modern Life*. Col. Dover books on anthropology. Nova Iorque: Courier Dover Publications.
- BLOOM, Harold. 1975/2003. *A Map of Misreading*. Oxford: O.U.P..
- BOONE, Joseph A.. 1995. Vacation Cruises; Or, The Homoerotics of Orientalism. Número Especial, *PMLA* 110: 89 - 107.
- BOSI, Alfredo. 1992. *Dialética da Colonização*. 3ª ed., São Paulo: Companhia das Letras.
- BOTTIGHEIMER, Ruth B.. 1991. From Gold to Guilt: The Forces Which Reshaped Grimms' Tales. In *The Brothers Grimm and Folktale*, org. James M. McGlathery, 192-204. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- BOURDIEU, Pierre. 1990. The Social Definition of Photography. In *Photography: A Middle-Brow Art*, org. Pierre Bourdieu, 73-98. Cambridge: Polity Press.

Bibliografia

- _____. 1996. *As Regras da Arte: Génese e Estrutura do Campo Literário*. Lisboa: Editorial Presença.
- BOWEN, Elizabeth. 1998. The Faber Book of Modern Short Stories. In *Short Story Theories*, org. Charles E. May, 152-158. Atenas, OH: Ohio University Press.
- BOWLES, Jane. 1985. *Out in the World: Selected Letters of Jane Bowles, 1935 - 1970*, org. Millicent Dillon. Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press.
- BOWLES, Paul. s.d. The picture on the calendar. Paul Bowles Literary Works Series. Paul Bowles Collection. Harry Ransom Humanities Research Centre. Universidade do Texas em Austin.
- _____. 1923 - 1976. Notebook. Series I. Works, 1923 - 1976. Paul Bowles Collection. Harry Ransom Humanities Research Centre. Universidade do Texas em Austin.
- _____. 1958a. The Worlds of Tangier. *The Authorized Paul Bowles Web Site*. Disponível online em <http://www.paulbowles.org/tangier.html>. (Acedido a 13 de Agosto de 2010).
- _____. 1958b. The Portuguese Elections: 'Fear Protects the Vineyards'. *The Nation* 186, n.º 26 (28 de Junho): 576-578.
- _____. 1959. The Moslems. *Holiday* 25, n.º 4 (Abril): 76-77, 81, 97, 99-102, 104-105, 108.
- _____. 1960. Madeira. *Holiday* 28, n.º 3 (Setembro): 62-67, 118-124.
- _____. 1973. Prefácio de *For Bread Alone*, de Mohamed Choukri. Londres: Peter Owen.
- _____. 1979. Prefácio de *Five Eyes. Stories by Addeislam Boulaich, Mohamed Choukri, Larbi Layachi, Mohammed Mrabet, Ahmed Yacoubi*. Santa Bárbara, CA.: Black Sparrow Press.

- _____. 1984. The Rif, to Music. In *Their Heads Are Green and Their Hands Are Blue*, 91-131. Nova Iorque: The Ecco Press.
- _____. 1984. Baptism of Solitude. In *Their Heads Are Green and Their Hands Are Blue*, 133-147. Nova Iorque: The Ecco Press.
- _____. 1988a. Prefácio de *A Distant Episode: The Selected Stories*. Hopewell, Nova Jérсия: The Ecco Press.
- _____. 1988b. Prefácio de *Call at Corazón and Other Stories*. Londres: Peter Owen Publishers.
- _____. 1952/1993. "Talk with Paul Bowles." Entrevista feita por Harvey Breit. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dageł Caponi, 3-5. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1971/1993. "An Interview with Paul Bowles." Entrevista feita por Oliver Evans. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dageł Caponi, 38-58. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1974/1993. "Conversations in Morocco: The *Rolling Stone* Interview." Entrevista feita por Michael Rogers. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dageł Caponi, 59-85. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1975/1993. "Interview with Paul Bowles." Entrevista feita por Daniel Halpern. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dageł Caponi, 86-101. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1976/2003. "Here to Learn". In *The Stories of Paul Bowles*, 428-465. Nova Iorque: Ecco Press.
- _____. 1979/1993. "Interview: Paul Bowles." Entrevista feita por Stephen Davis. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dageł Caponi, 102-110. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.

Bibliografia

- _____. 1981/1993. "The Art of Fiction LXVII: Paul Bowles." Entrevista feita por Jeffrey Bailey. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dagele Caponi, 111-134. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1982/1993. "Paul Bowles Interviewed." Entrevista feita por John Spilker. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dagele Caponi, 135-144. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1982/1993. "Paul Bowles Interview." Entrevista feita por David Seidner. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dagele Caponi, 145-156. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1984/1993. "An Interview with Paul Bowles." Entrevista feita por Karen LaLonde, Francine Geraci e Ken Pottiger. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dagele Caponi, 157-179. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1985/1993. "Paul Bowles in Exile." Jay McInerney. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dagele Caponi, 180-192. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1986/1993. "Conversation with Paul Bowles." Entrevista feita por Gena Dagele Caponi. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dagele Caponi, 193-200. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1988/1993a. "Interview with Paul Bowles." Entrevista feita por Allen Hibbard. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dagele Caponi, 201-209. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1988/1993b. "Paul Bowles: The Complete Outsider." Entrevista feita por Catherine Warnow e Regina Weinreich. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dagele Caponi, 210-217. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.

- _____. 1990/1993. "Paul Bowles: A Nomad Stranded in Tangier." Entrevista feita por Josep Massot. In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dagel Caponi, 237-243. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1994. *In Touch: the letters of Paul Bowles*, org. Jeffrey Miller. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux.
- _____. 1949/2000. *The Sheltering Sky*. Col. Modern Classics. Londres: Penguin.
- _____. Letters to John Martin. Paul Bowles Collection. Departamento de Coleções Especiais, Universidade de Delaware.
- BRADBURY, Malcolm. 1987. The Nonhomemade World: European and American Modernism. *American Quarterly*, 39, n.º 1: 27-36.
- BRADBURY, Malcolm & James McFARLANE orgs.. 1991. *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Londres: Penguin Books.
- _____. 1991a. Movements, Magazines and Manifestos: The Succession from Naturalism. In *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Orgs. Malcolm Bradbury and James McFarlane, 192-205. Londres: Penguin Books.
- _____. 1991b. The Name and Nature of Modernism. In *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Orgs. Malcolm Bradbury and James McFarlane, 19-55. Londres: Penguin Books.
- BRUHM, Steven. 1994. *Gothic Bodies: The Politics of Pain in Romantic Fiction*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- BULLOCK, Alan. 1991. The Double Image. In *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Orgs. Malcolm Bradbury and James McFarlane, 58-70. Londres: Penguin Books.
- BURGIN, Victor. 2003. Looking at Photographs. In *The Photography Reader*, org. Liz Wells, 131-137. Londres & Nova Iorque: Routledge.

Bibliografia

- BURROUGHS, William S.. 1993. It Belongs to the Cucumbers. In *The Adding Machine: Selected Essays*, 52-59. Nova Iorque: Arcade Publishing.
- CALINESCU, Matei. 2006. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke Univ. Press.
- CAMPBELL, Donna. 2009. Naturalism: Turn-of-the-Century Modernism. In *A Companion to the Modern American Novel 1900 - 1950*, org. John T. Matthews, 160-180. Col. Blackwell Companions to Literature and Culture. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- CAMPBELL, Ewing. 1998. How Minimal is Minimalism? In *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*, org. Barbara Lounsberry ... et al., 15-19. Col. Contributions to the Study of World Literature 88. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- CANBY, Henry Seidel. 1913. *A Study of the Short Story*. Repr. Charleston, SC: BiblioLife, 2009.
- CANELO, Maria José Florentino Mendes. 1997. A Construção Poética da Nação: Modernismo e Nacionalismo nas Revistas Literárias de Início do Século XX: *Poetry e Little Review* [E.U.A.], *Orpheu e Portugal Futurista* [Portugal]. Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra.
- CAPONI, Gena Dagel org.. 1993. *Conversations with Paul Bowles*. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- _____. 1994. *Paul Bowles: romantic savage*. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois Univ. Press.
- _____. 1998. *Paul Bowles*. Col. Twayne's United States Authors 706. Nova Iorque: Twayne Publishers.
- CARMELO, Luís. 2003. *Semiótica. Uma Introdução*. Col. Biblioteca Universitária 82. Mem Martins: Publicações Europa-América.

- CARR, Virginia Spencer. 2004. *Paul Bowles: a life*. Nova Iorque: Scribner.
- CAZÉ, Antoine. 2000. Margins of Theory, Theory of Margins. In *The Mechanics of the Mirage: Postwar American Poetry*, orgs. Michel Delville e Christine Pagnouille, 93-105. Liège: Univ. Liège.
- CHANADY, Amaryll. 1995. The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms. In *Magic Realism: Theory; History, Community*, orgs. Lois Parkinson Zamora & Wendy B. Faris, 125-144. Durham, NC: Duke University Press.
- CHANDARLAPATY, Raj. 2007. In Defense of Tradition: Mohammed Mrabet's Postcolonial Leanings and the Confrontation of "Kif Wisdom" with Modernity. *Storytelling, Self, Society* 3, (1): 32-50.
- CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT. 1994. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- CHILDS, Peter. 2000. *Modernism*. Col. The New Critical Idiom. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- CLARKE, J. J.. 1998. *Oriental Enlightenment. The Encounter Between Asia and Western Thought*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- CLIFFORD, James. 2006. Histories of the Tribal and the Modern. In *The Anthropology of Art. A Reader*, orgs. Morgan Perkins e Howard Morphy, 150-166. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd.
- COLLINS, Jack. 1982. Approaching Paul Bowles. Paul Bowles/Coleman Dowell Number. *Review of Contemporary Fiction* 2, n.º 3 (Outono): 55-63.
- COLVIN, Mark. 1997. *Penitentiaries, Reformatories, and Chain Gangs: Social theory and the History of Punishment in Nineteenth-Century America*. Nova Iorque: St. Martin's Press.

Bibliografia

- COMO, David R.. 2004. *Blown by the Spirit: Puritanism and the Emergence of an Antinomian Underground in Pre-Civil War England*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- CONNOR, Steven. 2004. Modernity and Myth. In *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*, Vol. I, orgs. Laura Marcus e Peter Nicholls, 251-268. Cambridge: Cambridge University Press.
- COSTA, António. 1990. Paul Bowles. A Missa do Galo. *A Phala* 19 (Julho/ Agosto/ Setembro): 7.
- COURY, Ralph M.. 1996. Paul Bowles and Orientalism. In *Mirrors on the Maghrib: Critical Reflections on Paul and Jane Bowles and Other American Writers in Morocco*, orgs. R. Kevin Lacey and Francis Poole, 199-225. Delmar, New York: Caravan Books.
- COUTY, Daniel, org.. 2004. *Histoire de la Littérature Française*. n.p.: Bordas.
- COWAN, Bainard. 1999. "The Tradition of Violence in American Literature." Palestra apresentada na série de palestras públicas *The City of Imagination* realizadas no Dallas Institute of Humanities and Culture, a 17 de Novembro de 1999.
<http://www.dallasinstitute.org/Programs/Previous/FALL99/talktext/tradvio.htm>
- CUDDON, J. A.. 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4.^a ed., Londres: Penguin.
- CUNNINGHAM, David, Andrew Fisher, e Sas Mays. 2005. Introdução a *Photography and Literature in the Twentieth Century*, org. David Cunningham et al., 1-10. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- CRAIK, Jennifer. 2009. *Fashion: the key concepts*. Col. Key Concepts. Oxford: Berg.
- DAVIDSON, Cathy N.. 2004. *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*. Oxford: Oxford Univ. Press.

- DAVIS, David Brion. 1966. Violence in American Literature. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 364: 28-36.
- DÉGH, Linda. 1991. What Did the Grimm Brothers Give to and Take from the Folk? In *The Brothers Grimm and Folktale*, org. James M. McGlathery, 66-90. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- DELEUZE, Gilles and Félix GUATTARI. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Col. Theory and History of Literature 30. Minneapolis & Londres: Univ. of Minneapolis Press.
- _____. 2004. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Londres: Continuum International Publishing Group.
- DENISOFF, Dennis. 2004. Introdução a *The Broadview Anthology of Victorian Short Stories*, org. Dennis Denisoff, 11-28. Ontario: The Broadview Press, Ltd.
- DILLON, Millicent. Papers. Harry Ransom Humanities Research Centre. Universidade do Texas em Austin.
- _____. s.d.. Addition to Millicent Dillon's Papers, 1963-2002. Paul Bowles Interview Transcripts. Harry Ransom Humanities Research Centre. Universidade do Texas em Austin.
- DOLLIMORE, Jonathan. 1991. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde Freud to Foucault*. Oxford: Oxford University Press.
- DUCK, Leigh Anne. 2009. Chronic Modernism. In *A Companion to the Modern American Novel 1900 - 1950*, org. John T. Matthews, 202-217. Col. Blackwell Companions to Literature and Culture. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- DUGAW, Dianne. 2000. Women and Popular Culture: Gender, Culture Dynamics and Popular Prints. In *Women and Literature in Britain, 1700 - 1800*, org. Vivien Jones, 263-284. Cambridge: Cambridge University Press.

Bibliografia

- DUNCAN, Robert. 1985. The Truth and Life of Myth. In *Fictive Certainties. Essays by Robert Duncan*. 1-59. Nova Iorque: New Directions Books.
- DUNNE, Robert. 2005. *A New Book of the Grotesques: Contemporary Approaches to Sherwood Anderson's Early Fiction*. Kent, Ohio: The Kent State University Press.
- DURKHEIM, Émile. 1912/1995. *The Elementary Forms of Religious Life*. Nova Iorque: The Free Press.
- DWIVEDI, Amar Nath. 2002. *T.S. Eliot: a critical study*. Nova Deli: Atlantic Publishers.
- EDWARDS, Brian T.. 2005. *Morocco Bound. Disorienting America's Maghreb, from Casablanca to the Marrakech Express*. Durham e Londres: Duke University Press.
- EISINGER, Chester E.. 1965. *Fiction of the Forties*. Chicago e Londres: Univ. Chicago Press.
- ELGHANDOR, Abdelhak. 1994. Atavism and Civilization: An Interview with Paul Bowles. *Ariel: A Review of International English Literature* 25: 7-30.
- ELLIOTT, Emory. 2006. Society and the novel in twentieth-century America. In *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, org. Christopher Bigsby, 430-449. Col. The Cambridge Companion to. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- ELLIS, Markman. 2005. *The History of Gothic Fiction*. Edinburgo: Edinburgh University Press Ltd.
- ETTOBI, Mustapha. 2006. Cultural Representation in Literal Translation: Translators as Mediators/Creators. *Journal of Arabic Literature* 37, n° 2: 206-229.
- EVANS, Oliver. 1959. Paul Bowles and the "Natural" Man. *Critique* 1, n.º 3: 43-59.
- FAIRCLOUGH, Norman. 2001. *Language and Power*. 2.^a ed., Harlow: Pearson Education Limited.
- FARDON, Richard. 1999. *Mary Douglas: An Intellectual Biography*. Londres: Routledge.
- FIEDLER, Leslie A.. 1951. Style and Anti-Style in the Short-Story. *Kenyon Review*: 155-72.

- _____. 1966. *Love and Death in the American Novel*. Nova Iorque: Stein and Day.
- FIELDS, Karen. 1995. Introdução a *The Elementary Forms of Religious Life*, de Émile Durkheim. Nova Iorque: The Free Press.
- FIGUEIRA, Dorothy. 1994. *The Exotic: A Decadent Quest*. Alabany: State University of NY Press.
- FINLAYSON, Iain. 1992. *Tangier. City of the Dream*. Londres: Flamingo.
- FISHER, Benjamin F.. 2002. Poe and the Gothic Tradition. In *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, org. Kevin J. Hayes, 72-91. Col. The Cambridge Companion to. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- FOUCAULT, Michel. 1966/1994. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. Nova Iorque: Vintage Books.
- _____. 1979. What Is an Author. In *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, org. Josué V. Harari, 141-160. Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press.
- FOWLER, Alistair. 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- FRENEAU, Philip. 1903. *The Poems of Philip Freneau, poet of the American Revolution*. Vol. II. Org. Fred Lewis Pattee. Princeton, N.J.: The University Library.
- FRIED, Richard M.. 1990. *Nightmare in red.: the McCarthy era in perspective*. Nova Iorque e Londres: Oxford University Press.
- FRIEDMAN, Norman. 1976. What Makes a Short Story Short?. In *Short Story Theories*, org. Charles E. May, 131-146. Atenas, OH: Ohio University Press.
- FURTADO, Dulce. 2007. Bruce Holland Rogers: Mestre das Curtas. *Ípsilon - Público*, 30 Novembro.

Bibliografia

- GADAMER, Hans-Georg. 2004. *Truth and Method*. 2.^a ed., Londres e Nova Iorque: Continuum International Publishing Group.
- GALVÃO, Henrique. ca. 1935. *Portugal não é um país pequeno: superfície do império colonial português comparada com a dos principais países da Europa*. Mapa. Penafiel: Câmara Municipal. © Biblioteca Nacional Digital. <http://purl.pt/11440/1/P1.html> (Acedido em 17 Maio de 2012).
- GATES Jr., Henry Louis. 1989. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literature Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- GATO, Margarida Vale de. 2008. *Edgar Allan Poe em translação: entre textos e sistemas, visando as reescritas na lírica moderna em Portugal*. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa.
- GOLDSMITH, Oliver. 1809. *The Citizen of the World*. Glasgow: J. Steven & Co..
- GOUDAPPEL, Anneriek. 1996. Honderd Verhalen Uit Tanger. Paul Bowles en zijn vertellers [A Hundred Tales From Tangier. Paul Bowles and the picturesqueness of the uneducated population]. *VN* 25, (June 22): 46-50.
- GRAY, Richard. 2004. *A History of American Literature*. Oxford: Blackwell Publishing.
- GREEN, Michelle. 1991. *The Dream at the End of the World: Paul Bowles and the Literary Renegades in Tangier*. Nova Iorque: Harper Collins.
- GULLASON, Thomas A.. 1976. The Short Story: An Underrated Art. In *Short Story Theories*, org. Charles E. May, 13-31. Atenas, OH: Ohio University Press.
- HAEBERLIN, Peter W.. 1957. *Yallah*. Nova Iorque: McDowell, Obolensky.
- HAINES, David W.. 2010. *Safe Haven: A History of Refugees in America*. Sterling, VA: Kumarian Press.
- HAMMERSLEY, Martyn e Paul Atkinson. 2007. *Ethnography: principles in practice*. 3.^o ed.. Nova Iorque: Taylor & Francis.

- HARRIES, Elizabeth Wanning. 2003. *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton, Nova Jérsia: Princeton University Press.
- HART, James D.. 1995. *The Oxford Companion to American Literature*. 6.^a ed.. Nova Iorque: Oxford Univ. Press.
- HASSAN, Ihab Habib. 1990. *Selves at Risk: Patterns of Quest in Contemporary American Letters*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- HATCH, Elvin. 1973. *Theories of Man and Culture*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- HAUSMANN, Vincent. 2002. Looking for Shelter: [Re]covering the Subject in [an Other] Art. In *Literary modernism and photography*, org. Paul Hansom, 151-175. Westport, CT: Praeger.
- HELLMANN, John. 2006. Vietnam and the 1960s. In *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, org. Christopher Bigsby, 295- 313. Col. The Cambridge Companion to. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- HIBBARD, Allen. 1988. Some Versions of Ironic (Mis)Interpretation: The American Abroad. *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n.º 8: 66-87.
- _____. 1993. *Paul Bowles: A Study of the Short Fiction*. Col. Twayne's Studies in Short Fiction 46. Nova Iorque: Twayne Publishers.
- _____. 2004. *Paul Bowles, Magic & Morocco*. São Francisco: Cadmus Editions.
- HOBBSAWM, Eric. 1992. Introduction: Inventing Traditions. In *The Invention of Tradition*. Orgs. Eric Hobsbawm e Terence Ranger, 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOGLE, Jerrold E.. 2002. Introduction: the Gothic in western culture. In *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, org. Jerrold E. Hogle, 1-20. Col. The Cambridge Companion to. Cambridge: Cambridge University Press.

Bibliografia

- HOLLINGHTON, Michael. 1990. Svevo, Joyce and Modernist Time. In *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Orgs. Malcolm Bradbury and James McFarlane, 430-442. Londres: Penguin Books.
- HOMBERGER, Eric. 2006. New York City and the struggle of the modern. In *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, org. Christopher Bigsby, 314-331. Col. The Cambridge Companion to. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- HOOKS, Bell. 1992. Eating the Other: Desire and Resistance. In *Black Looks: Race and Representation*, 21-39. Boston, MA: South End Press.
- HOOVER, PAUL. 2000. Murder and Closure: on the Impression of Reality in American Poetry. In *The Mechanics of the Mirage: Postwar American Poetry*, orgs. Michel Delville e Christine Pagnouille, 3-19. Liège: Univ. Liège.
- HUGGAN, Graham. 2001. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. Nova Iorque: Routledge.
- HUGHES, Richard T.. 2004. *Myths America Lives By*. Chicago: Univ. Illinois Press.
- HUNTER, Frederic. 1981. Bowles: a master of bizarre exotica, irony. *Christian Science Monitor*, 10 de Agosto.
- HUNTINGTON, Samuel P.. 1997. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Nova Iorque: Simon & Schuster Paperbacks.
- JOHNSTON, Ian. 1997. "God Rides a Harley in the Land of the Free." Palestra apresentada numa série de palestras públicas patrocinadas pelo Departamento de Estudos Liberais da Malaspina University College (actualmente Vancouver Island University), a 19 de Fevereiro de 1997. <http://records.viu.ca/~johnstoi/introser/adam.htm>.
- JORDÁ, Eduardo. 2000. Las Fotos de Paul Bowles. *Clarín: Revista de Nueva Literatura*, n.º 28: 3-7.

- KALAJIDJIAN, Walter. 2005. Introdução a *American Modernism*, org. Walter Kalaidjian, 1-11. Col. The Cambridge Companion to. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- KLEIN, Marcus, org. 1969. *The American Novel since World War II*. Col. Literature and Ideas. Greenwich, Conn.: Fawcett Premier.
- KLEIN, Marcus. 1969. Introduction. In *The American Novel since World War II*, org. Marcus Klein, 9-23. Col. Literature and Ideas. Greenwich, Conn.: Fawcett Premier.
- KOSTELANETZ, Richard. 1976. Notes on the American Short Story Today. In *Short Story Theories*, org. Charles E. May, 214-225. Atenas, OH: Ohio University Press.
- KUIPER, Kathleen, org. . 2012. *Prose: Literary Terms and Concepts*. Nova Iorque: Britannica Educational Publishing.
- KUNA, Franz. 1991. The Janus-Faced Novel: Conrad, Musil, Kafka, Mann. In *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Orgs. Malcolm Bradbury and James McFarlane, 443 - 452. Londres: Penguin Books.
- LARRIERE, Claire. 1998. The Future os the Short Story: A Tentative Approach. In *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*, org. Barbara Lounsberry ... et al., 195-9. Col. Contributions to the Study of World Literature 88. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- LECERCLE, Jean-Jacques. 1990. *The Violence of Language*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- LEED, Eric J.. 1991. *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*. Nova Iorque: Basic Books.
- LESSA, Almerindo & Jacques Ruffié. 1957. *Seroantropologia das Ilhas de Cabo-Verde. Mesa Redonda sobre o Homem Cabo-Verdiano*. Col. Estudos, Ensaios e Documentos 32. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

Bibliografia

- LESSER, Wendy. 1982. Paul Bowles's *Collected Stories*. Paul Bowles/Coleman Dowell Number. *Review of Contemporary Fiction* 2, n.º 3 (Outono): 50-52.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1961. *Tristes Tropiques*. Nova Iorque: Criterion Books.
- _____. 1966. *The Savage Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LEVY, Andrew. 1995. *The Culture and Commerce of the American Short Story*. Col. Cambridge Studies in American Literature and Culture. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEWIS, R. W. B.. 1959. *The American Adam. Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago: Univ. Chicago Press.
- LOHAFFER, Susan. 1983. *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge e Londres: Louisiana State University Press.
- LONGLEY, Kateryna Olijnyk. 2000. Fabricating Otherness: Demidenko and Exoticism. In *'New' Exoticisms. Changing Patterns in the Construction of Otherness*, org. Isabel Santaolalla, 21-40. Amesterdão: Rodopi.
- LOSHITZKY, Yosefa. 2000. Orientalist representations: Palestinians and Arabs in some postcolonial film and literature. In *Cultural Encounters. Representing 'Otherness'*, orgs. Elizabeth Hallam e Brian V. Street, 51-71. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- LOUIS, Ralph St.. 1987. The Affirming Silence: Paul Bowles's "Pastor Dowe at Tacaté." *Studies in Short Fiction* 24 (Outono): 381-386.
- LUKÁCS, Georg. 1999. *The Theory of the Novel*. Cambridge: The MIT Press.
- LUNDÉN, Rolf. 1999. *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*. Amsterdão e Atlanta, Georgia: Edições Rodipi.
- LYOTARD, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- MACKEY, Nathaniel. 1993. *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-culturality, and Experimental Writing*. Col. Cambridge studies in American literature and culture 71. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- MAGLI, Ida. 2001. *Cultural Antropology: an Introduction*. Jefferson, NC: McFarland & Company Publishers.
- MAH, Sérgio. 2003. Uma Escrita de Instantâneos. Introdução a *Collected Short Stories. Thirty-One Stories*, de D. Blaufuks. Londres & Lisboa: Power Books.
- MAIER, John. 1990. Morocco in the Fiction of Paul Bowles. In *The Atlantic Connection. 200 Years of Moroccan-American Relations 1786 - 1986*, org. Jerome B. Bookin-Weiner & Mohamed El Mensour, 245-258. Rabat: Edino Press.
- _____. 1991. Two Moroccan storytellers in Paul Bowles' *Five Eyes*: Larbi Layachi and Ahmed Yacoubi. *Postmodern Culture* 1, N.º 3 (Maio). http://muse.jhu.edu/cgi-bin/access.cgi?vri=/journals/postmodern_culture/v001/1.3maier.html (acedido a 23 Agosto, 2006).
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1922/ 2002. *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Londres: Routledge.
- MAY, Charles E.. 1976. A Survey of Short Story Criticism in America. In *Short Story Theories*, org. Charles E. May, 3-12. Atenas, OH: Ohio University Press.
- MCCOUBREY, John W.. 2000. *American Tradition in Painting*. Filadélfia: Pensilvânia Univ. Press.
- McFARLANE, James. 1991. The Mind of Modernism. In *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Orgs. Malcolm Bradbury and James McFarlane, 71-93. Londres: Penguin Books.

Bibliografia

- McINERNEY, Jay. 1985/ 1993. "Paul Bowles in Exile". In *Conversations with Paul Bowles*, org. Gena Dagel Caponi, 180-192. Col. Literary Conversations. Jackson: Univ. Press Mississippi.
- MENESES, Maria Paula e Boaventura de Sousa Santos. 2010. *Epistemologias do Sul*. 2.^a ed.. Col. CES. Coimbra: Almedina.
- MERNISSI, Fatema. 1994. *Dreams of Trespass. Tales of a Harem Girlhood*. Nova Iorque: Basic Books.
- _____. 1996. *Women's Rebellion and Islamic Memory*. Londres: Zen.
- _____. 2001. *Scheherazade Goes West: Different Cultures, Different harems*. Nova Iorque: Washington Square Press.
- MILLER, Jeffrey. 1986. *Paul Bowles: A Descriptive Bibliography*. Santa Barbara: Black Sparrow Press.
- MILLER, Joseph Hillis. 1991. Prefácio de *Tropes, Parables, Performatives: essays on twentieth-century literature*. Durham, NC: Duke University Press.
- MILLER, Tyrus. 1999. *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*. Berkeley: Univ. California Press.
- MILLHAUSER, Steven. 2008. The Ambition of the Short Story. *The New York Times*, 5 Outubro. Disponível online em <http://www.nytimes.com/2008/10/05/books/review/Millhauser-t.html>. (Acedido em 11 Agosto de 2012).
- MITCHELL, W. J. T.. 1987. *Iconology*. Chicago: University of Chicago Press.
- MOHANTY, Satya P.. 1995. Colonial Legacies, Multicultural Futures: Relativism, Objectivity, and the Challenge of Otherness. Número Especial, *PMLA* 110: 108 - 118.
- MOORE, Alexander. 1998. *Cultural Anthropology: The Field Study of Human Beings*. 2.^a ed.. San Diego, CA: Collegiate Press.

- MORGAN, Stacy I. 2004. *Rethinking Social Realism: African American Art and Literature, 1930-1953*. Atenas, Georgia: University of Georgia Press.
- MORRISSON, Mark. 2006. Nationalism and the modern American canon. In *The Cambridge Companion to American Modernism*, org. Walter Kalaidjian, 12-35. Col. The Cambridge Companion to. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- MOTTRAM, Eric. 1976. *Staticity & Terror in the work of Paul Bowles*. Londres: Aloes Books.
- MOUNT HOLYOKE. "History." <http://www.mtholyoke.edu/about/history.html> (Acedido em 23 de Agosto de 2011).
- MULLINS, Greg A.. 2002. *Colonial Affairs: Bowles, Burroughs, and Chester write Tangier*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- NAGEL, James. 2001. *The Contemporary American Short-Story Cycle: the Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- NICHOLLS, Peter. 1995. *Modernisms. A Literary Guide*. Hampshire e Londres: MacmillanPress.
- NORTH, Michael. 2006. Visual Culture. In *The Cambridge Companion to American Modernism*, org. Walter Kalaidjian, 177-194. Col. The Cambridge Companion to. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- NUTTING, Cherie com Paul Bowles. 2000. *Yesterday's Perfume. An Intimate Memoir of Paul Bowles*. Nova Iorque: Clarkson Potter Publishers.
- OATES, Joyce Carol. 1993. Introdução a *Too Far From Home: The Selected Writings of Paul Bowles*, org. David Halpern. Hopewell, Nova Jérсия: The Ecco Press.
- _____. 1998. Beginnings: "The Origins and Art of the Short Story." In *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*, org. Barbara Lounsberry ... et al., 47-52. Col.

Bibliografia

- Contributions to the Study of World Literature 88. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. 1998. *História de Portugal*. Vol. 3. 13.^a ed. Lisboa: Editorial Presença.
- PAINE, Thomas. 1796/ 1985. *The Age of Reason*. Col. Great Books in Philosophy. Nova Iorque: Prometheus Books.
- PAPAYANIS, Marilyn Adler. 2005. *Writing in the Margins. The Ethics of Expatriation from Lawrence to Ondaatje*. Nashville: Vanderbilt Univ. Press.
- PATTESON, Richard F.. 1987. *A World Outside. The Fiction of Paul Bowles*. Austin: University of Texas.
- _____. 1992. Paul Bowles/ Mohammed Mrabet: Translation, Transformation, and Transcultural Discourse. *The Journal of Narrative Technique* 22-23 (Fall): 180-190.
- PEREIRA, M.^a Elisabete Conde. 2000. *O Papel dos Adágios na Vida e na Língua de uma Comunidade Linguística*. Dissertação de Mestrado: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- PERKINS, David. 1976. *A History of Modern Poetry. From the 1890s to the High Modernism Mode*. Cambridge e Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- _____. 1987. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge e Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- PERLOFF, Marjorie. 1986. *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago & Londres: Univ. Chicago Press.
- _____. 1999. *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Col. Avant-Garde & Modernism Studies. Evanston, Illinois: North Western University Press.

- _____. 2002. *21st-Century Modernism: the "New" Poetics*. Malden, MA: Blackwell Publishers.
- _____. 2006. The avant-garde phase of American modernism. In *The Cambridge Companion to American Modernism*, org. Walter Kalaidjian, 195-217. Col. The Cambridge Companion to. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- PINKER, Michael. 1994. "Everyone exists in order to be entertaining." *The Fiction of Paul Bowles*. *Denver Quarterly* 29 (Outono): 156-193.
- POE, Edgar Allan. 1842/1976. Review of *Twice-Told Tales*. In *Short Story Theories*, org. Charles E. May, 45-51. Atenas, OH: Ohio University Press.
- _____. 1850. "The Poetic Principle." Disponível online em <http://www.eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm>. (Acedido em 15 Janeiro de 2011).
- POUNDS, Wayne. 1986. Paul Bowles and Edgar Allan Poe: The Disintegration of the Personality. *Twentieth Century Literature* 32, n^a 3/4 (Outono–Inverno): 424-439.
- PRESCOTT, Orville. 1951. *In My Opinion. An Inquiry into the Contemporary Novel*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc..
- PROPP, Vladimir. 1968. *The Morphology of the Folktale*. 2.^a ed.. Col. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics 10. Austin, Texas: Univ. of Texas Press.
- _____. 1984. *Theory and History of Folklore*. Col. Theory and History of Literature 5. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- QUATERMAIN, Peter. 1992. *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Nova Iorque: Cambridge University Press.

Bibliografia

- RAE, Patricia. 2007. Modernism, Empirical Psychology and the Creative Imagination. In *Modernism* Vol.2, Orgs. Astradur Eysteinnsson & Vivian Liska, 405-418. Amsterdão/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company.
- RABB, Jane M.. 1995. Notes Towards a History of Literature and Photography. Introdução a *Literature & Photography Interactions 1840 - 1990: a critical anthology*, org. por Jane M. Rabb. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- _____, org. 1998. *The Short Story and Photography 1880's - 1980's*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- RAHV, Philip. 1969. Notes on the decline of naturalism. In *The American Novel since World War II*, org. Marcus Klein, 27-38. Col. Literature and Ideas. Greenwich, Conn.: Fawcett Premier.
- RAINEY, Lawrence. 1998. *Institutions of Modernism. Literary Elites & Public Culture*. New Haven & Londres: The Yale University Press.
- RAINWATER, Catherine. 1984. "Sinister Overtones," "Terrible Phrases": Poe's Influence on the Writings of Paul Bowles. *Essays in Literature* 11 (Outono): 253-266.
- REID, Ian. 1977. *The Short Story*. Londres: Methuen & Co Ltd..
- REILLY, Niamh. 2011. Rethinking the Interplay of Feminism and Secularism in a Neo-Secular age. *Feminist Review* 97: 5-31. Disponível online em <http://www.palgrave-journals.com/fr/journal/v97/n1/full/fr201035a.html>. (Acedido em 3 de Agosto de 2011).
- RODITI, Edouard. 1989. Roditi/Autobiografia. *A Phala* 12 (Janeiro/ Fevereiro/ Março): 2.
- ROLLO, Maria Fernanda. 1994. Portugal e o Plano Marshall: história de uma adesão a contragosto (1947-1952). *Análise Social* 128 (vol. xxix): 841-869.
- ROOT, Deborah. 1996. *Cannibal Culture. Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*. Boulder, Colorado, Oxford: Westview Press.

- ROSAS, Fernando. 1998. *O Estado Novo (1926 - 1974)*. Vol. 7 de *História de Portugal*, org. José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa.
- _____. 2001. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social* 157 (vol. xxxv): 1031-1054.
- ROSENTHAL, Bernard. 1980. *City of Nature: Journeys to Nature in the Age of American Romanticism*. Newark, DE: Delaware Univ. Press.
- RULAND, Richard & Malcolm BRADBURY. 1991. *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. Nova Iorque: Viking.
- RYLE, John. 1989. Survivor of the Cold Style. *Times Literary Supplement*, 15 de Setembro.
- SABIL, Abdelkader. 2007. Globalizing Moroccan Oral Culture or the Quest for the Self: Paul Bowles' Case. *Kolor: Journal on Moving Communities* 7 (Maio): 49 - 72.
- SAID, Edward. W.. 1979. *Orientalism*. Nova Iorque: Vintage Books.
- _____. 1985. The Mind of Winter: Reflections of Life in Exile. *Harper's Magazine*, Setembro: 49-55.
- _____. 2001. *Reflections on Exile and other Literary and Cultural Essays*. Londres: Granta Books.
- SANTAOLALLA, Isabel. 2000. Introdução a 'New' Exoticisms. *Changing Patterns in the Construction of Otherness*, org. Isabel Santaolalla, 9-17. Amesterdão: Rodopi.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. 1994. American Exceptionalism and the Naturalization of 'America.' In *Prospects: An Annual of American Cultural Studies*, org. Jack Salzman, 1-23. Vol.19. Nova Iorque: Cambridge Univ. Press.
- SARDAR, Ziauddin & Meryll Wyn DAVIES. 2002. *Why do people hate America?* Cambridge: Icon Books.
- SAWYER-LAUÇANNO, Christopher. 1989. *An Invisible Spectator. A Biography of Paul Bowles*. Nova Iorque: Grove Press.

Bibliografia

- _____. 1991. "Writing the Outsider's Story: An Interview with Christopher Sawyer-Lauçanno." Entrevista feita por Rob Couteau. In *The Bloomsbury Review* (Março). Também disponível em: <http://www.tygersofwrath.com/bowles.htm>
- SCOTT, Clive. 1991. Symbolism, Decadence and Impressionism. In *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Orgs. Malcolm Bradbury and James McFarlane, 206 - 227. Londres: Penguin Books.
- SCRIVENER, Michael. 2004. Inside and Outside Romanticism. *Criticism* 46: 151-165. Também disponível online em: <http://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss1/9>. (Acedido a 15 de Agosto de 2012).
- SHEEHAN, Paul. 2002. *Modernism, Narrative and Humanism*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- SHELDON, Caroline. 1899. Some Causes of 'The American Rejection of Poe.' *Dial* 47 (Fev. 16): 110-111. Também disponível online em: <http://www.eapoe.org/papers/misc1851/18990104.htm>. (Acedido a 11 de Outubro de 2010).
- SHIVA, Vandana. 1993. *Monocultures of the Mind: Perspectives on Biodiversity and Biotechnology*. Londres: Zed Books Ltd.
- SILVA, Duarte A. E.. 1995. O litígio entre Portugal e a ONU (1960 - 1974). *Análise Social* 130 (vol. xxx): 5-50.
- SILVERMAN, Kaja. 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. Nova Iorque & Londres: Routledge.
- SILVERMAN, Raymond Joel. 1970. The Short Story Composite: Forms, Functions, and Applications, Tese de Doutorado, University of Michigan: 6633-A.
- SINGAL, Daniel Joseph. 1987. Towards a Definition of American Modernism. *American Quarterly* 39, n.º 1: 7-26.

- SONTAG, Susan. 1979. *On Photography*. Londres: Penguin Books.
- _____. 1964/2001a. Against Interpretation. In *Against Interpretation*, 3 - 14. Londres: Vintage Books.
- _____. 1964/2001b. Notes on "Camp." In *Against Interpretation*, 275 - 292. Londres: Vintage Books.
- SOSTARIC, Sonja. 2003. *Coleridge and Emerson: A Complex Affinity*. [s.l.]: Dissertation.com.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de. 1993a. Descobrimientos e Encobrimientos. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 38 (Dezembro): 5-10.
- _____. 1993b. Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 38 (Dezembro): 11-39.
- _____. 1997. Por uma concepção multicultural de direitos humanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 48 (Junho): 11-32.
- _____. 2001. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*, orgs. Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro, 23-85. Col. A Sociedade Portuguesa Perante os Desafios da Globalização, n.º 8. Porto: Edições Afrontamento.
- _____. 2002. Para uma Sociologia das Ausências e uma Sociologia das Emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 63 (Outubro): 237-280.
- _____. 2005. Introdução a *Conhecimento Prudente Para Uma Vida Decente: Um Discurso sobre as Ciências Revisitado*. org. Boaventura de Sousa Santos. Col. Biblioteca das Ciências Sociais/ Sociol. Porto: Afrontamento.
- SPANOS, William V.. 2008. *American Exceptionalism in the Age of Globalization: the Specter of Vietnam*. Albany: State University of New York Press.
- STEIN, Gertrude. 1937/1973. *Everybody's Autobiography*. Nova Iorque: Vintage.

Bibliografia

- STEWART, Lawrence D.. 1974. *Paul Bowles. The Illumination of North Africa*. Col. Crosscurrents/Modern Critiques. Carbondalle e Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- SYMONDS, Deborah A.. 1997. *Weep Not for Me: Women, Ballads, and Infanticide in Early Modern Scotland*. University Park, P.A.: Pennsylvania State University Press.
- SZARKOWSKI, John. 2007. Introdução a *The Photographer's Eye*, org. por J. Szarkowski. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.
- TANNER, Tony. 1976. *City of Words. American Fiction 1950-1970*. Londres: Jonathan Cape.
- TANOUKHI, Nirvana. 2003. Rewriting Political Commitment for an International Canon: Paul Bowles's *For Bread Alone* as Translation of Mohamed Choukri's *Al-Khubz Al-Hafi*. *Research in African Literatures* 34 (n.º 2 Verão): 127-144.
- TERRY, Jennifer. 1999. *An American Obsession: Science, Medicine, and Homosexuality in Modern Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- THOMPSON, G. R.. 2012. *Reading the American Novel 1865-1914*. Hoboken, N.J. : Wiley-Blackwell.
- THOREAU, Henry David. 2004 [1862]. *Walking*. Fairfield, Iowa: 1st World Publishing.
- TIERNEY-TELLO, Mary Beth. 1996. *Allegories of Transgression and Transformation: Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*. Albany: State University of New York Press.
- TODOROV, Tzvetan. 1975. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press.
- TOLDY, Teresa. 2009. Pós-secularismo. *Janus2009*. Disponível online em: http://www.janusonline.pt/2009/2009_3_4_6.html. (Acedido em 14 de Setembro de 2011).

- TORGOVNICK, Marianna. 1990. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: Chicago University Press.
- UNIVERSITY of Chicago Press. 2003. *The Chicago Manual of Style*. 15.^a ed.. Chicago: University of Chicago Press.
- VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo e Nuno Gonçalo Monteiro. 2010. *História de Portugal*. 3.^a ed. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- VIDAL, Gore. 1993. Paul Bowles's Stories. In *United States: Essays 1952 – 1992*, 431-436. Nova Iorque: Random House.
- VOELKER, Joseph. 1985. Fish Traps and Purloined Letters: The Anthropology of Paul Bowles. *Critique* 27 (Outono): 25-36.
- WAGNER, Linda W.. 1985. Paul Bowles and the Characterization of Women. *Critique* 27 (Outono): 15-23.
- WALLERSTEIN, Immanuel. 1980. Semiperipheral countries and the contemporary world crisis. In *The Capitalist World-Economy*, org. Immanuel Wallerstein, 95-118, Cambridge: Cambridge University Press.
- WALPOLE, Horace. 1757. *A Letter from Xo Ho, a Chinese Philosopher at London, to his friend Lien Chi at Peking*. 2.^a ed.. Londres: Josiah Graham.
- WATSON, James G.. 1984. The American Short Story: 1930 - 1945. In *The American Short Story 1900 – 1945: A Critical History*, org. Philip Stevick, 103 – 146. Col. Twayne's Critical History of the Short Story. Boston: Twayne Publishers.
- WATT, Ian. 1997. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Col. Canto Original. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- WEISS, Timothy. 2004. 'Without Stopping': The Orient as Liminal Space in Paul Bowles. In *Translating Orients. Between Ideology and Utopia*, 43-78. Toronto: University of Toronto.

Bibliografia

- WELLS, Linda S.. 1982. Paul Bowles: "Do Not Appropriate *My* Object." Paul Bowles/Coleman Dowell Number. *Review of Contemporary Fiction* 2, n.º 3 (Outono): 75-84.
- WELLS, Liz. 2000. Introdução a *Photography: a Critical Introduction*, org. por Liz Wells. 2ª ed., Londres e Nova Iorque: Routledge.
- _____. 2003. Introdução Geral a *The Photography Reader*, org. por Liz Wells. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- WELTY, Eudora. 1956/1977. A Place in Fiction. In *The Eye of the Story*. Nova Iorque: Random House.
- _____. 1976. The Reading and Writing of Short Stories. In *Short Story Theories*, org. Charles E. May, 159-177. Atenas, OH: Ohio University Press.
- WHITE, Hayden. 1978. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press.
- WHITFIELD, Stephen J.. 2006. The Culture of the Cold War. In *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, org. Christopher Bigsby, 256- 274. Col. The Cambridge Companion to. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- WISE, Christopher. 2003. Paul Bowles and Islam. In *The Creative Circle: Artist, Critic, and Translator in African Literature*, org. Angelina E. Overvold, Richard K. Priebe e Louis Tremaine, 198-221. Col. African Literature Association Annual Series 11. Trenton, NJ: Africa World Press.
- YAGODA, Ben. 2000. *About Town: The New Yorker and the World It Made*. Nova Iorque: Scribner.
- YOUSSI, Abderrahim. 1996. The Literary Text as a Looking Glass: Paul Bowles and Contrastive Literature in the Moroccan Curriculum. In *Mirrors on the Maghrib. Critical*

- Reflections on Paul and Jane Bowles and Other American Writers in Morocco*, org. R. Kevin Lacey & Francis Poole, 77-92. Delmar, Nova Iorque: Caravan Books.
- ZIMMERMAN, Brett. 2005. *Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style*. Montreal, Quebec: McGill-Queen's University Press.
- ZIPES, Jack David. 2002. *The Brothers Grimm: from Enchanted Forests to the Modern World*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- ZONG, D. Z.. 2004. *The Possibility of Anthropological Fideism: An Essay on Symbol, Interpretation and Enigmas in Cross-Cultural Inquiries*. Lanham, Maryland: University Press of America.
- ZUMTHOR, Paul. 1990. *Oral Poetry: An Introduction*. Col. Theory and History of Literature 70. Minneapolis: University of Minnesota Press.

ANEXOS

NOTA: À semelhança da tese em si, as legendas das imagens que compõem estes anexos seguem a norma estabelecida pelo *Chicago Manual of Style, 15th ed.*. Assim sendo, os títulos que surgem a itálico são originais, enquanto que os títulos entre aspas são espontâneos.



Fig. 1 - Foto: Paul Bowles
Taghit (Argélia)
1947

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie

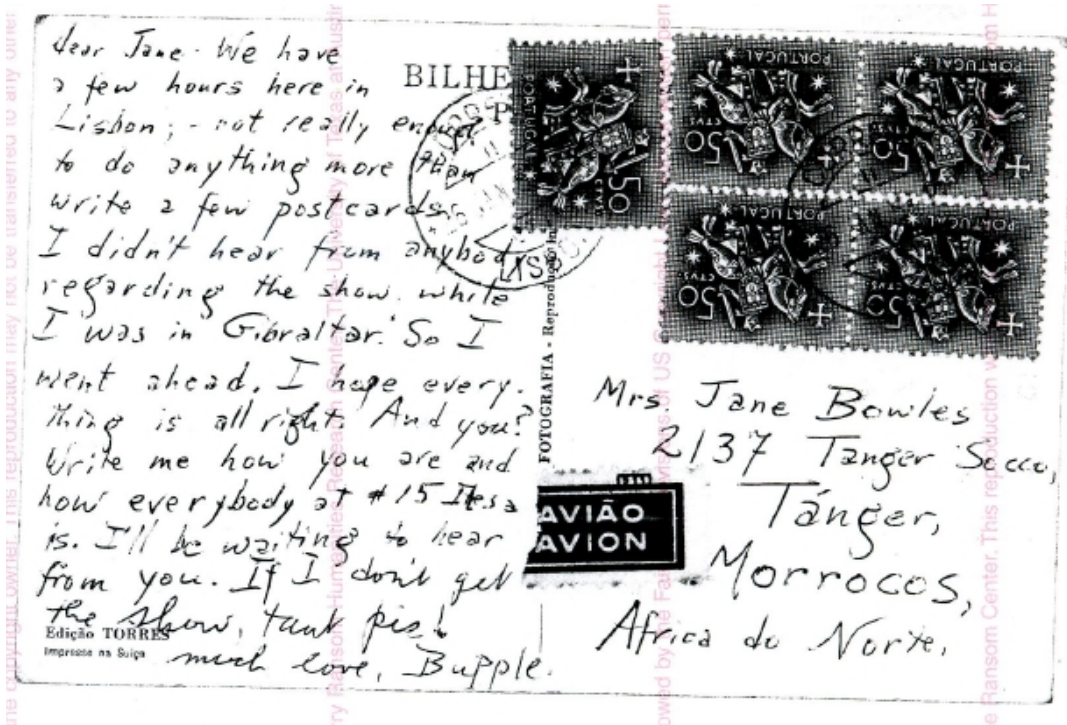


Fig. 2 - "Postal enviado por Paul Bowles a Jane Bowles de Portugal"

Reprodução a partir de documento original

Direitos de reprodução concedidos pelo Harry Ransom Research Center
Austin, Texas.

© Harry Ransom Research Center

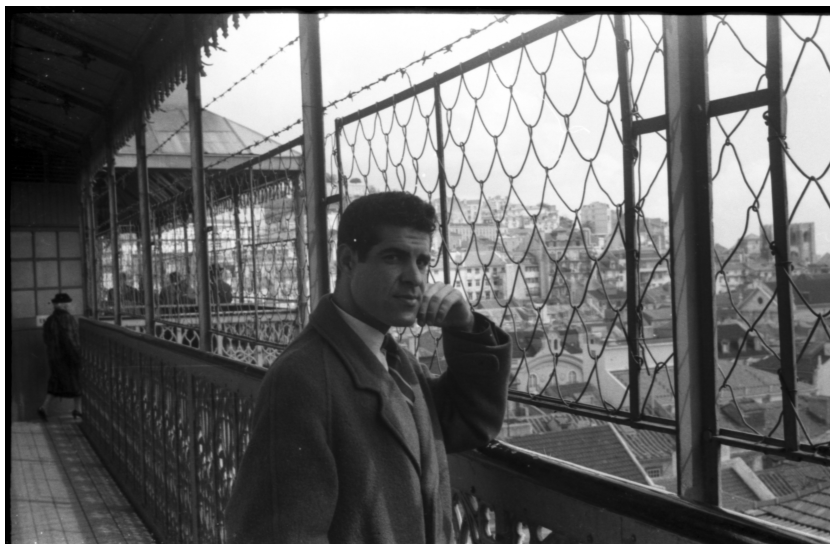


Fig. 3 - Foto: Paul Bowles
"Mohammed Tamsamany" (Lisboa)
s/d

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie



Fig. 4 - Foto: Paul Bowles
"Elevador de Santa Justa" (Lisboa)
s/d

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie

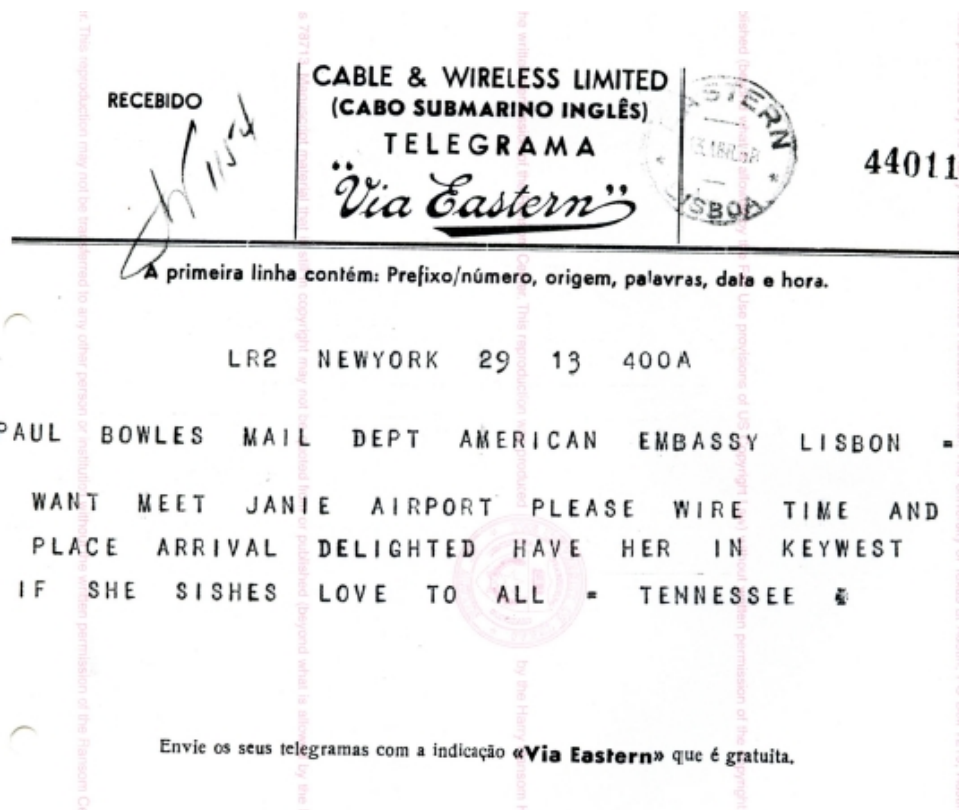


Fig. 5 - Telegrama enviado por Tennessee Williams a Paul Bowles em 1958

Reprodução a partir de documento original

Direitos de reprodução concedidos pelo Harry Ransom Research Center
Austin, Texas.

© Harry Ransom Research Center



Fig. 6 - Foto: Paul Bowles
"Barco com olhos" (Costa da Caparica)
1958

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie



Fig. 7 - Foto: Paul Bowles
"Barco com olhos 2" (Costa da Caparica)
1958

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie



Fig. 8 - Prova da existência de uma conta de correio de Paul Bowles na Embaixada dos EUA em Lisboa

Reprodução a partir de documento original
Direitos de reprodução concedidos pelo Harry Ransom Research Center
Austin, Texas.
© Harry Ransom Research Center



Fig. 9 - Foto: autor anónimo
"Paul Bowles ao pé do Adamastor" (Lisboa)
1958/1959

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie



Fig. 10 - Foto: autor anónimo
"Paul Bowles no miradouro do Adamastor" (Lisboa)
1958/1959

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie

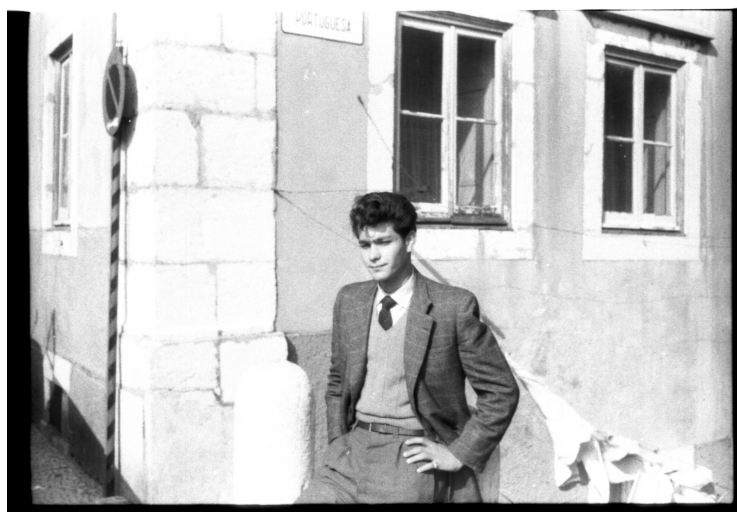


Fig. 11 - Foto: Paul Bowles
"João Correia, Lisboa" (Portugal)
1958/1959

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie



Fig. 12 - Foto: autor anónimo
"Paul Bowles, Costa da Caparica" (Portugal)
1958

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie

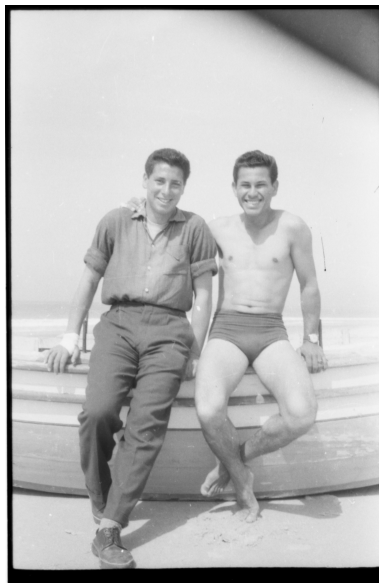


Fig. 13 - Foto: Paul Bowles
"Dois jovens" (Albufeira)
1958

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie



Fig. 14 - Foto: Paul Bowles
"Praia da Rocha" (Algarve)
s/d

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie

ENTREVISTA: DANIEL BLAUFUKS
(Transcrição da gravação -- 11 de Outubro de 2007)

Hermínia Sol (**HS**) - Sendo Paul Bowles um autor ainda não muito conhecido em Portugal, e menos ainda o seria nos anos 70/ 80, como é que se deu o seu encontro com a obra deste autor? [estou a partir do princípio que terá sido numa destas décadas...]

Daniel Blaufuks (**DB**) – Foi no próprio ano em que eu fiz o livro, portanto foi em ...

HS – 91?

DB – Em 91 saiu o livro, portanto foi em 90. Mas *O Céu que nos Protege* já estava publicado pela Assírio nessa altura porque, inclusive, já se falava do filme do Bertolucci que ia sair por causa (...). [pausa] Mas na verdade o livro que eu tinha lido, mas penso que o terei lido em Alemão, é o que saiu agora outra vez, o [pausa] *Deixai a Chuva Cair* e, [pausa] pronto, e claro e fiquei fascinado, entusiasmado e, entretanto, o que me ajudou foi que conheci o António Costa que era uma pessoa que trabalhava na Assírio, inclusive passei-lhe a tradução dos textos, e ele arranjou-me a morada do Sr. Bowles em Tânger e eu decidi mesmo [pausa] decidi lá ir. Agora, não sabia nada, e provavelmente as outras pessoas também não, do [pausa] depois há aquela história das pessoas que o vão visitar, etc, etc,

HS – Ai não sabia dessa parte?

DB – Não. Não sabia de nada disso. E acho que a maior parte das outras pessoas que também lá iam, também não [pausa] também não sabiam. Também imagino que a grande leva tenha sido depois [pausa] depois do filme. Porque o filme gerou muitas vendas de livros, porque as pessoas dizem que ele era um pouco um autor de culto, o que é verdade, mas antes do filme era um autor de culto relativamente desconhecido! Claro que estava publicado, etc, etc, mas não era [pausa] não aparecia o nome dele [pausa] muitas vezes; não sei como é nos Estados Unidos, mas também imagino que não. Por isso, o culto é sempre uma coisa relativa, não é? Porque é um culto de 20 pessoas, de 20 mil ou de 200 mil. Portanto, quando eu fui lá bater à porta foi assim um bocadinho... bem também era ... tinha quê? Em 91? Tinha eu uns 25 anos, uma coisa assim. Também fui, candidamente bater-lhe à porta. Mas isso é uma daquelas coisas que tem a ver com a idade, obviamente.

HS – Bem, eu também lhe estou a bater à porta. É mais ou menos a mesma coisa.

DB – Não! Mas é uma coisa mais concreta! Eu não fui lá, propriamente, dizer-lhe que tinha um trabalho para fazer ou, pronto, uma coisa assim...porque não tinha, de facto.

HS – Tinha sido a curiosidade que o tinha levado, basicamente, não é?

DB – Curiosidade, admiração ... Depois, de facto, uma pessoa chega a Tânger e pensa, Áaa, esta terra é tão pequena, porque não vamos bater à porta daquele senhor, não é? Também era uma Tânger diferente. Um bocadinho como Lisboa. Lisboa [pausa] O tamanho aumentou, de facto há os subúrbios, mas é, de facto, o número de pessoas que [pausa] existem, mas

penso que antigamente, também, em Lisboa se tinha um bocadinho essa ideia ... que um escritor vinha a Portugal e batia à porta da Natália, da Natália Correia. Quer dizer, também havia assim umas tantas portinhas em cada cidade, se calhar ainda existem, não é? Esta também é uma ideia um pouco romântica das cidades e dos sítios mais pequenos.

HS - A criação de expectativas relativamente a alguém que admiramos e que queremos muito conhecer é quase inevitável. No texto introdutório de *My Tangier*, o Daniel diz “Os seus livros tinham-me fascinado, mas, mais do que isso, a sua vida. Compositor e escritor, viajante no seu tempo, alguém que procura.” Assim sendo, como foram as suas primeiras impressões de Bowles? Estiveram à altura das expectativas criadas?

DB – Estiveram. Estiveram porque ele nessa altura não era um homem na flor da idade, mas era um homem na sabedoria da idade, não é? Ele sabia [pausa], era um homem inteligente e era um homem muito vivido, porque ele [pausa] e lá está, eu era muito novo, e claro que lhe bebia as palavras. Mas era uma pessoa muito amável. Era uma pessoa que sabia perfeitamente [pausa]. Pronto, lá está, a maturidade e depois a velhice dão às pessoas uma conversa e um [pausa] e um estar acima das coisas. Aaa, no mínimo interessante, não é? Para não dizer mais. E pronto, repare, havendo aquela diferença de idades que havia era quase impossível eu ficar desapontado. Era uma pessoa amável, abriu logo a porta. Não houve nada nele que me pudesse, de alguma maneira, [pausa] fazer sentir que era inconveniente ou uma coisa assim relativa à minha presença, antes pelo contrário. Mas ele gostava de visitas, ele adorava visitas.

HS - Acha que ele procurava o quê?

DB – Nós todos procuramos qualquer coisa que não sabemos bem o quê, não é? Não sei se saberia definir o quê. De facto, no fundo, é não ficar sentado e não ficar à espera que as coisas nos aconteçam. Eu acho que ele sempre foi um pouco impulsionador das coisas que lhe aconteceram. Veja que ele no início começa logo por vir para a Europa [pausa] e essa busca que dominou a vida dele toda é, de facto, uma procura sem saber bem de quê. E acho que é uma procura poética, pois ele nunca encontra aquilo que procura. Só encontra, se calhar, partículas, não é? Também se encontrasse, a procura acabava.

HS – E o Daniel? De que é que ia concretamente à *procura* quando rumou a Tânger? E encontrou?

DB – Não! Encontrei sempre ... encontrei alguma coisa! Encontrei, de facto, uma pessoa incrível; encontrei uma direcção para o meu trabalho naquela altura; fiz o livro, que é um livro cujas fotografias ainda me interessam, embora o livro, como livro, não. Foi ainda dos livros que eu não controlei, o grafismo, essas coisas todas, mas [pausa] sim, encontrei muitas coisas. Se encontrei exactamente aquilo de que andava à procura também não lhe saberia dizer. Mas não voltei propriamente decepcionado! Antes pelo contrário, não é?

HS – Ainda voltarei novamente ao livro, ao *My Tangier*, mas antes gostava de lhe perguntar se, nas muitas conversas que teve com Bowles, houve alguma em que ele tenha feito menção à(s) suas [dele] estadia(s) em Portugal. Recorda-se de alguma conversa em que

Portugal tivesse figurado como tema (pessoas que por aqui conheceu, locais que visitou e frequentou, etc) ?

DB – Que eu me lembre, não. Eu acho que ele mencionou que tinha cá estado uns dias, mas não mencionou [pausa] eu não sei se ele mencionou a Costa da Caparica!? Ele é capaz de ter mencionado isso. Mas não me lembro que ele tenha falado em alguém em concreto.

HS - Voltando, então, novamente ao *My Tangier*, obra que resultou do encontro do Daniel com Bowles. Esta colaboração manifesta algumas semelhanças com o projecto *Yallah!*, não sei se conhece!

DB – O?

HS - *Yallah!*

DB – Mas é de quem?

HS – É de Peter W. Haerberlin, que entretanto faleceu e não chegou a ver o resultado do trabalho dele.

DB – Mas são fotografias também?

HS – São fotografias de cariz antropológico.

DB – Acho eu que nunca vi. Pelo menos se vi, não vi conscientemente.

HS – Então, o que eu lhe queria perguntar é como é que surgiu a ideia de realizar este projecto?

DB – No fundo foi depois de ter lá estado [pausa] eu fartei-me de fotografar! Eu estive [pausa] já nem sei quanto tempo é que estive em Tânger, na verdade! Mas fotografei ... aquilo é um mundo fantástico. E, depois, quando voltei comecei a ver o trabalho [pausa]. Quer dizer, isto, paralelamente, também deve ter havido a ideia do livro sem ser inserido numa colecção de três livros. Um do Jorge Molder, com imagens a partir do *Secret Agent* do Conrad e há um que é do José Afonso Furtado, José Afonso Furtado, de fotografias de África. Isto eram três livros que saíram na Difusão Cultural, mas acho que deve ter sido por iniciativa, também, do Luís Serpa, que era o galerista na altura. Portanto, julgo que ele tenha proposto isto. E depois, claro, surgiu logo a ideia, pronto, de ter textos do Bowles dentro do possível. E ele não escreveu os textos, obviamente. Ele foi procurar textos não publicados antes, um dos quais tinha sido publicado numa revista Japonesa, apenas. Só que os textos colavam, para mim colavam perfeitamente. Então aquele texto semi-autobiográfico em que ele diz que não [pausa] que não, que não se deve falar de si próprio, que não se deve dar entrevistas e essas coisas ... achei que funcionava, funcionava perfeitamente.

HS - E como é que foi efectivada a colaboração neste projecto, estando as duas partes envolvidas a residir em países diferentes? Foi por correspondência?

DB – Sim. Foi, mas não se pode dizer que tenha sido uma colaboração! Ele enviou os textos e eu utilizei os textos. Não houve colaboração.

HS – Portanto, ele não participou directamente na concepção do livro?

DB – Não. Nem lhe interessava. Nem ele estaria interessado nisso. [pausa] E depois eu usei aquelas frases, que ele tinha dito durante as nossas conversas, dentro do próprio livro. Mas ele, quer dizer, não acho, ... acho que ele não estaria interessado em participar directamente no livro.

HS – A sua resposta acabou de anular a minha próxima pergunta, que era como é que chegaram a acordo acerca das fotografias e dos textos a incluir? Portanto, os textos ele enviou-os, certo?

DB – Ele enviou – eu tenho a carta em que ele enviou, na verdade – e, pronto, a carta [pausa] ele estava muito entusiasmado com a ideia. Ele sabia que o livro estava a sair na Assírio & Alvim, etc, etc. e que ia sair o outro ... o [pausa]. Não, engano meu. O outro já tinha saído e o *Deixa a Chuva Cair*, na verdade só foi publicado uma vez, mas foi noutra editora.

HS – Creio que era a D. Quixote.

DB – Na D. Quixote Mas [pausa], não sei. Eu acho que ele se entusiasmava muito com projectos de outras pessoas e, portanto, nunca houve da parte dele uma atitude desconfiada. que fotografias é que eu estava a tirar, ... nunca houve [pausa] ou se as minhas fotografias eram sequer boas! Não houve nenhuma relutância da parte dele. Foi tudo muito, muito natural e na base, não sei se lhe posso chamar amizade, não é? Porque pode ser considerado presunçoso usar a palavra amizade neste caso. Da minha parte de certo que era, da parte dele, ... enfim. Mas, o facto é que ele cedeu isto tudo sem [pausa] ainda lá tenho a carta em que ele diz que não cobraria nada pelos textos, etc, etc. E, e eu não tenho já é como é que ele enviou os textos! Não sei se ficou na altura, no arquivo da editora. O texto em si. Mas, portanto, foi uma coisa por carta e, de certa forma, distante, não foi uma coisa que nos sentássemos os dois e decidíssemos “coloca-se esta fotografia”

HS – Eu, por acaso, julgava que sim!

DB – Eu gostaria que tivesse sido. Entretanto tinha começado a primeira Guerra do Golfo e ele era um bocadinho controlado. E eu também não, ... da minha parte eu, também, não tinha as posses económicas para ir e vir a Tânger, não é? Porque [pausa] pronto, de avião seria impossível. Quer dizer, teria de fazer sempre um trajecto via Casablanca, uma coisa assim e seria caro. E de barco, teria de ir apanhar o barco a Algeciras.

HS - Há um aspecto curioso que gostaria que me esclarecesse e que se prende com o texto escolhido para a conclusão. Texto de que eu me lembrava perfeitamente, visto tê-lo lido nos arquivos da Universidade de Delaware e de, dado o seu teor, me ter ficado na memória ...

DB – Eu, na altura [pausa] eu acho que até nem foi esse, foi o outro, mas não tenho a certeza, que tinha sido publicado nesta revista Japonesa. Nunca soube qual foi mas E acho que o texto, de facto, nunca foi publicado em livro para além desta edição.

HS – Foi publicado.

DB – Foi?

HS – Posteriormente ...

DB – Posteriormente [manifesta alguma surpresa].

HS – ... num outro livro. E nessa edição ele aparece com um título, que é “The Interview.”
Ãaaa, é da Cherie Nutting, não sei se conhece essa fotógrafa?

DB – Que era a vizinha dele.

HS – Exactamente. Portanto, ela, após a morte dele, concebeu um livro com o título de *Yesterday's Perfume* ...

DB – Onde aparece esse texto.

HS - ... onde aparece esse texto. Aliás, aparecem os dois – o da introdução e o da conclusão. Quer dizer, este texto surge, agora reportando-me ...

DB – Se calhar ela foi roubar o meu livro [em tom jocoso], que estava na casa do Bowles! Aliás, o livro foi parar agora a ... Princeton. Não, não é Princeton!

HS – Delaware.

DB – É Delaware. E está lá o meu livro. Portanto, que é a cópia do que eu dei ao Paul Bowles. Portanto, ela se calhar, não sei! Porque eu não sei se ele, sequer, fazia cópia dos textos ...

HS – A versão que aparece no livro dela é uma versão fac-similada do original, que está nos arquivos da Universidade de Delaware. Mas o curioso é que este texto surge como uma espécie de lamento em relação ao assédio de que Bowles era alvo por parte dos *media* e das interpretações abusivas de que as suas palavras eram alvo.

DB – Mas o texto [pausa], o texto é de que ano? Já é bastante anterior, não é?

HS – Isso é que eu não lhe sei dizer! Porque não aparecia data alguma no manuscrito nem, consequentemente, no fac-simile. Ãaa, e o que eu achei curioso foi a inserção desse texto no seu livro, porque, à partida, parece estar muito distante, tanto do título em si – *My Tangier* - como do texto introdutório. Qual a razão por detrás da decisão de lá incluir este texto?

DB – O segundo?

HS – O segundo.

DB – Ele mandou-me aqueles dois textos. Aí foi uma escolha dele! Eu não tive [pausa] ele disse-me que gostava de publicar dois textos e um era sobre ... [pausa] E a ideia era muito o livro tem duas vertentes, não é? É um livro sobre Tânger e um livro sobre Bowles, *em Tânger* (ênfase do entrevistado). Portanto, os dois textos [pausa], ele deve ter feito alguma escolha porque os textos encaixam nessa ideia a 100%. Um é, inteiramente, sobre Tânger o outro é sobre ele, não é? [pausa] Agora, até que ponto é que ele escolheu ou foi um acaso Eu lembro-me de ele me dizer que sim, que tinha dois textos e que gostava imenso, e não sei quê. E depois, tenho aqui uma carta em que ele escreve ... que vai tentar encontrar os textos. Agora, o que isso quer dizer ..., não é? O facto é que ele encontrou e mandou-me. O que ele me deve ter mandado, presumo, foi a fotocópia do dactilografado. Áaaa, como é que depois foram parar a ela Esse livro é de quando?

HS – 2000.

DB – Pois ... [em tom meditativo], 2000 é NOVE anos depois Ela ficou com a casa dele, na verdade! Pois, não sei. Ou foi intuição dela, ou os textos estavam numa pasta juntos e ela achou bem, ou ela viu o meu livro e achou que eram [pausa]. Porque, de facto, os textos encaixam muito bem. Quer dizer, parece que houve uma escolha muito propositada. E se calhar houve, *da parte dele* (ênfase do entrevistado). Da minha não houve. Ele não me mandou 10 textos e depois eu escolhi dois! Na verdade, se ele me tivesse mandado 10 textos eu tinha publicado os 10, não é? Porque era obviamente uma honra, não era eu que lhe ia dizer que não, não é? Na altura eu achei fantástico porque ..., e ainda hoje acho, porque aqueles dois textos foram ... provavelmente, foi a primeira vez que um texto de um escritor Americano, daquele calibre, foi publicado pela primeira vez em Portugal! Era fantástico, não é?

HS - E que espécie de relação mantinha Bowles com a fotografia? Refiro-me aqui não só à relação estabelecida com a objectiva enquanto elemento representado, mas também com a fotografia enquanto expressão artística, que ele também explorou na juventude.

DB- Áaaa, não me recordo se falámos muito de fotografia! Ele era um [pausa], instintivamente, *eu acho* (ênfase do entrevistado), era um *poseur*. Sabia, discretamente, sem fazer isso assumidamente, eu acho que ele se sabia colocar em frente à câmara. [pausa] Além de ser uma pessoa que cuidava muito da sua própria imagem. Aquela ideia de andar sempre de fato....E, portanto, aí, eu acho que ele é daquelas pessoas que, instintivamente, constroem a sua própria imagem, não é?

HS – E quando o Daniel o fotografou houve um acordo? Ele sabia que estava a ser fotografado? Simplesmente ia tirando, ou ...

DB – Não! Eu ia tirando, mas ele sabia. Por exemplo, eu tenho aquela fotografia ... e tenho várias, agora quando foi do CCB também estive a ver o restante material [pausa], o que contradiz um bocadinho o que eu acabei de dizer, tenho aquelas fotografias dele, *de robe* (ênfase do entrevistado), na cama. E ela sabia perfeitamente. Não.... Ainda por cima estávamos numa altura em que aquilo era fotografado com uma Nikon FE clássica, que tem,

assim, momentos em que faz clac, clac, clac, não é? Hoje com a digital, de facto, fotografar é muito mais discreto. [pausa] Não, ele sabia perfeitamente quando era fotografado e quando eu estava a carregar no botão! E nunca me disse “agora não.” Não houve nunca ... Áaaa. Também é verdade que eu, naturalmente mais ainda com 25 anos, tinha pudor, também, em fotografar. Portanto, havia também uma reserva natural da minha parte, que eu sei que ainda hoje a tenho, e então naquela altura teria muito mais porque também teria muito menos experiência, e talvez menos lata. Quer dizer, teria mais lata para lhe bater à porta, mas teria depois menos lata a partir daí ... também por falta de segurança, etc, etc, não é? Seria natural. Mas, mas ele estava sempre consciente de quando era fotografado. [pausa] E não há nenhuma fotografia em que ele esteja, em que ele esteja *mal* (ênfase do entrevistado). Mas também não o fotografei, por exemplo, a falar, ou assimPortanto, as fotografias foram muito, posadas, até certo ponto. Embora, instintivamente, ele também posava. Quando ele estava na cama, estava normalmente *na cama* (ênfase do entrevistado), não é? Mas não está ... também tem a ver comigo. Eu nunca gostei de fotografar pessoas a falarem ou Portanto, no fundo ele está sempre num momento de reflexão [pausa], numa pausa de qualquer coisa.

HS – Agora vou pôr o Bowles, por alguns momentos, na prateleira para me centrar no *seu* [do Daniel] trabalho. Em relação a *Collected Short Stories* as referências bowlesianas são notórias. A mais evidente é o título da obra em si – que remete para *Collected Stories*, 1939 – 1976 –, não sei se o fez propositadamente?!

DB – Hum... não. Diria que tem mais a ver, exactamente, com a ideia de um compêndio com que costumam sair [refere-se às colectâneas da Penguin] ... também há um do Graham Greene, não é?

HS – Ah! Certo, certo.

DB - Tem mais a ver com isso do que propriamente com o Bowles.

HS – Daí o grafismo escolhido.

DB – Sim, mas tem a ver, um bocadinho, com essa tradição da literatura da qual o Bowles ainda faz parte, não é.

HS – Mas continuando, a analogia que eu fiz foi com o título da obra, que acabou de me dizer que não foi atribuído pensando num livro do Bowles em concreto, e o título de duas histórias – “A Distant Episode” e “You Are not I”. Esta apropriação de estes dois títulos parece comportar a ideia de um jogo com os espectadores na medida em que a narrativa iconográfica que lhes parece associada não tem nada que ver com o texto original. Ou será que tem? Explique-me por favor.

DB – Não, não tem. Não! Não! [pausa] Todas as histórias fotografadas cortam sempre com o original. A ideia era que não tivessem concretamente nada a ver, e pudessem ter tudo a ver em termos de leitura ou significado. Portanto, ... Isto é, não gostaria de colocar um título do Paul Bowles numas fotografias de Marrocos, necessariamente! Isso seria uma colagem demasiado ... Áaaa. Quer dizer, podia ser interessante se estivesse a fazer um livro sobre

Marrocos, mas não sendo o caso, esta ideia é um bocadinho afastar e, também, ao mesmo tempo [pausa] tornar -- tornar não! Porque elas são, mas ... Áaa, reforçar a ideia que as histórias são universais. Que não são geograficamente localizadas, não é? E todos os outros autores que são citados através desses títulos ... Áaa, também têm um pouco a ver com isso. Uma história do Hemingway não se passa apenas em África ou nos Estados Unidos. Áaa, o Graham Greene não se passa só em Cuba. Pronto, de facto a geografia da literatura, é uma geografia que nos leva a entrar nela, não é? Que nos fascina. Tem a ver, lá está, com o romantismo das viagens, não é? E o Bowles puxa-nos muito por esse lado mas, depois, as histórias, não é? E, aliás, o que é interessante no Bowles é, exactamente, isso. É que ele, nas histórias de Marrocos, vai buscar tradições do México onde ele tinha estado antes, não é? Isso é que é engraçado. Éee essa nossa estranheza perante o desconhecido, mas depois pode ser qualquer desconhecido. E, na verdade, o desconhecido pode ser aqui à esquina. Portanto, o título é mais [pausa] é uma referência às histórias, é uma homenagem aos escritores, são todos escritores que eu admiro e que, no fundo são as minhas referências, enfim Acho que o meu trabalho tem mais a ver com os escritores do que com a fotografia, no geral, mas não tem uma ligação, digamos, ... umbilical. Áaa, nesse sentido. Portanto, a leitura é uma leitura própria.

HS – Quer então dizer que essa relação intersemiótica é estabelecida com o intuito de baralhar? Principalmente, quem conhece os textos, não é?

DB – Sim, sim. É um ladooo ... – não sei se baralhar seria a palavra que eu usaria – mas, é um lado de mistério. De dar uma pista mas que, na verdade, não é uma pista verdadeira, não é? É como uma história de crime, ou de outra coisa, em que se encontra um botão Áaa, e pensa-se que o botão é de alguém mas, na verdade, o botão já lá estava ou leva a outra coisa completamente diferente. Se as pessoas pegarem no meu livro e forem reler as histórias já seria uma mais-valia do meu livro, no fundo, para essas pessoas. É um bocadinho ... no fundo acaba por [pausa]. Silenciosamente, também, é um guia de leitura, não é? Uma pessoa está a ir encontrar aquela história, não é? Em que tem que ir encontrando autor por autor. Histórias e algumas canções! Porque há lá uns textos que são de canções.

Mas pronto, no fundo, pode ser um guia dos *meus* (ênfase do entrevistado) textos. Agora as fotografias não tentam, de nenhuma forma, contar a mesma história ou traduzi-la. Mas são uma homenagem, mas são uma homenagem, sem dúvida. Isto é, eu não escolheria o título de uma história ou um autor que eu não ... que não admirasse.

HS – Pronto! Acabou de responder à minha próxima pergunta que era se pretende mostrar que há várias versões para uma mesma história? Mas, de qualquer forma, fico com a impressão de que há uma intenção sua de forçar *quem vê* a criar a sua própria história dada a junção da imagem com o título.

DB – Uma história ... É assim, dois fotogramas fazem um filme, com princípio, meio e fim. Mas cada pessoa tem de fazer a sua ... a sua própria história. Portanto, aquilo é um [pausa], é um exercício que pode ser visual apenas, pode ser mental também, e pode ser criativo, não é? Áaa, mas sim. Eu não pretendo é contar histórias às pessoas! Hum ... e acho que o Bowles também não pretendia, na verdade. Ele deixa tudo em aberto. Não estou aqui a

comparar-me com o Bowles, nem por sombras! Mas, na intenção, eu acho que ele no fundo, também, não queria contar as histórias. Ele deixa muito Ele dá as pistas, não é? Ele dá os sinais mas, depois, a partir daí ... pode-se ir para qualquer lado.

HS – Esta sua resposta também se relaciona com pergunta seguinte. Bowles a determinado momento, define os seus [do Bowles] contos como sendo “a variety of detective story”. Não no sentido convencional, mas sim na medida em que o(a) leitor(a) é o(a) detective. O que é que acha?

DB – Concordo. Pois é isso. E nem sempre o final é feliz.

HS – Raramente é. Mas parece-me haver, também, uma analogia entre a fotografia e o conto ...

DB – E o?

HS – O conto, que por exemplo não existe com um romance ou com um filme. Quer dizer, eu acho que tanto a fotografia como o conto implicam um trabalho de edição muito preciso, pois o espaço disponível para a narrativa é muito reduzido.

DB – Exacto.

HS - Concorda?

DB – É um enquadramento. Aliás, eu nunca gostei dos livros deeee – que antigamente era muito moda, ainda hoje um bocadinho! – que era uns livros que havia com fotografia. Vinham com fotografia ao lado e não sei quê. Eu próprio fiz um com a Sophia de Mello Breyner e eu acho que não funcionou. Para mim nunca funcionará, porque as duas coisas tãoo [pausa] A poesia é o contrário de um conto. É um enquadramento, mas é um enquadramento d’agua, tipo orgânico. E o conto, de facto, deixa muita coisa para fora, mas tudo o que está fora do conto está incluído naquele enquadramento de certa maneira, não é? E depois nós vamos buscar o queremos desse ... mundo, que está do lado de fora. E isso tem muito mais a ver com a fotografia, não é? Porque mostrar uma fotografia com uma poesia ... pronto, é a tal coisa, na linha da poesia está a gaivota que voa e depois aparece na fot ... Mas não é isso! Não é nada disso! Tem muito mais, de facto, a ver com a forma de escrita de um conto, porque numa página, ou no que seja, temos de condensar aquilo tudo e num fotograma, que 24 por 36, temos de condensar aquela informação que queremos dar, com tudo o que está ao lado, e que o espectador sabe que está ao lado, não é? Uma pessoa vê uma fotografia e sabe [pausa] que há mais coisas cá fora do que lá dentro.

HS – No fundo, em relação à fotografia, há a leitura da ausência e no conto a leitura do(s) silêncio(s), não é?

DB – Sim. Ou, se quisermos, a fotografia é um bocadinho do mundo inteiro, não é? E o conto pode ser um bocadinho de um romance inteiro. *Está ali tudo condensado* (ênfase do entrevistado)! Está uma vida condensada num conto, não é? Áaa, não é a vida toda. É só um bocadinho de uma vida condensada num conto. E que é ... tac, tac, tac, não é? É um tiro,

não é? Um conto é um tiro. Uma fotografia é um tiro, não é? Houve uma vez alguém que fez essa analogia do ... da fotografia ser uma espingarda e o filme ser uma metralhadora.

HS – Eu li isso ... Ah! Foi a Susan Sontag.

DB – Foi a Susan Sontag. E o conto é, de facto, um tiro. Enquanto que um romance é uma metralhadora, sem dúvida nenhuma, porque é uma rajada de palavras, não é? Portanto, eu acho que é [pausa] acho que a fotografia e o conto, de facto, podem, podem estar muito próximos.

HS – Reportando-me ainda ao seu trabalho, considera que o rumo temático do seu trabalho após 1990 (ao nível da exploração do tema da viagem e da exílio) foi de alguma forma accionado ou reforçado depois de ter conhecido e privado com Bowles?

DB – Acho que foi, em parte, accionado pelos livros do Bowles e foi reforçado por ter ido a Tânger, por tê-lo conhecido e por ter feito aquele livro, que provocou [pausa] De certa forma as pessoas começaram a ligar, também, a esse mundo que, no fundo, felizmente, não tinha nada a ver, de facto. Ãaa, mas sim. Eu acho que mantive sempre esse romantismo que, no fundo, é um romantismo. Porque a história do Bowles ... as pessoas, também, pensam no Bowles e pensam nas viagens que ele fez. Mas ele passou a maior parte dos últimos anos sentado em casa em Tânger! Mas isso também tem muito a ver com uma aura que as pessoas gostam de dar ... gostam de dar a isso, não é? E as pessoas começaram, também ... quer dizer, as pessoas ligam muito o meu trabalho a viagens. E eu, na verdade, vejo outras coisas diferentes. Ãaa, embora a viagem esteja lá, mas a viagem [pausa], a viagem é o resultado de muitas outras coisas para mim, que estão antes das viagens. E eu vejo e meu trabalho ... o meu trabalho tem muito mais a ver com exílio, com deslocação, com procura, e, claro, que a viagem depois é a forma mais simples de descrever os livros, não é? Ãaa, mas, pronto, respondendo, acho que sim. Acho que foi em parte accionado por livros como os do Bowles, e não só, mas muito pelos do Bowles e depois, claro, que foi reforçado por ... por um fascínio por ele, por um fascínio por Tânger, por Marrocos, também, claro que também tive, e ainda tenho. Estive agora em Marraqueche em Maio eee aquilo, de facto, mudou imenso e está-se [pausa], não vai escapar à globalização, e essas coisas todas. Mas uma pessoa está na, na Praça Djemaa el-Fna e aquilo é assustador! Ainda é um bocado de outro mundo, não é? Por muito que aquilo agora se... e eu penso ... agora não! Isto já começou ... seja muito por culpa do turismo, etc, etc. Mas não deixa de ser uma coisa ... uma coisa incrível. Eu, até, agora fiz lá ... estive lá a trabalhar em vídeo e aquilo ainda é um fascínio. E isso, sem dúvida, ficou-me e influenciou o trabalho, não tenho dúvidas que é uma das influências. E, se calhar, o lado do mistério do Bowles também me ficou, um bocadinho, não é? Eu acho que nós somos influenciados por [pausa], por tudo o que vem antes e, principalmente, nessas idades absorvemos coisas que nos ficam e depois andamos ali a remoê-las o resto da vida, não é? E o Bowles, de certeza, que é uma delas! Embora eu não ande, propriamente, a ler Paul Bowles, mas sei que aquilo me ficou, não é? Quer dizer, eu acho que é impossível uma pessoa esquecer-se de um título como o *Next To Nothing*. Quer dizer, em duas, três palavras está ali tudo, não é? Tudo, tudo, tudo. Sei lá! Se algum dia fizer um livro das minhas fotografias todas, no fundo, é esse o título que eu lhe daria, não é? Isto é uma coisa que volta sempre, que acaba por voltar sempre.

HS – E é, também, um pouco aquela situação em que damos por nós a pensar “ porque é que não fui eu quem concebeu este título?”

DB – Não, mas é impossível nós lembrarmo-nos daqueles títulos! Acho que é preciso, de facto, uma pessoaaa ... E isso o Bowles tinha, que é uma pessoa que, que [pausa] É assim, porque ele não só pensava como vivia, ao mesmo tempo, não é? Há muitos pensadores, não é? Mas depois uma pessoa lê os livros e sente, pronto, estes gajos estão sentados em casa a ler livros e a ... e a escrever coisas inteligentes. Mas o Bowles é daquelas pessoas que não é para [imperceptível]! É das pessoas que pensavam, que escreviam e que tinham, de facto, uma vida, não é? E isso fazia dele uma pessoa especial. [pausa] E não era uma pessoa queee ... hoje em que se fala muito em multiculturalismo e Gulbenkian, e tal ... O Bowles foi uma pessoa que se deixou ir, também! Aprendeu a língua. Entrou para aquele mundo, mas sempre como observador estrangeiro. Isto é, o Bowles não era uma pessoa que chegasse a Marrocos, vestisse uma *djelaba* e tentasse passar por Marroquino, não é? Eu acho que a força dele era ele saber que era um estranho! Saber que estava sentado numa situação de observador, não é? Ele aí faz a diferença dele para muitas outras ... aventuras semelhantes, paralelas mas diferentes das pessoas que queriam fugir à sua cultura e eu acho que o Bowles nunca quis fugir à sua cultura, não é? E é aí que faz a diferença dele em relação ... lá está, não saberia agora dizer nomes mas sinto que há bastantes livros que eu li que são de pessoas que queriam deixar tudo para trás e abraçar uma nova cultura, e isso é impossível! É completamente impossível! Eu adorava ser [pausa] Finlandês mas nunca o seria, não é? Quer dizer, é impossível, não há hipótese! E acho que é esse entendimento queee ... pronto, que o Bowles travou com Marrocos.

HS – Mudando agora ligeiramente de assunto. Nas suas produções literárias [narrativas] do Bowles, parece-lhe que ele pretende criar uma visão narrativa apolítica?

DB – Quer dizer, não sei se ele se interessava muito por política. Na verdade, concordaria por concordar. Não sei se a política era, de facto, uma coisa importante, não é? Tenho dúvidas. Acho que nós damos demasiada importância à política. Na verdade, a política que nos devia interessar é a que diz respeito ... é a política terra-a-terra, da vida das pessoas. Áaaa, as pessoas querem [pausa] ser felizes, mas felizes não de uma forma alheada ou à base de analgésicos ... isso é que é política! E [imperceptível] as histórias do Bowles. Agora política no sentido [pausa] concreto, político-partidária ou de sistema, não sei se isso lhe interessava muito. De qualquer maneira, ele Áaaa, se lhe interessasse ... ele em Marrocos estava numa situação complicada, não é? Áaaa, qualquer política ali seria sempre mal vista, não é? E para todos os efeitos, ele ali vivia numa ditadura, não é? Em Marrocos. Tânger depois de perder o estatuto de Zona Internacional era, de facto, uma monarquia ditatorial [pausa]. Não saberia dizer se não era, também, uma maneira de não chamar as atenções para ele próprio. Também é, também é possível! Era capaz de coincidir bem com a pessoa que ele era. Áaaa, mas também duvido que ele estivesse, verdadeiramente, interessado em [pausa] política. Quer dizer, houve uma fase em que toda a gente estava interessada, que era por causa da guerra [1.ª Guerra do Golfo] etc, etc, etc. Mas na política, “politiquinha,” de ganham os Democratas, ganham os Republicanos, não sei. Embora ... ele esteve envolvido no Partido Comunista! Relativamente sempre à distância, mas esteve envolvido! Houve ali

uma fase em que ele se interessou, não é? Mas nos contos do Bowles eu acho que isso não transparece, de facto.

HS – Mas transparece um certo estoicismo, não lhe parece?

DB – Um?

HS – Estoicismo.

DB – Sim. Mas talvez desencantado, também, não é? [pausa] Ele foi à União Soviética? Nunca chegou?

HS – Que eu saiba, não.

DB – Eu acho é que ele, de certa forma, era sempre um, um *outsider*. Porque, esta coisa que ele pertencia à *Beat Generation*, não pertencia. Ele tinha dez anos mais! Ele e o Burroughs não eram amigos, propriamente. Embora ele escreve que ele esteve [pausa] o Burroughs acho que passou dois anos, ou três, em Tânger e acho que se viram, para aí, três vezes! Portanto, ele estava sempre um bocadinho *de fora* (ênfase do entrevistado). Sabe que, se calhar o sistema partidário também não funcionaria muito bem com ele.

HS - No entanto, em privado (sobretudo nas cartas que trocou com alguns correspondentes) sempre manifestou ser uma pessoa muito atenta ao *statu quo* circundante e até global. Dado que a Guerra do Golfo estava iminente quando o Daniel se deslocou a Marrocos, imagino que terá dominado uma boa parte das vossas conversas?

DB – Sim. A partir de certa altura, sim. Tanto mais que se achava que a guerra ia durar anos! E eu tenho aquela frase no livro [imperceptível], para a *Voice of America*, para a rádio, e eles estavam a tirar a bandeira e ele diz que deve ser a última vez que vê a bandeira. E aquela história daquela guerra durou um mês ou dois meses, ou o que foi, não é? Mas havia aquela ideia das guerras [pausa] prolongadas. Áaaa, mas ele recusou-se a sair de Marrocos! Numa altura em que todos os Americanos estavam a ser evacuados! E ele não saiu. E eu, aliás, fiquei admirado quando ele depois ainda voltou aos Estados Unidos! Por causa da doença, não é? Eu achei que ele nunca, nunca voltaria lá. Mas eu acho que ele, também, cultivava um pouco isso. Também é verdade que ele nos anos 40, 50 e 60 foi várias vezes a Nova Iorque e trabalhou lá. Portanto, também há aí uma certaa ..., um certo mito, mas eu acho que, também da parte dele, ele gostava de cultivar essa ideia de ... distância.

HS – Bem, ele também tinha os pais vivos na altura ainda e então ... quanto mais não fosse para os ver, não é? A partir do momento que eles faleceram ...

DB – Até fiquei admirado dele ser enterrado, nos Estados Unidos, perto dos pais!

HS – Mas lá está essa ideia do *outsider*. Sempre o *outsider*. Como já fazia sentido ele estar ali [em Tânger], então ...

DB – Mas sei queee ..., mesmo que morresse nos Estados Unidos, ele gostaria de ser enterrado em Tânger. Áaaa, imagino que ele tenha deixado alguma coisa escrita. Não sei! Por alguma razão o enterraram lá [em Nova Iorque].

HS – Não, ele pediu ...

DB – Ele pediu mesmo?

HS - ... expressamente. Uma vez que ...

DB – Nós temos um caso – que eu quis fazer um trabalho sobre ele – que é o ... Teixeira Gomes, que foi para a Argélia e viveu 10 anos na Argélia, e ele pediu para ser enterrado na Argélia! Áaaa, e só depois é que as filhas, ele tinha duas filhas bastardas, foram-no buscar e enterraram-no em Portugal. Eu PENSAVA que o Bowles não queria ser enterrado nos Estados Unidos. [pausa] Por isso eu acho que, até certo ponto, aquilo também era ... lá está, uma pose de distância ... a América, não é? Essa coisa da, ... da distância. Agora, que ele era uma pessoa atenta, era! [pausa] Era uma pessoa do seu tempo, e acho que naquela altura, também, as pessoas eraam Era-se mais atento. Eu acho que é difícil ... Áaaa, contabilizar isso, mas ... quer dizer, o meu avô de manhã lia o jornal! E todas as pessoas daquela geração liam o jornal de manhã e era a primeira coisa, quase, que faziam ... tinham tempo para isso. Nós é que ... fomos perdendo isso, não é? ... Áaaa, mas o Bowles ainda faz parte desse mundo. [pausa] Agora, ele não tinha televisão, não é? Não tinha televisão, não tinha rádio e não tinha telefone.

HS – Era completamente despojado.

DB – Era completamente despojado. Mas tinha um leitor de cassetes e estava a ouvir o John Lurie, que lhe tinha mandado uma cassete. Portanto, tinha alguns aparelhos. [pausa] Eu acho que é uma vantagem, por acaso. Ou teria rádio? Se calhar tinha rádio, não tinha era televisão. Era possível.

HS – É provável até porque nas cartas há várias referências, do género “estive a ouvir isto assim assim ...”

DB – Devia ter rádio.

HS - ... portanto, rádio é natural que tivesse.

DB - Televisão não tinha. A menos que a tivesse adquirido depois. Mas, também, a televisão era uma rotina! A menos que tivesse parabólica, também, não lhe servia de muito. Mas era capaz de ter rádio para ouvir ... a rádio americana.

HS - Recorda-se da opinião de Bowles relativamente à posição dos EUA e do Iraque? Ele manifestou-se de alguma forma?

DB – Não sei. Ainda estava muito no começo e [pausa] não ... não tenho memórias disso. Áaaa. Mas ... Áaaa. Não, não sei. Não lhe sei responder.

HS – Muito bem, a minha próxima questão relaciona-se com a anterior. Em algum momento ele se manifestou no sentido de antever o acentuar do antagonismo entre o mundo Ocidental e alguns países Árabes que actualmente vivemos?

DB – O antagonismo não sei, mas a desconfiança do mundo Ocidental relativamente ao mundo Árabe está implícita em quase tudo o que ele escreveu, não é? Porque há sempre aquela relação doo ... ou em grande parte da história do professor Americano que perde a língua, ou o casal do *Céu que nos Protege*, que é um casal absurdo, mãe e filho, mas que está sempre ... está sempre na desconfiança. Por outro lado, também há histórias muito negativas sobre alguns personagens Árabes, não é? Também há esse lado. Mas antagonismo acho que é uma palavra muito forte, agora essa desconfiança ... Áaaa ... mútua, sim. E acho que ele deve ter assistido a muitas cenas assim de Americanos que iam a Tânger e tinham ... e ele próprio, acho que ele também tinha uma certa desconfiança, não sei. Áaaa e acho que falou disso. Da maneira de pensar ... Árabe, que é uma maneira de pensar diferente da maneira Ocidental. O que não quer dizer que nos torne antagónicos, não é? Quer dizer é que pode haver umas faltas de entendimento aqui e ali. Portanto, antagonismo ... não. Mas, pronto, acho que desconfiança ... desconfiança, sim. E acho que ele nos alerta, também, para isso, não é? Desconfiança ... perante o escuro, não é? Não nos é ... não nos é tão próximo assim mas que normalmente, é uma desconfiança, apenas, porque não conhecemos. E acho que fazia bem, a certas pessoas, lerem o Bowles hoje e perceberem queee ... o mundo Árabe é ... diferente. Como os Japoneses pensam de uma maneira diferente. Se calhar hoje já não pensam tanto, mas pensavam. Hoje somos super amigos dos Japoneses mas, aqui há 60 anos, os Japoneses bombardearam Pearl Harbor, e foram aliados dos Alemães e ... tinham pilotos Kamikaze ... hoje os Árabes têm terroristas em todo o lado, não é? Portanto, se hoje conseguimos ser amigos dos Japoneses, comer Sushi dia sim, dia não, temos de olhar para isso com bons olhos, não é? Agora que é um mundo diferente, é. Mas, também, felizmente que é, de certa forma, não é?

HS - Por último, gostaria de lhe perguntar se das diversas conversas que tiveram, houve alguma que tivesse sido particularmente significativa e que por esse motivo se lembre muito bem? (e que possa revelar, claro)

DB – [pausa para pensar] Não sei ... acho que, no fundo, aquilo foi tudo ... um conjunto. Porque eu passei a ir lá todas as tardes mas havia tardes em que não estava lá ninguém – estava o Mrabet, mas estava mais ninguém – e outras tardes em que estava lá o editor dele alemão, ou a tradutora francesa ... Áaaa, como é que ela se chama? Áaaa ... a Claude [Claude Nathalie Thomas] que ainda é quem o traduz para francês. Ela vivia em Tânger mas já deve ser velhinha, não é? Áaaa [pausa] Sim, gostei imenso de falar com ele sobre ... sobre literaturas. Que eu, até depois mandei, que ele não tinha lido, estranhamente, ooo ... o Malcolm Lowry. Oooo ... como é que se chama o do México, o mais importante? Agora não me lembro [*Debaixo do Vulcão*]. Que ele não tinha lido. Mas falámos de muitos escritores e isso foi muito importante. Áaaa, outra pessoa que me fascinava na altura o Stephen Spender, que esteve com ele em Berlim, e depois ele contou aquela história toda do Spender que era amigo do *Cabaret*, do Isherwood, Christopher Isherwood, e que por isso é que a Sally Bowles se chama Bowles, por causa dele e esse mundo todo. E essas conversas foram ... foram muito ... fascinantes. Claro que isso também tem uma dose de ... de

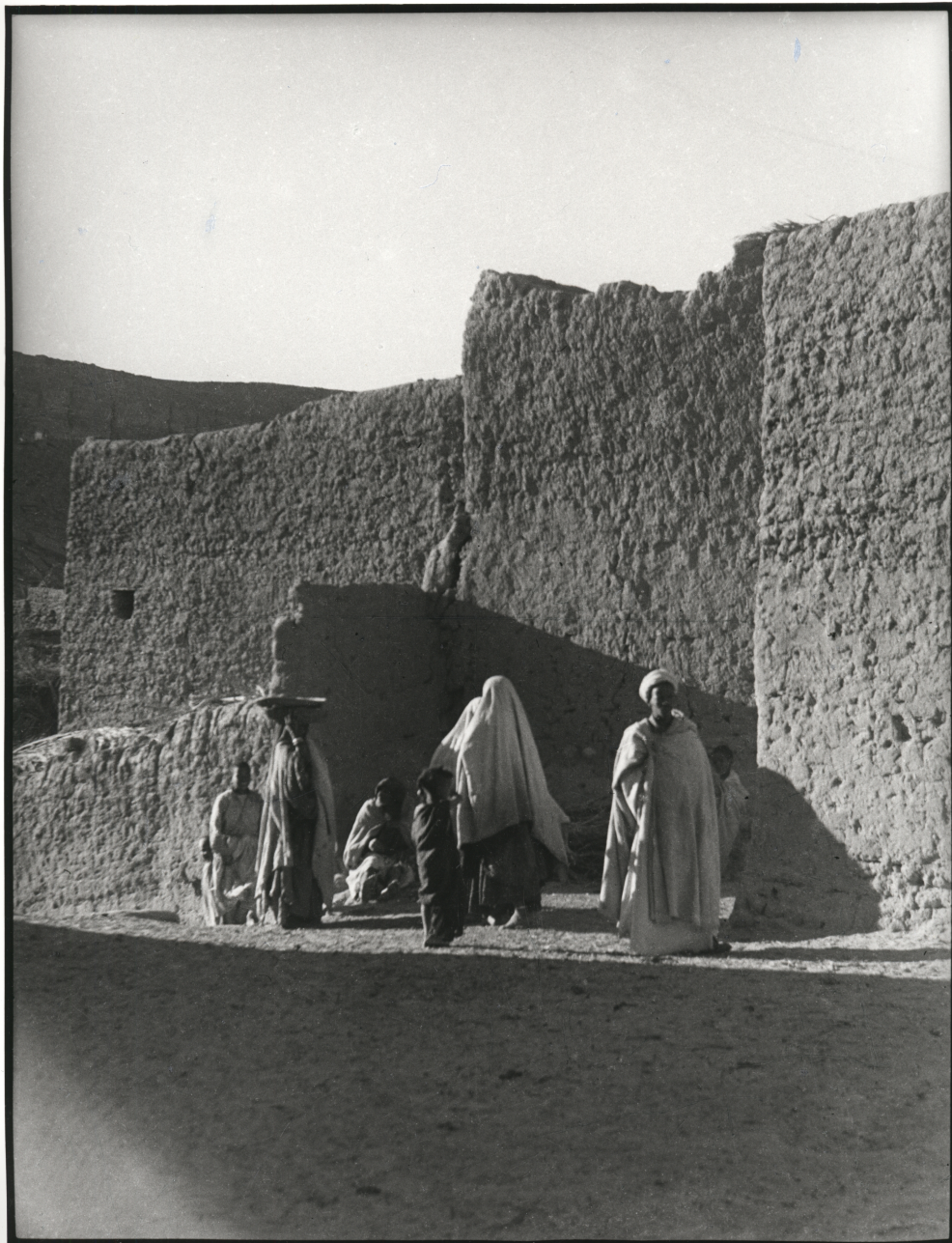
fascínio, por causa de estar a falar com uma pessoa que conheceu essas pessoas, não é? É pena que não haja nenhum documentário que vá buscar esse lado do Bowles, as conversas, etc... . Na verdade, quase que não há nenhum documentário!



Paul Bowles

Fig. 15 - Foto: Paul Bowles
"Shepherd Boy in Tazenakht"
1953

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie



Paul Bowles

Fig. 16 - Foto: Paul Bowles

"Barrebi" (Argélia)

1948

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie



Fig. 17 - Foto: Paul Bowles

"Fez"

1947

Reprodução digital a partir de negativo original
The Paul Bowles Estate, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suíça.
Direitos de reprodução concedidos pelo Fotomuseum Winterthur
© Schweizerische Stiftung für die Photographie

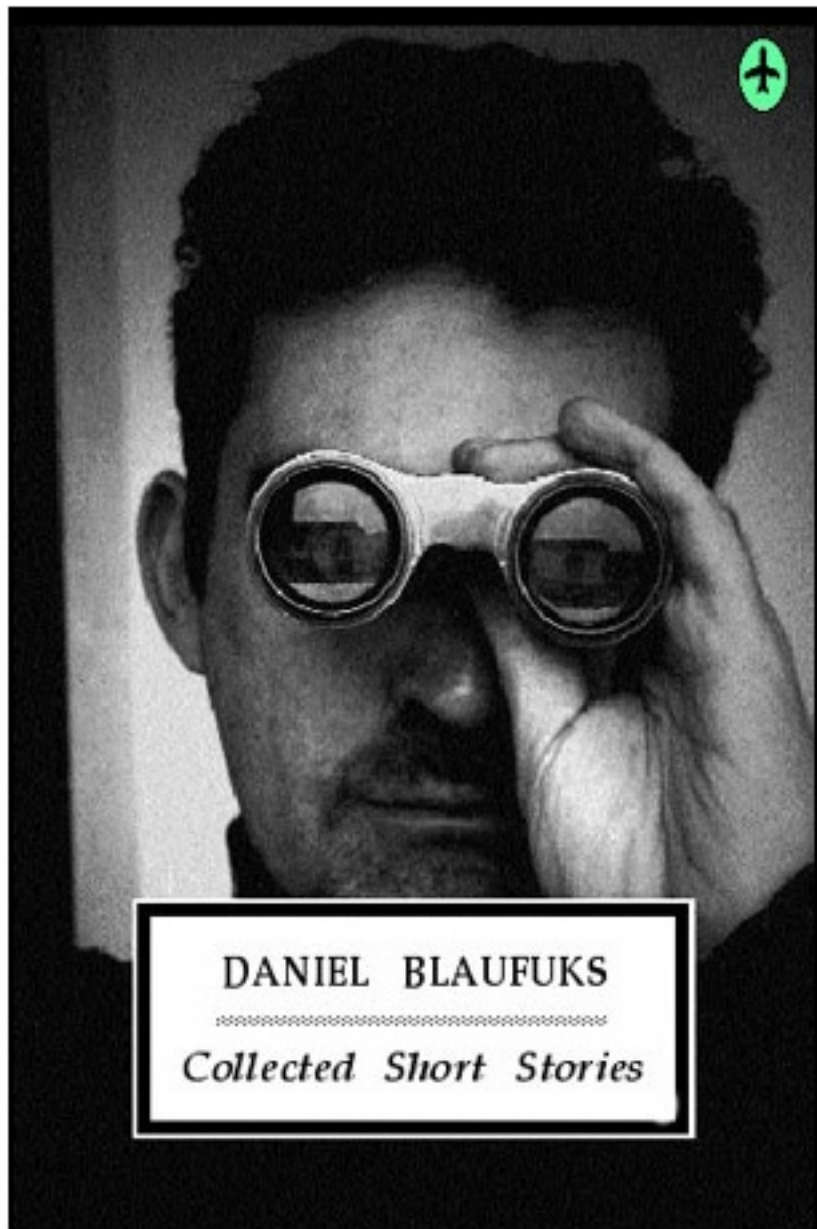


Fig. 18 - Foto: Daniel Blaufuks
Capa de *Collected Short Stories*
2003

Direitos de reprodução concedidos pelo autor
© Daniel Blaufuks



Fig. 19 - Fotos: Daniel Blaufuks

"A Distant Episode"

2003

Direitos de reprodução concedidos pelo autor

© Daniel Blaufuks

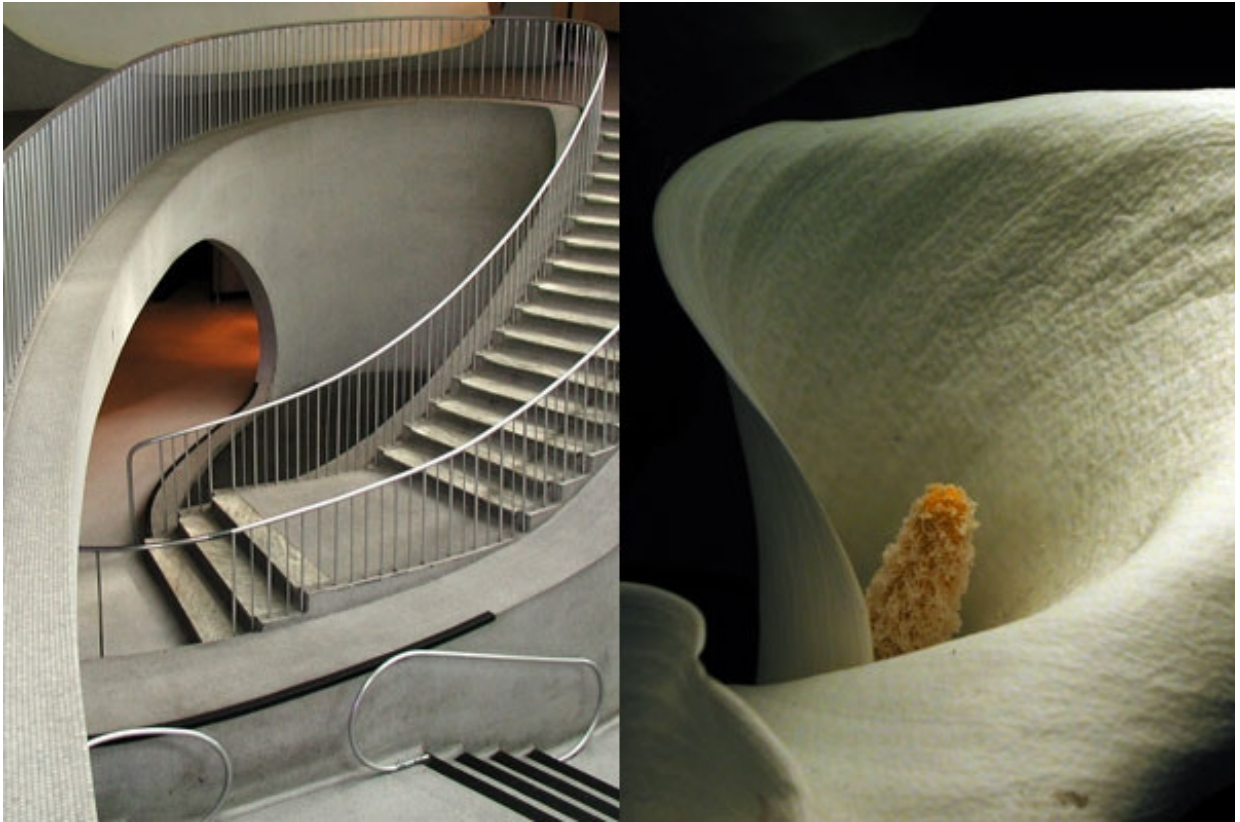


Fig. 20 - Fotos: Daniel Blaufuks

"You Are Not I"

2003

Direitos de reprodução concedidos pelo autor

© Daniel Blaufuks