

IMAGOTIPOS LITERÁRIOS:

PROCESSOS DE (DES)CONFIGURAÇÃO
NA IMAGOLOGIA LITERÁRIA

Coordenadora

MARIA JOÃO SIMÕES

Centro de Literatura Portuguesa

IMAGOLOGIA LITERÁRIA: TEMAS E IMAGOTIPOS EM LÍDIA JORGE E VALTER HUGO MÃE

Maria João Simões

CLP – Universidade de Coimbra

1. JOGO INTER-RELACIONAL

A estranheza do “outro” e da sua diferença revela-se na ficção literária através de múltiplas figuras e representações de níveis diferenciados que se plasmam nos romances de forma complexa. Na tessitura narrativa engendrada no entrelaçar dos temas com o afeiçoamento das personagens – apresentadas no jogo dinâmico do relacionamento de umas com as outras –, os autores desenham as suas interpretações das relações sociais, construindo imagens que o leitor vai gravando na sua memória. Estas imagens são construídas por acumulação e/ou por sobreposição e/ou por oposição, dependendo das figurações que as personagens vão tecendo umas das outras numa espécie de “mise en abyme” representacional – de certo modo, são representações dentro da representação.

Estas construções figurais estão dependentes da caracterização específica das diferentes personagens, dos seus elementos de individuação e ainda dos elementos sociais relativos ao ambiente em que elas se movem, concorrendo todos para a sua singularidade. Assim, nos mundos ficcionais, é possível descortinar várias camadas de objectivação caracteriológica das personagens, vários níveis de individuação¹ e diferentes modos de relacionamento com o tecido social

1 Cf. o artigo “Perceiving and experiencing fictional characters” de Johan F. Hoorn e Elly A. Konijn (2003), no qual os autores sintetizam, em termos de recepção, como os leitores percebem e lidam com as personagens.

(personagens mais ou menos representativas do colectivo, epítomes, tipos, etc.), sendo crucial o papel do narrador e das personagens no apontar dessas características.

Da percepção interna das próprias personagens, num movimento recíproco visivelmente orientado para ser descortinado pelo leitor, vão emergindo, assim, imagens, ou, mais especificamente, imagotipos (hetero-imagotipos e auto-imagotipos), sob os quais, intersticialmente, se pode escutar a voz do autor. Paralelamente à percepção das personagens pelo leitor, também deve considerar-se, portanto, todo o processo de configuração da entidade criadora², pois também ela codifica, compara e valoriza as suas personagens, veiculando assim as representações que pretende transmitir – isto se se entender a obra de arte literária ao modo genettiano, ou seja, uma obra que se realiza no encontro que vai de “uma intenção a uma atenção” (Genette, 1992: 8).

Deste modo, vozes e perspectivas mostram comportamentos variegados e apontam para posicionamentos ideológicos diferenciados, pois, como M. Bakhtine explicou, a voz nunca é esvaziada de sentido ideológico. A identidade das personagens configura-se dentro dos sistemas de crenças que as envolvem³, sendo estes elementos identitários aqueles que tornam possíveis as aproximações, as afinidades, os contrastes e os confrontos – criando uma rede de

2 Como se analisou anteriormente, é importante ter em conta as duas vertentes de individualização das personagens: a da construção e a da percepção. (cf. Simões. 2006: 83).

3 Para melhor se entender esta especificidade, advinda do contexto em que as personagens se inserem, convém reter as considerações de Anne Thomasson (2003: 154) sobre o estatuto ontológico das personagens, pois a estudiosa inclui as características “existência, sobrevivência e condições de identidade” dentro de sistemas de crença – daí que estas características possam ser mais ou menos vagas e indeterminadas, pois os próprios os sistemas de crença podem ser incompletos.

relações onde o ‘eu’ de cada personagem se vai desenhando face a um “outro”, num jogo de identidade e alteridade.

Sublinhe-se que é no cruzamento destes diferentes ‘eus’ que se escutam as diferenças advindas dos jogos de poder representados na ficção, pois cada carácter pode apresentar várias facetas e alterações consoante o “outro” a quem se dirige, sendo, por isso mesmo, complexamente uno e múltiplo⁴.

2. CONFRONTOS: PRECONCEITOS E MULTICULTURALISMO

O romance *O Vento Assobiando nas Gruas*, de Lídia Jorge, apresenta o seu jogo de personagens colocando face a face duas famílias muito diferentes que, por circunstâncias várias, passam de uma situação de *coexistência* e proximidade a uma situação de ligação e mesmo de *cruzamento* não desejado senão por alguns elementos. De um lado, é dada a conhecer a família Leandro, constituída pela jovem Milene, a protagonista do romance, e pelos descendentes da sua avó D. Regina Leandro, representantes de uma burguesia industrial em decadência económica; do outro lado, encontramos a família Mata, uma família de imigrantes cabo-verdianos que, pela cor e pelo baixo estatuto económico, se destaca na sociedade provinciana da população algarvia de Valmares.

O confronto entre estas duas famílias põe a nu o choque cultural que constitui o cerne do romance, pondo em evidência as diferenças de cor, de estatuto social, da forma de pensar e de agir visíveis nos membros de cada família. Mas, publicado em 2002, o romance não coloca este choque cultural em algum ponto histórico do passado nem tão pouco num lugar distante, mais ou menos exótico, como é

4 Segundo E. Levinas, “o ‘eu’ é idêntico mesmo nas suas alterações: representa-as e pensa-as para si. A identidade universal em que o heterogéneo pode ser abrangido tem a ossatura de um sujeito, da primeira pessoa. Pensamento universal é um ‘eu penso’” (Levinas, 1988: 24).

característico de alguns romances de temática colonial. Pelo contrário, o romance desvela este embate cultural num Portugal contemporâneo do leitor, numa sociedade que, tendo sido outrora marcada pela emigração, é agora confrontada com a presença de imigrantes que vêm à procura de melhor vida. De modo pioneiro, Lídia Jorge faz do próprio confronto o tema crucial do romance, mostrando, assim, como a nossa sociedade se foi transformando numa sociedade multicultural. E, para além disso, o multiculturalismo representado na obra tem uma tonalidade portuguesa específica, impressa pelas marcas reveladoras do nosso passado colonial – à semelhança do que acontece com certos romances de Le Clézio⁵.

Da parte dos Leandro, descendentes de José Joaquim Leandro, proprietário da *Fábrica de Conservas Leandro 1908*, há ainda, mesmo vivendo nas últimas décadas do século XX, uma visão preconceituosa e estereotipada dos cabo-verdianos, perspectivados por eles como sendo gente inculta, pobre e lenta. A família Mata é desconsiderada sobretudo pelos mais gananciosos da família Leandro que os vêem como não-civilizados, mostrando assim um espírito enfeudado no pensamento colonizador e nas *discriminações* que lhe são consequentes. Trata-se, pois, de um confronto que mostra esse corte abissal identificado por Boaventura de Sousa Santos entre os homens urbanizados e aqueles que não têm acesso à civilização moderna⁶, a qual origina diferenças fracturantes.

5 Nomeadamente nas obras que retratam o desacerto de figuras nascidas nas Ilhas Maurícias, mas que foram viver para Paris onde se sentem desenraizadas, como acontece no romance *Ritournelle de la Faim*.

6 O colonial constitui o grau zero a partir do qual são construídas as modernas concepções de conhecimento e direito. (...) A modernidade ocidental, em vez de significar o abandono do estado de natureza e a passagem à sociedade civil, significa a coexistência da sociedade civil com o estado de natureza, separados por uma linha abissal com base na qual o olhar hegemónico, localizado na sociedade civil, deixa de ver e declara efectivamente como não-existente o estado de natureza. O presente que vai sendo criado do outro lado da linha é

No romance são configurados vários tipos de relação entre a família Leandro e a família dos Mata, não só porque estes últimos estão alojados nas antigas instalações da antiga Fábrica, como também porque é junto deles que Milene vai procurar refúgio depois de enterrar a Avó sozinha sem ajuda de mais nenhum membro da família, porque uns estavam longe, outros de férias e todos incomunicáveis.

De entre as personagens mais conservadoras – o Tio Afonso, o tio Rui Ludovice, presidente da Câmara de Valmares e a Tia Ângela Margarida – destaca-se o marido da Tia Gininha, Dom.⁷ Silvestre, que está ligado a um passado colonialista. Porém, o leitor só vem a sabê-lo através da voz da protagonista num momento mais avançado do romance, pois Milene desencadeia um confronto familiar originado num jantar de aniversário em casa deste, ao contra-atacar os seus jactantes discursos de defesa dos colégios sul-africanos como sendo óptimas casas de correcção, com a alusão atrevida ao facto de a sua família apenas ter enriquecido por ter ido trabalhar para as minas da África do Sul. Ela dá a ver que aquela figura, agora tão impante, provém de origens humildes, sendo apenas filho de um padeiro; mostra, assim, a incoerência do tio e a sua atitude de novo-rico (cf. Jorge, 2002: 193-194).

3. TEIA DE RELAÇÕES: APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS

Lídia Jorge, porém, nunca é simplista nem maniqueísta, pelo que surgem aspectos positivos e negativos nas duas famílias. Por exemplo, a avó de Milene, D. Regina Leandro, acolherá bem a vinda da família cabo-verdiana. Aliás, neste romance, as mulheres, sensíveis

tornado invisível ao ser reconceptualizado como o passado irreversível deste lado da linha. O contacto hegemónico converte simultaneidade em não-contemporaneidade. (Santos, 2007).
7 Na verdade, Dom. foi a abreviatura encontrada por um tipógrafo para Domitílio Silvestre quando este quis um cartão de visita fácil de ler – solução logo por ele adaptada para a sua empresa: Indústria Extractiva, Explorações Dom. Silvestre (p. 192).

ao valor da família enquanto teia de relações de amor, são as responsáveis pelos primeiros gestos de *aproximação* e de *entendimento*: para explicar porque vêm para junto das palmeiras da fábrica, uma mulher cabo-verdiana avança agitando um lenço branco; depois de pensar na sua família, nos seus filhos já mortos, D. Regina volta para trás e, em vez de afastar os imigrantes, combina com a mulher mais velha da família Mata um contrato de arrendamento de preço irrisório. Pode considerar-se, então, este sentir dos laços de família mais acentuado como uma marca distintiva das mulheres enquanto grupo.

Também D. Felícia Mata recolhe, acarinha e dá de comer a Milene quando ela fica em “estado de choque” (p. 61) depois da morte da avó e sem ninguém da família por perto. São gestos simbólicos de aproximação, de cortesia e até de simpatia, como aquele que acontece quando Milene se oferece para pintar as unhas a D. Felícia: embora noutras situações pudesse ser considerado um gesto de subserviência, neste contexto, é um gesto que une e integra a branca Milene no grupo feminino da família cabo-verdiana. Neste universo romanesco marcadamente patriarcal estas mulheres põem em prática essa *hospitalidade* que, segundo Derrida, implica o respeito pelo “outro”:

Comprendre l'étranger, ce serait, selon Derrida (*De l'hospitalité*), accueillir, avec une hospitalité sans réserve, ce qu'il y a d'autre en lui. Ce serait le prendre avec ce qu'il est. Dans ce sens, comprendre l'autre, l'accueillir, ce n'est justement pas l'intégrer ou le désintégrer. (*apud* Bartoli, 2003).

Embora não pertença à geração ‘construtora’ da Fábrica, D. Regina Leandro pertence à segunda geração da família, continua o trabalho da primeira e também o seu espírito empreendedor. É importante verificar como a história desta família ilustra a história de toda

uma burguesia que, enquanto classe e a seu tempo, foi revolucionária, dinâmica e produtora.

Porém, o leitor só tem um cabal acesso a toda esta história familiar quando ela é narrada em *flash back*, no capítulo XIII, pelo Tio Afonso, num jantar de negócios com uns potenciais compradores holandeses dos terrenos da fábrica. Através desta estratégia de um narrador interno, fica a saber-se a história do construtor da fábrica José Joaquim Leandro, o bisavô (p. 284), que durante 50 anos deu emprego a muita gente. A sua seriedade leva-o a não vender os seus enlatados a Hitler e a não alterar o produto apenas com o intuito de enriquecer rapidamente. De acordo com o relato do tio Afonso, coube a D. Regina a gestão da fábrica nos difíceis anos 60, num Portugal atrasado e fechado; já o seu filho mais velho, José Carlos, pai de Milene, terá sido o responsável pela entrega da fábrica aos trabalhadores nos conturbados anos que se seguiram à Revolução de Abril. Nesta ocupação da fábrica – apelidada retrospectivamente *a segunda vaga* – os ocupantes delapidaram o seu património, mostrando as contradições do operariado – uma classe idealmente revolucionária, mas que na prática deixou furar e vencer os seus elementos mais gananciosos e imorais. Na sequência desta ocupação, catalisadora da falência da fábrica (situação ilustrativa de certos casos do tecido empresarial português nessas décadas), irá surgir a *terceira vaga*, constituída pela família cabo-verdiana dos Mata que, por sua vez, ilustra os movimentos migratórios⁸ dos países outrora colonizados. Este fluxo migratório é comparado pelo tio Afonso aos movimentos migratórios das aves ou a uma “praga de gafanhotos” – uma clara figuração hetero-imagotípica de desprezo e racismo.

8 Stuart Hall (1997: 239) considera as migrações do terceiro mundo para a Europa, no pós-guerra, o terceiro grande momento dos encontros do ocidental com o negro.

Assim, a data 1908, colocada ao lado do nome da Fábrica, é um signo temporal que nos permite contextualizar a história, mas também os gestos, os comportamentos das personagens e as situações. A família Mata representa a “família alargada Africana” deslocada, tentando preservar, num contexto histórico-geográfico diferente, a organização e a vivência comunitária característica das culturas africanas⁹.

Os descendentes da família Leandro evidenciam o individualismo das últimas gerações, a separação das células familiares, o nervosismo de uma vida dominada pela desejada visibilidade no desempenho profissional e ainda pela vontade de manter os privilégios socioeconómicos adquiridos. Mostram também o desrespeito pelos mais velhos, visível na referência à saída de móveis e quadros da casa de D. Regina sendo esta ainda viva) e ainda a falta de interajuda e de comunicação apesar de toda a tecnologia.

Algumas destas características são inaceitáveis e incompreensíveis para a família Mata que considera intolerável que Milene esteja sozinha aquando da morte da avó. Mas é também inacreditável para os Leandro que Milene tenha procurado refúgio junto dos Mata e impensável que D. Regina prefira ver as instalações ocupadas por cabo-verdianos a vê-las votadas ao abandono, ou que tenha fugido da maca da ambulância do hospital para ir morrer junto das paredes do Diamante – como familiarmente chamavam à Fábrica.

9 A característica de uma vivência intensa do colectivo é considerada por Pires Laranjeira como um dos pilares da cultura africana: “... o Homem africano está intimamente relacionado com o sexto pilar, o COLECTIVO, porque, sendo ele também obviamente um indivíduo, somente se compreende o seu comportamento quando inserido na sociedade. Aí ele participa na teia de relações que são de verdadeira solidariedade, onde a fraternidade e o conceito de “família alargada” explicam actividades e acções em meios pequenos ou não urbanos (ainda se manifestando nestes lugares). Subentende-se, pois, uma ideia de organização clânica a partir dos conjuntos de famílias alargadas” (Laranjeira, 2006).

4. CONVIVER E MORAR

Tanto o comportamento de D. Regina Leandro, ao procurar morrer junto à Fábrica, como o comportamento da já muito velhinha Ana Mata, que se vai sentar onde corre a água por lhe lembrar os rios da sua longínqua terra africana, se encaixam com pertinência na profundidade do conceito levinasiano de morada, pois, segundo o filósofo, habitar “é a própria maneira de *se manter* (...)”. O “em sua casa” não é um continente, mas um lugar onde *eu posso*, onde, dependente de uma realidade outra, sou, apesar dessa dependência, ou graças a ela, livre (Levinas, 1988: 25). É também sob este sentido da morada que é possível entender a razão pela qual Milene expulsa as tias de casa da avó, horrorizada de as ver ocupar as suas cadeiras e os seus lugares favoritos, e também perceber o motivo pelo qual ela acende as luzes todas do casarão, de pôr música a tocar bem alto, como se quisesse preencher essa morada de modo que ela própria, Milene, possa ganhar dessa casa a sua morada.

Milene, porque convive com a família Mata, e D. Regina, porque fornece uma *morada* à mesma família, são personagens que representam aqueles portugueses a quem se reconhece capacidade de adaptação e de convívio. Esta é uma das características frequentemente apontada como caracterizadora das nossas relações coloniais (com mais ou menos reticências), e também da nossa emigração dos séculos XX e XXI.

Na sequência dessas outras vozes, na obra de estudos críticos intitulada *Contrato Sentimental*¹⁰, Lídia Jorge aponta como característica dos portugueses a capacidade de partilha e aquela sua capacidade de adaptação que marcou e marca muito da nossa emigração:

10 O primeiro texto da obra *Contrato Sentimental* tem como título “Identidade” e o segundo “Mobilidade”. A autora escreve e reflecte sobre a sociedade actual, mas estas características auto-imagotípicas enraizam-se claramente na nossa História mais antiga e mais recente.

... a verdade é que na prática os portugueses continuam a adaptar-se e a conviver facilmente com os outros. Com simplicidade partilham a mesa, a cama e a campá, como se aqueles que lhe são diferentes fossem seus iguais, revelando deste modo o essencial da sua humanidade (Jorge, 2009: 27).

Será importante notar que D. Regina é uma mulher cujo percurso activo, situando-se na senda do empreendedorismo inicial, é marcado pela resiliência à adversidade (face ao descaso do marido, que não tem o sentido empreendedor do pai) e pela persistência no valor do trabalho, ao passo que os seus filhos são o fruto lógico do enriquecimento burguês e do conservadorismo do Estado Novo, sendo notória a forma como as vozes das mulheres desta geração são mais subservientes aos homens que exercem sobre elas uma relação de poder e de silenciamento. Mas são claramente as mulheres que têm a maior preocupação de manter a família – o sentido da tribo (como Lídia Jorge claramente identifica) e agem (bem ou mal) no sentido de a preservar. Fazem assim jus ao modo como McGarty (2002: 5) entende a formação das “crenças partilhadas” nos grupos sociais, sublinhando este autor como, face a “situações de conflito entre grupos”, os membros do grupo tendem a coordenar esforços. É o que se verifica no jogo feminino de aliança entre mulheres nestas famílias, ou na conjugação de esforços de vários dos seus membros, que conseguem colocar de parte as divergências internas, para preservarem a própria família¹¹. Há, contudo, diferenças geracionais gritantes.

Milene, por ser de uma geração mais nova e porque é desvalorizada pela sua peculiar lentidão, e a Avó, por ser uma matriarca sem

11 Note-se que esta conjugação de esforços pode ser alcançada pela demissão de tomar decisões, pela anuência tácita, pela debilidade ou fraqueza ou descaso da contra-argumentação. Isto é notório nas decisões da família Leandro relativamente a Milene (reflectindo-se, por exemplo, no incumprimento da escala organizada para tomar conta dela).

oposição do marido, escapam a esse poder silenciador que atinge a geração intemédia – eis por que ambas, avó e neta, estão mais disponíveis a acolher “os outros” que são diferentes. Em grande parte elas evidenciam os mecanismos de retroacção característicos da complexidade relacional, mostrando como “uma identidade social é um fenómeno cognitivo no seio de um contexto social, mas, ao mesmo tempo, é formativa desse contexto social”¹² (Cabral, 2003: 6).

Com efeito, é a sua atitude de compreensão dos outros e de procura de ajuda do “outro” que as catapulta para um relacionamento cortês, no caso da Avó, amoroso, no caso da neta. Porém, quer a cortesia quer o amor são dificilmente conseguidos e construídos, não só pela oposição de quem não cultiva estas atitudes, como também pela própria dificuldade de obter um equilíbrio no relacionamento com o “outro”¹³.

O confronto com o “outro” devolve-nos, na verdade, a nossa imagem, obrigando-nos a construir a nossa auto-imagem, como nos diz Lídia Jorge: “o facto de nos expormos ao olhar dos outros com objectividade equivale a criarmos um bom reflexo sobre o qual nos poderemos ver a nós próprios com mais nitidez” (Jorge, 2009: 23).

12 Para um melhor entendimento desta questão, são muito interessantes os estudos que, no âmbito da Análise Crítica do Discurso, Teun Van Dijk tem dedicado recentemente à inserção contextual dos discursos. Este estudioso defende “que os contextos não são constrangimentos ‘objectivos’ e ‘determinísticos’ da sociedade ou da cultura, mas sim interpretações, construções ou definições subjectivas participantes desses aspectos do meio ambiente social.” (Van Dijk, 2006: 163).

13 Como afirma João Pina Cabral, a “presença do Outro é sempre fugidia porque ela é constituída na relação, tanto quanto o eu. (...) Esta apreciação é essencial porque mostra como a relação ética – a relação de co-responsabilidade – não é dependente de um qualquer contrato entre seres pré-formados; (...) porque [qualquer contrato social] será sempre precedido pela prévia existência de uma relação de interdependência constitutiva (Cabral, 2003: 13).

5. RACISMO, PRECONCEITOS E PRIVILÉGIOS

No romance de Lúcia Jorge, a personagem Milene é uma personagem em formação lenta que, ao ser separada do primo, perde o olhar que a orientava, pelo que está à procura do seu lugar, ou seja, ela procura formar a sua identidade face aos conflitos que a rodeiam. Tem de traçar a sua própria cartografia, o seu próprio mapa que é um ‘entre’ – situa-se entre o *acolhimento* da família cabo-verdiana e a indiferença e o silêncio da sua própria família. Será, precisamente, através deste confronto que ela vai formando a sua visão crítica do “outro”¹⁴.

Singular é, então, a formação da identidade desta personagem – um verdadeiro toque de genialidade da autora – porque o processo de individuação de Milene é muito lento, pois ela é oligofrénica, ou seja, a sua idade mental é inferior à sua idade real. Porém, o leitor só vem a saber isso na parte final do romance – o que levou a que muitos leitores e críticos questionassem a lentidão da trama narrativa (mais marcada no início do romance), tornando necessário à autora explicar a coerência e a lógica dessa estratégia. Isto faz de Milene um ser diferente, tornanando-a desprezível aos olhos de todos os Leandro.

A incompreensão da sua diferença, do seu lento despertar, reconhecíveis nos familiares mais conservadores, origina atitudes de desprezo insultuoso e de pretensiosa sobrançeria que se intensificam devido à sua ligação com a família cabo-verdiana e do seu amor por Antonino. O *desprezo* relativamente aos cabo-verdianos é bem explícito quando o tio Afonso explica como inventou a expressão “terceira *vaga*”:

14 Também Joep Leerssen, na parte intitulada “Identidade, alteridade, hibridismo” da obra *Imagology...*, afirma que a “identidade não tem a ver com um dado lugar de si mesmo, mas sim com o seu próprio posicionamento, imposto ou escolhido” (Beller & Leerssen, 2007: 340).

... havia-a criado, confessava, associando aqueles que tinham vindo de África, com as migrações dos pássaros, a expansão do cólera e as pragas dos gafanhotos. Exageradamente, reconhecia, mas não era pacífico, num momento em que ninguém sabia o que fazer à fábrica, entregar-se assim um espaço daquela importância, ao cuidado daquilo que o taxista dizia ser um bando de pessoas lentas, pessoas sem a noção do alheio, longe das horas do relógio e dos dias do calendário, pessoas que vinham dum outro mundo, duma outra era. Pessoas que não sabiam fazer mais nada além de amassar cimento e colocar tijolo sobre tijolo, actos primitivos anteriores à civilização. A noite, guardavam-na eles para dançar e fazer filhos. Essa era a teoria que ele mesmo na altura havia desenvolvido, vislumbrando graves problemas para o futuro. (...) Fora aí, nesse contexto, que ele inventara a expressão de *essa gente, essa leva, essa vaga*. Desgostoso e revoltado. *Terceira vaga* (Jorge, 2000: 299).

A esta rejeição do “imigrante” assalariado e pobre subjaz uma atitude racista: aquela de os considerar não-civilizados, ou seja, bárbaros, incultos e atrasados. Esta atitude acentuar-se-á na rejeição do noivo cabo-verdiano por parte dos tios e das tias¹⁵, quando Milene vai anunciar à tia Gininha e ao tio Dom. Silvestre o seu casamento com Antonino, um dos membros dessa larga família cabo-verdiana¹⁶. Na verdade, depois desta visita ter sido concretizada de surpresa, todas as portas da sua família se fecham porque uns avisam telefonicamente os outros que já não os recebem.

O romance põe em causa, assim, a idílica ideia de que os portugueses não são racistas (ou são menos racistas) e, para além disso,

15 Excepção será a Tia Gininha cuja reacção surge mitigada pelo facto de ela tender a valorizar romanticamente o amor .

16 O tio Dom. Silvestre logo faz a seguinte pergunta: “Então você o que faz?” – o que para além de ser um sintoma de que o tio pretende acentuar a diferença de classes, é, para além disso, uma forma de mascarar o racismo da sua atitude.

mostra que o *racismo* também se encontra nas classes populares, pois o taxista que leva a D. Regina revela a sua xenofobia ao desmerecer os imigrantes africanos; por seu turno, é o motorista do Presidente da Câmara Rui Ludovico que alerta a sua esposa, a tia Ângela, sobre o processo de *cafrealização* que está acontecendo com Milene. Se as expressões “aquela gente”, “*terceira vaga*” são xenófobas, já a expressão “*cafrealização*” é insultuosamente racista, porque *cafre* tem um sentido pejorativo com uma carga histórica que remonta ao tempo das descobertas.

Ainda mais acutilante e agressivo é o golpe desferido sobre a protagonista: perante a possibilidade de a sobrinha oligofrénica ter filhos, e face à ameaça de possíveis descendentes mestiços, a tia Ângela consegue esterilizar Milene, sem o seu consentimento, na clínica onde trabalha. O horror desta amputação física e psicológica é de tal ordem que é impossível o leitor não sentir terror pela facilidade com que, mesmo já no final do século XX, podem surgir comportamentos defensores da eugenia. O romance atinge aqui uma clara tonalidade trágica, criada pela ignorância da vítima, pela irreversibilidade da situação e, sobretudo, por ser um crime contra o princípio da inviolabilidade física do ser humano.

6. MULTICULTURALISMO VULNERÁVEL: DESMISTIFICAÇÕES

A complexidade do romance de Lídia Jorge consegue desmistificar a ideia pré-concebida do português como um homem de “brandos costumes”, confrontando-nos com uma sociedade burguesa que, para preservar os seus privilégios, não hesita em violentar fisicamente o “outro” e que não aceita o multiculturalismo. Assim, o auto-imagotipo projectado – símile das faces de Jano – é duplo: por um lado, acolhedor; por outro lado, discriminatório. Faz-se jus à afirmação de M. Beller e J. Leerssen (2007: 343-344) que alertam para o facto de “a imagem de uma determinada nação (...) incluir uma estratifi-

cação composta de contra-imagens diferentes e contraditórias (...). O resultado é que a maior parte das imagens das caracterizações nacionais irão redundar numa polaridade caracterizadora”.

Por seu turno, do lado da família cabo-verdiana há também um mal que se alastra corroendo o desejo de harmonia e melhoramento da vida. Trata-se do tráfico de droga que surge tristemente conjugado com a ascensão, o sucesso e a fama do jovem cantor da família – Janina.

O romance de Lídia Jorge não é, pois, um jogo de xadrez a preto e branco, mas antes um mosaico de relações de cores e desenhos variados, actualíssimo no que diz respeito à difícil convivência multicultural com a qual é suposto nós – portugueses e europeus – lidarmos bem e civilizadamente. Porém, muito diferente deste ideal é a realidade que nos envolve e o seu pretense reflexo que a comunicação social nos devolve. Na verdade, o multiculturalismo implica um jogo de relações difícil, precário e vulnerável, pois, na sociedade contemporânea é escassa a “hospitalidade” – cara a Derrida – e deficitária a cortesia, de que fala Walter Benjamin. Sobre o papel da *cortesía* na sociedade diz o filósofo:

O verdadeiro meio termo, a resultante entre as componentes antagónicas da moralidade e da luta pela existência, é a cortesia. A cortesia não é nenhuma das duas coisas, nem a exigência ética, nem arma na luta, e, no entanto, é ambas as coisas. Por outras palavras: é um nada que é tudo (...). É um nada enquanto bela aparência, forma empenhada em iludir a crueldade da luta em que os parceiros estão envolvidos. E tal como nada tem de prescrição moral rigorosa (mas é apenas representação de uma prescrição revogada), assim também é fictício o seu valor para a luta pela existência (representação da sua indecibilidade). Mas a cortesia é tudo quando se liberta da convenção, libertando assim também o processo em que se insere (Benjamin, 2004: 221).

7. CORTESIA, ENCONTRO COMO “OUTRO” E BUSCA DA FELICIDADE

Cortesia é uma figuração comum aos romances *O Vento Assobiando nas Gruas* e *apocalipse dos trabalhadores*, podendo funcionar como uma ponte de ligação entre os dois romances. Ela é marcante, paradoxalmente, quer pela sua presença quer pela sua ausência, sendo um elemento crucial no desenvolvimento das protagonistas: Milene e maria da graça. Outro elo de ligação surge através da caracterização destas personagens, uma vez que elas ilustram como a identidade se constrói, como é um ‘projecto’¹⁷, pois ambas se vão transformando de acordo com a sua busca de afirmação identitária, dentro dum contexto de um conhecimento relacional sempre a adquirir, constantemente renovado.

Há, todavia, diferenças – como é expectável. Enquanto no romance de Lídia Jorge, Milene, ganhando consciência de si própria, alcança o amor, no romance de valter hugo mãe, maria da graça apenas se encontrará a si própria na morte, porque apenas encontra o amor depois da morte de quem amava. Todo o processo evolutivo da personagem é ditado pela sua busca da felicidade; porém, maria da graça apenas a pode espreitar, pois o caminho para ela aparece-lhe vedado, não só porque quem lho deixava antever se suicida, mas sobretudo devido ao seu aprisionamento a uma condição social desfavorecida. O facto de pertencer à classe das empregadas domésticas leva-a a enfrentar o *ostracismo*, o *desprezo*¹⁸, a *indiferença* e até o ódio dos “outros” em termos sociais. Embora tenha a amizade de quitéria,

17 Como esclareceram Reicher (2000) Spears, Jetten, & Doosje (2002), “the notion of self or identity not simply as a model of social reality, but as a project. Identity is a process not just of being but also of becoming According to this view social identity does not simply provide a basis for shared perception and interpretation of the world; it also allows for it to be changed.” (Reicher, 1996) (*apud* Stott and Drury, 2004: 21).

18 Visível, por exemplo, nas inquirições da Agente Quental, quando esta a interroga, ou quando a chamam para falar.

falta-lhe a *cortesía* do marido, do seu patrão (devido à relação ambígua entre ambos), do russo Mikalkov e até de Andriy. Para maria da graça, o vazio cresce no terreno das relações sociais: perderá, por isso mesmo, o chão.

Como empregadas domésticas, maria da graça e quitéria são alvo da estereotipia preconceituosa da nossa sociedade, que elas próprias vão interiorizando, considerando-se incultas e burras. Ganham enorme relevância, no romance, os sentidos pejorativos ligados ao estereótipo desta classe, não aparecendo, senão de forma mitigada, o sentido mais positivo resultante do processo de esquematização social – vertente que poderia trazer a este estereótipo a sua ‘bivalência constitutiva’¹⁹ defendida por alguns teóricos. Uma mais-valia do romance de valter hugo mãe é, então, a desmontagem dos processos (intermédios) que levam à criação deste e de outros estereótipos negativos, das causas sociais que os originam e também da reacção das vítimas – os alvos da estereotipia –, atingindo esse objectivo através da subversão satírica e cómica da representação.

Magistralmente o romancista concebe, para além das imagens estereotipadas, um mundo ficcional onde cruza a representação da estereotipia com representações auto-imagotípicas e hetero-imagotípicas diversas, mostrando os matizes subtis das ligações entre umas e outras. Isto é alcançado devido ao comum processo de homogeneização²⁰ do grupo externo quer relativamente ao estereótipo e quer

19 Expressão utilizada, por exemplo, por R. Amossy e A. H. Pierrot (1997: 28).

20 Como adverte Scott Plous (2003), “na linguagem da psicologia social, um “grupo interno” é aquele a que uma pessoa pertence e o “grupo externo” é o grupo ao qual uma pessoa não pertence (por isso, o “grupo interno” para uma pessoa pode ser o “grupo externo” para outra pessoa e vice-versa). Investigações sobre o efeito da homogeneidade do grupo externo encontraram que quando se trata de atitudes, valores, traços de personalidade e outras características, as pessoas tendem a ver os membros do grupo externo mais parecidos que os membros do grupo interno. Como resultado, membros do grupo externo correm

relativamente ao hetero-imagotipo. Concretamente o estereótipo das empregadas domésticas rudes, mal feitas, gordas, sobrepõe-se, em parte, ao hetero-imagotipo difundido entre os imigrantes de leste sobre as portuguesas, que são vistas como mulheres vestidas de escuro, gordas e carentes e, por isso mesmo, como mulheres “fáceis”.

Na verdade, o romance de valter hugo mãe coloca as personagens principais no âmago do próprio choque cultural, criando uma verosímil teia de relações que faz jus à opinião de Milan Kundera sobre o romance:

O romance não examina a realidade, mas sim a existência. E a existência não é o que se passou, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo o que o homem pode vir a ser, tudo aquilo de que ele é capaz. Os romancistas elaboram o mapa da existência ao descobrirem esta ou aquela possibilidade humana (1988: 58).

Por entre as diversas situações e os diversos episódios enfrentados por maria da graça e quitéria, o que valter hugo mãe nos deixa entrever é precisamente a existência de qualquer empregada da limpeza. Tal acontece, sobretudo, através da apresentação de maria da graça: as suas ideias, os seus gestos, os seus sentimentos e os seus comportamentos são representativos da sua classe²¹. Mas se os comportamentos e os sentimentos são ditados pelo social, de acordo com

o risco de ser vistos como intercambiáveis ou disponíveis, e têm mais probabilidade de ser estereotipados”.

21 Teun van Dijk (1999: 155) afirma que “os processos de identificação social acontecem no seio das representações sociais a que chamamos ideologias”, sendo essencial procurar as propriedades dos agrupamentos para compreender as ideologias. Para tal não basta perguntar “Quem somos?” – é preciso perguntar também “Que fazemos?”, “Porque fazemos?”. Acentua-se, assim, não só o discurso, mas também o comportamento e a acção.

Paul Voestermans²² eles também são intrinsecamente culturais e não meramente reactivos; na verdade, muitas vezes se esquece que o cultural não é só o dito e o escrito, mas também a acção, o corpo e o gesto. Esta é uma razão iniludível para não se poder considerar o texto literário ao mesmo nível que outro qualquer texto, pela simples razão de a literatura ser uma arte capaz de criar a expressão do corpo e do gesto através do meio ficcional.

8. CISÃO NA URBE MODERNA: INDIVIDUAÇÃO E PARTILHA

O romance consegue desenhar uma personagem urbana que é simultaneamente toda uma visão da cidade, fazendo com que a obra se eleve a uma percepção figural – um “percepto” num sentido deleuziano (Deleuze, 1992: 149). Ora, para Deleuze, “os perceptos não são já percepções, são independentes de um estado dos que as experimentam; os afectos não são já sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações, perceptos e afectos são *seres* que valem por si próprios e excedem todo o vivido” (Deleuze, 1992: 144). Ora isto acontece nas obras de arte verdadeiramente marcantes, sendo bem visível neste romance de valter hugo mãe. Neste sentido, personagens como quitéria, andriy e, sobretudo, maria da graça não são só representativos de uma classe ou de um grupo – elas são sinédoques de todo um sentir social e, assim, figuram uma visão da actualidade maior que elas próprias, maior que os seus pequenos “eus”.

O que em grande parte valter hugo mãe nos traça é um determinado ângulo de visão de uma sociedade que sabemos multicultural, mas cujos problemas não queremos ver. Uma das questões mais interessantes que coloca este romance é veiculada também pelo tema

22 Paul Voestermans defende que é necessário considerar por detrás do triângulo “culturalmente-crença” o triângulo cultura, corpo e sentimento (Voestermans, 1997: 220).

da *partilha*. Este tema remete para uma interação de dádiva e de recebimento que se apresenta com matizes diferentes nas diversas relações entretecidas na composição romanesca: a relação de quitéria com andriy, a relação entre maria da graça e quitéria e a relação entre maria da graça e o senhor ferreira, alcunhado de “maldito”.

Vale a pena observar a subtileza deste matizado diferencial, pois ele nos diz muito acerca do que está em jogo no romance. Desde logo, a noção de partilha distingue-se de um intuito de fusão que, como esclarece Levinas (1995: 13), não leva a uma boa compreensão do “outro”, pois “a sociabilidade é essa alteridade do rosto, do para-o-outro, que me interpela”. Na partilha não se nega a irredutibilidade do “outro”, pelo contrário, partilhar pressupõe a reciprocidade, a responsabilidade dividida que implica respeitar e preservar o que há de diferente no “outro”.

Hospitalidade, no sentido figurado e no sentido concreto, será uma forma específica que toma a partilha entre quitéria e andriy, dado que quitéria recebe não só o imigrante ucraniano em sua casa, como no seu regaço e em seu corpo. A sexualidade e o erotismo funcionam inicialmente como metáforas da preservação das diferenças entre um e outro. Ela não quer confusões – ou seja, rejeita o sentido do amor romântico de fusão de almas e corpos. Ancorada na realidade crua que é a sua, consciente da pertença ao que os outros chamam “classe baixa”, ela sabe – lá desde o fundo onde se iniciam as dificuldades inerentes à etiqueta “classe baixa” – que não se pode dar ao luxo de “entregar” a sua alma e a sua liberdade sob pena de perder o pouco chão que lhe resta. Só depois surgirá o amor que, mais uma vez, se faz sob o signo da partilha: junção dos corpos, comunicação de vivências subjectivas e dádiva de dinheiro para uma viagem à Ucrânia. Mas... sem a anulação dos sujeitos, pelo contrário, no respeito dos sentimentos específicos de cada um deles.

Paralelamente, a partilha entre maria da graça e quitéria manifesta-se pela interajuda, pela acção conjunta e pelo *diálogo* constante. Trata-se de um diálogo muito próximo – a confiança.

9. RELAÇÕES DE PODER E AFIRMAÇÃO DA SUBJECTIVIDADE

Diferentemente, o diálogo e a relação que maria da graça estabelece com o senhor ferreira, o “maldito”, revela a grande diferença de poder económico e social existente entre os dois, bem como a inquietante diferença cultural. Dada a sinceridade do discurso de maria da graça para o patrão a quem ela critica as manias e as incoerências, maria da graça aproxima-se caracteriologicamente do “parrésico”, uma vez que “parrésico” designa o sujeito que tem a coragem de dizer a verdade. Trata-se de uma designação utilizada já pelos clássicos, na Antiguidade (surgindo nas obras do tragediógrafo Eurípedes), a qual foi recentemente retomada por Michel Foucault nas suas análises sobre as relações de poder. Este filósofo chama a atenção para o facto de o parrésico ser sempre menos poderoso do que aquele a quem dirige a palavra. Sendo um “exercício de liberdade”, a atitude que o parrésico assume está ligada ao processo (estóico?) de “subjectivação” do indivíduo – o qual, no sentido foucaultiano, está directamente implicado na constituição do sujeito e da sua subjectividade (cf. Deleuze, 2005:137). Esta situação apresenta-se ainda com maior acuidade nos diálogos da personagem com são pedro e a sua suposta autoridade. Se a parrésia vem de baixo e se dirige a quem está em cima, com um sentido crítico e com risco de vida, esta é, com efeito, a situação que se verifica nos discursos inflamados, críticos e quase insultuosos dirigidos por maria da graça a são pedro, precisamente porque este, numa situação de poder, não a deixa entrar no céu para falar com o morto sr. ferreira.

Aliás, as relações de poder desempenham grande relevância no romance, mas são configuradas de maneira complexa e não de modo

bipolar ou dicotómico²³ – algo que também é bem visível na ambiguidade da relação sexual e sentimental entre empregada e patrão.

Do corpo, enquanto objecto sexual, parte a relação de maria da graça com o senhor Ferreira e com o marido. Ela entrega o corpo meio de graça, meio coersivamente – o seu nome ganha assim uma dimensão simbólica²⁴, apontando para a condição feminina que representa. Assim, por um lado, maria da graça entrega o corpo ao marido por obrigação e, progressivamente, em regime de rejeição; por outro lado, ela entrega o seu corpo também ao patrão, em parte como alvo do seu assédio sexual, em parte por vingança da falta de prazer que tem com o marido. Esta última situação funcionará progressivamente como libertação sexual, sem que, inicialmente, a personagem tenha consciência disso. Para a protagonista, este sentido libertário ganhará consistência proporcionalmente ao aumento do diálogo e da *partilha* intelectual com este homem superior a ela: o senhor ferreira desperta-lhe a *curiosidade* relativamente ao seu mundo onde as obras de arte são uma referência, dialoga com ela sobre os seus gostos estéticos na pintura, na literatura e principalmente na música. Não é de espantar, pois, que a música – como arte veiculadora de um sentir mais corpóreo – ocupe logicamente um lugar de destaque no romance e na relação entre os dois, fazendo com que maria da graça evolua de uma rejeição da música clássica à sua rememoração saudosa.

Já em 2011, falando para um vasto público, em Paraty, no Brasil, valter hugo mãe disse: “Eu não sei se a arte nos deve salvar, mas tenho a certeza de que pode conduzir ao melhor que há em nós, para que não nos desperdicemos na vida.” Com a morte do senhor fer-

23 Como esclarece Foucault, o poder não “funciona em cadeia”, circula; o poder não é monopolizado por um centro, mas sim difuso, “desdobrado e exercido através de uma organização em rede” (*apud* Hall, 1997: 49).

24 Assim como também nada devem ao acaso os nomes de Maria das Mercês em *O Delfim* e Maria dos Prazeres em *Uma Abelha na Chuva*.

reira, foi esta possibilidade de descobrir o seu melhor e de atingir a felicidade que maria da graça perdeu para sempre – e é a consciência disso mesmo que a conduz ao suicídio.

Ao invés de ficarem presas a uma configuração estereotípica, a protagonista e a sua amiga vão ganhando “mobilidade” e “individuação”²⁵ através do processo de desfamiliarização que o leitor, à medida que se vai adentrando no romance, deve perceber como um caminho, cujo objectivo é a leitura da singularidade das personagens.

Assim, o que está aqui em causa já não é uma luta de classes à maneira neo-realista, mas uma consciencialização individual dentro da consciencialização de classe, numa situação de tensão entre o sobrevivimento da pertença à classe operária e um movimento de fuga às peias de que ela se tece dentro do tecido social. É neste movimento de fuga que elas se auto-apelidam de duquesas depois de limparem um palacete para um grande evento político-social; por momentos, entram noutra esfera e aquele elegante edifício foi um espaço só delas, pois apenas elas sabem a qualidade e a profundidade da limpeza conseguida para aquele lugar. Por algum tempo, elas foram as ‘senhoras’ deste lugar. Simbolicamente, este domínio da limpeza vem aqui alterar a cartografia social corrente e dar-lhes um espaço que socialmente também deveria ser o delas.

25 Assiste-se, no caso das personagens maria da graça e quitéria àquilo que Uri Margolin (2005: 55) designa por disrupção esquemática e por individuação relativamente à imagem mental a atribuir a determinadas personagens. Pertencendo elas a uma categoria específica que é a classe das empregadas domésticas, das mulheres a dias, porque pagas por trabalho diário, há todo um conjunto de inferências expectável que se vai alterando à medida que o leitor vai conhecendo melhor as personagens.

Assim, esta consciencialização²⁶ (até mesmo da impossibilidade da fuga) desenha-se por sobre os estereótipos de grupos²⁷ e, de algum modo, mostra como a identidade social está em permanente mudança, ou deveria estar – estaria, se o final da história não fosse uma espécie de paródia (ou versão grotesca e terrível) da história de Romeu e Julieta. O seu oposto idílico verifica-se no caso de sucesso amoroso do par quitéria andriy, e, embora o idílio surja aqui subvertido pela diferença de idades, há uma transformação, pois quitéria sabe que o amor a fará mudar irremediavelmente²⁸.

Todavia, é na protagonista do romance que o problema identitário é mais marcado: maria da graça procura-se a si própria, procura entender as razões deste amor/ódio que sente pelo senhor Ferreira. Mais: ela vai paulatinamente auto-analisar-se, esclarecer o porquê da sua perda e da sua dor. Também neste sentido, o romance é inusitado, porque subverte o preconceito de que no mundo pragmático das mulheres de limpezas não há cabimento para a reflexão sobre as emoções, sobre a paixão ou para o sentimento idealizado – preconceituosamente, não há lugar para mulheres-a-dias morrerem de amor. maria da graça subverte esta forma de pensar, quebra o estereótipo através da sua preocupação analítica: é pensando e reflectindo que vai percebendo porque é que o senhor ferreira lhe

26 O processo de consciencialização da protagonista implica, no limite, o reconhecimento da impossibilidade da fuga dessa inserção social castradora e castigadora – uma das razões que a leva ao suicídio.

27 The intergroup context also impacted upon stereotype consensus. Those in conditions of potential mobility developed more consensual ingroup and outgroup stereotypes than those in conditions of immobility. (Stott and Drury, 2004: 12).

28 E. Levinas (1990), na obra *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, explicita este jogo difícil do regresso identitário após o contacto com o "outro", deste modo: "La responsabilité pour les autres n'a pas été un retour à soi, mais une crispation, irrebutable, que les limites de l'identité ne peuvent pas retenir. La récurrence se fait identité en faisant éclater les limites de l'identité, le principe de l'être en moi, l'intolérable repos en soi de la définition".

faz falta e porque é que o marido a enche de náusea. As gotas de lixívia que coloca na sopa do marido permitem-lhe ganhar tempo para pensar e paralelamente inflingem uma dor que compensa ou atenua o seu sofrimento. Quando, finalmente, tem a prova do seu amor é como se tivesse a peça do puzzle que lhe faltava para se perceber a si própria e para perceber que lhe é impossível recuperar o que perdeu.

10. GLOBALIZAÇÃO: REPRESENTAÇÕES SINEDÓQUICAS

Inesperadamente, o leitor encontra, então, os problemas da sociedade contemporânea caracterizada pelo hedonismo potenciado pelo “turbocapitalismo”, no traçado evolutivo desta personagem vulgar. Todos os grupos, classes e camadas sociais procuram o prazer e o bem-estar, acentuando-se a frustração dos excluídos de os alcançar. Como Gilles Lipovetstky (2011: 62-63) salienta, a sociedade actual rege-se pelo presente, daí o consumismo e domínio do efémero. Estes elementos surgem caricaturados no rol de produtos de limpeza enumerados por estas empregadas domésticas que sonham trabalhar com marcas de qualidade que minimizem o esforço a despende e lhes permitam um trabalho mais qualificado.

Para além da caricatura, a sátira aliada ao cómico (evidente na expressão “lixívia *gourmet*”) imprimem, a esta caracterização do mundo contemporâneo modelada no romance, uma tonalidade irónica derrogadora muito acentuada e bastante prazerosa de ler.

Concorre para o tom irónico e crítico um magro e perdido cão, elevado ao estatuto de personagem, em parte pelo nome que lhe é atribuído: português. O cão português é uma sinédoque do próprio país, como o final do romance mostra de forma gritante, uma vez que o autor coloca o cão português como única testemunha do suicídio de maria da graça, atribuindo-lhe uma reacção débil, não interventiva. português fica “apenas a ver”, muito parado, “fugazmente inte-

ligente”, demasiado “calado”, “intensamente ternurento e absolutamente imprestável”.

Do próprio país Portugal, multicultural e globalizado, é assim tecido um auto-imagotipo feito de contrapontos, simultaneamente acolhedor e ternurento, mas também preconceituoso, muitas vezes imprestável e mesquinho nas mentalidades e no agir que lhes dá corpo. O autor capta com acuidade o jogo de oposições recorrente nas imagens nacionais, que se vão sobrepondo, conforme esclarecem Manfred Beller e Joep Leerssen (2007: 343-4):

Na prática, estas contra-imagens sucessivas não se substituem antes se acumulam. Assim, na maior parte dos casos, a imagem de uma determinada nação irá incluir uma estratificação composta de contra-imagens diferentes e contraditórias, com alguns aspectos activos e dominantes, mas com as restantes contrapartidas presentes latentemente, tacitamente ou subliminarmente. O resultado é que a maior parte das imagens das caracterizações nacionais irão redundar numa polaridade caracterizadora.

Dir-se-ia que fica no ar a pergunta “Que fazer com este Portugal?”, mas a lógica que o autor imprime ao romance conduz-nos mais a uma outra: “Que podemos fazer para mudar Portugal?”

Torna-se imprescindível assinalar, por fim, a agudeza da escrita de Lídia Jorge e valter hugo mãe que corajosamente têm vindo, como esperamos ter demonstrado, a desmascarar alguma mitologia nacional, em nome da qual uma esmagadora maioria do povo português reproduz um auto-imagotipo de acordo com o qual somos generosos, anti-racistas, acolhedores. Se este auto-imagotipo encerra, evidentemente, uma parte de verdade, convém não esquecer que ele não é imutável, o que significa que, para que ele se mantenha activo e verdadeiro no terreno agreste e inóspito de uma globalização assente num capitalismo desenfreado, será necessário cultivá-lo árdua e corajosamente.

BIBLIOGRAFIA

- AMOSSY, Ruth & PIERROT, A. H. (1997). *Stéréotypes et Clichés*, Paris, Nathan.
- BARTOLI, David gé (2003). “Metamodélisation et inframodelization”, in *L’Infraphysique*, Vol. 2010/02/0, <http://crealab.info/infraphysic/doku.php>
- BECK, Phillippe (2008). “Aspects anthropologiques de la littérature: Imagologie et psychologie cognitive” in *Les nouvelles voies du Comparatisme/ New Path ways for Comparative Literature 17-19 novembre*.
- BENJAMIN, Walter (2004). *Imagens de Pensamento*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- BOUANICHE, Arnaud (2007). *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, Pocket.
- CABRAL, João de Pina (2003). “Identidades inseridas: algumas divagações sobre identidade, emoção e ética”, Working Papers do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, <http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2003/WP2-2003.pdf>.
- DELEUZE, Gilles (1991). *O Que é a Filosofia?*, Lisboa, Editorial Presença, 1992.
- DELEUZE, Gilles (2005). *Foucault*, Lisboa, edições 70 (orig. fr. 1986).
- DERRIDA, Gilles (2005). *De l’hospitalité*, Lisboa, edições 70 (orig. fr. 1986).
- GENETTE, Gérard (1992). *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil.
- HALL, Stuart (ed.) (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage.
- HOORN, Johan F. and KONIJN, Elly A. (2003). “Perceiving and experiencing fictional characters: An integrative account”, in *Japanese Psychological Research*, Vol. 45, n.º 4, 2003, pp. 250-268.
- JORGE, Lídia (2002). *O Vento Assobiando nas Gruas*, Lisboa, Ed. D. Quixote.
- JORGE, Lídia (2009). *Contrato Sentimental*, Lisboa, Sextante Editora.
- KUNDERA, Milan (1988). *A Arte do Romance*, Lisboa, Ed. D. Quixote.
- LARANJEIRA, J. L. Pires (2006), “Para uma Teoria da Cultura Africana”, in Coleção “Sempre Negro” da URFJ. Disponível em <https://woc.uc.pt/fluc/getFile.do?tipo=6&id=6841>, consultado em 20-4-2011.

- LEVINAS, Emmanuel (1988). *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70. Trad. de *Totalité et Infini. Essai sue l'extériorité*, Paris, Kluwer Academic, 1994, (Orig. de 1971).
- LEVINAS, Emmanuel (1995). *Altérité et Transcendance*, Paris, Fata Morgana.
- LEVINAS, Emmanuel (1990). *Autrement qu'être ou au delà de l'essence*, Paris, LGF. (Disponível em *Espace-thique: Emmanuel Levinas* [http:// espace-thique.free.fr/](http://espace-thique.free.fr/)).
- LIPOVETSKY, Gilles & CHARLES, Sebastien (2010). *Os Tempos Hipermodernos*, Lisboa, Edições 70 (Ed. Orig. 2004).
- MÃE, valter hugo (2008). *Apocalypse dos trabalhadores*, Porto, QuidNovi.
- MARGOLIN, Uri (2005). "Character", HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M-L - *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London/New York, Routledge, 2005, pp. 54-57.
- PLOUS, Scott (2003). "The Psychology of Prejudice: An Overview", in PLOUS, Scott (ed.) (2003) *Understanding Prejudice and Discrimination*, New York, McGraw-Hill, pp. 3-48.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2007). In *Revista Crítica de Ciências Sociais* 78 (Original in English © Eurozine).
- SIMÕES, Maria João (2006). "Jogo ficcional: personagens desbordantes em Mário de Carvalho", in REIS, Carlos (cord.) *Figuras da Ficção*, Coimbra, CLP, pp. 79-91.
- STOTT, Clifford; DRURY, John (2004). "The importance of social structure and social interaction in stereotype consensus and content: Is the whole greater than the sum of its parts?", in *Journal of Social Psychology*, 34, pp. 11-23.
- VOESTERMANS, Paul (1991). "Alterity, Identity: A Deficient Image of Culture", in R. CORBEY & Joep LEERSSEN (ed.) *Alterity, Identity, Image*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, p. 225.
- THOMASSON, Amie (2003). "Fictional Characters and Literary Practices", in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, n.º 2, April, pp. 138-157.

- VAN DIJK, Teun (1999). *Ideología*, Madrid, Editorial Gedisa (ed. orig. em inglês de 1998).
- Van DIJK, Teun (2001). “Discourse and manipulation”, in *Discourse & Society*, Vol. 17 (2): pp. 359-383.
- VEIDEMANN, Rein (2003). “Literature as Factor of Social Coherence; Estonia’s Case”, in *Interlitteraria*, August, pp. 55-67.
- VOESTERMANS, Paul (1991) “Alterity, Identity: A Deficient Image of Culture”, in CORBEY, R. & LEERSSEN, Joep (ed.) *Alterity, Identity, Image*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 219- 251.