

A voz das imagens coloniais: arquivos e violência nas obras literárias da pós-memória

Felipe Cammaert*

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS, UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ABSTRACT

This paper is about the representations of violence in the archives from European colonialism. By analysing a series of texts by French writer Éric Vuillard and by Portuguese author Paulo Faria, the author comments the ways in which literature sets up a critical re-appropriation of these colonial archives from the perspective of post-memory. These two works of art propose a new relationship between archive and fiction.

Keywords: Postmemory; archives; colonialism; literature; violence.

Este texto apresenta uma reflexão sobre a representação da violência nos arquivos do colonialismo europeu, feita através da literatura. Pela análise de um conjunto de textos do escritor francês Éric Vuillard e do autor português Paulo Faria, o objectivo é de comentar a maneira como a literatura encena uma reapropriação crítica dos arquivos coloniais desde a perspectiva da pós-memória. Estas duas obras literárias propõem uma nova relação entre arquivo e ficção.

Palavras chave: Pós-memória; arquivos; colonialismo; literatura; violência.

* Este texto resulta do trabalho desenvolvido no âmbito do projeto *MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*, financiado pelo Conselho eu para a Investigação (ERC) no quadro do Horizonte 2020, programa para a investigação e inovação da União Europeia (contrato nº 648624).

«O Costa é que andou aí com as fotografias. O filho da puta não se farta de fazer fotografias! [...] Graças a Deus que os tipos da informação estão cozidos com quem tem mais mãos a lavar do que a tropa regular. Senão este pequeno episódio podia ser um perigo. Mas não há azar. Só que se eles soubessem, com fotografias, tudo... Podia dar pano para mangas. O que não iriam dizer lá para fora [...] Fariam disso uma bonita história. Então não fariam? Eles não entendem que quem vai à guerra dá e leva!»
Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios* (1988)

(D)escrever a violência das imagens coloniais

A representação da violência nos documentos históricos da colonização europeia é um tópico que tem vindo a ser abundantemente comentado em várias das abordagens pós-coloniais, nomeadamente no âmbito das ciências sociais. Num texto intitulado “La violence coloniale. Enjeux d’une description et choix d’écriture”, a historiadora francesa Raphaëlle Branche interroga-se sobre as particularidades da violência colonial nestes termos:

Plus nettement que la violence impériale, la violence coloniale parlera des pratiques et des êtres humains. Décrire la violence coloniale, c’est s’inscrire au cœur de l’entreprise de domination : là où elle est mise en acte, dans une interaction qui implique des colonisateurs et des colonisés (Branche, 2010).

Para Branche, a especificidade da violência praticada nas terras ocupadas pelos colonizadores europeus reside na duração intrínseca ao acto colonial que é, per si, geradora de uma violência. Por este motivo, a historiadora acrescenta:

Créé par une violence initiale – la conquête d’un territoire, l’imposition d’un pouvoir par la force –, le contact colonial a pris de multiples visages au fil des années. Pourtant si la première violence a muté, elle est aussi toujours là. C’est à mon sens ici que réside le noyau dur de la notion de violence coloniale : dans l’épaisseur de temps qui amène les actes à résonner à travers les décennies. L’origine violente de la situation coloniale est retravaillée, remodelée, déclinée et renvoyée par eux et à travers eux (Branche, 2010).

Após ter salientado, nestas linhas, a imanência da violência colonial, na segunda parte do seu texto, Branche reflete especificamente sobre os desafios metodológicos e os problemas éticos relacionados com o facto de “(d)escrever a violência” no âmbito de uma aproximação feita na disciplina da História.

Ora, para os objectivos deste texto, mais do que a visão do historiador interessa-me aqui o caso das artes como discurso crítico das práticas coloniais, e particularmente o das expressões artísticas no âmbito europeu. Focar-me-ei, então, em dois exemplos de artistas que, desde a perspectiva da pós-memória, questionam o discurso da violência a partir de representações de arquivos coloniais. Trata-se, nomeadamente, de escritores pertencentes à segunda geração que não viveu directamente a colonização, mas que interrogam nas suas obras o passado colonial a partir de imagens de arquivo, no intuito de subverter o legado imperial europeu. Debruçar-me-ei sobre dois textos que interrogam a História a partir de imagens da violência colonial. Em primeiro lugar, comentarei o texto *Congo*, do escritor francês Éric Vuillard (1968), publicado em 2012, em França. Este livro apresenta uma visão particular das origens da colonização belga no século XIX, naquele território africano que obteve a sua independência em 1960. Em segundo lugar, analisarei uma extensa crónica do escritor português Paulo Faria (1967), intitulada “O rosto que falta”, e publicada em 2019 no jornal português *Público*. A crónica desenvolve-se a partir de uma imagem da guerra colonial na Guiné-Bissau, reproduzida em grande escala a acompanhar o texto.

Os dois textos partilham o propósito de reimaginar os arquivos coloniais a partir da escrita, no intuito de questionar uma realidade violenta como a da exploração colonial europeia. Embora tanto Vuillard como Faria estejam conscientes dos limites da literatura perante o curso da História (isto é, do facto de não poderem apagar a violência colonial), na escrita evidencia-se, contudo, uma reapropriação dessa memória colectiva desde uma perspectiva individual, a do herdeiro de um legado colonial cujas consequências são ainda hoje visíveis na sociedade europeia.

Num outro texto sobre os lugares de memória da Grande Guerra em França, publicado no jornal *Público* de 19 abril de 2019, Paulo Faria interrogava-se:

Como é que se transmite a experiência da guerra, o horror da guerra, as emoções da guerra? Pela palavra? Pela imagem? E de que serve descrevê-la, representá-la, mostrá-la? Para evitar que se repita? Mas dar a conhecer a guerra a quem nunca a viveu alguma vez evitou que se travassem novas guerras? Alguém se tornou pacifista por ter lido a *Ilíada*, por ter visto *Apocalypse Now*? (Faria, 2019).

Afinal, para o escritor da pós-memória, as palavras – a linguagem – são ao mesmo tempo o limite que simboliza a distância entre a testemunha de primeira mão e o herdeiro, e a única ponte capaz de ultrapassar o limiar a titularidade da experiência¹. Tanto Faria como Vuillard tentam impor, nos seus textos, uma nova

¹ Para uma aproximação à questão da “titularidade da experiência” na perspectiva da pós-memória na literatura, ver, entre outros: Ribeiro e Ribeiro, 2013; Cammaert, 2020.

narrativa crítica sobre a violência colonial que faz com que os arquivos adquiram, na escrita, uma nova voz capaz de tirar do esquecimento a transmissão de uma memória traumática europeia.

Revisitar o passado colonial: desviar as imagens pela escrita

Éric Vuillard e Paulo Faria pertencem à geração daqueles que não viveram directamente o sistema colonial nem os processos de colonização na Europa, mas cuja memória lhes foi transmitida. Enquanto que Faria possui uma relação inequívoca com o final do império colonial português (o seu pai foi combatente das Forças Armadas Portuguesas em Moçambique), Vuillard não tem uma ligação familiar manifesta com o colonialismo francês (ou, pelo menos, essa motivação não aparece explícita nas suas obras). Seja como for, estamos perante duas obras que revisitam criticamente o passado colonial europeu, e mormente alguns casos de representação pictórica da violência associada à dominação europeia no continente africano².

Em *Congo*, Éric Vuillard parte de uma minuciosa pesquisa historiográfica e documental para traçar as origens do domínio deste território africano. A sua intenção é a de voltar, de forma crítica, sobre as práticas e abusos relacionados com a exploração colonial. Contudo, e como acontece em todos os livros de Vuillard, o que interessa ao escritor não é tanto a história oficial, mas sim os pormenores do contexto específico em que se deram tais acontecimentos³. *Congo* aborda o passado colonial europeu através de um retrato imaginário dos bastidores da política no momento fulcral da Conferência de Berlim, em 1884. As figuras históricas como o voraz rei Leopoldo II ou o explorador mercenário Stanley são retratadas por Vuillard na sua máxima crueldade: “Ressuscito-os e mostro-os aí, como macacos de circo, grandes macacos vitoriosos num oceano de miséria”, diz o autor na nota preliminar do livro (Vuillard, 2012, p. 9). Desta forma, Vuillard cria um universo ao mesmo tempo real e falso, em que a memória do colonialismo é objecto de um julgamento *a posteriori*.

Em “O rosto que falta”, Paulo Faria escreve sobre uma fotografia da guerra colonial que representa dois militares portugueses na Guiné-Bissau a segurarem o corpo de um combatente morto por eles. A figura do homem africano aparece desfocada no primeiro plano, numa encenação que tem muito de teatral, mas que também denota o registo *amateur* de um episódio específico dos combates. A

² É, de facto, interessante notar que *Congo* é um relato que oscila entre a ficção e a não-ficção, enquanto que “O rosto que falta” é uma crónica em que o poder da imaginação é tão forte que faz pensar, nalguns aspectos, num texto ficcional.

³ Tive já a oportunidade de comentar brevemente este texto, no âmbito da *Newsletter MEMOIRS*. Ver: Cammaert, 2019b.

imagem é, como todas as fotografias de guerra, carregada de uma violência inerente ao contexto em que foi tirada. “O rosto que falta” é um pungente texto sobre a guerra, mas sobretudo sobre a titularidade da experiência das situações traumáticas ligadas ao conflito armado, e nomeadamente ao fim do colonialismo português em África⁴.

Faria depara-se, logo, com a dificuldade não só de escrever sobre uma imagem chocante, mas também com a complexidade de descrever uma experiência que ele próprio não viveu directamente. Para Faria, a fotografia simboliza a distância que separa a testemunha directa do escritor que, na perspectiva da pós-memória, se aproxima da realidade da guerra colonial através dos depoimentos de outrem e, neste caso, mediados por uma representação como a da imagem. Na crónica, o primeiro contacto com a fotografia da guerra é narrado nestes termos:

“Isto é a guerra”, disse-me ele quando ma mostrou. [...] Como se esta imagem expulsasse as palavras, as tornasse supérfluas. Ou, pior ainda, nocivas. Mas eu, que não estive na guerra, só tenho palavras para opor a esta imagem (Faria, 2019b, p. 22).

Na sua posição de herdeiro de uma realidade que não viveu, Paulo Faria tenta compreender, através da escrita, “o porquê desta fotografia”, a razão pela qual ela representa para o alferes “a raia do desumano” (*ivi*, p. 22). Noutras palavras, o escritor quer “perceber o que é que o levou a traçar a linha aqui, neste limiar, e não mais adiante ou mais atrás” (*ivi*, p. 22).

No entanto, Faria depara-se com a dificuldade em ultrapassar o obstáculo da (não) titularidade:

Eu não posso falar em “nós”. [...] “E o que éramos, se, antes de carregarmos no botão da máquina, pedíssemos a alguém que soerguesse o cadáver, para conseguirmos uma fotografia melhor?” Não resulta. Persiste entre mim e o alferes o fosso que a fotografia cavou. Procuro o terreno comum entre eu próprio e a gramática desta fotografia (*ivi*, p. 23).

Aqui, a distância que separa a testemunha directa do espectador de segunda mão é formulada em termos de linguagem. Entre o “nós” de quem vive uma situação que lhe é própria, e o “eles”, enunciação de quem apenas pode referir-se a estes factos como observador, há um intervalo tão amplo que o questionamento pareceria alcançar o falhanço. “Porque sim, porque calhou. Aconteceu. Não há porquês” (*ibidem*), constata Paulo Faria, retomando as palavras

⁴ Para um comentário preliminar sobre este texto, ver: Cammaert, 2020b.

do próprio alferes. Nesse sentido, aquele “fosso que a fotografia cavou” pareceria o limite da recuperação dessa memória violenta alheia.

O capítulo central de *Congo* intitula-se “Tristesse de la Terre”. Nele, Vuillard interessa-se por uma das práticas mais medonhas da dominação colonial da Bélgica no Congo, em que os colonizadores cortavam as mãos dos africanos, especialmente as crianças, como castigo e exemplo de autoridade. Este episódio das mãos cortadas (cujo material gráfico tem, aliás, sido muito comentado pela crueldade das muitas fotografias que ainda subsistem⁵), vai constituir o âmago da reflexão do escritor francês no que diz respeito à escrita da violência colonial.

Partindo de um trabalho de documentação nos arquivos históricos silenciados, Vuillard faz da escrita o lugar de criação de uma outra narrativa em que, através da imaginação própria ao universo da ficção, irrompe no relato uma “falsa” memória privada dos protagonistas da exploração do continente africano. Do ponto de vista da composição, este capítulo funciona como um *collage* de várias imagens de arquivo, em que o autor tenciona, através da escrita, subverter o fio da história colonial:

L’effroi nous saisit en regardant ces photographies d’enfants aux mains coupées, les cadavres, les petits paniers pleins de phalanges, les tas de paumes, l’effroi, mais surtout une peine immense, et cette peine, [...] c’est elle qui rapproche les médailles et les moignons, c’est elle qui réclame de voir les carrosses, les loges de théâtre, toutes ces babioles jetées à la face des photographies légendaires pour qu’elles les dévorent (Vuillard, 2012, p. 71) .

Vuillard reivindica o poder da literatura para sobrepor dois tipos de arquivos: por um lado, fotografias, e nomeadamente as das crianças com as mãos cortadas, assim como um retrato fotográfico do general Wahis, governador do Congo (1892-1912). Por outro, os documentos históricos que falam da Conferência Geográfica de Bruxelas de 1876, que teve lugar no palácio de Laeken por iniciativa do rei Leopoldo II, e que marcou o verdadeiro início da exploração comercial e colonial do Congo. Nesta confluência de arquivos no texto, Vuillard reivindica o poder da literatura para criar uma realidade nova, capaz de questionar o passado colonial:

[...] pourtant, si je veux mettre à côté de ces géographes en habit un nègre du Congo et si je veux, sur la banquette du carrosse, déposer un panier et si, dans le panier, je veux mettre quelques-unes de ces petites mains mutilées que j’ai vues sur les photographies les plus émouvantes du monde, qui peut m’en empêcher ? Et si je veux foutre un portrait du général Wahis, gouverneur général de l’État

⁵ Sobre este aspecto, ver, entre outros, Jerónimo, 2014.

indépendant du Congo et juste au-dessous, comme un clou de ténèbres, la photo de ces enfants amputés que j'ai vue dans un livre [...] ? (*ivi*, p. 70-71).

A partir desse momento, a escrita produz uma realidade acronológica, em que os distintos tipos de arquivos coexistem, no espaço da ficção, com o objectivo de criar uma nova narrativa crítica sobre o facto colonial. O *collage* que Vuillard compõe, em que as crianças mutiladas coincidem com as figuras coloniais belgas, pretende dar uma outra leitura da História e das narrativas individuais dos arquivos.

Desde a perspectiva da pós-memória, estes dois exemplos literários encenam uma reapropriação dos arquivos que mostram a violência colonial, para propor uma nova narrativa, mediada pela escrita. De certo modo, Vuillard e Faria partilham a intenção de desviar a violência inerente às imagens coloniais que, como ressaltava Raphaëlle Branche, pareceria perdurar no tempo por causa da natureza violenta de todo o sistema colonial.

A voz das imagens na escrita da pós-memória

O olhar da pós-memória sobre os arquivos faz com que as imagens do passado colonial sejam permeadas por um discurso artístico crítico que as distingue do resto de documentos históricos. Perante a imutabilidade do passado, e em especial do relato das violências coloniais, os dois escritores escolhem criar uma linguagem que seja capaz de fazer ressonar uma outra narrativa no presente da escrita. Desta forma, os arquivos coloniais sobre os quais Faria e Vuillard se debruçam vão adquirir uma nova voz – a dos herdeiros da descolonização – referente à violência contida nas imagens.

Éric Vuillard chega, de certo modo, a uma conclusão semelhante àquela de Faria no que diz respeito à capacidade da escrita para apagar completamente a violência das fotografias históricas. Falando das crianças das mãos cortadas vítimas dos horrores coloniais belgas, o escritor diz:

Mais les petits enfants de papier ne dévorent pas les images du passé. Elles restent ce qu'elles sont, désinvoltes, pacotille. Et eux, ils les regardent, indifférents, à travers leurs yeux de papier. Et leurs yeux de papier nous font sentir si fort une chose dedans, qui à la fois étouffe et aspire et crie notre petitesse capable d'énormité (*ivi*, p. 71-72).

Das linhas de Vuillard que falam das vítimas depreende-se uma culpa de carácter cultural e social que o escritor carrega, e que quer partilhar com os seus leitores, numa perspectiva pós-colonial. Para além disso, neste instante a escrita parecerá animar (no sentido de dar vida) as imagens estáticas do passado, pela

referência às “pequenas crianças de papel”. As imagens que mostram as crianças mutiladas são não apenas documentos de um passado violento, mas sobretudo o suporte físico para o escritor criar uma outra narrativa.

Todavia, são esses “olhos de papel” das crianças mutiladas que fazem com que o narrador de *Congo* decida concentrar o seu relato numa das crianças identificadas na foto, um rapaz chamado Yoka:

Tête baissée, il hurle, le petit Yoka, il hurle en silence pour qu’on lui raconte une autre histoire, pour qu’on lui dise, peut-être, que tout cela n’a pas eu lieu, que le Congo n’existe pas, que Fiévez n’existe pas, et qu’il retourne enfin à la rivière. Mais ça ne se peut pas. Et il reste debout, sur sa photographie, la tête baissée depuis cent ans. Et, depuis cent ans, il attend qu’on l’appelle, Yoka, il attend qu’on prononce son nom et que le maléfice se rompe et qu’il retourne voir sa mère (*ivi*, p. 72-73).

O que Vuillard está a descrever aqui não é simplesmente o diálogo entre um artista e uma imagem de arquivo, mas sobretudo a tentativa de, através da ficção, escrever, *a posteriori*, uma outra história da colonização. Dito de outra forma, é a perspectiva da pós-memória a que faz com que os herdeiros se apropriem do passado colonial europeu olhando para os seus arquivos, neste caso as fotografias das mãos cortadas. Em *Congo*, Vuillard vai além da representação da violência colonial nos arquivos fotográficos e, num acto de justiça, atribui uma voz a uma das crianças vítima dos horrores coloniais europeus.

No caso de Paulo Faria, face à impossibilidade de compreender a razão pela qual a violência foi capaz de produzir uma imagem como a que é referida na crónica “O rosto que falta” (os soldados a exibirem um homem africano morto para a fotografia), o escritor confessa uma mudança no seu olhar perante a fotografia da guerra colonial. Ele focar-se-á então na questão “do quando e do como, abdicando do porquê que a fotografia me exigiu quando primeiro a vi...”, para retomar as suas palavras (Faria, 2019b, p.23). Através de um mecanismo narrativo próprio do universo da ficção – que, de certo modo, faz lembrar as noções de “*effet de réel*” e de “*punctum*” de Roland Barthes –, Faria centra o seu olhar de observador implicado nos pormenores da fotografia que escapam à violência da situação representada:

O olhar foge-me para o que falta na fotografia, para o que está ausente da imagem. O olho esquerdo do soldado com o mosquiteiro ao pescoço, o Caselas, que a orla do instantâneo cortou. O rosto, assim truncado, fica a meio caminho entre uma expressão de indiferença, de fadiga e de melancolia que não consigo destrinçar. [...] E falta, é claro, o rosto do Penedo, que segura o morto, e que se terá, temo bem, sentido tentado a esboçar um sorriso. Ou será que se manteve grave? E que

diferença faz? Seria a expressão no rosto do Penedo, que a fotografia me sonega, a chave para avaliar a desumanidade do gesto? (Faria, 2019b, p. 23).

Se o “porquê” não pode ser realmente atingido por esta testemunha de segunda mão, se o desejo de perceber a violência é inútil, resta então, ao escritor, ir à procura dos elementos secundários da composição. Paulo Faria interessar-se-á, assim, pelo “rosto que falta” na imagem do alferes, pelo rosto do soldado Penedo, ausente da imagem, a segurar o morto para a fotografia, no mato africano. A crónica acaba, desta forma, alargando o enquadramento da fotografia para outros terrenos que, como acontece na composição de arquivos de Vuillard, vão além da matéria representada pela imagem fotográfica (na linguagem cinematográfica, falar-se-ia de um “*hors-champ*” que a escrita sugere).

Estes dois casos de reescritas a partir dos arquivos coloniais demonstram, no fim de contas, o poder da pós-memória para, na produção artística das segundas gerações de escritores europeus, visitar um passado traumático comum. Nesse sentido, a aproximação do Português quanto aos horrores da guerra colonial no Ultramar, unida à reflexão do Francês sobre o absurdo histórico que deu origem a uma das mais violentas práticas de opressão no Congo, parece apontar para o mesmo fenómeno: quando reelaborados pelo olhar dos descendentes da descolonização, os arquivos possuem uma nova voz, capaz de questionar a violência colonial.

A escrita *na* imagem: para uma nova relação entre arquivo e ficção

Concluirei com uma breve reflexão, mais alargada, sobre a função dos arquivos na produção ficcional destes dois escritores da pós-memória europeia. Nas obras de Éric Vuillard e de Paulo Faria, o lugar que ocupam as imagens é mais do que o do simples documento histórico que consigna o passado. De facto, os dois escritores fazem da imagem de arquivo o espaço de materialização da escrita sobre as violências coloniais.

Toda a obra de Paulo Faria desenvolve uma relação primordial com as fotografias da guerra colonial portuguesa. O seu primeiro romance, *Estranha Guerra de Uso Comum* (2016), trata da apropriação da memória da guerra colonial do pai através da escrita. O livro articula-se à volta de dois elementos narrativos, numa estrutura binária muito definida: os capítulos que relatam os encontros que teve com os soldados companheiros do pai no Ultramar, transcritos pelo narrador, intercalam-se com aqueles intitulados explicitamente “Carta ao pai”. O resultado

é uma notável encenação da pós-memória da guerra colonial, na qual o papel do herdeiro ocupa um lugar central na verbalização *ex post facto* da experiência alheia⁶.

Neste livro, a menção das fotografias que mostram o pai do narrador na guerra colonial é recorrente. As imagens coloniais são, nesse sentido, uma fonte privilegiada na reconstituição (e apropriação) dessa memória. Ora, o registo fotográfico não é apenas utilizado como matéria prima da narração, mas também como metáfora do processo de formação da escrita à volta da memória da guerra. Na “Primeira Carta ao pai”, podemos ler:

A minha mente funciona como aquelas substâncias químicas em solução que, para cristalizar, precisam de uma superfície qualquer a que as moléculas possam aderir. Procuo constantemente objectos para mergulhar na solução, um fio de arame, o raminho de uma planta. Quando o arame fica coberto de cristais e a substância se esgotou na solução, retiro o arame do líquido agora translúcido, guardo-o e começo instintivamente à procura de outro. [...] Sem eu dar por isso, os primeiros cristais já se tinham começado a agregar em volta do aramezito. O arame eram as tuas fotografias de África, espalhadas sobre a minha cama, como eu nunca as vira até então. O arame era a tua guerra de África, que senti poder tornar um pouco minha. (Faria, 2016, p. 33).

Carlos, o narrador, faz das fotografias o elemento cristalizador (para retomar o termo do romance) da materialização do passado, à volta das quais se vai constituindo uma memória no herdeiro da guerra colonial portuguesa. Neste trecho, Paulo Faria apresenta uma situação muito esclarecedora, em que a fotografia é o meio para reviver, na perspectiva da pós-memória, a guerra do pai⁷, e não apenas um documento histórico familiar.

Pela referência às fotografias como o arame mergulhado na solução da memória, Paulo Faria está a reactualizar a natureza dos arquivos, e nomeadamente a das fotografias históricas da guerra colonial, no sentido de lhes atribuir uma função que vai além da função testemunhal destes documentos. Em *Estranha Guerra de Uso Comum*, mas também no caso aqui comentado da crónica “O rosto que falta”, a fotografia aparece não apenas como o instrumento para voltar ao passado traumático colonial, mas também como o suporte (Faria fala de “objectos”) capaz de conter, graças à escrita, um novo discurso sobre a violência que emana das imagens.

⁶ Já tive a oportunidade de comentar a estrutura deste romance num texto anterior. Ver: Cammaert, 2019, p. 306

⁷ Note-se que Paulo Faria é licenciado em Biologia. Na sua obra, a formação na área das ciências naturais cumpre muitas vezes um papel relevante na escrita, como é o caso presente, em que o escritor recorre à metáfora das fotografias como superfície de cristalização do passado.

No caso de Éric Vuillard, a função das imagens históricas no processo de escrita é também uma constante na sua obra. Nos seus livros, as imagens de arquivo ocupam um lugar primordial, sejam estas reproduzidas na capa ou no interior do livro, ou descritas seguindo a figura retórica da *ekphrasis*, no sentido de “uma descrição virtuosa da realidade física (objectos, sentidos, pessoas) com o intuito de evocar uma imagem mental tão intensa como se o objecto real descrito estivesse perante os olhos do leitor” (Medina, 2010). Nos textos de Vuillard, os diversos arquivos que compõem o discurso histórico encontram na Literatura o espaço para serem questionados numa narrativa que propõe uma leitura íntima dos acontecimentos passados da cultura ocidental.

Numa entrevista ao jornal *Le Monde* a propósito do seu livro *La tristesse de la terre* (2014), Vuillard responde da seguinte forma sobre a relação entre a fotografia e a sua escrita:

Quand on écrit, l’image est en un certain sens toujours présente, mais d’une manière flottante, étrange. On dit d’un livre qu’il suscite des images, qu’on voit en lisant. Mais que voit-on ? On ne sait pas bien, au fond. La littérature fraye en permanence avec les images, mais d’une façon problématique, intuitive, vaporeuse. Il en va de même avec la photographie ; lorsqu’elle touche à l’Histoire, aucune ne se résume au document, il y a là aussi quelque chose qui vacille. [...] Au fond, une des fonctions de l’écriture, c’est peut-être de rendre leur intensité à des images qui pouvaient être considérées comme de simples documents, dans une neutralité outrageante (Clarini, 2014).

Para além do facto de reconhecer, na sua obra, a estreita ligação entre as noções de literatura, história e memória, as declarações de Vuillard apontam para o facto de a escrita acrescentar mais uma dimensão aos arquivos históricos. Segundo esta postura, a linguagem da ficção seria o lugar ideal para fugir da neutralidade da História, através de uma reapropriação dos arquivos. Na obra do Francês, não se trata apenas de reescrever *as* imagens do passado mas (e, aliás, é o mesmo que acontece no caso de Paulo Faria) de reescrever *nas* imagens dos arquivos históricos.

Afinal de contas, pelo uso que fazem das imagens da violência colonial, Faria e Vuillard estão a propor uma nova relação entre arquivo e ficção. No caso presente, a imagem de arquivo da guerra colonial é o ponto de referência a partir do qual o escritor, receptor da experiência alheia, propõe uma reconstituição do passado. Esta reformulação pelas palavras que configuram o texto literário busca acrescentar um elemento íntimo à memória primária da História. Desta forma, é pelo olhar da pós-memória que a escrita vem inscrever na imagem de arquivo um subtexto que deve ser lido de maneira crítica. Em síntese, este novo olhar é o elemento que traduz “a espessura temporal” de que falava Branche no contexto da

violência colonial, e que faz com que, para o caso de Vuillard e de Faria, apresente as imagens do passado como uma questão actual do nosso presente europeu.

Bibliografia

- BRANCHE, Raphaëlle. "La violence coloniale. Enjeux d'une description et choix d'écriture". *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], nº19, 2010 (pp. 29-42). Mis en ligne le 30 novembre 2012. Consultado a 26 de outubro de 2020. <http://journals.openedition.org/traces/4866>
- CAMMAERT, Felipe. 2019. *Imagens de África na literatura portuguesa "pós-Lobo Antunes": o olhar da segunda geração sobre a guerra colonial*, in RIBEIRO, Margarida Calafate – ROTHWELL, Phillip (org.), *Heranças Pós-Coloniais - literaturas em língua portuguesa*. Porto: Afrontamento, 2019 (p. 303-315).
- CAMMAERT, Felipe. 2019b. "Nos, eles, porquê? (a propósito de Paulo Faria)". *MEMOIRS Newsletter*, nº 74, 9 de Novembro de 2019, (pp. 1-5).
- CAMMAERT, Felipe. 2020. "Titularidade da experiência e pós-memória nas literaturas pós-coloniais europeias". *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 9, n. 2, jun. 2020 (pp. 161-179).
- CAMMAERT, Felipe. 2020b. "A tristeza da Terra e a voz das imagens", *MEMOIRS Newsletter*, nº 99, 2 de Maio de 2020. (pp. 1-4).
- CLARINI, Julie. "Éric Vuillard : 'Une des fonctions de l'écriture, c'est peut-être de rendre leur intensité aux images'". *Le Monde*, Paris, 21 de Outubro de 2014. Consultado a 26 de Outubro de 2020. https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/10/23/eric-vuillard-une-des-fonctions-de-l-ecriture-c-est-peut-etre-de-rendre-leur-intensite-aux-images_4510893_3260.html
- FARIA, Paulo. *Estranha Guerra de Uso Comum*. Lisboa: Ática. 2016.
- FARIA, Paulo. 2019. "A guerra foi o que tivemos em vez de uma infância feliz (parte II)". *Público*, Lisboa, 14 de Abril de 2019.
- FARIA, Paulo. 2019b. "O rosto que falta". *Público*, Lisboa, 6 de Outubro de 2019, (pp. 22-23).
- JERÓNIMO, Miguel Bandeira. 2014. "As provas da 'civilização': fotografia, colonialismo e direitos humanos" in VICENTE Filipa Lowndes (ed.) *O Império da visão. Fotografia no contexto colonial português*. Lisboa, Edições 70, 2014 (pp.387-398).
- MEDINA, Susana Passos. 2010. "Ecphrasis ou Ekphrasis", *E-Dicionário de Termos Literários*. Consultado a 26 de Outubro de 2020. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>

RIBEIRO, António Sousa – RIBEIRO, Margarida Calafate. 2013. “Os netos que Salazar não teve: guerra colonial e memória de segunda geração”. *Revista Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. 5, n. 11, nov. 2013. (pp. 25-36).

VUILLARD, Éric. 2012. *Congo*. Paris, Seuil, 2012.

Felipe Cammaert é investigador do projeto internacional *Memoirs, Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*, European Research Council, a decorrer no Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra. É Doutor em Estudos Românicos e Literatura Comparada pela Universidade Paris Nanterre. Tem sido docente nas Universidades de Picardie (França), Lisboa (Portugal) e Los Andes (Colômbia) e investigador da Biblioteca Nacional da Colômbia. É tradutor do francês e do português de autores contemporâneos para a América Latina.

Contacto felipecammaert@ces.uc.pt

Recebido: 23.10.2020

Aceito: 03.11.2020