

---

32 | 2019

## Cidadania em perigo: crime, fim do mundo e biopolítica nas literaturas e no cinema pós-coloniais

Gaia Giuliani (dir.)

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/eces/4628>

DOI : 10.4000/eces.4628

ISSN : 1647-0737

### Éditeur

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

### Référence électronique

Gaia Giuliani (dir.), *e-cadernos CES*, 32 | 2019, « Cidadania em perigo: crime, fim do mundo e biopolítica nas literaturas e no cinema pós-coloniais » [Online], posto online no dia 15 dezembro 2019, consultado o 01 setembro 2020. URL : <http://journals.openedition.org/eces/4628> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eces.4628>

---







e-cadernos  
CES



Centro de Estudos Sociais | Publicação semestral | n.32

# 32

**Cidadania em perigo: crime, fim do mundo e biopolítica  
nas literaturas e no cinema pós-coloniais**





PROPRIEDADE E EDIÇÃO

**CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS**

**UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

[www.ces.uc.pt](http://www.ces.uc.pt)

COLÉGIO DE S. JERÓNIMO

APARTADO 3087

3000-995 COIMBRA

PORTUGAL

URL: <http://journals.openedition.org/eces/>

E-MAIL: [e-cadernos@ces.uc.pt](mailto:e-cadernos@ces.uc.pt)

TEL: +351 239 855 573

FAX: +351 239 855 589

CONSELHO DE REDAÇÃO DA E-CADERNOS CES

MARIA JOSÉ CANELO (Diretora), CRISTIANO GIANOLLA, FILIPE SANTOS, MAURO SERAPIONI, PABLO PÉREZ NAVARRO,  
PATRÍCIA SILVA, PAULO PEIXOTO, TERESA MANECA LIMA, VÍTOR NEVES

AUTORES/AS

GAIA GIULIANI, ANDREA PEZZÈ, CRISTINA SANTOS, LUCIANA MARTINEZ, ELENA BRUGIONI, FERNANDA GALLO, FABRICE  
SCHURMANS, GIOVANNI BETTINI, ANNE-LAURE BONVALOT, NICOLA COSENTINO, FABIO DEOTTO

COORDENADORA DE EDIÇÃO

ANA SOFIA VELOSO

ASSISTENTE DE EDIÇÃO

ALINA TIMÓTEO

CAPA

ANDRÉ QUEDA

PERIODICIDADE

SEMESTRAL

VERSÃO ELETRÓNICA

ISSN 1647-0737

© CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS, UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 2019

**CIDADANIA EM PERIGO:  
CRIME, FIM DO MUNDO E BIOPOLÍTICA  
NAS LITERATURAS E NO CINEMA  
PÓS-COLONIAIS**

**ORGANIZAÇÃO**

Gaia Giuliani



**CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS**

**2019**

# Index

Gaia Giuliani – <i>Introdução</i> .....	4
Andrea Pezzè – <i>Literatura policial e ficção científica na Argentina do século XIX: Eduardo L. Holmberg</i> .....	13
Cristina Santos – <i>Horror as Real and the Real as Horror: Ghosts of the Desaparecidos in Argentina</i> .....	29
Luciana Martinez – <i>Viver o fim, repensar um começo: representações pós-coloniais do futuro na cultura brasileira</i> .....	46
Elena Brugioni, Fernanda Gallo – <i>Estéticas da memória e do futuro em João Paulo Borges Coelho e Ungulani Ba Ka Khosa</i> .....	65
Fabrice Schurmans – <i>Angola-Zaire sur Seine. Identités postcoloniales et hybridités urbaines dans le roman policier Agence Black Bafoussa de Achille F. Ngoye</i> .....	81
Giovanni Bettini – <i>About Time! The Abyss of the Future and End(s) of Subjectivity in (Climate) Dystopias</i> .....	103
Anne-Laure Bonvalot – <i>Écologies du plurivers et (dé)colonialité dans quelques fictions d'enquête environnementale du Sud global</i> .....	127
Gaia Giuliani – <i>The End of the World as We Know It. For a Postcolonial Investigation of the Meaning(s) of Environmental Catastrophe in Sci-Fi Films</i> .....	143

## @cetera

Nicola Cosentino – <i>The “Be Part and Take Part” Issue in Contemporary Italian Speculative Fiction. An Interview with Fabio Deotto by Nicola Cosentino</i> .....	166
---	-----

# Introdução

O presente número temático nasce da colaboração da organizadora com outros dois intelectuais, nomeadamente, Fabrice Schurmans e Andrea Pezzè, também investigadores do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, e tem o seu início nos seminários que organizaram conjuntamente em 2016 sobre os temas do crime, fim do mundo e biopolítica. Por afinidade nas linhas de investigação, a iniciativa de compilação dos textos ali apresentados e o alargamento posterior ao convite à apresentação de artigos externos veio a ser associada ao projeto de investigação corrente (De)Othering: Desconstruindo o Risco e a Alteridade, dirigido pela organizadora e no âmbito do qual se desenvolveu a organização deste número.<sup>1</sup>

Em linha com a metodologia dos seminários, nesta coleção de ensaios os/as autores/as tentam examinar de uma forma multiperspetivada o modo como as narrativas policiais, pós-apocalípticas, fantásticas ou de ficção científica em geral representam o social: como, por um lado, refletem preocupações e medos em vários contextos sociais, desde cidadanias em crise e em perigo ao crime e a percepções contemporâneas do fim do mundo, e por outro, como traduzem a procura de novos horizontes simbólicos dentro dos quais se pode pensar originalmente as contradições do presente e as esperanças do futuro. No conjunto dos ensaios, estas contradições vão dos conflitos entre sociedade e Estado às tensões entre perigo e renovação social, catástrofe e pós-catástrofe, humanidade e seres não/pós-humanos. Por sua vez, as esperanças incluem uma reflexão sobre a violência do passado colonial, a sua herança no presente e as expectativas de transformação, tanto social quanto ambiental, tanto epistemológica quanto material, no futuro. Não é ao acaso, portanto, que a questão da relação entre raça e racismo nas suas formas interseccionais, enquanto herança viva do passado colonial e hierarquias sociais e culturais contemporâneas,

---

<sup>1</sup> Projeto com a referência POCI-01-0145-FEDER-029997, financiado por fundos FEDER – Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Inovação (POCI) e por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

esteja presente em todos os artigos que a compõem, de uma forma mais ou menos explícita. Indícios claros da violência que foi e que é institucional, raça e racismo permanecem nas formas pelas quais o perigo está a ser representado a partir de um olhar hegemónico branco que identifica nas margens *racializadas*, *genderizadas* e pobres as origens da catástrofe. Ao mesmo tempo, as narrativas podem conter a esperança de uma emancipação que passa pela luta antirracista e pelo diálogo transcultural.

Este esforço coloca-se em linha com a análise crítica que a organizadora desenvolveu dos medos do presente (Giuliani, 2016a; 2017; no prelo) e integra-se num horizonte mais amplo marcado, nos últimos anos, por uma recrudescência da investigação académica sobre os géneros ficcionais ditos populares, a qual comportou diferentes abordagens críticas que têm incluído propostas literárias, estruturais e teóricas (Pearson e Singer, 2009; Langer, 2011; Hoagland e Sarwal, 2011), num esforço concertado de redefinição dos conteúdos culturais que os ditos géneros têm a faculdade de expressar. Tanto nas tipologias literárias como nas visuais e cinematográficas, as questões pós-coloniais, quer de género (no duplo sentido de *gender* e *genre*), quer relativas ao racismo, introduzem novas formas e potencialidades na expressão das tensões da contemporaneidade pós-colonial e na desestruturação/desconstrução da experiência histórica. No que se refere à abordagem teórica, os estudos de referência abrangem uma perspetiva estrutural sobre os géneros anteriormente referidos (Altman, 2000; Giardinelli, 1996), bem como uma perspetiva cultural. Esta última apoia-se em teorias sobre biopolítica (Foucault, 2005 [1978-1979]; Agamben, 1995; Esposito, 2004), biopolítica colonial num mundo pós-colonial (Stoler, 2016) e do complô social, quer em termos da ameaça do Estado contra a população (Piglia, 2005; Besarón, 2009; Braham, 2004; Herlinghaus, 2009, 2013), quer do medo da alteridade racial ou social. Deste ponto de vista, é possível refletir também sobre as implicações pós-coloniais que as ditas formas literárias têm oferecido à crítica académica (vejam-se, por exemplo, os trabalhos de Giuliani, 2015, 2016a, 2016b, no prelo), tornando-se fundamentais para focar o problema das representações do/a Outro/a, especialmente através da reativação do conceito de monstrosidade (canibais, *zombies* ou alienígenas) na cultura popular nacional e internacional. No contexto das análises filosófico-políticas e intrínsecas aos estudos culturais que a organizadora levou a cabo, estas representações monstruosas são lidas como alegorias fantásticas de uma vasta categoria de monstros sociais e institucionais, que na literatura e no cinema do crime são frequentemente construídos como terroristas, profissionais da conspiração e homicidas em série – que

alternadamente produzem pânico moral, quando o/a criminoso/a vem da sociedade, ou luta política, quando ele/ela coincide com o Estado (Boltanski, 2012).

Em geral, a relação entre a presença da alteridade e a sua representação ficcional e fantástica em termos de produção cultural popular é hoje inspiração constante para um exame do nosso presente por parte de muitas e diferentes disciplinas. Exemplos importantes do uso deste tipo de literatura e cinema como textos históricos e filosóficos encontram-se nas reflexões tanto no âmbito dos já mencionados estudos culturais e filosofia política quanto no da crítica literária, da historiografia feminista, dos estudos antropológicos sobre escravidão e colonialismo, das análises das transformações geográficas, geológicas e sociais na época da crítica ao Antropoceno e ao neoliberalismo.

Estas disciplinas reconheceram – após décadas de negligência durante as quais estes tipos de ficção não eram considerados válidos pela crítica – como o elemento emocional desempenha um papel muito importante na relação entre provável e improvável, entre memória e fantasia: a literatura e o cinema de ficção (quer de crime, quer apocalípticos) expõem e amplificam medos e esperanças, oferecem leituras e interpretações, reorganizam elementos da realidade para que fiquem mais evidentes, com o objetivo não apenas de crítica social e cultural mas, como já se referiu, também de emancipação. Neste sentido, a crítica pós-colonial, assim como as antirracistas, feministas, anticapitalista e ecologista intrínsecas a estes campos de estudo permitiram ver estes textos como documentos históricos relacionados com as urgências políticas da atualidade, como peças do mosaico em movimento que compõem a imagem complexa do presente a partir da sua relação com o passado.

A especificidade e unicidade deste número temático deriva do facto de explorar narrativas ditas populares que emanam do Sul, mais especificamente do espaço Atlântico – nomeadamente África, Europa, América do Norte e América do Sul. Este espaço deve ser entendido não tanto como lugar geográfico, mas mais como um conjunto de formas de representação da diferença (racial, política), da biopolítica e da violência. As realidades históricas, culturais e sociais da Argentina, do Brasil, de Moçambique, de Paris pós-colonial, e dos lugares físicos e simbólicos que emanam das críticas do(s) Sul(is) ao Antropoceno e à catástrofe climática estão aqui a ser interpeladas como lugares interligados ao longo de laços e relações de poder, tanto locais quanto transnacionais e transoceânicas. É precisamente através de uma perspectiva comparada, pluri e interdisciplinar que os textos aqui propostos, pretendem explorar a forma como muitas destas narrativas veiculam e articulam as suas especificidades culturais num espaço transnacional. A sua originalidade reside, portanto, tanto no tipo de narrativas em análise como na maneira de as ler e



interpretar, à luz de um diálogo constante entre crítica literária, filosofia, semiótica, filologia, antropologia, geografia e sociologia. Este diálogo é inevitável, sendo que nos textos aqui apresentados, as análises ganham vida a partir da ideia de que a ficção e o hiper-real são elementos de uma construção simbólica que afeta a autocompreensão individual e coletiva e a compreensão do momento histórico no qual vivemos. É, portanto, necessária uma ferramenta de análise complexa, capaz de decifrar como histórias de crime, de invasão alienígena e de catástrofe ambiental podem constituir uma das lentes através das quais as sociedades contemporâneas olham o presente. Esta ferramenta permite captar as diferentes vozes, as mais marginais, as mais esquecidas, as mais silenciadas, e compreender como os aspetos aparentemente mais paroxísticos das sociedades atuais (como a violência e o crime feroz), que parecem pertencer ao passado, continuam ainda hoje estruturais para as/os mais excluídas/os, e como os seus desenvolvimentos mais improváveis (como a invasão alienígena e a refração do ADN) são talvez alegoria de tendências ambientais, sociais, culturais e políticas muito reais.

A multiespacialidade e a plurivocalidade que este número temático pretende explorar nas críticas à violência, à biopolítica e aos crimes de Estado, e as abordagens interdisciplinares que ele propõe refletem-se na variedade das pertenças disciplinares das/os autoras/es, dos seus interesses de pesquisa e das ferramentas teóricas e metodológicas que utilizam. Assim, literatos especializados em literatura e cinema pós-colonial como Fabrice Schurmans, Elena Brugioni, Fernanda Gallo, Andrea Pezzè e Anne-Laure Bonvalot conseguem dialogar com filósofas políticas especializadas em estudos críticos da raça e da branquitude como Gaia Giuliani, com geógrafos humanos especializados em mudança climática como Giovanni Bettini, com estudiosas feministas peritas em literatura e cinema da América Latina como Cristina Santos ou em comunicação social e jornalismo como Luciana Martinez e, finalmente, escritores como Nicola Cosentino.

Os artigos são aqui ordenados por áreas temáticas e geográficas pelo que no início do número se encontram as reflexões sobre literatura e cinema do crime e de fantasia produzida na América Latina, nomeadamente na Argentina e no Brasil. Seguem-se depois os artigos focados nas produções africanas e, para concluir, os que analisam textos literários e visuais que se focam no apocalipse climático e na crítica ao Antropoceno.

O primeiro artigo, da autoria de Andrea Pezzè, intitula-se “Literatura policial e ficção científica na Argentina do século XIX: Eduardo L. Holmberg”. O autor pretende apresentar a figura excêntrica do escritor argentino Holmberg e as obras que ele compôs no fim da sua vida e que podem ser consideradas de ficção científica ou

pertencentes ao género policial. O objetivo de Pezzè é o de relacioná-las tanto com as especificidades argentinas como focalizá-las à luz dos estudos mais recentes sobre biopolítica e controlo social. Pezzè enquadra Holmberg e a sua obra numa análise do cânone dos géneros, o início do qual foi identificado na obra de Jorge Luis Borges e na análise literária e teórica crítica do papel do Estado na gestão do conhecimento científico.

Segue-se o contributo de Cristina Santos, “Horror as Real and the Real as Horror: Ghosts of the *Desaparecidos* in Argentina”, no qual se explora o medo da alteridade política no conto breve “The Inn”, de Mariana Enríquez. Nele, a escritora argentina conjuga a história contemporânea do seu país com alguns elementos de horror gótico, mantendo uma clara abordagem de crítica social. O conto de Enríquez mistura a realidade de um passado recente com elementos supernaturais de forma a mergulhar na memória da última ditadura. O artigo de Cristina Santos pretende examinar o uso da figura do *desaparecido* como representativa de uma política do cancelamento da alteridade política, que foi sistematicamente censurada e não reconhecida. Pretende também analisar a recordação e reinscrição do *desaparecido* como exercício cultural intergeracional que se opõe às narrativas institucionais do cancelamento e do esquecimento.

O artigo que fecha a primeira temática é da autoria de Luciana Martinez e intitula-se “Viver o fim, repensar um começo: representações pós-coloniais do futuro na cultura brasileira”. O texto percorre três representações do fim do mundo produzidas no Brasil: a música *E o mundo não se acabou* (1938), interpretada por Carmen Miranda; a vídeo-obra *Luz negra* (2002), de Nuno Ramos e Eduardo Climachauska; e o documentário de ficção científica *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós. O trajeto sugere a constância da ideia de apocalipse no imaginário cultural brasileiro e a diferença entre tais retratos que circulam pelo país. O percurso tem enfoque na obra mais recente – o filme de Queirós – numa época em que a experiência do fim adquire singular solidez. A partir de Queirós, o ensaio reflete sobre o necropoder no Brasil e em que sentidos a alteridade entre Brasília e a ficcional Ceilândia permite pensar o apocalipse através de novos imaginários e novas formas de viver coletivamente.

A segunda temática – a das produções africanas – recolhe os contributos de Elena Brugioni e Fernanda Gallo bem como de Fabrice Schurmans. O artigo de Elena Brugioni e Fernanda Gallo – “Estéticas da memória e do futuro em João Paulo Borges Coelho e Ungulani Ba Ka Khosa” – foca-se nas narrativas escritas e visuais correspondentes ao género da ficção científica, interpretando-as como novas representações da contemporaneidade africana (Bould, 2015). Examinando as obras literárias *Ualalapi* (2016) e *Cidade dos espelhos* (2011), respetivamente dos escritores

moçambicanos Ungulani Ba Ka Khosa e João Paulo Borges Coelho, através dos quadros críticos da ficção científica e ficção especulativa, as autoras pretendem refletir sobre as estéticas da memória e do futuro, enquadrando estas obras literárias como formas de renovar os sentidos do “futuro do passado” na pós-colónia.

O artigo que se segue e que fecha a segunda temática é o de Fabrice Schurmans intitulado “Angola-Zaïre sur Seine. Identités postcoloniales et hybridités urbaines dans le roman policier *Agence Black Bafoussa* de Achille F. Ngoye”. O autor afirma que o romance *Agence Black Bafoussa* (1996) do escritor congolês propõe uma representação ficcional de um ambiente social mal conhecido, que é o das comunidades que emigraram da África subsaariana para Paris. O país de origem dos protagonistas é imaginário, mas as alusões ao fim da ditadura do Mobutu são numerosas. Schurmans reconstrói num primeiro momento o contexto histórico do romance, que é o de um Zaire em crise. De seguida, analisa o contexto literário da obra para sublinhar como o romance pode ser considerado pertencente tanto à categoria da literatura africana francófona como à do romance policial. Estas são as ferramentas que permitem ao autor analisar como a capital francesa se tornou num espaço pós-colonial e de hibridação das culturas numa Paris africana.

A última temática abre com o artigo de Giovanni Bettini, ao qual se segue o contributo de Anne-Laure Bonvalot e encerra com o de Gaia Giuliani. O artigo de Giovanni Bettini, “About Time! The Abyss of the Future and End(s) of Subjectivity in (Climate) Dystopias”, pretende explorar como num contexto no qual a emergência climática se torna tangível, a mesma fica, contudo, intratável nos paradigmas atuais, o que sugere a necessidade de perspetivar e por em prática novos “mundos” e novas formas de subjetividade. A cultura popular literária e cinematográfica utiliza geralmente a distopia e o apocalipse para narrar um mundo pós-crise climática. A partir de estudos que criticam esta tendência, Bettini analisa duas novelas distópicas – *The Water Knife* (2015) do escritor italo-americano Paolo Bacigalupi e *La galassia dei dementi* do escritor italiano Ermanno Cavazzoni (2018) – e confronta os *desastres* futuros que estes autores descrevem, argumentando que se Bacigalupi revitaliza fantasias de uma humanidade normativa, Cavazzoni permite imaginar novos mundos socioecológicos mais justos.

No artigo “Écologies du plurivers et (dé)colonialité dans quelques fictions d’enquête environnementale du Sud global”, Anne-Laure Bonvalot pretende estudar um *corpus* literário de textos que articulam um discurso socioambiental não dualista e decolonial, para entender as contribuições específicas da ficção contemporânea no pensamento do Sul global, que defende a necessidade de uma reconsideração

urgente das categorias de compreensão das comunidades do Pluriverso, humanas e não humanas, e dos territórios que habitam. Bonvalot propõe analisar através dos romances *Os transparentes* (2012) do escritor angolano Ondjaki e *By the Rivers of Babylon* (2017) do escritor e poeta jamaicano Kei Miller, algumas implicações éticas e estéticas, mas também políticas e ontológicas, dessa ecoliteratura do Sul global, fundamentada em ficções de investigação pré-apocalípticas que assumem uma perspectiva decolonial para abordar, visibilizar e (re)fabular ecologias e ontologias hoje em perigo.

Fecha esta temática o contributo de Gaia Giuliani “The End of the World as We Know It. For a Postcolonial Investigation of the Meaning(s) of Environmental Catastrophe in Sci-Fi Films”. Nele, a autora explora as fantasias subjacentes às ideias de desastre e de regeneração da sociedade humana através de ou contra uma entidade não-humana. O artigo foca-se na análise de dois produtos de cultura visual de massa, *Annihilation* de Alex Garland (USA, 2018) e *Arrival* de Denis Villeneuve (USA, 2016). A leitura em contraluz destes filmes acontecerá através de uma análise de outras três produções cinematográficas: *Blindness* (Brasil, 2008) de Fernando de Meirelles, *The Happening* (USA, 2008) de M. Night Shyamalan e *The Impossible* (UK, 2012) de Juan Antonio Bayona. A reflexão pretende mostrar, através da ferramenta socioantropológica da análise do discurso – que cruza estudos culturais e pós-coloniais – como a catástrofe, enquanto crise (no discurso ocidental hegemónico), se opõe ao conceito de desastre, enquanto evento incontável localizado fora do Ocidente e onde supostamente as populações que aí vivem não possuem as tecnologias e os conhecimentos para prever e geri-lo. O objetivo do artigo é o de investigar criticamente o significado de uma “sociedade melhor”, que sobrevive à catástrofe em termos de raça, civilização e cultura.

Na secção @cetera, que encerra o número, é publicada uma entrevista de Nicola Cosentino ao escritor de ficção italiano Fabio Deotto. A última obra de Deotto, *Un attimo prima* [um momento antes] (2017), explora a vida de um homem comum numa Milão futurística, resultado da revolta iniciada pelo movimento Occupy, usando um *sub-plot* psicanalítico. Na entrevista, Cosentino investiga a relação entre distopia, utopia e cidadania no romance e, de forma mais geral, no pensamento do escritor e como as questões políticas – poder, autoritarismo, conflito, discriminações, consciência social – são hoje traduzidas nas obras de ficção.

Revisão de Patrícia Silva e Ana Sofia Veloso



## GAIA GIULIANI

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra  
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal  
Contacto: gaiajuliani@ces.uc.pt

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (1995), *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Altman, Rick (2000), *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Besarón, Pablo (2009), *La conspiración. Ensayo sobre el complot en la literatura argentina*. Buenos Aires: Simurg.
- Boltanski, Luc (2012), *Enigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*. Paris: Gallimard.
- Bould, Mark (2015), "If Colonialism Was the Apocalypse, What Happens Next?", *Los Angeles Review of Books*, 5 de agosto. Consultado a 13.09.2019, em <https://lareviewofbooks.org/article/if-colonialism-was-the-apocalypse-what-comes-next-dilman-dila>.
- Braham, Persephone (2004), *Crimes against the State, Crimes against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Esposito, Roberto (2004), *Immunitas*. Torino: Einaudi.
- Foucault, Michel (2005), *Nascita della biopolitica*. Milano: Feltrinelli [orig.: 1978-1979].
- Giardinelli, Mempo (1996), *El género negro: ensayo sobre literatura policial*. Córdoba (Argentina): Op Oloop.
- Giuliani, Gaia (2015), "Fears of Disaster and (Post-)Human Raciologies in European Popular Culture (2001-2013)", *Culture Unbound*, Volume 7, Theme 3, 363-385.
- Giuliani, Gaia (2016a), *Zombi, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*. Firenze/Milano: Le Monnier/Mondadori Education.
- Giuliani, Gaia (2016b), "Monstrosity, Abjection and Europe in the War on Terror", *Capitalism Nature Socialism*, 27(4), 96-114.
- Giuliani, Gaia (2017), "Afterword: Life adrift in a postcolonial world", in Andrew Baldwin; Giovanni Bettini (orgs.), *Life Adrift: Climate Change, Migration, Critique*. London: Rowman & Littlefield International, 227-242.
- Giuliani, Gaia (no prelo), *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene. A Postcolonial Critique*. London: Routledge.
- Herlinghaus, Hermann (2009), *Violence without Guilt*. New York: Palgrave Macmillan.
- Herlinghaus, Hermann (2013), *Narcoepics. A Global Aesthetic of Sobriety*. New York/London: Bloomsbury.
- Hoagland, Ericka; Reema Sarwal (orgs.) (2011), *Science Fiction, Imperialism and the Third World. Essays on postcolonial Literature and Film*. Jefferson: McFarland.
- Langer, Jessica (2011), *Postcolonialism and Science Fiction*. London: Palgrave MacMillan.

- Pearson, Nels; Marc Singer (2009), "Open Cases: Detection, (Post)Modernity, and the State", in Nels Pearson; Marc Singer (orgs.), *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. Farnham: Ashgate, 1-14.
- Piglia, Ricardo (2005), "Teoría del complot", *Casa de las Américas*, 245(1), 32-41.
- Stoler, Ann Laura (2016), *Duress. Imperial Durabilities in Our Times*. Durham: Duke University Press.

ANDREA PEZZÈ

LITERATURA POLICIAL E FICÇÃO CIENTÍFICA NA ARGENTINA DO SÉCULO XIX:  
EDUARDO L. HOLMBERG

**Resumo:** Este artigo propõe apresentar a figura excêntrica do escritor argentino Eduardo L. Holmberg especialmente através das suas obras de final do século XIX – que se podem incluir na ficção científica e/ou no policial – e relacioná-las tanto com as especificidades argentinas como enfocá-las à luz dos estudos mais recentes sobre biopolítica e controlo social. Numa primeira parte, iremos apresentar retrospectivamente o cânone da ficção científica e do policial que para Ricardo Piglia se institui na Argentina com a obra de Jorge Luis Borges (ou seja, nos anos 30 ou 40 do século XX). Numa segunda parte, faremos a análise teórica do papel do Estado, através dos estudos sobre biopolítica de Foucault, Agamben e Esposito, e a gestão do conhecimento científico pelo poder que as obras “Horacio Kalibang o los autómatas” e *La bolsa de huesos* mostram.

**Palavras-chave:** biopolítica, Eduardo L. Holmberg, ficção científica, policial, tanato-política.

SCIENCE FICTION AND DETECTIVE STORIES IN 19TH CENTURY ARGENTINA:  
EDUARDO L. HOLMBERG

**Abstract:** The purpose of this article is to portray the eccentric figure of the Argentinean writer Eduardo L. Holmberg, focusing in particular on two of his late 19th century works - which can be classified as science fiction and detective stories - and relating them to distinctive features of Argentina, while also framing them against the background of the most recent studies on biopolitics and social control. First of all, we will retrospectively analyze the canon of science fiction and detective stories that, according to Ricardo Piglia, began in Argentina with the writings of Jorge Luis Borges (i.e., between the 1930s and 1940s). Later, we will dwell on the theoretical analysis of the role of the State, through the studies of biopolitics by Foucault, Agamben and Esposito, and the management of scientific knowledge by the ruling power depicted in “Horacio Kalibang o los autómatas” and *La bolsa de huesos*.

**Keywords:** biopolitics, detective story, Eduardo L. Holmberg, science fiction, thanatopolitics.

## INTRODUÇÃO

Eduardo L. Holmberg (1852-1937) foi um dos protagonistas da cena cultural argentina entre os séculos XIX e XX. Contudo, os estudos sobre a sua obra só começaram nos últimos trinta anos, nomeadamente graças ao trabalho de Gioconda Marún (1993) a respeito dos representantes menos conhecidos do Modernismo rio-platense. O longo silêncio em redor da narrativa de Holmberg deve-se a duas causas relevantes. Em primeiro lugar, o argentino não era um literato e, apesar da sua produção literária não ser quantitativamente escassa, esta ficou subordinada ao seu trabalho de divulgação científica. Estudante de medicina na década de 1870,<sup>1</sup> especializou-se em botânica e zoologia, até chegar à direção do jardim zoológico de Buenos Aires entre 1888 e 1904. Holmberg participou em cinco missões de investigação nas áreas internas deste país austral,<sup>2</sup> registando assim o seu nome em obras de exploração, classificação e organização do recém-nascido Estado moderno argentino. Após a “Conquista del Desierto” – a operação militar que, em 1879, marcou a expansão da elite urbana e, dessa forma, a aniquilação do mundo indígena –, cresceu com maior vigor o projeto modernizador, económico e positivista na definição e direção do território nacional (Asúa, 1993; Alinovi, 2009; Quereilhac, 2016). Na qualidade de zoólogo, Holmberg integrou-se no grande processo enciclopédico argentino, seja no trabalho de investigação, seja na ação divulgadora. Nos anos do auge do positivismo, dedicou-se ativamente à nacionalização do conhecimento científico. Um exemplo é a polémica com o seu predecessor na direção do jardim zoológico, a quem reprovava a atitude de estranhejar a investigação científica e o desinteresse pela divulgação:

O diretor tem muito que fazer; as publicações europeias transmitem anualmente as suas numerosas observações e, portanto, não se pode ocupar de certos pormenores que, na verdade, não correspondem a um Diretor do Museu; porém, entretanto, o estabelecimento não contém objetos acessíveis ao público senão pela vista. Os “Anais do Museu” já não se publicam e é necessário conhecer as obras europeias para saber o que há no Museu de Buenos Aires. As suas estantes encontram-se cheias, em mais de um sítio repletas. Temos um grande museu, mas não o aproveitamos, porque não o soubemos organizar para a instrução pública, como foi pensado por [Bernardino] Rivadavia, esse grande homem que

<sup>1</sup> Para mais informações biográficas e sobre o percurso de cientista, cf. Solomonoff (2006), López Martín (2005) e Bruno (2015).

<sup>2</sup> “Paralelamente a estas duas atividades, Holmberg realizou em 1872 uma expedição ao Rio Negro, atravessando a fronteira dos indígenas. Percorreu as províncias do Norte, subiu o Rio Luján (1878) e participou nas expedições de Ameghino e o botânico Federico Khurtz no Chaco (1885) e em Misiones (1886), publicando um relatório de cada uma destas viagens” (Solomonoff, 2006: 15; tradução própria).



ditou os aforismos do futuro argentino [...]. O Museu de Buenos Aires está, pois, mal dotado e pior organizado.<sup>3</sup> (Holmberg *apud* Bruno, 2015: 125)<sup>4</sup>

O segundo motivo toca à tipologia de literatura que escreveu: fantástica, principalmente nos matizes góticos de E. T. A. Hoffmann, nos contos “El ruiseñor y el artista” (1957a [1876]) ou “La pipa de Hoffman” (1957b [1876]); policial em *La bolsa de huesos* (2005 [1896]), ou no cruzamento com o fantástico, em *Nelly* e em *La casa endiablada* (ambos de 1896); ficção-científica em “Horacio Kalibang o los autómatas” (1998 [1879]). Apesar de Rubén Darío, fundador do Modernismo hispano-americano, ter composto obras de tema gótico (“Tanatophobia” e outros contos), o cânone do movimento ficou ligado à produção poética, sem englobar os gêneros literários ditos populares, que caíram no esquecimento.

No final do século XX, a consolidação na história da literatura dos gêneros populares – com a consequente estruturação *ex novo* de uma taxinomia (bom/mau, adequado/impróprio, etc.) – estimulou o aumento dos estudos sobre os gêneros, também num enfoque retrospectivo. Holmberg, pela sua capacidade de transcender a simples história de investigação policial ou de ficção científica, converteu-se no mais estudado entre os menos estudados autores argentinos do final do século XIX.<sup>5</sup>

Um fator de interesse na sua obra é a constante oscilação entre o impulso do progresso científico da nação e o receio do mesmo, este último muitas vezes de caráter espiritista ou teosófico. Numa terra de graves conflitos com as povoações indígenas, Holmberg coloca a si mesmo o problema da educação dos subalternos;<sup>6</sup> no debate neocolonialista da conquista do território da nação, relaciona a brutal expansão da fronteira com a incumbência da disciplina:

nestas circunstâncias, os Governos mostrarão mais empenho do que têm tido até agora, [...] farão disso uma preocupação constante e agregarão a qualquer

<sup>3</sup> Em 1882, Bruno (2015: 128) escreveu: “Burmeister apenas sabe focar-se em si mesmo, tirar o maior proveito dos que sabem menos do que ele, incutir-lhes o terror à ciência, pois o seu exemplo é muito adusto; pôs em ordem e enriqueceu um museu, teve a ideia de fundar uma academia artificial que não o adorou como ele esperava e que uma nota do Governo Nacional pode dissolver, é monopolizador [...], enriqueceu o seu próprio país e, em geral, as revistas europeias com materiais de todo o tipo, que o seu país de residência lhe oferecia de todas as formas”.

<sup>4</sup> Todas as traduções são da minha responsabilidade.

<sup>5</sup> Se não tivermos em conta *Olimpio Pitango de Moralia*, do início de 1900, mas que foi apenas publicada em 1994, a obra de Holmberg no século XX é quase inexistente. Sobre *Olimpio Pitango de Moralia*, cf. Marún (1996) e Rodríguez Pérsico (2001).

<sup>6</sup> “De facto, apesar de em algumas das suas impressões sobre a sociedade plural argentina surgirem referências às multitudes, às mestiçagens raciais e questões afins, estas não estão empertigadas de maneira rígida por matrizes comtescas, darwinianas – recorde-se que foi um difusor do darwinismo no país –, spencerianas ou lebonianas” (Bruno, 2015: 136).

expedição militar, trigonométrica, exploradora, etc., um ou mais naturalistas que recolham aquilo que pode interessar ao conhecimento do país. (Bruno, 2015: 125)

No entanto, existe nele também a consciência da condição de subalternidade da América Latina, objeto da cobiça do neocolonialismo europeu (britânico, francês, alemão) e norte-americano. Uma das ideias que vou desenvolver neste trabalho é a de que o autor vincula o medo da tecnocracia à expansão neocolonial, desenvolvendo também a sua ironia enquanto enunciador.

### FICÇÃO CIENTÍFICA E CULTURA LATINO-AMERICANA

Em Holmberg é sempre manifesta a inquietação da extensão do domínio da ciência. A importância dos estudos teosóficos e espiritistas motivou no escritor, tal como aconteceu com outros autores coevos, a contínua reflexão sobre os limites (morais, éticos, naturais) da ação científica e sobre a relação desta com a inteligência coletiva e o poder.<sup>7</sup> Em *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875), romance escrito aos 23 anos, a narração inclui especulações científicas muito contraditórias (entre ciência e espiritismo), e também a relação entre conhecimento e alienação mental. De facto, a viagem que o protagonista empreende não é mecânica, mas sim a viagem científica do seu espírito ao planeta Marte, e esta experiência excêntrica faz com que venha a ser considerado um doente mental.<sup>8</sup>

– Morto! Ah Ah! Infelizes, não sabem que só agora estou vivo e que o espírito e a imagem, flutuando já no éter das almas, frui [sic] de toda a atividade do espírito universal? [...] Lá na Terra fica o meu corpo rodeado pelo o que era a minha família. (Holmberg, 2006: 45)

O conto “Horacio Kalibang o los autómatas” – na esteira de Hoffmann, uma ficção sobre robótica – é emblemático neste sentido. A história, ambientada na Alemanha, relata o encontro de uma família com Horacio Kalibang, um autómato que consegue perder o seu centro de gravidade sem cair. A primeira aparição de Kalibang sucede

<sup>7</sup> A quase totalidade da bibliografia crítica sobre Holmberg insiste no duplo âmbito dos seus interesses culturais.

<sup>8</sup> Num diálogo entre dois jovens – ouvido pelo narrador heterodiegético onisciente – que introduz o relato do senhor Nic-Nac, o castigo que se pretende aplicar aos partidários destas loucuras científicas e teosóficas é chamativo: “espero que o teu entusiasmo pelo senhor Nic-Nac não te levará à imitar a sua fantástica e disparatada viagem, pois de contrário, já sabes que a casa dos dementes é bastante grande, que nela há algumas celas vazias, e que o diretor Uriarte opera os chuveiros com extraordinária maestria” (Holmberg, 2006: 28). Além da macabra curiosidade biopolítica do duche como castigo, mais adiante o narrador reproduz outro diálogo entre dois anciãos preocupados com os feitos da Comuna de Paris e a sua possível extensão para a Argentina. A conexão entre ciência, tortura e rebeldia está assim muito presente na literatura de Holmberg.

durante um jantar familiar para celebrar o 15.<sup>o</sup> aniversário da filha do Burgomestre – ou seja, o Prefeito, mas prefiro manter o termo usado no conto pelas razões que vou expor mais para a frente –, esposa prometida do Marechal Hermann. Inicialmente, os presentes estão céticos em relação à existência dos autómatos; acham que se trata de uma personagem shakespeariana e não de um ser real.<sup>9</sup> Contudo, a dúvida instala-se no Burgomestre, que indaga entre os seus conhecidos e, logo de seguida, descobre que um forasteiro, Oscar Baum, está a construir outros androides, exatamente iguais aos seres humanos. Mais tarde, Baum convida-o a sua casa e Burgomestre encontra lá um exército de autómatos. Entre eles, alguns são cópias idênticas dos seus parentes. O pior é que Baum é também um autômato que responde às vontades de Fritz, primo do Burgomestre e narrador homodiegético da primeira parte do conto. Por fim, o Burgomestre recebe uma carta onde Fritz expõe a verdadeira amplitude desta oculta ameaça contra a humanidade.

Há três aspetos importantes do conto que vou destacar: o primeiro relaciona-se com o debate científico entre materialismo, teosofia e positivismo; o segundo coincide com o problema da identidade cultural latino-americana; o terceiro diz respeito à ideia paranoica, inerente à ficção-científica, da labilidade da fronteira entre assombro científico e medo tecnocrático.

Graciela Néida Salto (1997: 32 ss.) tem abordado de forma pertinente os primeiros dois problemas. Por um lado, através da figura de Kalibang, Holmberg discute, com ironia polémica, o positivismo na Argentina. Um detalhe parece importante: em 1879 – o mesmo da publicação do conto –, José María Ramos Mejía, amigo de Holmberg e companheiro em alguns salões literários e científicos, tinha apresentado a sua tese em medicina, um estudo intitulado *Apuntes clínicos sobre el traumatismo cerebral*. Na dedicatória a Ramos Mejía que acompanha o conto, para além do inequívoco tom irónico (“daqueles que se glorificam da posição ereta e de certa terceira convolução no lóbulo esquerdo do cérebro”), Holmberg sugere um indício interpretativo: “Horacio Kalibang o los autómatas” quer irromper no debate sobre o estudo da mente, já que os autómatos são seres grotescamente conscientes. Em geral, podemos dizer que se trata de um conto sobre o materialismo desmedido.

– Se não um mequetrefe – afirma o Burgomestre –, quem é que nega as verdades reveladas ao homem pelo seu empenho incessante no estudo da Natureza, aceitando uma parvoíce, como aquela que acabas de manifestar? Acreditas, por acaso, que os meus cabelos brancos são de ontem? Suspeitas estar a falar com

---

<sup>9</sup> “Um personagem de nome muito parecido aparece também em *A tempestade*, de Shakespeare” (Holmberg, 1998: 150).

um religioso, fanático, que vai admitir as tuas preocupações a título de crenças ou de fé? (Holmberg, 1998: 148)

A ambientação na Alemanha serve, então, seja como arquétipo do poder tecnocrático e materialista – uma potência estrangeira que impõe o domínio da ciência também nos países periféricos –, seja para fazer um *calembour* com o nome do diretor do Museu Público de Buenos Aires, Carlos German Conrado Burmeister, defensor fervoroso do materialismo europeu. A apreensão relativa à tecnocracia depende, assim, também do lugar de enunciação do autor: uma área periférica, objetivo da assimilação – esta metáfora alimentar não é casual – económica europeia e norte-americana. As elites latino-americanas do século XIX consideravam o continente um lugar vazio, ao qual era preciso aplicar o domínio da razão e do progresso. Ao mesmo tempo, as potências europeias e, perto do fim do século, também os Estados Unidos da América (EUA), disputavam entre si a exclusividade comercial de tal operação. O debate sobre a forma da nação (a quem confiar o destino da pobre, jovem e indefesa pátria?) surgiu na primeira metade do século XIX por vontade de intelectuais românticos, que se prefiguravam como pais da nação: ditavam as linhas fundamentais do desenvolvimento e definiam os inimigos da civilização (indígenas, pretos, gaúchos). Holmberg não ignorava a tradição política do intelectual argentino, mas manejava-a com o mesmo espírito contraditório que caracteriza toda a sua obra de ficção. Um exemplo de visão patriarcal, reconhecido também por Graciela Salto (1997), está presente justamente em “Horacio Kalibang o los autómatas”, quando o Burgomestre define a sua ideia sobre a filha: “Quinze anos! A idade mais deliciosa para uma mulher, porque apesar de já ter quase desenvolvido esse inconsciente que chamamos coração humano, a sua cabeça goza ainda do mais etéreo e divino dos vazios” (Holmberg, 1998: 150). Mas se o Burgomestre representa uma personagem negativa, também o é pela sua educação. De modo que a sua ação pedagógica parece dizer: “o materialismo que recomendo e difundo na qualidade de pai é também o começo do apocalipse”.

Evidentemente, positivismo e fé na ciência chocam na ameaça de monstruosidade que acarretam: “Senhores e cavalheiros, muito boas noites; já podem ver que não sou um mito” (*ibidem*: 151). No conto de Holmberg, o mito terrível de Caliban materializa-se na máquina.

As figuras conceptuais shakespearianas de Ariel e Caliban tornaram-se centrais no panorama cultural do modernismo após a publicação, em 1878, de *Caliban, suite de La tempête: drame philosophique* de Ernest Renan. Neste livro, Caliban é a metaforização dos partidários da Comuna de Paris, que se revoltaram contra a ordem estabelecida (Jáuregui, 2005: 479 ss.).



José Enrique Rodó, Paul Groussac e Rubén Darío serviram-se destas duas personagens para fixar a ideia de como têm de ser (ou de como não têm de ser) os latino-americanos. Para Rodó, no seu ensaio narrativo *Ariel* (1998 [1900]), estes têm de se identificar com o escravo etéreo, educado – por Próspero (que representa a Europa) – para as artes e para a paz. Nos três autores, Caliban representa o monstro do materialismo e da tecnologia dos EUA. Depois da guerra contra o México (1848) e a intervenção militar em Cuba (1898), as cidades industriais dos EUA tornam-se a ambientação onde Groussac, em 1893, e Darío, em 1898,<sup>10</sup> posicionam o monstro tecnológico Caliban, enfeitiçador para o primeiro, mas decididamente ameaçador para o segundo (e detestável para Rodó).

Em “Horacio Kalibang o los autómatas”, a irrupção em cena do escravo rebelde de Próspero coloca o triunfo da tecnologia para lá da fronteira da aceitabilidade e reativa o tropo colonial do canibal/Caliban em termos de limite do desejo e concretização do medo: na conquista colonial da América, representou o desejo dos conquistadores de assimilar o território e o medo de serem assimilados pelo Outro indígena (Jáuregui, 2005: 70 ss.); no século XIX, concretiza a ambição do domínio da ciência no projeto liberal e o medo de serem dominados por ela.

No que se refere à visão da ficção científica enquanto complô e o uso que Holmberg faz deste género, voltarei a este assunto no final do artigo, depois de ter sublinhado alguns aspetos do policial, presentes no romance *La bolsa de huesos*, importantes quando comparados com “Horacio Kalibang o los autómatas”.

#### **LA BOLSA DE HUESOS E O SURGIMENTO DA LITERATURA POLICIAL ARGENTINA**

Para refletir mais aprofundadamente sobre o uso que Holmberg faz dos géneros literários, vou agora analisar o papel do policial. As obras do argentino que reproduzem esta gramática narrativa são cinco (Setton, 2014: 581): *La bolsa de huesos*, *Nelly*, *La casa endiablada* e os contos “Don José de la Pamplina” (2002 [1905]) e “Más allá de la autopsia” (2002 [1906]). Em *Nelly* (1896) e em *La casa endiablada* (2013 [1896]) é bem visível o desenvolvimento da temática da complexa relação entre ciência e espiritismo. *La bolsa de huesos*, porém, é também muito relevante, tendo em conta que o foco da atenção recai sobre as discrepâncias nas relações entre cidadania, Estado e poder.

Nesta última obra, logo depois de regressar para Buenos Aires vindo de uma viagem de investigação pelo interior do país, um médico (narrador e protagonista do relato) descobre em casa uma bolsa com os ossos de um esqueleto humano, a que falta uma costela. Na casa de outro médico, depara-se com outro esqueleto com a mesma

---

<sup>10</sup> Cf. Groussac (1904 [1893]) e Darío (1914 [1898]).

deficiência. Ambos os esqueletos pertenciam a pessoas desaparecidas. Graças aos conhecimentos de medicina, de frenologia e outras referências científicas, o protagonista descobre que ambas as vítimas eram estudantes de medicina, que a primeira podia mentir e a segunda não e, finalmente, acaba por descobrir também a identidade do culpado. Trata-se de Antonio Lapas, que, na realidade, é Clara, uma mulher, médica autodidata, que engravidou depois de ter sido seduzida e abandonada pela primeira vítima. A conclusão do romance surge de improviso. O médico sugere à culpada que se salve de ser julgada, mas por meio do suicídio, usando o mesmo veneno com o qual matou as suas vítimas.

Parece central a proposta/ordem que o médico faz de Clara pagar as suas dívidas com a justiça através do mesmo método que usou nos seus crimes. Esta atitude pode ler-se desde o ponto de vista das dinâmicas formais do género literário, mas também desde o ponto de vista da relação entre saber masculino e invasão desse espaço (neste caso, saber médico) por parte de uma mulher (Ludmer, 1999).

Se, por um lado, desde os contos de Edgar Allan Poe no século XIX o arbítrio do detetive se desvincula das dinâmicas da investigação policial (ou seja, dos representantes do Estado), a verdade é que este caso é mais profundo. Como afirma Paola Cortés Rocca, não estamos só perante o propósito “de estabelecer os territórios que delimitam a ação policial e, já não aquela do detetive inteligente, senão aquela do médico” (Cortés Rocca, 2003: 68). A questão é bem mais complexa. Vejamos: o chefe da polícia de Buenos Aires, Belisario Otamendi, criticou o romance antes da sua publicação e aconselhou Holmberg a não publicar a última parte, em que o médico/detetive incentiva a Clara ao suicídio.<sup>11</sup> Segundo Cortés Rocca, a oposição à publicação dessa parte devia-se à substituição do polícia pelo médico/literato. A crítica assinala que, pelo contrário, a investigação é concetualmente legítima, já que o médico se propõe curar o corpo social:

se o médico biologista pensa na sociedade como organismo e na transgressão à Lei como doença que o aflige, o médico justifica a sua posição na medida em que vê aquilo que não é visível à vista desarmada, na medida em que descobre os “sintomas” das doenças sociais, deteta as suas origens, prescreve injeções e tratamentos possíveis. (Cortés Rocca, 2003: 70-71)

---

<sup>11</sup> “Na dedicatória de *La bolsa de huesos*, Eduardo L. Holmberg agradece a Don Belisario Otamendi (diretor da polícia de Buenos Aires) a atenção que dedicou à leitura da sua obra e a sugestão de esta acabar no capítulo VI, no momento em que se dá a conhecer a identidade da assassina e antes de o protagonista decidir o seu destino” (Girona Fibla, 2010: 38; tradução própria).

A questão relevante, na minha opinião, é outra. No romance, o médico não substitui apenas o polícia na investigação, mas também o juiz no castigo; age fora da norma penal, inflige a punição no indivíduo para curar o corpo coletivo. Ou, por outras palavras, institui o Estado policial a partir de um ponto de vista médico.

O problema remete para a descrição analítica do conceito de biopolítica elaborado por Michel Foucault (2004, 2005). Tanto Giorgio Agamben como Roberto Esposito refletiram sobre a contradição, não esclarecida na obra do pensador francês, entre proteção da vida e soberania sobre a mesma: é proteção do corpo, a partir do momento em que se lhe inflige um castigo (a diferença entre suplício e penas em *Vigiar e punir*), ou é dominação letal sobre o corpo (social, individual).<sup>12</sup> De que forma se combinam os dois atributos da biopolítica – defesa da vida através da subministração da morte – na sociedade contemporânea?

Primeiro, damo-nos conta de que, seguindo Esposito, o agir do protagonista de *La bolsa de huesos* não representa um desvio de conduta: ajusta-se plenamente ao paradigma imunitário, a abordagem que o filósofo napolitano usa para resolver a contradição do biopoder. O médico injeta no corpo social uma vacina. Para reajustar a sociedade dentro dos parâmetros estabelecidos, usa um veneno peruano, a mesma arma com a qual Clara se pusera acima e fora da lei. A quantidade de morte que o poder prevê para poder garantir a vida é, em Esposito, o conceito de imunização: é tanto maior quanto está radicado o mal. Mas, além da quantidade, a sua característica fundamental é a sistematicidade. A morte, empregue em conformidade com o conceito de imunização, é o instrumento fundamental da vida social. Se Cortés Rocca fala do triunfo do médico na medida em que é moderno, tal depende de que ele, pela sua sabedoria imunológica, se substitui ao juiz, ao polícia, ao legislador;<sup>13</sup> depõe o aparato de vigilância e de narrativização do poder para favorecer a medicalização social. Os leitores que não são médicos, não têm os instrumentos para alcançar a compreensão: “antes da formulação de um juízo [...] oh paciente leitor!, examina a tua consciência, e se não és médico, não formules nada” (Holmberg, 2005: 91). Nem a polícia nem o Estado possuem os conhecimentos adequados para determinar o castigo: “como ia permitir que

---

<sup>12</sup> Para Agamben (1995: 8), o ponto obscuro em Foucault está na relação entre as técnicas de individualização subjetiva e os critérios de totalização objetiva. O problema advém do facto de o filósofo francês deixar de investigar as dinâmicas do poder entre a proteção da vida individual e os dispositivos biopolíticos de controlo em geral. Para outro filósofo italiano, Roberto Esposito (2004: 25-26), a contradição que Foucault não resolveu nos seus estudos sobre biopolítica é entre a vida que fixa os limites da política ou, ao contrário, a vida que fica aprisionada pelos dispositivos da biopolítica, sem a possibilidade de expressar a sua potência. Entre estas duas possibilidades, uma ausência de significação pode derrubar a inteira estrutura conceptual. No seu ensaio *Immunitas*, Esposito tenta solucionar a dita contradição através do paradigma imunitário, ou seja, da ideia que os sistemas biopolíticos introduzem constantemente no corpo social uma dose de mal para garantir a saúde do próprio corpo.

<sup>13</sup> “O narrador[-protagonista] vence na medida em que, como escritor, descreve o que está fora da Lei, à margem e acima dela” (Cortés Rocca, 2003: 78).

a justiça ordinária estendesse a sua mão severa e implacável sobre uma mulher [...] uma pobre doente [...], uma infeliz neurótica” (*ibidem*: 100). Só um médico dispõe dos saberes que podem regularizar o corpo social, até na repressão de algumas das suas partes.<sup>14</sup> Contra os elementos excêntricos da sociedade (a mulher em *La bolsa de huesos*, mas também o imigrante italiano e o “negro” em *La casa endiablada*), o conhecimento do burguês urbano é, ou parece ser, o baluarte da ordem, e a polícia o seu servente (este aspeto é mais evidente em *La casa endiablada*).

A minha análise não se pretende concentrar nem na posição ideológica de Holmberg sobre a construção do aparelho de controlo biopolítico do Estado (aliás, quase impossível de determinar), nem na análise filosófica e política das duas obras apresentadas neste artigo. O meu interesse centra-se no papel que os géneros literários modernos desempenham na *mise-en-scène* destes temas. Em especial, o enfoque que pretendo desenvolver diz respeito ao complô e ao conceito argentino de *ficción paranoica*, elaborado por Ricardo Piglia (1991) e ampliado por Josefina Ludmer (1999) e Daniel Link (2009).

Muitos elementos da narração constituem-se em termos de conluios narrativos. O agir de Clara constitui a primeira conspiração, sendo esta revelada pelo médico. Clara oculta-se no seu travestismo e, como afirma Josefina Ludmer, atenta contra os conhecimentos médicos e masculinos, ou seja, a maquinação aponta diretamente às instituições do Estado, tanto no saber como no género dos seus representantes:

Clara, a primeira assassina do género policial na Argentina, é simultaneamente uma paciente de Charcot e uma linda Circe vingativa que sabe medicina. Encarna melhor do que ninguém a modernidade finissecular na “literatura científica” do relato policial: mata homens da ciência quando veste roupa de homem, [...] no exato momento em que surgem as primeiras mulheres na Faculdade de Medicina de Buenos Aires, ou seja, as primeiras médicas, que foram também as primeiras feministas argentinas. (Ludmer, 1999: 359)

O segundo conluio é relativo às coordenadas narrativas do romance. Cortés Rocca (2003: 68; itálicos no original) explica que “não há enigma *no* início do relato, senão a construção desse enigma *simultaneamente* com a estória. *La bolsa de huesos* é, neste sentido, não tanto a estória da revelação de um enigma, mas sim a construção de um enigma enquanto estória e a estória da construção de um enigma”. Trata-se de um

---

<sup>14</sup> Com Esposito, destaco que a importância do médico na gerência imunitária da nação se torna fundamental na política nazista. Eugenesia e higienismo são cruciais na ideia racista de desenvolvimento da política nazi e encontram no Lager a sua expressão mais sinistra: a única possibilidade de assegurar a melhor vida possível é sistematizar a morte.

complô hermenêutico em que não é possível perceber a posição do enunciador, a tipologia de relato que está a articular e os objetivos a perseguir. *La bolsa de huesos* é uma meta-narração policial na qual, teoricamente, nós, os leitores, estamos a ler “a realidade”, um testemunho sobre um acontecimento real, enquanto o narrador está a investigar, para depois escrever uma obra de ficção. De facto, sugerir o suicídio não é um final pertinente para um policial e no romance esta versão não apareceria. Daniel Link afirma que:

Quem conta [a estória] é um cientista naturalista que “faz” de detetive para escrever um romance que já é um delírio paranoico [...]. Ludmer assinala que o “homem de ciência” de *La bolsa de huesos* (também médico), não só se transmuta em detetive para investigar o mistério do sexo feminino em nome da lei (para o Estado), como também para escrever um romance “que despiste”. (Link, 2009: 10)

Em *La bolsa de huesos* lemos que: “alguns vão dizer que é romance, outros que é conto, outros narração, uns pensarão que é uma investigação policial, muitos que é mentira, poucos que é verdade. E assim ninguém saberá a que se ater” (Holmberg, 2005: 99). O complô é isto: apresenta-nos um romance, mas teima na dimensão documental do texto; quer que creiamos no poder tanatológico do médico (e que o receemos); garante-nos que vai haver um romance policial ortodoxo (sem um final higienista), mas nós já sabemos qual é o verdadeiro desenlace da investigação.

Há ainda uma última forma do complô, que depende mesmo da relação que o género constrói com as palavras e a sua significação, ou seja, na literatura policial a linguagem oculta em lugar de esclarecer. Para Ricardo Piglia:

[...] o conjunto social [é] uma rede de signos que lhe estão dirigidos [ao detetive] para poder decifrar esse segredo através de uma espécie de mensagem que é necessário interpretar. *Por isso, a literatura policial está ligada à psicanálise e a psicanálise – como diz Octave Mannoni – não se sabe se é um saber sobre o delírio ou se é o delírio de um saber.* (Piglia, 1991: 5; itálico no original)

Este delírio transmite-se ao leitor que, segundo Jorge Luis Borges (1983: 73), se prende com o mesmo afã interpretativo. É útil aplicar estas reflexões e analisar a relação entre o sujeito (Clara, o leitor) e o poder (médico, mas também do Estado). Por outras palavras, qual é a trama oculta, a ameaça, que temos de interpretar? *La bolsa de huesos* exhibe a oscilação biopolítica entre soberania do direito e estado de exceção. Em *Homo sacer*, Agamben (1995) procura solucionar o nó foucaultiano entre biopoder positivo e



poder letal, explicando de que modo, no estado de exceção do direito, a possibilidade de aniquilar o corpo social e individual é uma característica própria da soberania. Trata-se de um privilégio implícito no poder,<sup>15</sup> que, todavia, permanece oculto, escondido atrás de retóricas como o bem-estar, o progresso e a defesa contra as ameaças externas.

O protagonista de *La bolsa de huesos*, defensor do corpo social, força, autoriza, impõe o suicídio à culpada. Em harmonia com o pensamento de Agamben, Clara representa o corpo do *Homo Sacer*, que pode ser morto por qualquer um, mas não em rituais religiosos, sobre os quais o poder exerce o estado de exceção. E é exatamente esta exibição que ativa o sistema de signos paranoicos. O leitor excede o limite da fronteira da defesa do corpo para assomar no território da gestão soberana; rompe as narrações benéficas do Estado para ensaiar o verdadeiro leque de opções do direito, inclusive a morte. A paranoia do policial diz respeito, então, à interpretação do mundo biopolítico que o gênero revela. No *hard-boiled* de escola norte-americana, este barroquismo (exibição, martírio, monstruosidade) é uma constante. O detetive, empurrado pela positividade do seu corpo e da sua consciência, cruza a separação entre mundo inteligível e mundo tanato-político sem sair do lugar notório da cidade. No ato da decifração dos rastros úteis para a solução do crime, patenteia as duas aparências do poder e confirma uma dúvida clara: a labilidade do conceito de segurança e a relação entre saúde e produtividade no *homo æconomicus*. O amedrontamento está contido na pergunta: se o Estado mata para me proteger, pode também matar-me para proteger os demais?

Quais são os limites (morais, éticos e mesmo científicos) da aplicação da ciência, não só médica, ao corpo social? As tecnologias sociais juntam-se às opções mecanicistas, as quais – empurradas até ao limite máximo – representam um perigo. A hipótese, o medo mecanicista, é traduzido na ficção do corpo-máquina, o autômato. Os andróides de Otto Baum (que têm como porta-voz o Kalibang/Caliban/Canibal) não constituem uma ameaça apenas porque podem fazer o que os humanos podem e mais ainda (como perder o centro de gravidade); são um perigo pelo uso ao qual os destinam e pela forma furtiva como atuam. Numa cena relativamente longa do conto “Horacio Kalibang o los autómatas”, os autómatos dançam, tocam instrumentos, pintam com mestria enquanto arrancam grotescamente pedaços dos seus próprios corpos.<sup>16</sup>

Também na *science-fiction* a inoculação do morbo do suspeito se dá através da diluição das fronteiras entre visível e camuflado e, neste caso, entre humano e não-humano, entre natureza e estado de exceção. O Burgomestre recebe, no fim do conto,

<sup>15</sup> E que Esposito (1998) sublinha a partir do paradoxo *immunitas/communitas*.

<sup>16</sup> Grotesco, tecnologia e morte, um conúbio que na Argentina se tornará fundamental com a obra de Roberto Arlt.

uma carta em que o seu primo Fritz/Baum afirma: “Tenho o mundo nas minhas mãos, porque o manejo com os meus autómatos” (Holmberg, 1998: 161). O problema do reconhecimento, que Carlos Jáuregui (2005: 221) define como “trampa [engano] especular de la diferencia”, é enfatizado também por Fritz:

Quando vires um poeta que te pinta o que não sente, um orador que adula o povo;  
*um médico que mata*, um advogado que mente, um guerreiro que foge, um patriota  
que engana, um ilustrado fanático e um sábio que zurra... podes dizer de cada um  
deles: é um autômato! Sim, Hipknock, sim: tenho enchido o mundo com os  
produtos da minha fábrica. (Holmberg, 1998: 162; *italico meu*)

O destino do uso das máquinas, o engano que elas podem esconder até do observador mais cuidadoso, gera o delírio interpretativo até à raiz da reprodução biológica. Depois do casamento da filha, o Burgomestre/patriarca recomenda: “quando tiver um neto, que será a minha glória e o meu encanto, saberei dizer-lhe, e se morro, diz-lho tu: ‘Filho meu, antes de espalhar os aromas que brotem do teu coração, examina com cuidado se não é um autômato a taça que os recebe” (*ibidem*: 163 ).

Os desvios do correto funcionamento social são os autómatos. A expressão máxima da ciência é também a devastação da organização social. Será que nestas circunstâncias, o protagonista de *La bolsa de huesos* é então um autômato?

## CONCLUSÃO

Ricardo Piglia, Daniel Link, Josefina Ludmer, todos leitores do complotista Jorge Luis Borges atribuem ao policial – e acrescento ainda a ficção científica – um estatuto epistemológico. Quer dizer que esta literatura apresenta a narração da verdade e também a organização literária dos métodos de esclarecimento dessa verdade. É uma *mise-en-scène* das condições de construção/falsificação da realidade, da articulação das dinâmicas ocultas do poder que corrompem a definição da verdade e mistificam o conceito de controlo, de saúde e de intervenção clínica. O policial e a ficção científica exploram as dinâmicas da modernidade, chegando até aos seus limites. E, por esta razão, podem ser apocalípticos: a narrativa do fim do mundo está sempre incluída na narrativa do conhecido. Mas a circunstância mais destacável é que o limite final da modernidade se apresentou também antes da sua realização. Um território esvaziado das suas referências é igual e contrário a um que precisa de ser preenchido. A América Latina pós-independência viveu esta problemática. A elite da Argentina da primeira metade do século XIX tinha a ambição de inserir o país no sistema global da produção de bens (Beckman, 2013). Em Holmberg é possível reconhecer um nexos com os

românticos,<sup>17</sup> porque o papel dos intelectuais na organização da nação ainda não tinha terminado, pelo contrário, acrescentava-se-lhe os problemas sobre o domínio da ciência, do controlo social e da soberania.<sup>18</sup> Esta ampliação holística inclui também as contradições (tanato-política, falta de controlo sobre a técnica) que, levadas até às consequências máximas, produzem uma sensação de fim do mundo. Mas estes apocalipses modernos precisam de se sistematizar por meio das estruturas narrativas adequadas: por um lado, a paranoia do complô articulada no policial; por outro, a paranoia da ciência, traduzida na ficção científica.

Revisto por Ana Sofia Veloso

## ANDREA PEZZÈ

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"  
Palazzo Santa Maria Porta Coeli, Via Duomo 219, 80133 Napoli, Italia  
Contacto: apezze@unior.it

Artigo recebido a 21.03.2019

Aprovado para publicação a 06.11.2019

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (1995), *Homo sacer*. Torino: Einaudi.
- Alinovi, Matías (2009), *Historia universal de la infamia científica. Imposturas y estafas en nombre de la ciencia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Asúa, Miguel de (coord.) (1993), *La ciencia en la Argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- Beckman, Erika (2013), *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis/London: Minnesota University Press.
- Borges, Jorge Luis (1983), *Borges oral*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bruno, Paula (2015), "Eduardo L. Holmberg en la escena científica argentina. Ideas y acciones entre la década de 1870 y el fin-de-siglo", *Saber y Tiempo*, 1(1), 118-140.

<sup>17</sup> Toda a parte em que o narrador conta a viagem ao interior do país é uma dedicatória dilatada ao romantismo e à necessidade de superá-lo. Cita *La cautiva* de Echeverría, mas ao mesmo tempo afasta-se dos intentos do autor romântico (Holmberg, 2005: 24 ss). "Porém sou eu aquele que investiga, como novelista, como médico, com espírito romântico – interessa-me a mulher e proponho-me salvá-la – e salvo-a, é dizer, salvo-a da garra policial" (*ibidem*: 95).

<sup>18</sup> As obras da primeira metade do século XIX concentram-se no problema das presenças de corpos sociais que dificultavam a expansão liberal, ou seja, os indígenas, os *caudillos* e os gaúchos. Cf. as obras mais importantes dos românticos: *La cautiva* (1991 [1837]) e *El matadero* (1991 [1872]) de Esteban Echeverría; *Facundo. Civilización y barbarie* (1977 [1848]) de Domingo Faustino Sarmiento. Sobre a relação entre Holmberg e Sarmiento, cf. Gioconda Marún (1998).

- Cortés Rocca, Paola (2003), "El misterio de la cuarta costilla. Higienismo y criminología en el policial médico de Eduardo Holmberg", *Iberoamericana*, 3(10), 67-78.
- Darío, Rubén (1904), *Los raros*. Madrid: Mundo Latino [orig. 1898].
- Echeverría, Esteban (1991), *La cautiva. El matadero*. Caracas: Biblioteca Ayacucho [orig. 1837 e 1872].
- Esposito, Roberto (1998), *Communitas: origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi.
- Esposito, Roberto (2004), *Immunitas*. Torino: Einaudi.
- Foucault, Michel (2004), *Vigilare e punire*. Torino: Einaudi. Tradução de Alceste Turchetti.
- Foucault, Michel (2005), *Nascita della biopolitica*. Torino: Einaudi. Tradução de Mauro Bertani e Valeria Zini.
- Groussac, Paul (1904), *Viaje impresionante de la naturaleza y del arte*. Madrid: Victoriano Suárez [orig. 1893].
- Holmberg, Eduardo L. (1896), *Nelly*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
- Holmberg, Eduardo L. (1957a), "El ruiseñor y el artista", in *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Hachette, 101-114 [orig. 1876].
- Holmberg, Eduardo L. (1957b), "La pipa de Hoffmann", in *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Hachette, 115-146 [orig. 1876].
- Holmberg, Eduardo L. (1998), "Horacio Kalibang o los autómatas", in Oscar Hahn (org.), *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 146-178 [orig. 1879].
- Holmberg, Eduardo L. (2002), *Eduardo L. Holmberg. Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. Edição de Gioconda Marún.
- Holmberg, Eduardo L. (2005), "La bolsa de huesos", in AA. VV., *Policiales argentinos*. Buenos Aires: Andrés Bello, 19-101 [orig. 1896].
- Holmberg, Eduardo L. (2006), *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*. Buenos Aires: Colihue [orig. 1875].
- Holmberg, Eduardo L. (2013), *La casa endiablada*, Salerno: Arcoiris [orig. 1896].
- Jáuregui, Carlos (2005), *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América*. La Habana: Casa de las Américas.
- Link, Daniel (2009), "Paranoia y ficción policial". Comunicação apresentada no Segundo Coloquio Latinoamericano de Literatura Policial "Ciudades, Identidades y Literatura Policial", 21 a 24 de septiembre de 2009, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile.
- López Martín, Lola (2005), "Lo sensible y lo suprasensible en Eduardo Holmberg", in Eva Valcárcel (org.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso internacional de la AEELH*, 375-382.
- Ludmer, Josefina (1999), *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Girona Fibla, Nuria (2010), "Rastos y restos en los cuentos y los viajes de Eduardo L. Holmberg", *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 18, 37-56.

- Marún, Gioconda (1993), *El modernismo argentino incógnito en La Ondina del Plata y Revista Literaria (1875-1880)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Marún, Gioconda (1996), "Edición príncipe de la novela *Olimpio Pitango de Monalia* (1915) de Eduardo L. Holmberg: textualización de la modernidad argentina", *Revista Iberoamericana*, 57(174), 85-102.
- Marún, Gioconda (1998), "Darwin y la literatura argentina del siglo XIX", in AA. VV., *Actas del XII Congreso de la AIH*. Birmingham: University Press.
- Piglia, Ricardo (1991), "La ficción paranoica", *Clarín*, 19 de maio, 4-5.
- Quereilhac, Soledad (2016), *Cuando la ciencia despertaba fantasías: prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rodó, José Enrique (1998), *Ariel*. Montevideo: Alianza [orig. 1900].
- Rodríguez Pérsico, Adriana (2001), "'Las reliquias del banquete' darwinista: E. Holmberg, escritor y científico", *MLN*, 116(2), 371-391.
- Salto, Graciela Nélica (1997), "Otro Caliban: *Horacio Kalibang o los autómatas*", *Casa de las Américas*, 209, 32-38.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1977), *Facundo. Civilización y barbarie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho [orig. 1848].
- Setton, Román (2014), "Nelly, la tercera narración policial de Eduardo L. Holmberg", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 30(2), 580-594.
- Solomonoff, Pablo Crash (2006), "Eduardo Ladislao Holmberg: eslabón perdido en Marte", in Eduardo L. Holmberg, *El viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*. Buenos Aires: Colihue, 11-25.



CRISTINA SANTOS

## HORROR AS REAL AND THE REAL AS HORROR: GHOSTS OF THE *DESAPARECIDOS* IN ARGENTINA\*

**Abstract:** This article explores the fear of political otherness in Mariana Enríquez's short story "The Inn" in which the author combines the reality of Argentine history with elements of the gothic horror style while maintaining a sharp focus on social criticism. "The Inn" blurs the lines between the reality of a not-so-distant past and elements of the supernatural to delve into an Argentine history scarred by the last dictatorship. This article seeks to examine the use of the figure of the *desaparecido* as representative of a politics of erasure of the political other that has been systematically censored and unacknowledged. It is also an examination of the re-membering and re-inscribing of the *desaparecido* as an intergenerational cultural exercise to counteract an institutionalized narrative of erasure and forgetting.

**Keywords:** Argentina, disappeared, haunted geography, Mariana Enríquez, memory, spectral spaces.

## HORROR COMO REALIDADE E REALIDADE COMO HORROR: FANTASMAS DOS DESAPARECIDOS NA ARGENTINA

**Resumo:** Este artigo explora o medo da alteridade política no conto de Mariana Enríquez "A estalagem", no qual a autora combina a realidade da história argentina com elementos do horror gótico, enquanto mantém um foco nítido na crítica social. "A estalagem" confunde as linhas entre a realidade de um passado não tão distante e os elementos do sobrenatural para mergulhar numa história argentina marcada pela sua última ditadura. Este artigo procura examinar o uso da figura do desaparecido como representante de uma política de apagamento de uma outra política que tem sido sistematicamente censurada e não reconhecida. É também uma análise da recordação e reinscrição do desaparecido enquanto exercício cultural intergeracional que contraria uma narrativa institucionalizada de apagamento e esquecimento.

**Palavras-chave:** Argentina, desaparecidos, espaços espectrais, geografia assombrada, Mariana Enríquez, memória.

---

\* An initial shorter version of this paper is published in Bacon (2019).

[...] when faced with real horrors,  
we realize we're totally powerless.  
MARIANA ENRÍQUEZ (*in* RICE, 2018)

## INTRODUCTION: ARGENTINE HORROR AND SOCIAL CRITICISM

Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973-) is a journalist and writer who combines in her horror fiction the reality of Argentine history with elements of the gothic horror style while maintaining a sharp focus on social criticism. Her writing brings to life the terrible elements of a not-so-distant past marked by its last dictatorship (1976-1983), clandestine torture centres, *desaparecidos* [disappeared] and children taken from their mothers while they were political prisoners to be adopted out to “good” (military) families. Horror is real and the real is horror in Enríquez’s *Things We Lost in the Fire: Stories* a collection of short stories characterized by elements of the supernatural that delve into dark history and realities of Argentina from a past scarred by dictatorships to contemporary issues such as femicides,<sup>1</sup> poverty, misogyny, and corruption.

Enríquez’s version of horror has been tagged as a type of literary horror in which “the genre explodes with a quotidian strangeness and departure from the norm” (Pardo, 2016).<sup>2</sup> The genre opens up in Enríquez’s short story collection *The Things We Lost in the Fire* (2017; translated by Megan McDowell)<sup>3</sup> to include an exploration of the macabre and the supernatural while also examining the real horror of living through the patriarchy as well as dark periods of Argentina’s history. Enríquez writes a “cocktail of politics and cult horror” (Bett, 2017) that exists in the blurred space between fiction and historical reality – a horror genre that reclaims, reminds and memorializes a shameful national history as well as an ignored contemporary reality of poverty, personal relationships and social inequality. Horror is not situational violence but rather a style of writing that allows Enríquez to trigger her reader’s imagination with superstitious repertoires as well as a touch of discomfort because of its level of verisimilitude with everyday life (Orosz, 2009).

In order to fully comprehend the reality of the haunting described in the short story “The Inn” one needs to appreciate that Enríquez is writing a genre of Argentine horror linked to politics – it is a joining of political literature (such as testimonial literature) and horror. Heraldo Alfredo Pastor situates Enríquez’s writing as part of “Nueva Narrativa Argentina” [New Argentine Narrative] that emerged after the last military dictatorship in Argentina in which

<sup>1</sup> According to the Argentine women’s right group, *La Casa del Encuentro*, 2,384 femicides have been documented in Argentina during 2008-2016; an average of 300 per year (McNamara, 2017).

<sup>2</sup> In the original: “explota el género como extrañeza cotidiana y desvío de la norma”. All English translations of Spanish texts are mine unless otherwise noted.

<sup>3</sup> Original Spanish title *Todo lo que perdimos en el fuego* (2016); this is Enríquez’s first title to be translated into English.

[...] Argentina has not been able to separate the political factor from the configuration of its literature; and it seems to have validated itself on the discursive conventions of terror as genre and its antecedent, the gothic, as deemed appropriate to represent a terror of a political nature. (Pastor, 2012: 68)<sup>4</sup>

Pastor adds that it is better said that Argentine horror literature *participates* in the horror genre because of its intrinsic relationship to the real terror of Argentine history and politics. When brought into her own writing Enríquez further explains that the

[...] border appears in the frontier between realism and the fantastic, that not-so-comfortable place where you recognize the setting and the words but reality dissolves into something sinister. I always find that the most interesting (and scary) horror lies in these kinds of narratives, the ones that work along this line. (Enríquez *in* Rice, 2018)

Enríquez discloses that she writes about the real horror of the 1970s Buenos Aires, the 1980s and the fall of the economy, as well as the “false” hope of a brighter Argentine future of the 1990s and the “frights” of the 2000s – all with the intention of relieving herself of these “nightmares” (Enríquez, 2017). She does so by blurring the lines between fantasy and reality and creating a literary geography that “filters the erased national history, ‘the dark side of a proud Argentina’” (Pardo, 2016).<sup>5</sup>

Furthermore, Argentine horror is a genre that mixes with other genres such as gothic-horror and with a focus on politics and a history of state repression (Ansolabehere and Torre, 2012). To best comprehend the reality of the “fictional” Argentine horror one needs to understand the way in which the last dictatorship devised and used fear as a psychological weapon against its political opponents. Let us recall that this was a period of state terrorism marked by death squads and torturing of “guerrillas”, their sympathizers as well as members of the political and social opposition. It is also a time in which children were separated from their imprisoned “subversive” mothers and adopted out secretly to “good” military families.<sup>6</sup> In a 2017 interview with NPR Books Enríquez reveals:

<sup>4</sup> In the original: “[...] la Argentina no ha podido abstraerse del factor político en la configuración de su literatura; y pareciera haberse valido de las convenciones discursivas del terror como género y de su antecedente, el gótico, percibidas como apropiadas para representar un terror de naturaleza política”.

<sup>5</sup> In the original: “filtr[a] la historia nacional borrada, ‘el lado oscuro de la orgullosa Argentina’”.

<sup>6</sup> The 1985 Argentine film *La historia oficial* – directed by Luis Puenzo and produced by Historias Cinematográficas – documents the story of a high school teacher that sets out to find the biological parents of her adopted daughter after she discovers the questionable conditions of her adoption.

But what always haunted me once I knew the stories of these children is that there's a question of identity. I mean, I went to school with children that I don't know if they were who they were, if their parents were who they were raised by their parents or by the killers to other families. So there is a ghostly quality to everyday life. (*in* NPR Books, 2017).

Although there is a movement to reunite these “adopted” children with their biological families via DNA testing, the psycho-emotional implications for some of these children outweigh identifying their biological parents. A debate has emerged whether these children (now adults) should be permitted to refuse the DNA testing which, in turn, would affect the surviving family members by not knowing the biological child of their own disappeared or dead loved one.<sup>7</sup> What emerges is a haunting intricate labyrinth of “not knowing” – or the “ghostly quality to [Argentine] everyday life” described by Enríquez above.

According to Katherine McKittrick (2006, ix) “geography is always human and that humanness is always geographic”. By extension, geographic stories reveal not only the subject's imaginative space but also how geography, especially a haunted and/or demonic geography, has the possibility to speak for itself. Considering that “space and place are merely containers for human complexities and social relations”, they also form the “anchors of selfhood” against the socio-political processes of concealment and marginalization (*ibidem*: xi). Space not only anchors the self in history but can also be the same space through which hardship and human cruelty can be revealed and articulated (*ibidem*: xii). Within this dynamic of haunted geography, the past and present can also be linked as sites of struggle and even of unresolved stories – such as the case of the *desaparecidos* in the short story “The Inn”. It also intrinsically becomes a terrain for struggle for remembering and acknowledgment against dominant socio-political practices and discourses of disenfranchisement and erasure.

Enríquez (*in* Rice, 2018) reveals in an interview with *Literary Hub* how she believes that “political violence leaves scars, like national PTSD [posttraumatic stress disorder]” marked by clandestine concentration camps and detention centres. She also remarks that

There's something about the scale of the cruelty in political violence from the state [sic] that always seems like the blackest magic to me. Like they have to satisfy

---

<sup>7</sup> See Guillermo Wulff (2014).

some ravenous and ancient god that demands not only bodies but needs to be fed their suffering as well. (Enríquez *in* Rice, 2018)

Geography becomes “integral to social struggles” and when considering the spectral spaces described by Enríquez in “The Inn” they also reveal what McKittrick (2006: xxvi) has described as: “[...] practices of domination are in close contact with alternative geographic perspectives and spatial matters that may not necessarily replicate what we think we know, or have been taught, about our surroundings”. Recognizing at the same time that haunted geographies such as the Inn also include what McKittrick has termed as concealed and expendable human geographies (*ibidem*: xxxi). It is in the recovery of the hidden histories of past detention centres and concentration camps, such as the Inn, that the bodies of the *desaparecidos* become re-mapped onto the space via an ontological memorialization of previously erased human cartographies.

Part of this inherited human cartography includes how the tragic figure of the *desaparecido* became institutionalized in Argentine history. In 1979, ex-general Jorge Videla defined the *desaparecido* as:

The disappeared are an unknown. If they reappeared they would receive treatment X, and if their disappearance became definitive in the certainty of their death, they would receive treatment Z. But while they are disappeared, they can't have any special treatment, they are unknown entity, neither dead nor alive, they are disappeared. (*apud* Hernández, 2009: 1)<sup>8</sup>

Videla's description of the *desaparecido* underlines both the fear of a human being disappeared – an action of removing that person from existence without trace – but also cements the idea of those in power being able to make another person disappear. It eventually transformed in meaning from “someone alive yet missing [...] into someone dead yet unaccounted for” (Robben, 2005: 131). It is not only a process of dehumanization that erases a person's identity but the lack of a body to bury emphasizes the psychological torture on loved ones not being able to grieve or mourn. Some of Enríquez's ghosts refer back to the idea of the *desaparecido* as a political tool employed to increase the terror among the Argentine people and was the method by which the military government attempted to silence the population.<sup>9</sup> The counter, or unofficial

<sup>8</sup> In the original: “En cuanto éste como tal, es una incógnita eldesaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición seconvirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras seadesaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es undesaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido.”

<sup>9</sup> See Crenzel (2011), Osiel (2001), Robben (2005), Timerman (2002) and Walsh (1977).



history was, and is still today, represented especially by the survivors of clandestine detention camps and by the mothers and relatives of the political prisoners and of the *desaparecidos*.<sup>10</sup> These family members were initially ignored by the governmental institutions, but they mobilized and gathered together in the Plaza de Mayo (main square in Buenos Aires) to denounce the human rights abuses carried out by the government against their children in attempts to have them set free or be given the truth about what happened to them.<sup>11</sup>

In 1983, due to economic collapse, social turmoil and other factors the Argentinean military government was forced to call for free elections. The government, under pressure from the tenacious perseverance of the human rights organizations (Argentina League for Human Rights; Mothers and Grandmothers of Plaza de Mayo; Relatives of Political Prisoners and Disappeared; The Ecumenical Movement, amongst others) formed the National Commission on the Disappeared (CONADEP, in the Spanish acronym) to investigate the violation of human rights during the military dictatorship. Through CONADEP, the country heard “the other history”, which had been silenced for seven years, from the testimonies provided by ex-political prisoners, those who were tortured, survivors of the secret detention centres and relatives of the *desaparecidos*.

Other trials followed and the testimonies of these witnesses enabled the human rights organizations not only to take the members of the security forces to trial but also to have them incarcerated (Amnesty International, 2011). During the Kirchner governments (2003-2015) much more was achieved with respect to human rights violations – the judicial system, even without tangible proof, was able to imprison military personnel and other members of the security services. About 80 to 90% of these cases were based solely on survivor testimonies.<sup>12</sup> Such judicial proceedings and compilations of survivor accounts have validated the literature of testimony<sup>13</sup> as a means through which to publicly acknowledge the once silent “history”. This experience showcases the value of oral and written testimonies that permit the truth to be uncovered, transforming

<sup>10</sup> See DeMarinis and Spahr (2013), Bouvard (1994), Partnoy (1996), and Sillato (2008).

<sup>11</sup> See Bouvard (1994), and Mellibovsky (1997).

<sup>12</sup> See Ábalo (2013), de Marinis and Spahr (2013), and the website Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas (<http://www.desaparecidos.org/familiares/>).

<sup>13</sup> Scholars have claimed that, from the outset, testimony in Latin America has been a crucial means of bearing witness to human rights violations (Gugelberger, 1996). The leading definition of Latin American testimony follows as “a novel or novella-length narrative in book or pamphlet [...] form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events he or she recounts, and whose unit of narration is usually a ‘life’ or a significant life experience” (Beverly, 1996: 24). Often the witness as narrator speaks on the behalf of the collective – as a member of this disenfranchised group – claiming some agency in the act of narrating the group’s political struggle while also calling on readers to engage and/or judge the crisis accordingly (*ibidem*: 26). John Beverly also points out that testimony “may include, but is not subsumed under, any of the following textual categories, some of which are conventionally considered literature, others not: autobiography, autobiographical novel, oral history, memoir, confession, diary, interview, eyewitness report, life history, *novela-testimonio*, nonfiction novel, or ‘factographic literature’” (*ibidem*: 24-25).

the pain into concrete proof, which promotes justice and the survival of historical memory. Enríquez was born in December 1973 and was two years old when the dictatorship began, and she was 8-9 years old when news of the atrocities committed by the military began to be revealed to the public. Enríquez has stated in an interview her position with respect to the last Argentine dictatorship as one of complete repudiation of State terrorism and punishment for those responsible for and carrying out the genocide (Enríquez *in* Orosz, 2009). She has also shared that having grown up in a household well aware of what was happening in the political arena of the dictatorship – of its blatant horror – writing about the ghosts of events that form part of Argentine history seemed as her way of contributing to the discussion to the happenings of this era (*ibidem*). This historical knowledge finds its way into Enríquez's writing because in the end: "I [Enríquez] love the country [Argentina], but I think that's why I'm harsh with it... I'm harsh because I care about it and I want it to change" (Bett, 2017).

There is, therefore, a spectral quality of the *desaparecidos* in Argentina's cultural memory that Enríquez builds upon in the short story "The Inn". That is, in this short story Enríquez extrapolates the historical unaccountability of the physical body of the *desaparecido* and translates into the haunting of the Inn – a supernatural haunting that also stands in for the personal and psychological haunting for generations of Argentinians. The sense of fear and terror in the short story represents this intrinsic political awareness and underlines the effects of an intergenerational socio-political trauma compounded by the absence of knowledge of the physical landscape of the secret detention centres and concentration camps. It is an intergenerational experience of a psychological horror of a "not-knowing" where traumatized relatives of the *desaparecidos* are denied the knowledge of the whereabouts of their disappeared loved ones to the clandestine concentration and internment sites after their kidnapping by the armed forces. It is important to note that this haunting has been facilitated by an institutionalized denial and code of silence of those who were in power. On-going investigations were further revealing of the violence and injustice committed at these sites, thereby adding to the complexities of the "working-through" process for survivors and their families. This process of the corporealization of the *desaparecido* into official history then intrinsically affects the inherited trauma of a collective cultural space. Enríquez explains that, unlike journalism which tends to reveal more urgent in the moment reporting, fiction can make one "think in the long term or a very profound way" (*ibidem*). Considering her own role as a cultural journalist, Enríquez highlights that even though she is more in touch with popular culture, her "socio-political commentary comes more from [her] experience as a citizen than [...] as a journalist" (Enríquez *in* Vitcavage, 2017).

When asked about the political subtext of her writing, Enríquez makes the following comment to David Wallace in an interview with *The New Yorker*:

The sheer terror of the institutional violence and the dictatorships in South America has always verged on something that is beyond just a government's mechanical repression – there was and is, when it surfaces, something more essentially evil about it. [...] I care about politics and I'm interested in history, so it shows up in my work. The fact that I choose a genre that doesn't usually deal with this is important, although I think that contemporary genre fiction approaches these issues more and more often now. But to me it's just a circumstance of my writing. (Wallace, 2016)

Enríquez takes up in her fiction a similar counter-history or counter-narrative as offered by testimony that allows survivors to bear witness to human rights violations and political oppression. In effect, "The Inn" begins with a reference to the father running for office in La Rioja<sup>14</sup> – a province known for having clandestine detention centres and, in some cases, places to torture political prisoners (Carreño, 2018) especially after the coup d'état on the 24 March 1976 (*El independiente*, 2017). Enríquez's brand of horror builds on what Nathan Scott McNamara (2017) has identified as one of the strengths of horror stories: "Horror stories often push some real-world dysfunction to its logical end, and as such they offer rich opportunities for allegory". Yet, in the case of Enríquez, it is not simply allegory but rather an emphasis on drawing from the historical knowledge of Argentina in which the official history created by the military dictatorship (and supported by a conservative bourgeoisie) ignored the true events of human rights violations and even lauded the atrocities carried out by the military.<sup>15</sup>

### THE HAUNTING OF THE INN

In "The Inn" it is the main protagonist's (Rocío's) father who has the courage to mention the Inn's past as a police academy 30 years prior to being transformed into a hotel (Enríquez, 2017: 41). This acknowledgment of a dark piece of town history is not accepted by his employer and ultimately leads to his dismissal as the town's tour guide. Relating the Inn's past as a police academy links it to the history of clandestine detention and torture centres: "it was a police academy during the dictatorship. You remember the stuff we studied in school?" (*ibidem*: 42). This is a recognition of a past the Inn's owner wishes to ignore because of its negative impact on her business, yet the tourists express

<sup>14</sup> According to local records more than 1500 people from La Rioja were imprisoned during the last dictatorship (Carreño, 2018).

<sup>15</sup> See Castaño Blanco (1988), Calveiro (1998), CONADEP (1984), Duhalde (1999) and Wright (2007).

an interest in wanting to know more about the Inn's past and "about disappearances, torture, whatever" (*ibidem*).

"The Inn" is a ghost story that not only mixes Argentine history (of the *desaparecido*) with the supernatural, as previously mentioned, but does so by also including "social issues" and "fears we have as a society" (Enríquez in NPR Books, 2017). When asked in another interview what was the origin of her "macabre obsessions" Enríquez reveals that:

I've always been a dark girl. As a child I liked ghost stories, the legends from Corrientes that my grandmother used to tell me. I like the genre, I like fear, I like those physical sensations that awaken the macabre, the dark. They have something that gives me an adrenaline rush, that cheers me up. Besides, they are very popular! (Mattio, 2014)<sup>16</sup>

Although principally discussed in relation to horror, the style and theme of "The Inn" could also be interpreted alongside the *novela negra*. Much like this genre, this short story succeeds in combining the psychological thriller and the world of socio-political power and corruption to reveal the intricacies of the human psyche. Also following the pattern of the *novela negra*, "The Inn" seeks, in its own way, to denounce the dictatorship (and its inheritances) as well as the resulting culture of impunity in the hope of representing a political and historical reality. In both cases, the reader comes across institutional corruption and a breakdown in social structures.<sup>17</sup>

Considering Enríquez's multi-faceted writing style that combines the aforementioned styles of gothic-horror and *novela negra* she also seems to incorporate similar characteristics in her writing that Isabel Pinedo has identified as postmodern elements of the contemporary horror film:

(1) there is a violent disruption of the everyday world; (2) there is a transgression and violation of boundaries; (3) the validity of rationality is thrown into question; (4) there is no narrative closure; and (5) the film produces a bounded experience of fear. (Pinedo, 1996: 20)

<sup>16</sup> In the original: "Siempre fui una chica oscura. De niña me gustaban las historias de fantasmas, las leyendas correntinas que me contaba mi abuela. Me gusta el género, me gusta el miedo, me gustan las sensaciones físicas que despierta lo macabro, lo tenebroso. Tienen algo que me provoca adrenalina, que me levanta el ánimo. Además, ¡son cosas muy populares!".

<sup>17</sup> See Schmidt-Cruz (2010).

Furthermore, Enríquez's refusal of a narrative closure in "The Inn" blurs the lines between the real and spectral space to underline the representation of an unstable, paranoid universe where familiar categories collapse and where the human body is the site of this collapse (Pinedo, 1996: 20). Like the postmodern horror film, Enríquez's short story "The Inn" remembers "ordinary people's ineffectual attempts to resist a violent monster" (*ibidem*: 19) – though the monster in this story are the ghosts of past atrocities committed at the Inn. Enríquez does not have to describe the abuses inflicted on the prisoners brought to the police academy since this knowledge is a shared history in which "horror exposes the terror implicit in everyday life: the pain of loss, the enigma of death, the unpredictability of events, the inadequacy of intentions. [...] By monstrifying quotidian terrors, horror unearths the repressed" (*ibidem*: 26). Enríquez writes not only in the liminal spaces of the public and political but also in the haunted minds and memories of the protagonists as they engage with hostile spectral spaces of violence, torture, and death. The dead do talk – and sometimes as a cacophony of urgency and desperation to be heard.

The protagonists', Florencia's and Rocío's, seemingly ordinary meeting over a two litre Coca-Cola is interrupted by a threatening sense of being under surveillance by a group of mainly women gathered to pray the rosary under the flickering light of candles – casting ghostly shadows on their faces and giving the gathering the feeling of being a funeral. Rocío, as the local, warns Florencia (who is just visiting) that "Back at the kiosk it was no good, they might have been listening to us" (Enríquez, 2017: 43). The ominous "they" disrupts the normal appearance of everyday life with the danger of something hidden that threatens the girls' safety. Paired with the suspicions of being watched by the ghostly figures of the praying women this underlying fear of surveillance and death recalls an Argentine past of kidnappings and disappearances of suspected political subversives. General Iberico Saint Jean, military governor of the province of Buenos Aires stated in May 1976: "First we will kill all the subversives; then we will kill their collaborators, then... their sympathizers, then... those who remain indifferent; and finally we will kill the timid" (*apud* Wright, 2017: 283). Though the two teenage girls secretly meet at the Inn that night to seek revenge for Rocío's father's unjust dismissal from work, one cannot ignore the double meaning the meeting takes on within the Inn's spectral space. This is further emphasized by Florencia's first impression of the cured meats in Rocío's backpack: "it looked like the meat was a dead animal, a piece of human body, something macabre" (Enríquez, 2017: 44). The fact that Florencia automatically assumes it could be a piece of a human body highlights the idea that the sighting of dismembered human bodies happened often enough during that period of history that it is not entirely unexpected. It further highlights the idea of what is horror and unbelievable



for some but is part of a reality lived by others. After all, Florencia refers to the Gypsy's Skirt<sup>18</sup> as "that part of the hill that looked like the stain from a now-dry waterfall of blood" (*ibidem*: 38), another historical reference to the occurrences of mass executions.

The girls' arrival at the Inn connotes an unseen "transgression and violation of boundaries" stipulated by Pinedo (1996: 20) – although Florencia knows that Rocío is seeking to punish Elena for firing her father she is also aware that "the real problem was something else. [...] It was clear she [Rocío] wanted to punish Elena and defend her mother" (Enríquez, 2017: 44). The revenge plot is further complicated by Florencia's enigmatic admission that "someone had told her once that if you wished hard for something you could make it happen, and she wanted Rocío to confide in her, to trust her. If only she would, then they would really be inseparable" (*ibidem*). In the midst of this politically charged revenge plot, this personal reflection seems odd and part of a separate story of which the reader is not entirely cognizant – Florencia's own personal (lesbian love) narrative of which both reader and Rocío are unaware.

Upon entering the Inn Florencia remarks that "[t]he Inn's shape was odd – it really was a lot like a barracks" (*ibidem*: 45) – and with this short observation the reader is transposed back into a medial space that transgresses the real with horror and the supernatural. The girls enter the empty Inn under the cover of night and begin their sabotage plan of hiding various cured meats in cuts made into the mattresses of various rooms with the idea that "the smell of decomposing meat would be unbearable, and with luck, it would take them a long time to find the source of the stench" (*ibidem*). Considering the underlying historical narrative to the short story the hidden "decomposing meat" can be read as representing the dehumanized treatment of the political prisoners as well as the missing bodies of the *desaparecidos* executed, secretly disposed of in the Atlantic Ocean, in the Río de la Plata or in mass graves (like the aforementioned Gypsy's Skirt). Nevertheless, "the stench" of these missing bodies reveals what history cannot hide – though missing bodies these ghosts make their presence felt despite an institutionalized denial of the events.

As a result, the Inn is a space marked by a blurring of boundaries not only between what is real and what is imagined but it is also a space that questions "the validity of rationality" (Pinedo, 1996: 20). The supernatural intercedes into reality and it is up to the reader to make sense of the fear that the girls are experiencing but also that these are the disembodied ghosts of past victims of the Inn's dark past. The girls' experience is one of supernatural horror of the Inn as a site of memorialization of its hidden past as a clandestine detention and torture centre – a function not necessarily known as such by

---

<sup>18</sup> Gypsy Skirt is a place near town and this particular description infers that it may have been the location of a mass grave or execution site.

those living in the area. It becomes a spectral space haunted by the souls lost and the denial of the population of what was truly happening inside the police academy – like in many other similar sites across the country. Yet, at the same time they are carrying out their revenge plot, the girls seem to be working through an awkward yet undiscovered lesbian sexual awakening: “Florenxia let Rocío press her hand against that warmth and she had a strange feeling, like she had to pee, a tingling just below her belly button” (Enríquez, 2017: 46). The story deftly intertwines a coming-of-age and sexual identification narrative with an esoteric historical narrative of imprisonment, torture and nameless death. In doing so Enríquez is linking past and present acts of violence in which socially perceived deviant and abnormal behaviour is punishable by death and/or torture.

At the moment that the girls are about to lay down beside each other on one of the beds the supernatural interference escalates to the point that the girls cower in fear from the noises that seem unnatural and impossible to be real. Sounds of car engines, scrambling feet and men shouting out paired with pounding of windows and shutters creating an atmosphere of confusion, fear, and imminent life-threatening danger – so frightening that Florenxia loses control of her bladder and wets herself. It is a basic bodily reaction to fear, to witnessing something horrific that cements the history that the girls have learnt in the classroom into their lives through this supernatural experience. That is, it is not the fear of the unknown per se, but rather a confirmation of the terrifying sensations associated with the night kidnappings of political prisoners and the tortures associated with their detention. Said abductions typically occurred at night with the victim taken from their home in their pyjamas with a pillowcase over their heads while their family members were beaten by other officers. The victim was then taken to a waiting car (usually a Ford Falcon,<sup>19</sup> amongst others) and either pushed down on the floor of the back seat or into the trunk. Furthermore, the reference to the mattresses also alludes to the documented use of mattresses as part of the torture inflicted on prisoners: many could have been tied spread eagle to these mattresses and suffered a type of torture called *picana*, during which high voltage shocks of electricity were delivered through a bronze spoon to all parts of the body. In some cases *picanas* was forced up women’s vaginas, even those who were pregnant; while for men they were often applied to their testicles.<sup>20</sup> As such the girls’ climbing onto the mattress seems to trigger the spectral event where the girls’ limited historical knowledge is affirmed via supernatural intervention.

---

<sup>19</sup> The Ford Falcon became the vehicle associated with the military and part of the psychological warfare exercised by those in power.

<sup>20</sup> See Crowe Morey and Spahr (2016).

The ghostly experience the girls have at the Inn brings together two crucial points outlined by Pinedo with respect to the post-modern horror film: there is a break in rationality that also prevents a narrative closure. Combined with the acknowledgement of the historical past of the Inn as a clandestine detention/torture centre the girls' personal psychological break reflects a destabilized emotional state that makes them question what they had really witnessed and experienced. When interviewed by *La Voz* Enríquez admitted that: "The best way I found to describe madness in a horror story is in that borderline zone between the external threat and the distorted interpretation of reality, which must be absolutely maddening" (*in* Orosz, 2009).<sup>21</sup> The level of fear is such that even Florencia's mother finds it difficult to be angry with her daughter seeing the level of traumatization that the young girl is demonstrating. In essence, the mother is more concerned that something really did happen to the girls rather than what the girls were doing at the Inn without permission. In a way, the level of extreme fear and trauma the girls exhibit ultimately provokes fear in those around them. Unfortunately, it is a terror that follows the girls back home – a haunting of the fear that the ghosts will return and of ghostly shadows moving in the hallways of their own homes.

## CONCLUSION

It becomes evident that the dark abandoned space of the Inn takes on its own role as a character in the story and reflects the tortured process of memorialization of a period of Argentine history. A time haunted by horrific acts committed onto bodies of people during an era of military and police surveillance, not only by those in political power but also the fear of policing done by neighbours and friends. The Inn becomes a site of convergence of a spectral past, a dark history written onto the walls of the building not only as an ex-police academy/clandestine detention centre but also as a mark of a historical reality that cannot be removed or denied no matter how much one hopes to discount it as a mere ghost story made up to destroy the Inn as a business. It is a reminder that no matter how much one desires to erase or deny the past, the "stench" of the rotting "meat" will denounce the atrocities committed and re-member the disembodied *desaparecidos* into both personal and national discourses. Yet, it goes beyond the psychological haunting of those who witness the ghosts in the shadows of history of the Inn – it is a spectral existence that forever marks not only the site but also the psyche of the Argentine nation. In the end, Enríquez admits that "I don't think you can take the power back, not

---

<sup>21</sup> In the original: "La mejor manera que encontré de contar la locura en un relato de terror es en esa zona fronteriza entre la amenaza externa y la interpretación distorsionada de la realidad, que debe ser absolutamente desesperante".

completely, but you can break the silence. I don't know if that's empowering." (*in* Rice, 2018).

In effect, "The Inn" is a fictional exploration of both the horror and the traumatic legacy of Argentina's last dictatorship in which the reader can see a bifurcation of the *testimonio* from the traditional denouncing of the physical acts of injustice to a geographical *testimonio* that documents the clandestine locations where the atrocities were committed. Enríquez builds onto this *testimonio* her style of horror fiction that includes an historical knowledge and acknowledgment of the identification of previous clandestine concentration, torture and internment sites of Argentina's political prisoners and *desaparecidos*.

Ultimately, there are characters in Enríquez's short stories whose bodies and minds acquire something that is so far distanced from the human that it becomes more bestial (Angulo and Stemberger, 2017: 317) – a reflection in itself of the dehumanization of the *desaparecidos* that still haunts Argentina's past and present. It is a fictional horror that recognizes the real horror of the psychological and physical trauma of a troubling period of Argentine history. Enríquez's fiction does what testimonial literature has done in the past: it unites the political and the social with the literary as a method of not forgetting the atrocities of the past so that they may not be repeated in the present nor in the future. Sadly, under the leadership of Mauricio Macri (2015-2019) there has been a noticeable decline in projects related to human rights and social justice – causing many to fear not only an erasure of Argentina's past infractions but also pointing out the fragility and erasability of historical memory once again.

Edited by Ana Sofia Veloso

#### **CRISTINA SANTOS**

Department of Communication, Popular Culture and Film, Brock University  
1812 Sir Isaac Way, St. Catharines, Ontario L2S 3A1, Canada  
Contact: csantos@brocku.ca

Received on 31.05.2019

Accepted for publication on 26.09.2019

## REFERENCES

- Ábalo, Ramón (2013), Discurso de conmemoración de la muerte de María Isabel Figueroa. July 7 2013. Mendoza, Plaza Independencia, Argentina.
- Amnesty International (2011), *Annual Report 2011 "Argentina convicts former military officials for 'Dirty War' crimes"*. Accessed on 22.04.2020, at <https://www.amnesty.ca/news/argentina-convicts-former-military-officials-%E2%80%98dirty-war%E2%80%99-crimes>.
- Angulo, Ana Gabriela; Stemberger, Sandra Pamela (2017), "La ciudad monstruo(sa) en cuentos de Mariana Enríquez", *Jornaler@s: Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, 3(3), 309-318.
- Ansolabehere, Pablo; Torre, Claudia (2012), "Formas del terror en la literatura argentina", *Seminario Permanente de Humanidades*. Accessed 21.03.2018, at [https://www.udesa.edu.ar/sites/default/files/carpeta1/material\\_de\\_lectura\\_-\\_claudia\\_torre\\_-\\_formas\\_del\\_terror\\_en\\_la\\_literatura\\_argentina.pdf](https://www.udesa.edu.ar/sites/default/files/carpeta1/material_de_lectura_-_claudia_torre_-_formas_del_terror_en_la_literatura_argentina.pdf).
- Bacon, Simon (ed.) (2019), *Horror: A Companion*. Series: Genre Fiction and Film Companions, vol. 3. Oxford/New York: Peter Lang.
- Bett, Alan (2017), "Mariana Enriquez: Black Magical Realism", *The Skinny: Independent Cultural Journalism*, April 5. Accessed on 25.03.2018, at <http://www.theskinny.co.uk/books/features/mariana-enriquez>.
- Beverly, John (1996), "The Margin at the Centre. On *Testimonio* (Testimonial Narrative)", in George M. Gugelberger (ed.), *The Real Thing. Testimonial Discourses and Latin America*. Durham, NC: Duke University Press, 23-41.
- Bouvard, Marguerite Guzmán (1994), *Revolutionizing Motherhood: The Mothers of the Plaza de Mayo*. Oxford, UK: Rowman & Littlefield.
- Calveiro, Pilar (1998), *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Carreño, Paulina (2018), "Recuperación de centros clandestinos: un debate todavía pendiente", *Data Ríoja*, year 11, edition #542. Accessed on 14.03.2018, at <http://www.datarioja.com/index.php?modulo=notas&accion=ver&id=521>.
- Castaño Blanco, María Consuelo (1988), *Más que humanos*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- CONADEP (1984), "Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas". Buenos Aires: Eudeba.
- Crenzel, Emilio (2011), *Memory of the Argentina Disappearances. The Political History of Nunca Más*. New York: Routledge.
- Crowe Morey, Tracy; Spahr, Adriana (2016), "The Policing of *Viragos* and Other 'Fuckable' Bodies: Virginity as Performance in Latin America," in Jonathan A. Allan; Cristina Santos; Adriana Spahr (eds.), *Virgin Envy: The Cultural (In)significance of the Hymen*. Regina: University of Regina Press, 191-231.
- Duhalde, Eduardo Luis (1999), *El estado terrorista argentino: quince años después, una mirada crítica*. Buenos Aires: Eudeba.

- El independiente* (2017), "Señalizan como Sitio de la Memoria a Comisaría de San Blas de los Sauces", March 24. Accessed on 14.03.2018, at <http://www.elindependiente.com.ar/pagina.php?id=134350>.
- Enríquez, Mariana (2017), *The Things We Lost in the Fire: Stories*. New York: Hogarth. Translated by Megan McDowell [orig. 2016].
- Gugelberger, Georg M. (ed.) (1996), *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham, NC: Duke University Press.
- Hernández, Horacio (2009), "Día de la memoria", *Scribd*, August 7. Accessed on 22.04.2020, at <https://pt.scribd.com/document/13605629/Dia-de-la-memoria>.
- Marinis, Hugo de; Spahr, Adriana (2013), *Madre de Mendoza: Vida de María Isabel Figueroa*. Buenos Aires: Corregidor.
- Mattio, Javier (2014), "Mariana Enríquez: 'Siempre fui una chica oscura'", *La voz*, February 13. Accessed on 23.02.2018, at <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/mariana-enriquez-siempre-fui-una-chica-oscura>.
- McKittrick, Katherine (2006), *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McNamara, Nathan Scott (2017), "The New Scream Queens: Four Story Collections at the Intersection of Feminism and Horror", *Literary Hub*, October 13. Accessed on 25.03.2018, at <https://lithub.com/the-new-scream-queens/>.
- Mellibovsky, Matilde (1997), *Circle of Love Over Death: Testimonies of the Mothers of the Plaza de Mayo*. Willimantic, CT: Curbstone Press.
- NPR Books (2017), "In 'Things We Lost,' Argentina's Haunted History Gets a Supernatural Twist", February 19. Accessed on 25.03.2018, at <https://www.npr.org/2017/02/19/515773022/in-things-we-lost-argentinass-haunted-history-gets-a-supernatural-twist>.
- Orosz, Demian (2009), "Cuentos de terror de Mariana Enríquez", *La Voz*, December 3. Accessed on 23.02.2018, at <http://vos.lavoz.com.ar/content/cuentos-de-terror-de-mariana-enriquez-0>.
- Osiel, Mark (2001), *Mass Atrocity, Ordinary Evil, and Hannah Arendt: Criminal Consciousness in Argentina's Dirty War*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Pardo, Carlos (2016), "Mucho más que terror," *El país*, March 10. Accessed on 23.02.2018, at [https://elpais.com/cultura/2016/03/07/babelia/1457366111\\_091327.html](https://elpais.com/cultura/2016/03/07/babelia/1457366111_091327.html).
- Partnoy, Alicia (1986), *The Little School: Tales of Disappearance and Survival*. San Francisco: Cleis Press. Translated by Lois Athey and Sandra Braunstein [1<sup>st</sup> ed.].
- Pastor, Heraldo Alfredo (2012), "Diana Beláustegui: el género del terror en Santiago del Estero", *Revista Cifra*, 7, 65-74.
- Pinedo, Isabel (1996), "Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film", *Journal of Film and Video*, 48(1-2), 17-31.
- Rice, David Leo (2018), "Mariana Enríquez on Political Violence and Writing Horror", *Literary Hub*, April 18. Accessed on 27.05.2019, at <https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror/>.



- Robben, Antonius C. G. M. (2005), "How Traumatized Societies Remember: The Aftermath of Argentina's Dirty War", *Cultural Critique*, 59, 120-164.
- Schmidt-Cruz, Cynthia (2010), "The Argentine *novela negra* Critiques the 1990s in *El vuelo de la reina* by Tomás Eloy Martínez and *El muerto indiscreto* by Rubén Correa", *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 39(2), 171-191.
- Sillato, María del Carmen (ed.) (2008), *Huellas: memorias de resistencia (Argentina 1974-1983)*. San Luis: Nueva Editorial Universitaria.
- Timerman, Jacobo (2002), *Prisoner Without a Name, Cell Without a Number*. Madison: University of Wisconsin Press. Translated by Toby Talbot [1<sup>st</sup> ed.].
- Vitcavage, Adam (2017), "The Dark Themes of Mariana Enríquez: The Author of *Things We Lost in the Fire* on Horror, Fantasy and Argentina's Real-Life Atrocities", *Electric Lit*, 21 Feb. Accessed on 25.03.2018, at <https://electricliterature.com/the-dark-themes-of-mariana-enriquez-dcfc571f239b>.
- Wallace, David (2016), "Mariana Enríquez on the Fascination of Ghost Stories", *The New Yorker*, December 12. Accessed on 23.02.2018, at <https://www.newyorker.com/books/page-turner/this-week-in-fiction-mariana-enriquez-on-the-fascination-of-ghost-stories>.
- Walsh, Rodolfo (1977), "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar Argentina", March 24. Accessed on 21.05.2019, at <https://fcc.unc.edu.ar/sites/default/files/archivos/walshbaja.pdf>.
- Wright, Thomas C. (2007), *State Terrorism in Latin America: Chile, Argentina, and International Human Rights*. United Kingdom: Rowman & Littlefield.
- Wright, Thomas C. (2017), *Latin America since Independence: Two Centuries of Continuity and Change*. New York: Rowman & Littlefield.
- Wulff, Guillermo (2014), *Las Abuelas y la genética: el aporte de la ciencia en la búsqueda de los chicos desaparecidos*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.

LUCIANA MARTINEZ

## VIVER O FIM, REPENSAR UM COMEÇO: REPRESENTAÇÕES PÓS-COLONIAIS DO FUTURO NA CULTURA BRASILEIRA

**Resumo:** O artigo percorre três representações do fim do mundo produzidas no Brasil: a música “E o mundo não se acabou” (1938), interpretada por Carmen Miranda; a vídeo-obra *Luz negra* (2002), de Nuno Ramos e Eduardo Climachauska; e o documentário de ficção científica *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós. O trajeto por estas obras revela tanto a constância da ideia de apocalipse no imaginário cultural brasileiro quanto as diferenças entre tais retratos que circulam pelo país. A análise tem sobretudo enfoque na obra mais recente, o filme de Queirós, realizado em uma época em que a experiência de fim adquire singular solidez. A partir de Queirós, proponho uma reflexão sobre o necropoder no Brasil e em que sentidos a alteridade que se estabelece na relação entre a capital moderna Brasília e a periférica Ceilândia – retratadas no filme – pode nos ajudar a pensar a diferença de maneira alternativa. Argumento que já vivemos o apocalipse e, para sair dele, é necessário recorrer a novos imaginários e novas formas de viver coletivamente.

**Palavras-chave:** apocalipse, fim do mundo, futuro, necropolítica, pós-colonialismo.

## ON ENDS AND BEGINNINGS: POSTCOLONIAL REPRESENTATIONS OF THE FUTURE IN BRAZILIAN CULTURE

**Abstract:** This paper analyses three cultural representations of the end of the world produced in Brazil: the song “E o mundo não se acabou” (1938), performed by Carmen Miranda; the video *Luz negra*, by the artists Nuno Ramos and Eduardo Climachauska; and the science-fiction documentary *Branco sai, preto fica* (2014), by Adirley Queirós. Looking into these three works, we perceive both the persistence of the idea of apocalypse in the Brazilian cultural imaginary and the differences between each of these representations. The article focuses mainly in Queirós’ documentary, the most recent of the works analyzed in his study. The film was released in 2014, when the experience of the end had already acquired a singular sense of concreteness. Departing from Queirós, I reflect upon necropower in Brazil and the ways in which the alterity mobilized in the relationship between the modern capital Brasília and its periphery of Ceilândia – which is depicted in the movie – can help us conceive of difference in an alternative way. I argue that we already live the apocalypse and, in order to get out of it, we must resort to new imaginaries and new ways of living in common.

**Keywords:** apocalypse, end of the world, future, necropolitics, postcolonialism.

## INTRODUÇÃO

Em 1996, a principal novela no ar na televisão brasileira contava a história de uma pequena cidade, na qual um de seus moradores previa a chegada do fim do mundo para dali a três meses. A visão do médium respeitado pela população daquela cidadezinha mexeu com a vida de todos. Alguns moradores tentaram correr para acabar com seus problemas antes do apocalipse, outros recorreram à violência para atingir seus objetivos, e ainda houve aqueles que resolveram ganhar dinheiro vendendo “casas no céu” para os vizinhos. Na data prevista, no entanto, nada aconteceu. O fim não chegou. Mas, no último capítulo da novela *O fim do mundo*, uma chuva de meteoros atingiu a cidade. O vidente errou a data, mas não o fato. Naquela época, notícias sobre previsões do apocalipse – que normalmente era narrado como invasão alienígena, chuva de meteoros, a terceira guerra mundial (provavelmente nuclear) ou enormes catástrofes naturais, como tsunamis e terremotos – eram mais ou menos comuns. Diante de mais uma destas previsões, aos oito anos, arrumei minha mochila e fui dormir na casa da minha melhor amiga do colégio. Inseparáveis na escola, inseparáveis no fim do mundo. Dormimos e acordamos, nada tinha acontecido, então fomos para a escola. Nossas mães acharam graça do nosso medo, que em nada as acometeu.

Anos antes da novela e do meu primeiro contato com o fim dos tempos, numa entrevista entre os escritores Philip Roth e Milan Kundera este assunto também virou tema da conversa.<sup>1</sup> Roth perguntou se Kundera acreditava que a destruição do mundo estava próxima. “Depende do que você quer dizer por ‘próxima’”,<sup>2</sup> respondeu o tcheco, acrescentado que o sentimento de que o mundo se aproxima do fim é antigo, mas isto não quer dizer que não seja real. Ao contrário, se este é um medo que existe há tantos anos, há algo nele que deve ser levado a sério. Kundera está certo ao dizer que a ideia de apocalipse está presente na humanidade há muito tempo: na Bíblia, em fábulas indígenas, o medo de uma guerra nuclear, o bug do milênio, a fascinação com a possibilidade de invasores extraterrestres, etc. A diferença hoje talvez seja o sentimento de que *já* vivemos o apocalipse. O fim chegou e vivemos nele. Em outras palavras, vivemos a experiência e a sensação do fim no nosso dia a dia e, assim, vivemos a angústia frequente de não conseguirmos imaginar um amanhã, da própria extinção do futuro. Como o *Angelus Novus*, do quadro de Paul Klee, observamos impotentes sob nossos pés as ruínas do progresso sem ainda conseguir abrir totalmente mão dele (Benjamin, 1987: 226).

<sup>1</sup> Entrevista disponível em [http://www.kundera.de/english/Info-Point/Interview\\_Roth/interview\\_roth.html](http://www.kundera.de/english/Info-Point/Interview_Roth/interview_roth.html) (consultada a 12.05.2019).

<sup>2</sup> Todas as traduções são da minha responsabilidade.

Uma coisa é saber que a Terra e mesmo todo o Universo vão desaparecer daqui a bilhões de anos, ou que, bem antes disso mas em um futuro ainda indeterminado, a espécie humana vai se extinguir [...]; outra coisa, bem diferente, é imaginar a situação que o conhecimento científico atual coloca no campo das possibilidades iminentes: a de que as próximas gerações (as gerações *próximas*) tenham de sobreviver em um meio empobrecido e sórdido, um deserto ecológico e um inferno sociológico. (Danowski e Viveiros de Castro, 2017: 33, *italico no original*)

Neste ensaio, estabeleço um percurso entre três representações do fim do mundo produzidas no Brasil, em contextos distintos. A trajetória proposta sugere tanto a perenidade da questão do apocalipse no imaginário e na cultura popular brasileiros quanto as diferenças entre os retratos do fim do mundo que circulam pelo país em diferentes momentos. Diante da duradoura centralidade da questão e da singularidade histórica de suas formas, proponho uma reflexão sobre os modos como a constatação do fracasso do capitalismo neoliberal e a concretude da perspectiva do fim introduzida pelas mudanças climáticas transformam maneiras de pensar e experimentar o apocalipse, assim como impactam a vida e a organização social daqueles que “vivem em suspenso” (Stengers, 2015).<sup>3</sup> Desta forma, apesar de analisar três obras diferentes, este ensaio se centra no filme *Branco sai, preto fica* (2014), representante deste momento atual, onde o fim adquire singular solidez. Na primeira parte deste ensaio, parto de duas canções (“E o mundo não se acabou”, de Assis Valente e “Juízo final”, de Nelson Cavaquinho) para analisar como imagens de fins trazem narrativas sobre origem. A primeira canção será pensada a partir da interpretação de Carmen Miranda e a segunda a partir da obra *Luz negra*, dos artistas plásticos Nuno Ramos e Eduardo Climachauska. Na segunda parte, observo o documentário de ficção científica *Branco sai, preto fica* (2014) para pensar mecanismos da necropolítica no contexto brasileiro. De seguida, prossigo com o filme de Adirley Queirós para refletir como é construída a alteridade entre Ceilândia e Brasília<sup>4</sup> e que possíveis reflexões o desfecho da trama traz no sentido de mudanças nesta relação. Por fim, nas

<sup>3</sup> No livro *No tempo das catástrofes* (2015), Isabelle Stengers faz uma crítica às noções de crescimento e desenvolvimento econômicos. A autora dedica o livro àqueles que “vivem em suspenso”, ou seja, às pessoas que já reconhecem a necessidade de uma mudança, mas vivem a angústia entre o que *podem* e o que é *preciso* fazer. Em outras palavras, “viver em suspenso” é conviver com a assunção de que uma mudança é necessária, ao mesmo tempo, em que se admite que talvez seja tarde demais para fazê-la, que o tempo de mudar já passou e, portanto, encontrar saídas para futuros menos bárbaros é uma tarefa – a um só tempo – cada vez mais urgente e cada vez mais difícil.

<sup>4</sup> No filme de Queirós, Brasília é separada de sua cidade-satélite Ceilândia por barreiras físicas. Para entrar na capital, é necessário, por exemplo, passaporte. Mais detalhes sobre a relação entre as duas cidades vizinhas são debatidos na quarta seção deste ensaio.

considerações finais interrogo se podemos partir do nosso estado de morte para repensar uma nova forma de vida em comum.

### IMAGENS DO FIM, MITOS DA ORIGEM

Para Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2017: 36), todo pensamento sobre o fim do mundo traz narrativas sobre o começo, o “tempo antes-do-fim”. Para os autores, hoje a humanidade retoma uma ideia cosmológica diferente, que repensa a separação natureza/homem a partir do conceito de Antropoceno. Mas antes de entrar, especificamente, nesta questão, sugiro que observemos duas diferentes perspectivas de fim do mundo: a da interpretação de Carmen Miranda da música “E o mundo não se acabou” (1938), de Assis Valente; e a da vídeo-obra *Luz negra* (2002), de Nuno Ramos e Eduardo Climachauska, em que o samba “Juízo final”, de Nelson Cavaquinho, surge como um dos elementos centrais. A marchinha, escrita na primeira metade do século XX – o século que acreditou no futuro como diz Franco Berardi (2011) –, tem uma percepção bastante diferente do apocalipse que a obra de Nuno Ramos e Climachauska, apesar desta talvez ainda carregar vestígios de um otimismo que hoje é pouco compartilhado pelo mundo.

Carmen Miranda é uma personagem controversa da cultura popular brasileira. A cantora e atriz foi figura-chave de uma política de aproximação entre Brasil e Estados Unidos (EUA) nas décadas de 1930 e 1940. Chamada “política de boa vizinhança”, esta estratégia de aproximação entre os dois países ficou conhecida como o início da chegada e da penetração de ideais culturais americanos na sociedade brasileira. Carmen Miranda foi considerada a embaixadora desta então nova relação entre Brasil e EUA. Seu jeito extremamente caricato de se vestir fez sucesso, e ela estreou vários filmes populares americanos. Até hoje pode ser considerada a brasileira que teve mais sucesso nos EUA e que, sem dúvida, ajudou a formar uma imagem bastante específica (e distorcida) da brasileira e da brasilidade no exterior. Uma imagem estereotipada que até hoje ecoa no imaginário estrangeiro. Branca e de origem portuguesa, Carmen Miranda se fantasiava de baiana, com roupas sempre muito coloridas e turbantes com frutas na cabeça. As blusas de modelo tomara-que-caia com mangas bufantes vinham sempre acompanhadas de colares e pulseiras coloridos.

Em “E o mundo não se acabou” (1938), uma jovem – ao ouvir o anúncio do fim do mundo – decide aproveitar ao máximo seus últimos momentos na Terra. “Beije a boca de quem não devia / Peguei na mão de quem não conhecia / Dancei um samba em traje de maiô”, diz a música. O mundo, no entanto, não acaba e a jovem – tendo gasto dinheiro, beijado homens que *não devia* e perdoado dívidas – prevê confusão. Aqui,

temos uma visão caricata do apocalipse, não se trata de um sentimento angustiante ou da constatação dos trágicos efeitos do avanço do capitalismo na natureza e a inevitável ligação desta com a sobrevivência humana. Diante do fim do mundo, a jovem da música decide romper seus compromissos e suspender suas rixas pessoais, mas depois a vida retornará ao normal e ela terá que lidar com as consequências de suas apressadas decisões, “vai ter muito barulho e confusão, porque o mundo não se acabou”. Embalada pelos ritmos e a voz alegres de Carmen Miranda, esta representação de fim do mundo pode ser lida como uma sátira diante daqueles – que àquela altura – se preocupavam com o apocalipse.

Para Boaventura de Sousa Santos (2010), concepções de tempo, temporalidade e espaço se relacionam intimamente com compreensões de mundo e as formas pelas quais elas criam e legitimam hierarquias e relações de poder. O século XX é chamado por muitos de “século do futuro” ou do progresso. E, no caso da modernidade ocidental, foi precisamente esta noção de tempo linear focada no futuro e no progresso, que legitimou discursos de classificação de povos e espaços fora da Europa como atrasados e selvagens, ou seja, representantes do passado na modernidade. Enrique Dussel (1994) demonstra como esta dita inferioridade dos povos não europeus é central para a construção do que chama “mito da modernidade”. Isto é, a noção de que o colonizado é culpado pelo seu próprio atraso e que necessitaria do colonizador europeu para “superar” tal condição. Nesta narrativa, a violência da colonização é vista como um mal necessário, inevitável e menor do processo civilizatório e o colonizador emerge como uma espécie de salvador. No século XX, é possível observar narrativas similares por trás tanto da exploração colonial na África, quanto em justificativas de intervenções humanitárias mais recentes.<sup>5</sup> A centralidade do tempo nas relações de poder é observada também na antropologia. Como afirma Johannes Fabian (2013: 164; *italico no original*), uma relação temporal específica fez com que a antropologia ajudasse a estruturar “relações entre o Ocidente e seu Outro, entre a antropologia e o seu objeto, [...] concebidas não apenas como diferença, mas como distância no espaço e no tempo”. E foi esta construção de um tempo único e uniforme, onde cada espaço ocupa um estágio temporal diferente de uma mesma história e no qual a Europa é colocada na frente das demais sociedades e culturas, o que legitimou a ideia de colonização como missão civilizatória e, mais tarde, as teorias de modernização (Massey, 2005).

Mas, por trás desta noção de progresso, há outra não tão óbvia: o atrelamento da ideia de evolução ao futuro. O homem moderno acreditava que o amanhã seria

---

<sup>5</sup> Para saber mais sobre a crítica pós-colonial a intervenções humanitárias e teorias da modernização, ver Fernández (2012), Inayatullah e Blaney (2004), e Krishna (2009).



sempre melhor que o passado e o presente. Berardi (2011: 17) nos lembra que “o futuro não é uma dimensão natural da mente, mas uma percepção e uma imaginação [...] que muda de acordo com mudanças culturais”. Se a temporalidade moderna é construída a partir da autonomia do presente – em outras palavras, na ideia de que o sujeito moderno é aquele que liberto do passado pode construir no presente seu caminho para o progresso (Fasolt, 2013) –, esta não é mais a percepção contemporânea. “Sabemos que um tempo depois do presente chegará, mas não esperamos que ele vá realizar as promessas do presente” (Berardi, 2011: 17). Ainda parte de uma visão moderna da sociedade, a música popular cantada por Carmen Miranda não pode senão ver o fim do mundo com ceticismo e brincadeira ou ainda como um infeliz acaso, porque naquele momento a imaginação temporal vigente indicava que o futuro era – *naturalmente* – o aprimoramento do hoje. Mais de 80 anos depois, ainda que em graus variados de pessimismo, torna-se quase impossível ignorar o horizonte encurtado à nossa frente.

Debaixo de um sol a pino, homens enterram gigantes caixas de som em um descampado. Tal como caixões, elas são colocadas em buracos em formato de cova. Por vezes, um cachorro abandonado aparece vagueando estes “túmulos”. E, então, o espectador ouve uma melodia abafada saindo do chão e, em seguida, a voz de Nelson Cavaquinho cantando “Juízo final” atravessa a terra: “Um sol há de brilhar mais uma vez / a luz há de chegar aos corações”. Na vídeo-obra *Luz negra* (2002),<sup>6</sup> a imagem do samba que ecoa do chão, após ser enterrado, e canta “Do mal será queimada a semente / O amor será eterno novamente / É o juízo final / a história do bem e do mal / Quero ter olhos pra ver / A maldade desaparecer” é – ao mesmo tempo – mórbida e de poderosa esperança. Diferente da marchinha cantada por Carmen Miranda, aqui surge a imagem do juízo final e aquilo que foi enterrado retorna cobrando justiça. Não se trata, no entanto, de qualquer tipo de justiça, mas sim da *justiça divina*, misteriosa aos homens. Percebe-se, portanto, a produção de uma imagem mórbida e ameaçadora, mas ainda assim não completamente ausente de esperança. Talvez seja possível observar *Luz negra* como uma imagem representativa da virada de uma sociedade que confiou no futuro e que – gradativamente – vai suspendendo o amanhã.

As duas representações de fim do mundo e de morte acima retratadas, em sentidos e graus bastante diversos entre si, carregam, portanto, mensagens de esperança. Em outras palavras, são representações ainda não totalmente impregnadas pelo senso de vazio e pessimismo compartilhado pelo contemporâneo sobre o futuro. Para retomar a ideia de que o futuro não é algo natural, assim como

<sup>6</sup> O vídeo pode ser visto em <https://vimeo.com/126014948> (consultado a 13.05.2019).

nenhuma noção de tempo e temporalidade, sugiro que olhemos alguns exemplos de como futuro, presente e passado ocuparam espaço-tempo prioritário diferentes em diversas culturas e tempos históricos.

Danowski e Viveiros de Castro localizam em Kant e no que ele chamou de “revolução copernicana” a origem da concepção moderna de homem. É, neste momento, afirmam os autores (2017: 51), que em um “surto psicótico” o homem se separa da natureza, colocando-se acima dela como um ser autônomo e soberano. “[...] o ‘excepcionalismo humano’ é um autêntico *estado de exceção ontológico*, fundado na separação autofundante entre Natureza e História” (*ibidem*: 47, itálicos no original). Para Jason W. Moore (2016: 85), o capitalismo enquanto “forma de organizar a natureza e, portanto, uma nova forma de organizar as relações entre trabalho, reprodução e condições de vida” encontra sua singularidade por ser a primeira civilização a se organizar com base na separação entre mente e corpo, homem e natureza. De certa forma, é possível entender a imagem de apocalipse produzida pelo Antropoceno – que reconhece o homem enquanto agente da natureza – como muito próximo à que consta na Bíblia. Ao responsabilizar o homem “pela história de processos terráqueos que comprometem passados e futuros do tempo geológico” (Hamilton, 2018: 391), o Antropoceno transformaria o homem numa espécie de divindade que – paradoxalmente – decide sobre a natureza ao mesmo tempo em que já não está apartada dela. Para Donna J. Haraway (2016: 51), no entanto, o Antropoceno mais parece uma atualização do “fálico conto da aventura moderna”, onde homens – feitos à imagem e semelhança de um deus – assumem superpoderes para *descobrir, desbravar e salvar* o mundo. Por entenderem que o conceito de Antropoceno reforça ainda mais a divisão homem e natureza, apesar de pretender rompê-la, Moore e Haraway optam pelo termo Capitaloceno: a Era do Capital que teria tido início entre os séculos XVI e XVII, com a invasão das Américas, a expansão colonial europeia e a escravidão. Ao pensar nestes termos, os autores afirmam que não é tanto o homem, mas o capitalismo enquanto forma de organizar a natureza que marca o início de uma nova época. Ao contrário da noção de Antropoceno, que parece se ater às consequências da queima de combustíveis fósseis a partir da Revolução Industrial na Inglaterra, o Capitaloceno inscreve no centro da discussão sobre nosso presente e possíveis futuros as desigualdades naturalizadas pelo capitalismo e a violência inerente a processos de modernização e progresso.

Observemos, agora, uma visão de mundo compartilhada por ameríndios. Diferente da mitologia ocidental da gênese do mundo, a mitologia indígena afirma que *antes era tudo humano*. Nesta visão, é a natureza que se separa da cultura, não o contrário. Tudo era humano, mas isto nunca significou que tudo era um. O mundo antes do

nosso era uma multidão de diferenças. O que caracteriza nosso presente, segundo a mitologia indígena, é a estabilização de comportamentos e diferenças no tempo e no espaço. Uma estabilização contínua, mas que pode sempre ser rompida e perturbada.

Dizer que tudo é humano é dizer que os humanos não são uma espécie especial, um evento excepcional que veio interromper magnífica ou tragicamente a trajetória monótona da matéria no universo. O antropocentrismo, inversamente, faz dos homens uma espécie animal dotada de um suplemento transfigurador; ele os toma por seres atravessados pela transcendência como se por flecha sobrenatural, marcados por um estigma, uma abertura ou uma falta privilegiada (*felix culpa*) que os distingue indelevelmente no seio – no centro – da Natureza. (Danowski e Viveiros de Castro, 2017: 101)

O antropocentrismo, portanto, parte do princípio da excepcionalidade e da superioridade humana, ao mesmo tempo em que o subsequente Antropoceno nos coloca em uma encruzilhada. Diante de todos os estudos e projeções catastróficas que mostram como esta visão de soberania do homem pode (e talvez já tenha) encurtado nossa passagem pela Terra, será que não está no momento de pensarmos o mundo de outra forma?

Em *Imaginal Politics: Images Beyond Imagination and the Imaginary*, Chiara Bottici (2014) analisa a relação entre a capacidade humana de produzir imagens, imaginar e a política. O “imaginal” – descrito pela autora como tudo que é formado por imagens, sejam elas resultados de processos individuais ou contextos sociais ou ainda uma mistura entre os dois (*ibidem*: 5) – tem grande influência nas nossas relações sociais e, portanto, na política. “Sem imagens, não pode nem existir um mundo para nós, nem um sujeito para o mundo” (*ibidem*: 6), afirma Bottici ao explicar como nossas concepções de mundo são regidas por imagens e pelo nosso imaginário. De um lado, temos um mundo cada vez mais imerso em imagens; por outro, enfrentamos um momento de escassez de imaginação de futuros possíveis e alternativos. Em um momento em que as imagens deixam de atuar apenas como mediação e parecem cada vez mais em vias de fazer política por si só, Bottici reclama a necessidade de imaginar as coisas de outra forma.

Em um esforço similar de reimaginação da sociedade, Stengers (2015) enfatiza a necessidade de escaparmos dos dois imperativos do capitalismo: o desenvolvimento e a competição. Devemos, diz ela, recusar o papel de consumidores que nos é exigido bem como ser aqueles que devem aceitar as medidas de austeridade, fazer sacrifícios para um futuro desacreditadamente promissor, sem – claro – parar de consumir

(*ibidem*). A equação dinheiro e vida deve ser de alguma forma quebrada para que debates sobre desaceleração possam ganhar lugar. Para tal, é necessário recorrer a novos imaginários, criar novos sentidos que expulsem a máxima do crescimento e retomem a noção de redistribuição de renda. Não é necessário *mais* do mundo, é necessária uma radical repartição de recursos. “Ao entrar em contato com diferentes imagens e ao expandir nosso conhecimento sobre diferentes regimes de verdade, é possível que encontremos um momento de fricção no qual a tirania da sociedade se rompa” (Bottici, 2014: 188).

Com isto em mente, analisarei nas próximas duas seções a visão de tempo e de apocalipse articulada no documentário de ficção científica *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

### **SOB O OLHAR DA POLÍCIA DO BEM-ESTAR SOCIAL**

*Branco sai, preto fica* (2014) transgride tantas fronteiras do gênero cinematográfico e de tempo que é difícil até descrevê-lo. Filmado em Ceilândia, cidade-satélite de Brasília,<sup>7</sup> a capital modernista brasileira, o documentário de ficção científica parte de um episódio real de violência policial: a invasão de um baile *funk* no clube do Quarentão por agentes do Estado em 5 de março de 1986. Aos gritos de “branco sai, preto fica”, livraram os brancos que ali estavam da surra e dos tiros para, então, começar o ataque contra os negros. A parte documental com relatos de duas das vítimas – Sartana e Marquim – dá lugar à ficção científica, mas de um tipo bastante singular e, poderíamos até dizer, pós-colonial. Efeitos visuais e sonoros, grandes explosões, máquinas extremamente modernas e elaboradas – encontrados em superproduções como *Mad Max* (1979, 2015), *Arrival* (2016), *Alien* (1979) e *Blade Runner* (1982) – são substituídos por gambiarras, desenhos, fotos e improvisos. Tanto assim é que Dimas Cravalaças, personagem enviado do futuro, aterrissa em um contêiner no “território do passado”, vindo de 2070 com a missão de recuperar provas contra o Estado brasileiro por violências contra populações periféricas. Ao ouvir sua missão, transmitida por uma colega do futuro projetada na parede de sua nave-contêiner, Dimas comenta ironicamente as acusações contra o governo brasileiro:

---

<sup>7</sup> Antes mesmo de Brasília ser inaugurada, ações de remoção de acampamentos e favelas nas proximidades do Plano Piloto foram postas em curso. Muitos destes bairros e vilas eram ocupados por operários que trabalhavam na construção da então nova capital federal e seus familiares. Em 1970, o governo do Distrito Federal lançou a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) para desativar favelas no Plano. Sob o lema “A cidade é uma só”, agentes do Estado retiraram milhares de famílias com a promessa de melhores condições de habitação e infraestrutura. Em 1971, no entanto, os moradores, foram levados para um terreno ainda em construção e com péssimas condições de vida. Foi ali o início de Ceilândia, apelidada desta forma em decorrência da sigla CEI. Mais de 40 anos depois, as promessas de melhorias de infraestrutura e habitação ainda não foram concluídas. Para saber mais sobre a CEI e a relação entre Brasília – a capital modernista brasileira considerada um símbolo do progresso nacional – e Ceilândia, ver o documentário *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós.

“Novidade”. Nesta seção, analiso o filme a partir da forma como ele retrata Ceilândia como um “mundo de morte”, no sentido da necropolítica de Achille Mbembe (2016), e que reflexões sobre cidadania nos sugere o nome dado a agentes de segurança estatal.

Uma sirene toca e é possível ouvir um anúncio: é a *polícia do bem-estar social*, pedindo que os moradores retornem a suas casas e anunciando 103 dias sem atentados. O alerta acaba com o *slogan*: “um governo melhor é um governo alerta”. Nesta periferia que ocupa um espaço-tempo indefinido – um meio tempo entre presente e futuro ou talvez um presente dilatado no futuro –, bem-estar social passa, portanto, a ser associado à polícia. No sentido mais próximo à Rancière, a polícia é o que garante a manutenção do *statu quo*. Enquanto a política parte do dissenso, de um deslocamento que “faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (Rancière, 1996: 42), a polícia garante que *tudo permaneça no seu devido lugar*. No contexto das periferias brasileiras, a polícia é – comumente – associada à violência de Estado, pelas operações e incursões nas favelas, pelas mortes muitas vezes ilegais, mascaradas como autos de resistência e justificadas com base numa guerra às drogas, que mais se assemelha a um genocídio do povo negro brasileiro (Nascimento, 2016). Bem-estar social, por outro lado, é um termo associado à noção de Estado que garantiu algumas barreiras à agressividade do capitalismo, até que nos anos 1980 e 1990 tais amarras foram sendo aos poucos desmanteladas por políticas neoliberais que flexibilizaram uma série de leis trabalhistas e de privatização de serviços até então públicos – por um lado – e infligiram medidas de austeridade econômicas à população – por outro.

O que pode significar, então, a união de duas coisas que remetem para sentidos tão diversos? O anúncio acima referido começa chamando os *cidadãos*. Neste sentido, o que parece estar sendo articulado nesta *polícia de bem-estar social* é uma nova forma de pensar a cidadania naquele espaço que sabemos ser Ceilândia, mas cujo tempo permanece indefinido. O cenário, as casas, as paisagens, tudo remete ao presente. Os avisos e as fronteiras físicas entre Ceilândia e Brasília, das quais trataremos na próxima seção, no entanto, nos remete a um futuro um tanto distópico. Por outro lado, como mencionado anteriormente, Dimas é o personagem que vem de 2070 para o “território do passado”, como é dito no filme. Ainda assim, fica em aberto se o passado a que Dimas retorna é nosso presente ou algum outro tempo que desconhecemos, algum tempo indeterminado entre nós e o personagem que nos dá a sensação de estar diante de um constante presente, porque a exclusão e as leis de morte aplicadas às periferias brasileiras não mudam. É possível ainda argumentar que

*polícia de bem-estar social* indica a existência de uma cidadania securitizada, ou seja, que só existe a partir de uma lógica de militarização. Percebe-se assim a indicação de uma sociedade que esvazia o sentido de direitos atrelados à noção de cidadania na democracia liberal para carregá-la de um senso de segurança, militarização e vigilância. Uma cidadania, em suma, que só pode existir se controlada pelos aparatos de segurança do Estado.

Ao articular a noção de biopolítica, Michel Foucault (2005 [1975-1976]) marca a passagem de uma soberania, cujo poder último é decidir sobre a morte, para um novo tipo de poder, cuja função-fim é governar a vida. É a mudança entre um poder que *faz morrer e deixa viver* para um que *faz viver e deixa morrer*. Este deslocamento, que começou no século XVIII, marca a virada de um poder disciplinar para um poder que se dirige a populações inteiras, grandes massas de homens e mulheres, e que regula – não apenas seus corpos – mas todos os aspectos de sua vida. Neste período, por exemplo, surgiram procedimentos de controle de natalidade, mortalidade e epidemias. Em outras palavras, esta virada do poder marcou a percepção da própria população enquanto problema político. Este deslocamento, porém, não significou a substituição completa de um poder pelo outro. Ao contrário, eles podem ser articulados. Foucault se pergunta, então, como a morte é justificada em uma sociedade cuja finalidade deve ser a vida, o *fazer viver*. Foucault demonstra como o biopoder – ao controlar a vida de populações – é atrelado a uma série de normas e de padrões a serem repetidos. A sociedade da normalização, como a apelida o autor, produz invariavelmente seus *anormais*, desvios, foras, que nesta mesma lógica devem ser marginalizados, excluídos ou mesmo eliminados. É, portanto, neste sentido que Foucault interroga: como articular a morte no centro de um poder voltado para a garantia da vida?

Segundo o autor, o que garante a aceitabilidade do poder de matar em uma sociedade da normalização é o racismo. Ele escreve:

[o racismo] assegura a função de morte na economia do biopoder, segundo o princípio de que a morte dos outros é o fortalecimento biológico da própria pessoa na medida em que ela é membro de uma raça ou de uma população, na medida em que se é elemento numa pluralidade unitária e viva. (Foucault, 2005 [aula de 17 de março de 1976]: 308)

O título do filme *Branco sai, preto fica* pode ser visto precisamente como exemplo de como o racismo decide entre os que vivem e os que morrem, neste caso os que vão para casa e os que são agredidos pela polícia. Em outra cena, Marquim aparece conferindo os passaportes recém-adquiridos para entrar em Brasília. No canto inferior



de cada um deles está marcado “branco” ou “preto”, mostrando a centralidade discriminatória que a raça não perde na democracia racial à brasileira.

Achille Mbembe (2016) parte da explicação de Foucault sobre a articulação entre racismo e Estado para mostrar como, hoje, políticas de morte são direcionadas a vastas populações, negras, periféricas, imigrantes ou de trabalhadores, não sendo mais necessário ser propriamente negro para se estar nestes “mundos de morte” – ainda que, no Brasil, esta sobreposição continue sendo a norma. Mbembe retorna à colônia para explicar como o Estado se desenvolveu nestes contextos. Como durante a colonização não existia vínculo algum entre colonizador e colonizado, as leis de guerra não precisavam ser aplicadas nas colônias, pois não se tratavam de oponentes que se respeitavam mutuamente ou reconheciam a soberania um do outro. Neste sentido, portanto:

[...] as colônias são zonas em que guerra e desordem, figuras internas e externas da política, ficam lado a lado ou se alternam. Como tal, as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da “civilização”. (Mbembe, 2016: 133)

Similarmente, Giorgio Agamben busca entender a exceção que se encontra na soberania do Estado moderno e vê o campo de concentração como o *nomus* desta relação, onde a exceção não se torna apenas regra permanente, mas onde há uma indiscernibilidade entre ambas. A exceção, neste sentido passa a ser um mecanismo integrante da norma. Ele explica:

[...] qualquer acontecimento no campo, do mais vulgar ao mais excepcional, põe em ação a decisão sobre a vida nua que atualiza o corpo biopolítico alemão. A separação do corpo judeu é a imediata produção do corpo próprio alemão, tal como a aplicação da norma é a sua produção. (Agamben, 1998: 166)

Mbembe faz reflexão semelhante, mas considera a *plantation* como o paradigma fundacional desta relação entre soberania e exceção no Estado moderno. De certa forma, o poder de Estado como retratado em *Branco sai, preto fica* parece reproduzir justamente esta impossibilidade de diferenciar norma e exceção. Neste sentido, Ceilândia surge como um “mundo de morte”, onde “formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o *status* de ‘mortos-vivos’” (Mbembe, 2016: 146). A ideia de um

espaço ao mesmo tempo vivo e morto pode ser experimentado pelo vazio quase onipresente nas cenas gravadas em Ceilândia. São poucos personagens que compõem o filme e, na rua, o espectador vê apenas carros e trens passando, mas quase não há pessoas. As imagens do baile *funk*, nos anos 1980, e os relatos de Marquim e Sartana dão conta de uma comunidade com vida, com ação, mas não é isso que se vê na tela.

De outro lado, Dimas volta de 2070 para tentar recuperar provas de um fato ocorrido em 1986, quase cem anos antes, e ainda sem punição ou reparação. Marquim e Sartana vivem solitários, com seus corpos feridos e marcados pela violência policial (o primeiro em uma cadeira de rodas, o segundo teve a perna amputada e agora usa uma prótese). Em busca de vingança, planejam o lançamento de uma bomba cheia de músicas e barulhos de Ceilândia para acabar com Brasília. Desistem, de certa forma, de ter uma vida diferente da que levam desde que foram feridos por policiais em um baile *funk* e decidem agir jogando em Brasília um explosivo com a cultura da periferia.

Em um breve artigo sobre a necropolítica de Mbembe, Carla Rodrigues (2018) descreve a singularidade brasileira. A autora afirma que – no Brasil – o necropoder se dá em três etapas: nega o acesso à lei, depois adia tal acesso com promessas infundáveis para, por último, rejeitá-lo novamente “não apenas por ser a lei inalcançável, mas para que se possa de novo prometer e assim alimentar a guerra sempre em nome de uma lei que só virá como violência” (*ibidem*: 34). Depois de ter entregue as provas da violência de Estado e os depoimentos das duas vítimas à sua colega do futuro, Dimas recebe a notícia de que sua missão ainda não acabou. Antes de voltar, ele terá que impedir um acontecimento eletromagnético (a bomba planejada por Marquim e Sartana) ou, então, tudo estará perdido. Irritado, Dimas se une aos moradores de Ceilândia. Em uma cena, o personagem aparece numa troca de tiros, em combate com o que se entende ser agentes do futuro e grita: “Trá-trá-trá toma aí paga pau<sup>[8]</sup> do progresso, toma aí 225 prestação [sic] [...] Não vai vir aqui não né? Vai ficar aí no futuro. [...] Trá-trá-trá, racista que não vai mudar a cara nunca, vai ficar desse jeito mermo [sic]! Toma Europa do inferno!”. Logo depois, Dimas aparece correndo na torre de transmissão, que era parte do plano de Marquim e Sartana, e na cena final observa um cenário de explosão. Ao perceber que a promessa de reparação não deixará de ser promessa, Dimas desiste de voltar ao futuro e se une aos colegas do território do passado porque parece entender que o futuro não será diferente daquele presente nem do passado, pelo menos não naquela cidade periférica.

---

<sup>8</sup> “Paga pau” é uma gíria que significa bajulador, adulator.

## BRASÍLIA BOMBARDEADA OU A EXPLOSÃO DA ALTERIDADE MODERNA COLONIAL

Marquim desce em uma precária rampa elétrica para a sala de casa onde funciona sua rádio. Ele narra aos ouvintes o fatídico domingo em que foi ao baile no Quarentão para estreitar os novos passos de dança que criara com os amigos, paquerar meninas da cidade e se divertir, mas no qual saiu do clube baleado e em uma cadeira de rodas. Nas fotos, vemos imagens de bailes da época, cheios de jovens dançando. “Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria. [Barulho de tiro]. Vixe, é os cana<sup>[9]</sup> [sic]”, diz Marquim, reproduzindo os acontecimentos daquele longínquo fim de semana. Então, ele imita a voz dos policiais invadindo o clube: “Bora, bora, bora. Puta prum lado, veado pro outro. [...] Tô falando que é branco lá fora e preto aqui dentro. Branco sai e preto fica, porra [sic]”. *Branco sai, preto fica* (2014) tem em seu próprio título a construção de um binário: branco/preto. A posição de um sujeito no mundo varia, neste sentido, de acordo com a posição que ele ocupa no binário. Brancos fora, pretos dentro. O relato do episódio, que serve de ponto de partida para o documentário de ficção científica de Adirley Queirós, apenas reforça esta construção. Puta de um lado, veado de outro. O evento demonstra como as divisões de raça e sexualidade – que fundam, junto com as categorias de classe e gênero, as hierarquias e relações de poder da sociedade moderna – são determinantes na escolha dos *alvos* da polícia, na produção dos *inimigos* do Estado. No decorrer do filme, o espectador observa a divisão marcada pelos policiais ser deslocada e reproduzida em Ceilândia, que encontra seu outro em Brasília ou *na* Brasília, como dizem os personagens.

A lógica moderna se estrutura a partir da construção de binários opostos, onde um é sempre constituído a partir da ausência do outro. O pensamento moderno equaciona, portanto, diferença e inferioridade (Inayatullah e Blaney, 2004). A partir de Todorov (1984), Inayatullah e Blaney mostram como a violência colonial reproduz a separação entre o Eu e o Outro e recusa qualquer sobreposição entre as duas identidades, ignorando a forma como uma é parte da constituição da outra. A relação entre Ceilândia e Brasília retratada no filme também pode ser vista a partir da lente de um encontro colonial, onde a periferia é a colônia e a capital federal, o colonizador. Uma das cidades-satélites de Brasília, Ceilândia é construída como a ausência de tudo que a capital tem/é. Ao longo de praticamente todo o filme, no entanto, a capital é representada apenas nas falas dos personagens e nas luzes que aparecem no fundo das imagens sem serem precisamente identificadas. Ao fim, no momento da explosão, Brasília é vista a partir de desenhos feitos por Sartana, e o espectador pode ver pessoas correndo por entre os famosos edifícios modernistas de Oscar Niemeyer.

<sup>9</sup> Maneira informal de chamar policiais.

Ceilândia no filme é vazia e feia. A Brasília dos desenhos é a que estamos familiarizados, a Praça dos Três Poderes<sup>10</sup> é a mesma e há muitas pessoas correndo e gritando.

Marquim dirige seu carro em direção a Brasília, quando ouvimos a *polícia do bem-estar social* anunciar que, para entrar na cidade, é preciso apresentar um passaporte. Neste espaço-tempo indeterminado criado por Adirley Queirós, a periferia já está separada fisicamente da metrópole. A relação hierárquica entre centro e periferia é levada a um novo estágio de exclusão: a construção de barreiras físicas fiscalizadas pelo Estado. Em Brasília, a lei parece ser a inversa do título do filme: *preto sai, branco fica*. Barrados do lado de *fora* e sem ver nenhum horizonte de reparação por parte do Estado que os marcou com violência, como Marquim e Sartana podem acessar seu Outro?

Segundo Mario Blaser e Marisol de la Cadena (2018), o necropoder comumente articula Estado e empresas privadas em políticas ditas em prol do “bem comum nacional”, ou seja, práticas de extrativismo para geração de energia e recurso para o alcance do que Estados consideram crescimento econômico. Segundo os autores, “[...] estas alianças revelam que a comunidade declarada em afirmações sobre o bem comum nacional são uma imposição: para que exista [a comunidade], é preciso a destruição do que o Estado não reconhece” (*ibidem*: 4). Em outras palavras, a lógica na construção de uma comunidade nacional envolveria a aniquilação daquilo que não se reconhece como parte dela, de seus foras. Se pensarmos Ceilândia como um “mundo de morte” (Mbembe, 2016), podemos ver aquela população periférica como o Outro não reconhecido pelo Estado e, por isso, relegada repetidamente à condição de morto-vivo (ou será vivo-morto?).

Suspenso no espaço-tempo após o episódio no Quarentão, Sartana diz que vê aquele fatídico dia como o fim de sua vida ou de uma de suas vidas. Mutilados pelo Estado, os dois jovens já não podem dançar e parecem viver em um isolamento melancólico desde então, em um estado de esvaziamento quase total de suas vidas. Neste cenário, *de fora*, Marquim cria um plano que recoloca Ceilândia no centro de Brasília: uma bomba com sons e músicas da periferia. Sartana o ajuda na execução do plano. “Acho que está faltando uns sons de ambulante [...] tem que ficar bem a cara da Ceilândia”, diz um outro amigo encarregado de mixar o áudio do explosivo. A bomba que vem de Ceilândia não é, portanto, um artefato qualquer, é uma bomba que explode a cultura e os sons da periferia na cidade que parece empenhada em excluí-la

---

<sup>10</sup> A Praça dos Três Poderes reúne três edifícios que representam os três poderes da República: Palácio do Planalto (Executivo), Supremo Tribunal Federal (Judiciário) e Congresso Nacional (Legislativo). Com projeto urbanístico de Lúcio Costa e construções de Oscar Niemeyer, a Praça é um dos principais cartões-postais de Brasília.

com fronteiras, passaporte e uma polícia de bem-estar social. Com violência, Marquim e Sartana impõem a periferia no centro, misturam e sobrepõem os dois espaços enquanto se fazem escutar em meio aos gritos e à correria de multidões desesperadas. Mas, em termos de reflexões sobre alteridade (*outras* alteridades) neste nosso presente-fim apocalíptico, o que o retorno violento da periferia ao centro – narrado no filme – pode nos sugerir?

Momentos antes de a bomba ser detonada, Marquim e Sartana aparecem em cenas extremamente melancólicas. Sartana folheia um antigo álbum de fotografias, em que observa imagens de um casamento entre um homem negro e uma mulher branca. Marquim faz uma transmissão na rádio em que diz que vai ouvir músicas de “dor de cotovelo”. Logo depois, vemos o personagem atear fogo no sofá, onde havia escondido seus discos, os mesmos que usava para fazer seus programas de rádio. Não fica claro se a explosão de Brasília é seu fim ou mesmo se significa o fim de Ceilândia, mas ao queimar seus discos Marquim sugere que algo irá mudar. Sua relação com o passado e com os outros são quase exclusivamente mediadas por suas transmissões. Os discos queimados indicam o fim desta forma de se relacionar com o mundo, de viver.

Por outro lado, após produzir as provas contra o Estado brasileiro e ver a reparação mais uma vez adiada (agora em decorrência ao ataque em Brasília), Dimas se rebela e ao invés de impedir o plano, se une a ele. Há, portanto, várias indicações que sugerem o rompimento do antigo padrão, da manutenção de um presente constantemente dilatado e muito pouco diferente em si mesmo. O comportamento dos personagens pode ser entendido como a constatação de que não há e não haverá nunca reparação para as populações periféricas se esta continuar a ser concebida nos termos do Estado, o mesmo que mata tais populações. A explosão, a decisão de Dimas e a queima dos discos de Marquim parecem nos sugerir a necessidade de se pensar uma nova forma de relação social, de sociedade, para que se retire, de vez, a periferia do espaço-tempo inferior e atrasado relegado a ela por uma lógica moderna colonial. Mas, para conceber um outro mundo, é preciso novos vocabulários e novas imagens. Neste sentido, o filme aponta para um caminho similar ao de Stengers (2015) e Bottici (2014): será preciso inventar um novo mundo para que continue a existir um mundo. Ou ainda, é preciso recorrer a outras cosmologias, imagens e palavras para “imaginar criativamente um futuro que não seja apenas o desdobramento da lógica do presente, mas um processo de redescoberta e re-imaginação” (Inayatullah e Blaney, 2004: 217).

**JÁ ESTAMOS TODOS MORTOS OU PENSAR O FIM PARA REPENSAR UM COMEÇO**

Franco Berardi (2011) afirma insistir em pensar sobre futuros alternativos por acreditar nas limitações de seu próprio saber, ainda que nada hoje aponte para mudanças significativas na forma de a humanidade se organizar coletivamente. A catástrofe presente, diz, não indica nenhum acordo com o bem-estar social. “Mas a catástrofe é exatamente [...] aquilo que aponta para onde um novo horizonte será revelado” (*ibidem*: 127), completa o autor no que parece ser uma alusão ao conceito de catástrofe em Walter Benjamin (1987). Neste artigo, percorri três representações do fim do mundo. Comecei com o tom jocoso de Carmen Miranda até chegar à melancolia de Marquim e Sartana e ao bombardeio de Brasília na ficção científica de Queirós. Fiz, é possível argumentar, um caminho parecido com o que o mundo parece estar fazendo em direção a um tom apocalíptico sobre tudo.

Hoje, a experiência do apocalipse deixou o futuro e já vive em nosso presente — um presente catastrófico como diz Berardi (2011). Se o apocalipse é hoje, então, podemos supor que já estamos todos mortos. E, neste caso, não seria o *estar no fim* um tempo-espaço privilegiado para se pensar um novo começo? Ou melhor, para se imaginar um novo senso de coletividade? Paradoxalmente, no entanto, parece que vivemos uma inércia coletiva, que somos vivos-mortos que tal como zumbis pairam na Terra repetindo automaticamente as ações do passado. Este ensaio termina sem grandes conclusões, mas gostaria de encerrá-lo com mais algumas palavras de Berardi:

Meu conhecimento e minha compreensão estão perdendo o evento, a singularidade. Então, devo agir “como se”. Como se as forças do trabalho e do conhecimento pudessem superar as forças da ganância e da obsessão por propriedade. Como se trabalhadores pudessem superar a fragmentação de suas vida e inteligência e dar à luz a um processo de auto-organização do conhecimento coletivo. Devo resistir simplesmente porque não sei o que acontecerá depois do futuro e eu devo preservar a consciência e a sensibilidade da solidariedade social, da empatia humana, da atividade gratuita, de liberdade, igualdade e fraternidade. (2011: 127-128).

Revisão de Ana Sofia Veloso



## LUCIANA MARTINEZ

Doutoranda do programa de Pós-Colonialismos e Cidadania Global, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra  
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal  
Contacto: [lucianamartinez@ces.uc.pt](mailto:lucianamartinez@ces.uc.pt)

Artigo recebido a 15.05.2019

Aprovado para publicação a 08.10.2019

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (1998), *O poder soberano e a vida nua: homo sacer*. Lisboa: Editorial Presença.
- Benjamin, Walter (1987), "Teses sobre o conceito de história", in Walter Benjamin, *Obras escolhidas – Vol. 1: magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 222-232.
- Berardi, Franco Bifo (2011), *After the Future*. London: AK Press.
- Blaser, Mario; Cadena, Marisol de la (2018), "Pluriverse: Proposals for a World of many Worlds" in Marisol de la Cadena; Mario Blaser (orgs.), *A World of many Worlds*. Durham: Duke University Press, 1-22.
- Bottici, Chiara (2014), *Imaginal Politics: Images beyond Imagination and the Imaginary*. New York: Columbia University Press.
- Danowski, Déborah; Viveiros de Castro, Eduardo (2017), *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Instituto Socioambiental.
- Dussel, Enrique (1994), *El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Fabian, Johannes (2013), *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. Tradução de Denise Jardim Duarte [orig. 1983].
- Fasolt, Constantin (2013), "Breaking up Time – Escaping from Time: Self-Assertion and Knowledge of the Past", in Chris Lorenz; Berber Bevernage (orgs.), *Breaking up Time: Negotiating the Borders between Present, Past and Future*. Bristol: Vandenhoeck & Ruprecht, 176-198.
- Fernández, Marta (2012), "Um (des)encontro de saberes: teorias da modernização e teoria das Relações Internacionais", *Carta Internacional (USP)*, v. 07, 35-52.
- Foucault, Michel (2005), *Em defesa da sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Maria Ermantina Galvão.
- Hamilton, Scott (2018), "Foucault's End of History: The Temporality of Governmentality and Its End in the Anthropocene", *Millennium: Journal of International Studies*, 46(3), 371-395.

- Haraway, Donna J. (2016), "Staying with Trouble: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene", in Jason W. Moore (org.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 34-76.
- Inayatullah, Naeem; Blaney, David (2004), *International Relations and the Problem of Difference*. London/New York: Routledge.
- Krishna, Sankaran (2009), *Globalization and Postcolonialism: Hegemony and Resistance in the Twenty-First Century*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Massey, Doreen (2005), *For Space*. London: Sage Publications.
- Mbembe, Achille (2016), "Necropolítica", *Arte & Ensaios*, 32, 123-155.
- Moore, Jason W. (2016), "The Rise of Cheap Nature", in Jason W. Moore (org.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA: PM Press, 78-115.
- Nascimento, Abdias do (2016), *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas.
- Rancière, Jacques (1996), *O desentendimento*. São Paulo. Editora 34.
- Rodrigues, Carla (2018), "Guerra colonial à moda brasileira", *Revista CULT*, 240, 33-35.
- Sousa, Boaventura de Sousa (2010), *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Editora Cortez.
- Stengers, Isabelle (2015), *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify.
- Todorov, Tzvetan (1984), *The Conquest of America: The Question of the Other*. Nova York: Harper and Row.

#### LISTA DE AUDIOVISUAIS

- Gomes, Dias (1996), *O fim do mundo*. Telenovela em 35 episódios exibida na *Globo*. Rede Globo.
- Miller, George (1979), *Mad Max*. Kennedy Miller Productions e Crossroads.
- Miller, George (2015), *Mad Max: Fury Road*. Warner Bros, Village Roadshow Pictures, Kennedy Miller Productions e RatPac-Dune Entertainment.
- Queirós, Adirley (2011), *A cidade é uma só?* Ceicine, Cinco da Norte CEI e 400 filmes.
- Queirós, Adirley (2014), *Branco sai, preto fica*. Cinco da Norte.
- Ramos, Nuno; Climachauska, Eduardo (2002), *Luz negra*. Sequência Filmes.
- Scott, Ridley (1979), *Alien*. Brandywine Productions e Twentieth Century Fox Productions.
- Scott, Ridley (1982), *Blade Runner*. The Ladd Company, Shaw Brothers e Warner Bros.
- Villeneuve, Denis (2016), *Arrival*. Lava Bear Films, FilmNation Entertainment, 21 Laps Entertainment, Reliance Entertainment e Xenolinguistics.

ELENA BRUGIONI, FERNANDA GALLO

## ESTÉTICAS DA MEMÓRIA E DO FUTURO EM JOÃO PAULO BORGES COELHO E UNGULANI BA KA KHOSA

**Resumo:** Narrativas escritas e visuais que correspondem ao gênero da ficção científica constituem já um vasto *corpus*, destacando-se como novas representações da contemporaneidade africana (Bould, 2015) e apontando para um conjunto de solicitações críticas relevantes para (re)definir poéticas e estéticas da pós-colonialidade. Examinando as obras literárias *Cidade dos Espelhos* de João Paulo Borges Coelho (2011) e *Ualalapi* de Ungulani Ba Ka Khosa (2016) através dos quadros críticos da ficção científica e ficção especulativa pretende-se refletir sobre as estéticas da memória e do futuro, enquadrando estas obras literárias como formas de renovar os sentidos do “futuro do passado” (Koselleck, 2015) na pós-colônia (Mbembe, 2000).

**Palavras-chave:** distopia, futuro, memória, Moçambique, pós-colônia.

## AESTHETICS OF MEMORY AND OF THE FUTURE IN JOÃO PAULO BORGES COELHO AND UNGULANI BA KA KHOSA

**Abstract:** Science fiction written and visual narratives already amount to a vast corpus, standing out as new representations of African contemporaneity (Bould, 2015) and pointing to a set of critical issues that appear to be relevant for (re)defining postcolonial poetics and aesthetics. Examining literary works as *Cidade dos Espelhos* (2011) by João Paulo Borges Coelho and *Ualalapi* by Ungulani Ba Ka Khosa (2016) through the critical framework of science fiction and speculative fiction, we aim to reflect on the aesthetics of memory and of, the future, framing these literary works as ways to renew the meaning of the “future of the past” (Koselleck, 2015) within the postcolony (Mbembe, 2000).

**Keywords:** dystopia, future, memory, Mozambique, postcolony.

Em seu artigo “If Colonialism Was the Apocalypse, What Comes Next?” [Se o colonialismo foi o apocalipse, o que vem depois?], Mark Bould (2015) aborda várias produções de ficção científica, escritas e visuais realizadas no continente africano, encarando-as como documentos pós-coloniais a serem entendidos na perspectiva crítica do gênero da ficção científica [cf. *scientific fiction*; s.f.] e da ficção especulativa [cf. *speculative fiction*; s.f.].<sup>1</sup> De acordo com o autor, embora algumas das histórias apresentem problemáticas e experiências de caráter mais abertamente científico – a viagem no tempo e a realidade virtual – a maior parte destas narrativas dialoga com os cenários e contextos pós-coloniais. Isto coloca em hipótese que a ficção científica ou especulativa produzida hoje no continente africano vem demonstrando que as narrativas sobre o futuro são elementos primordiais para encarar as identidades múltiplas, as ambiguidades, as interseções e as tensões entre ciência e tradição, entre presente e passado (Bould, 2015) no que vem sendo definido como pós-colônia (Mbembe, 2000). Para além disso, a leitura desenvolvida por Bould mostra de forma exemplar como, contrariando as expectativas *mainstream* do público bem como da crítica, a ficção científica nas literaturas africanas constitui um gênero de longa e consolidada tradição, e que, no entanto, se encontraria escassamente valorizado nos circuitos editoriais e acadêmicos (Bould, 2015). Ao mesmo tempo, o surgir de antologias e coletâneas em diversos contextos africanos – sobretudo de língua inglesa – a partir do começo dos anos 2000, tornou evidente a pujança de um gênero literário cujas complexidades e significados oferecem novos pontos de partida para uma reflexão crítica em torno das estéticas da memória e do futuro que pautam as literaturas africanas contemporâneas.<sup>2</sup>

A partir da perspectiva apontada por Bould no que diz respeito à consolidada tradição deste gênero literário nas literaturas africanas, merece acrescentar que a nível temático o gênero da ficção científica ou especulativa pode ser sistematizado em torno de dois eixos de representação matriciais: por um lado, as narrativas que se desdobram em torno de temas relacionados com o chamado mundo dos espíritos – o que globalmente vem sendo definido como *sobrenatural* –, se tratando de um gênero primordial para o surgir do romance africano moderno,<sup>3</sup> e, por outro, obras literárias que se desenvolvem em torno de problemáticas de caráter especulativo, apontando para temas e estéticas que se enquadram no imaginário do futuro (Bould *et al.*, 2009).

<sup>1</sup> Uma aprofundada problematização crítico-teórica em torno do gênero da ficção científica e da ficção especulativa se encontra desenvolvida em Bould *et al.* (2009).

<sup>2</sup> Algumas das obras analisadas no artigo de Bould se encontram traduzidas para a língua portuguesa, nomeadamente: Beukes, Lauren (2014), *Iluminadas*. Rio de Janeiro: Intrínseca. Tradução de Mauro Pinheiro; Okarafor, Nnedi (2018), *Quem teme a morte – Onye e a profecia*. São Paulo: Geração. Tradução de Mariana Mesquita; Okarafor, Nnedi (2018), *Bruxa Akata*. Rio de Janeiro: Galera Record. Tradução de João Sette Câmara.

<sup>3</sup> A este propósito pense-se em autores como Amos Tutuola, Chinua Achebe, Mia Couto, entre outros.

No que diz respeito à ficção científica, seus desdobramentos no campo literário apontam para a categoria do *realismo mágico* (Quayson, 1997, 2004), apontando para um debate longo e complexo sobre textos literários africanos e suas tensões com o gênero literário ou documental do realismo – que aqui não será possível desenvolver exaustivamente.<sup>4</sup> No entanto, no que concerne a ficção especulativa parece surgir uma problemática de certa pertinência em torno de potencialidades e impasses que o gênero da narrativa especulativa indica no caso específico das literaturas que se situam geográfica e conceitualmente na área dos estudos literários africanos. Neste contexto tal como afirma Bould (2015) com respeito a duas coletâneas por ele analisadas:

A maioria das histórias nesses dois volumes [*Killing in the Sun* e *Terra Incognita*] articula a relação entre a cultura globalizada do primeiro mundo, com suas expectativas de ficção, gênero e estilo, e várias localidades africanas, com suas especificidades culturais praticamente intocadas. A maioria destas cheira a história e parece ser colocada numa perspectiva pós-apocalíptica. Mas estas histórias não são pós-apocalípticas da mesma maneira que nos ensinaram a pensar naquilo que vem depois do fim do mundo as aconchegantes catástrofes britânicas, os sucessos de bilheteria de Hollywood ou os obstinados zumbis. Elas são documentos da pós-colônia e tal como os locais namibianos de *Mad Max: Fury Road* nos lembram isso também é, e sempre será, o pós-apocalipse. Elas são o que vem depois.<sup>5</sup>

Trata-se em suma de uma revisão substancial que marca as estéticas do gênero da narrativa pós-apocalíptica em textos e contextos africanos, apontando para modalidades narrativas cuja especificidade contribui para uma redefinição do gênero da ficção científica numa perspectiva crítica e epistemológica pós-colonial. Tais produções, ao se afastarem de estéticas estereotipadas sobre futuro e fim do mundo e se distanciarem da reprodução de dicotomias entre colonial e pós-colonial, passado e futuro – isto é, de categorias antitéticas que já se mostram obsoletas para uma compreensão crítica e situada da condição presente e de suas potenciais transformações futuras –, devem ser entendidas como “documentos pós-coloniais” (Bould, 2015). Neste artigo, defendemos que os projetos literários dos escritores moçambicanos contemporâneos João Paulo Borges Coelho e Ungulani Ba Ka Khosa parecem corresponder a algumas das solicitações que caracterizam a ficção científica

---

<sup>4</sup> Para uma reflexão em torno do romance realista, irrealismo, ultrarrealismo e mimésis, ver WReC (2015), Gikandi (2011) e Lazarus (2011).

<sup>5</sup> Todas as traduções são da responsabilidade das autoras.

ou especulativa tal como esta é desenhada por Bould. Ambos os autores, de forma distinta e através de estratégias narrativas e estéticas diversas, (re)discutem a chamada história oficial e seus significados contemporâneos, desmistificando momentos e figuras heroicas produzidos, no caso de Moçambique, no bojo da construção da nação no pós-independência ou, melhor, naquilo que João Paulo Borges Coelho define como “o script da libertação” (Borges Coelho, 2015). Apontando para outras formas de narrar e imaginar o tempo e seus significados no presente, estas obras literárias interrogam diversas identidades fora e dentro de Moçambique através de uma tensão entre história e memória, nação e narrativas, heróis e pessoas comuns – suas complexidades sociais, políticas e raciais – apontando para um presente irremediavelmente constituído por “sacos de diferentes feitios” (Khosa, 2013) e logo renovando os sentidos do “futuro do passado” (Koselleck, 2015) na pós-colônia (Mbembe, 2000).

Em sua obra *De la postcolonie. Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*, Achille Mbembe (2000) alerta sobre a dificuldade de se encontrar um discurso razoável sobre a África, muitas vezes identificada como um *locus* de coisas incompletas e uma história circunscrita a uma sequência de inúmeros fracassos. Assim, o *outro africano* estaria envolto sob o signo da incompletude e da bestialidade e serviria para marcar a diferença do Ocidente frente ao resto do mundo. Em geral, essa África inventada seria, segundo o inconsciente ocidental legitimando sua própria ordem embasada em práticas de exclusão e brutalidade. Assim, falar de África acabaria sendo não propriamente um exercício – e um esforço – para falar sobre ela mesma, mas um pretexto para falar de outro lugar, de outras pessoas em uma espécie de mediação onde o Ocidente exerce sua subjetividade (*ibidem*). Como haveria de afirmar o filósofo Valentim Y. Mudimbe (1988), uma África sempre irremediavelmente vista e percebida como “representação de uma representação”. Por outras palavras, o desafio proposto por Mbembe, seria o da África explicar-se autonomamente ao mundo através das problematizações de uma época, entendida pelo autor não apenas como uma categoria temporal, mas como um conjunto de configurações e eventos por vezes difusos e ambíguos, cujos testemunhos indicam uma consciência viva da vida na pós-colônia, onde é central a relação entre arbitrariedade colonial e poder pós-colonial.

No âmbito desta reflexão, ainda de acordo com Mbembe (2000), a temática do sujeito africano deve focar em uma autorreferencialidade, do próprio e do particular, acerca do tempo em curso caracterizado por um encaixe de presentes, passados e futuros; este tempo em curso, ou essa época, por sua vez, é constituída por um conjunto de signos, práticas materiais, imagens e ficções, superstições que delineiam o mundo concreto. Com isso, interessa ao autor refletir sobre como se partilham e através de que linguagem se exprimem este conjunto de coisas tornadas significações, levando em



consideração a pluralidade de equilíbrios para a qual a história das sociedades africanas nos remete e contrariando o referencial de uma estabilidade e de um equilíbrio único usados para entender a modernidade ocidental. O autor também chama atenção para o fato de que um tempo turbulento e com oscilações não vai necessariamente remeter diretamente ao caos, nem tampouco instabilidade e acasos resultam em comportamentos sempre erráticos e imprevisíveis (Mbembe, 2000). Em suma, Mbembe (*ibidem*) supõe que no continente africano, o presente – enquanto experiência de um tempo repleto de déspotas – está embrenhado de um conjunto de ausências de tudo daquilo que já não se faz mais presente e que, ainda assim, é lembrado através das memórias do que ainda estaria por vir e de que se antecipa a presença, a utopia. Para além disso, o ângulo da irracionalidade e da imprevisibilidade alimentado por impulsos emotivos – noção compartilhada por grande parte do Ocidente em relação a África –, ofuscariam um repertório em que os africanos possam ser vistos como sujeitos que agem eficazmente em contextos de crise.

Um exemplo emblemático dos discursos criticados por Mbembe é constituído pelo célebre ensaio fotográfico ficcional intitulado *The Afronauts* de autoria de Cristina De Middel (2012).<sup>6</sup> Através da linguagem da fotografia documental, o trabalho teve como objetivo (re)escrever ou melhor (re)visualizar um passado que nunca aconteceu num desdobramento temático relacionado com uma (im)possível narrativa do futuro. O ensaio, posteriormente transformado em livro, e que mereceu grande atenção pela crítica fotográfica contemporânea, representa o programa espacial zambiano. Este foi idealizado por Edward Makuka Nkoloso, professor de ciências do ensino fundamental na Zâmbia, em 1964, para levar os primeiros africanos ao espaço numa missão composta por uma mulher, um gato e um homem. Importa situar que, pelo menos até o momento do lançamento do ensaio em 2012, Cristina De Middel nunca tinha ido à Zâmbia e as imagens que compõem o trabalho foram realizadas na Espanha, em Portugal, em Israel e no Senegal durante aquela que até então teria sido a sua única viagem ao Continente. A foto de um astronauta vestido com uma suposta roupa espacial feita com tecidos africanos, luvas e botas remendadas por fitas adesivas, ao lado de um elefante – na já habitual associação entre África e animais exóticos –, foram realizadas num zoológico perto de Alicante, na Espanha.<sup>7</sup> Ao focar-se neste fato isolado, na missão aparentemente fracassada rumo ao espaço e ao dar evidência da excentricidade de Makuka Nkoloso, De Middel – conscientemente ou não – acaba por construir uma

<sup>6</sup> A escolha deste trabalho – como exemplo de alguns dos estereótipos que marcam os discursos sobre África apontados por Achille Mbembe em seu ensaio – se prende, em primeiro lugar, com a temática abordada pela fotógrafa e, por outro, pela recepção que o trabalho de De Middel tem suscitado por parte da crítica e do público no que diz respeito ao tema das narrativas sobre o futuro em África.

<sup>7</sup> Para ver a fotografia, aceder a <http://www.lademiddel.com/the-afronauts-1.html> (consultado a 10.09.2019).

representação do continente africano enquanto anedota, uma falha pitoresca que dificilmente motivaria um ensaio fotográfico do mesmo gênero, por exemplo, na Europa. No entanto, a julgar pelo sucesso que o livro teve, a vertente excêntrica de uma África distante e incompleta, uma paródia de si própria, continua a possibilitar grande notoriedade aos que dela se aproveitam.<sup>8</sup> Já para a fotógrafa, a missão do professor Makuka Nkoloso seria: “A iniciativa heroica [que] se transformou num episódio exótico da história africana, cercada por guerras, violência, secas e fome” (De Middel, 2012). Buscando uma aproximação entre ficção e realidade e, sobretudo, defendendo sua própria subjetividade ao olhar “o outro”, De Middel salienta que: “[...] com meus projetos pessoais, respeito a base da verdade, mas me permito violar as regras da veracidade, tentando levar o público a analisar os padrões das histórias que consumimos como reais” (*ibidem*).

Um contraponto visual produtivo ao ensaio fotográfico *The Afronauts* de Cristina De Middel poderia ser desenvolvido observando a obra do fotógrafo e artista angolano Kiluanji Kia Henda, *Spacecraft Icarus 13 – The First Journey to the Sun* (2008) composta por uma maquete de nave espacial e oito fotografias. As fotografias foram realizadas em construções inacabadas de Angola como o mausoléu de Agostinho Neto, iniciado pelos soviéticos em 1982 na capital Luanda,<sup>9</sup> e em obras coloniais como um cinema da região do Namibe, que na exposição ganha o *status* de um observatório de astronomia.<sup>10</sup> Nesse caso, a missão surrealista de uma viagem espacial rumo ao Sol, transita entre a ficção sarcástica e a realidade, representada pelas heranças deixadas pelos portugueses durante o período colonial e pelos russos socialistas no pós-independência.<sup>11</sup> Através de um exercício de (re)invenção da realidade por meio de uma missão espacial inexistente, em um futuro sempre fora do alcance – e também distópico frente à utopia espacial russa –, Samuel Goff (2016) indica que *Icarus 13* seria talvez “a única maneira de preencher a lacuna entre a realidade histórica e a imaginação pós-colonial em uma nação como Angola”. Aliás como viria a afirmar o mesmo fotógrafo:

<sup>8</sup> Em 2012, De Middel autopublicou uma tiragem de 1000 exemplares que se esgotaram rapidamente. A este propósito, veja-se a entrevista: *ZUM – Revista de Fotografia* (2017), “Entrevista: Cristina De Middel fala sobre sua vida carioca e novos projetos, que incluem umbanda e prostituição”, *Zum*, 31 de março. Consultado a 10.09.2019, em <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-cristina-de-middel/>.

<sup>9</sup> Hoje designado por Memorial Dr. António Agostinho Neto – MAAN. A este propósito, veja-se o *síte* do memorial em <http://www.maan.co.ao/> (consultado a 10.09.2019).

<sup>10</sup> Para visualizar algumas fotografias do projeto *Icarus 13: The First Journey to the Sun*, ver <https://www.calvertjournal.com/features/show/5312/red-africa-icarus-13-africa-journey-sun-space-mission> (consultado a 11.09.2019).

<sup>11</sup> Ver também o ensaio fotográfico *Nos dias de um sáfari sombrio – The Days of a Dark Safari* (2017), com fotografias realizadas no Museu Nacional de História Natural em Luanda, no qual Kiluanji Kia Henda questiona narrativas externas e internas ao continente africano – tais como o próprio museu colonial que hoje é um museu nacional; os viajantes que passaram pelo Continente; e os ditadores pós-coloniais, por exemplo no caso da série *A Última Viagem do Ditador Mussunda N'Zombo Antes da Grande Extinção - The Last Journey of the Dictator Mussunda N'Zombo Before the Great Extinction*, inspirada na figura do ex-presidente do Congo Mobutu Sese Seko (Fortes, 2017).

“Há duas coisas que são de interesse vital para a África: a capacidade de conhecer e escrever sua própria história e a capacidade de planejar o futuro” (*ibidem*).

No caso da literatura – e considerando as questões problematizadas por Mark Bould – na obra *Cidade dos Espelhos. Novela futurista*, João Paulo Borges Coelho (2011) apresenta um imaginário distópico, reflexo de um passado apagado da memória nacional, mas simultaneamente caracterizado por sua persistência no que diz respeito às violências e às injustiças que marcam as relações humanas e o ambiente no espaço urbano em que a narrativa se desenvolve. A novela futurista (assim intitulada pelo próprio autor) gira em torno de três personagens, Laissonne, Jeremias e Caia. Apesar de não possuírem qualquer vínculo familiar ou de amizade, juntos provocam um espetacular ataque de bolhas de sabão carregadas de um caldo de bactérias mortíferas, enviadas em direção a um templo religioso durante uma cerimônia litúrgica que causa a morte de centenas de pessoas. A motivação do ato não é descrita no texto que, por outro lado, se desenrola em torno da profundidade psicológica dos três terroristas enquanto metonímias da violência atmosférica e da distopia que abala uma cidade corroída pelo medo. Caia, o mais novo do grupo, uma quase criança que cultiva no presente um profundo desinteresse pelo futuro, segue seus dias de forma acelerada, cometendo violências e se esquivando dos afetos da única pessoa com quem se relaciona com alguma profundidade, a avó. Já Laissonne é acometido por uma melancolia das ausências que o deixa vulnerável até mesmo ao som de um trompete, passagem em que o personagem exprime o desejo de se colocar em posição de feto em busca de uma segurança de que não dispõe em suas lentas e tristíssimas tardes. Jeremias, o mais velho do grupo, parece exemplificar a tirania do poder ao ser cruelmente torturado por militares em suas coreografias de horror. Um indício da politização das memórias é vivido por Jeremias, de forma latente, nomeadamente na passagem em que ao sofrer um violento ataque por parte dos militares é obrigado a escutá-los gritarem incessantemente: “queremos as palavras, queremos as palavras” (Borges Coelho, 2011). O passado apagado neste presente-futuro é simbolizado de forma emblemática através de bustos de pedra vandalizados por pessoas fardadas, por casarões arruinados pelas chuvas ácidas e por canais fétidos que um dia foram rios (*ibidem*). Mas apesar de supostamente apagado da narrativa, o passado é inserido na obra como um espelho sempre presente ao longo do texto, sobretudo na configuração do espaço urbano marcado por uma divisão geográfica da cidade entre a Zona Alta onde, no meio de árvores sintéticas feitas de nylon, vivem os abastados<sup>12</sup> e o Bairro

---

<sup>12</sup> É nesta parte da cidade que vive o general aposentado, figura emblemática do texto, que passa seus dias “a garantir que outros tenham como prosseguir com a guerra que ele próprio iniciou” (Borges Coelho, 2011: 24).

Colonial, cujos “caminhos são longos fios de cabelo por escovar” (*ibidem*: 24), local onde os arquitetos, desistindo de maiores planificações “limitaram-se a mapear os tortuosos itinerários da dor.” (*ibidem*: 29). A referência explícita à organização do espaço urbano através da estrutura da cidade colonial constitui um elemento paradigmático de um discurso narrativo que apesar de se desdobrar num futuro indefinido se afasta dos corolários da ficção científica *mainstream*, apontando para uma dimensão conceitual e estética de cariz biopolítico e oferecendo, deste modo, a possibilidade de encarar esta obra literária como um registro das tensões que marcam o presente na pós-colônia.

Negando qualquer tipo de exotismo, como o produzido por Cristina De Middel, João Paulo Borges Coelho apresenta em *Cidade dos Espelhos* (2011) um passado incompreendido, um presente distópico e um futuro que dificilmente pode ser apreendido a partir do presente. A obra aponta para uma condição de injustiça e desigualdade que afeta as populações que habitam o subúrbio da cidade e no qual as novas chapas onduladas de zinco agem como “um espelho partido que nos devolve a imagem multiplicada em muitas possibilidades, um espelho que multiplica o céu carregado de medo” (*ibidem*: 30). A este propósito, António Cabrita (2011) analisa algumas das problemáticas levantadas pelo livro como, por exemplo, a figura do general que descreve enquanto: “um homem que atravessa os vários mantos do real, quiçá a gelatina do tempo porque no caso de um herói – como é sempre um general nesta África que em vez de olhar e projectar o futuro se agarra aos feitos dos seus heróis nas guerras de independência”. Assim, a noção de futuro enquanto simulacro de um suposto passado heroico desengajado dos desafios que pautam o social e o político da contemporaneidade é um dos aspetos marcante desta obra de Borges Coelho e, ao mesmo tempo, se torna um elemento central para pensar possíveis contrapontos entre a novela futurista e o presente moçambicano. Aliás, a este propósito sublinha Cabrita (*ibidem*; itálico no original):

O boulevard [sic] Louise, a Luizinha numa tradução à letra, é uma unha encravada no projecto marcial da cidade, um projecto de cidade-macho que prescinde de qualquer outro sentido de unidade para além do medo, do constrangimento, dos mansos arbítrios autoritários. Uma cidade-macho é uma cidade onde se extraviou o rasto da solidariedade e da comunicação. Nesta cidade-macho onde os espelhos não devolvem qualquer imagem e as pessoas vivem no estranhamento mútuo que se sucede ao terem-se quebrado os fios do afecto e da reciprocidade, sem aquela memória trémula e ulcerada do feminino – a boulevard [sic] Luizinha – a cidade, diz-se, “*não passaria de um arquipélago de*

*aldeias desavindas, entretidas em ódios mútuos*". Olha, a Sommerchild e Xipamanine – felizmente que tudo isto se passa no futuro!

A este propósito é ainda Mbembe (2016) quem chama a atenção para uma exposição cotidiana à violência identificada por ele como o resultado direto do capitalismo neoliberal do século XXI, assente no lucro como paradigma de existência. Aliás, a construção de muros, a militarização das fronteiras, os policiamentos mortais, o aumento do sexismo, do racismo e da xenofobia são sintomas estruturais do que Mbembe (*ibidem*) define como "fim da era do humanismo". Portanto, de acordo com Mbembe, nessa nova era, o humanismo é contraposto ao niilismo, o mercado atua como mecanismo de validação da verdade e, sobretudo, as possibilidades geradas pela internet são capazes de fazer o inconsciente navegar livremente já que, na rede, tem-se a impressão (e o poder) de que tudo pode ser dito e feito. Ou seja, a noção humanista racional da contenção do inconsciente, fundamental para a existência da sociabilidade, e mais ou menos atuante nas democracias liberais do século XX, já não faria mais sentido (*ibidem*). Em suma, o capitalismo neoliberal e sua multidão de sujeitos destruídos estariam convencidos de que seu futuro imediato não escapará de uma exposição contínua à violência e à ameaça existencial. Tais pessoas, desprezadas por não produzirem nem venderem nada, acabam por acreditar que o mundo precisa ser expurgado e limpo através da violência para que o sentimento de certeza perdida os reconforte. E, geralmente, os alvos para restaurar a masculinidade, a hierarquia e a tradição sagrada são: pobres, mulheres, negros, LGBT e mulçumanos – neste último caso, o alvo do atentado terrorista cometido por Caia, Lassione e Jeremias. Neste sentido, a narrativa proposta por João Paulo Borges Coelho em *Cidade dos Espelhos* parece apontar para um diálogo explícito com o fim da era do humanismo abordada por Mbembe, pois são os espelhos que nada guardam, sem história ou memória, mas que tudo refletem – a grande imagem metonímica desta *novela futurista*:

Nos espelhos cabem todas as coisas, até mesmo outros espelhos, os espelhos estão cheios de espaço dentro deles, o dobro do espaço infinito, embora invertido. Os espelhos não se cansam nem se enchem porque nada guardam, estão sempre disponíveis para receber mais. E quebra-se um espelho e todo aquele espaço, de si já infinito, se multiplica tantas vezes quantos os fragmentos que desse espelho resultarem, que não são mais que novos espelhos cheios que não guardam nada. Tanto espaço, e, todavia, não cabe dentro dele aquilo que ocorreu, sucesso ou frustrações. Tanto espaço e a Zona alta é um deserto desolado batido pelo vento; o subúrbio, um novelo de labirintos misteriosos; e a

larga avenida Louise, a inesperadamente larga Avenida Louise das três aléias juntas numa só, um lugar onde se dissolve lentamente o rasto da melancolia de Laissone. Por isso a cidade dos espelhos ficará em suspenso, perdida neste jogo de reflexos, enquanto das falhas das paredes e dos passeios, dos frisos dos edifícios e dos castigados olhos das estátuas, não rebentem novas ervas e destas não surgirem as sementes de futuros personagens marchando lentamente em procissão até ao templo das colunas, com as suas cores e os seus rumores. (Borges Coelho, 2011: 118)

Se *Cidade dos Espelhos* alerta para um futuro distópico, *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa (2016 [1987]), rediscute o passado da ocupação colonial ao desmistificar o Imperador Ngungunhane, rei de Gaza ou hosi,<sup>13</sup> retratado pela narrativa histórica do pós-independência como um herói que resistiu ao colonialismo. Logo no início do romance, Khosa alterna alguns depoimentos feitos sobre Ngungunhane absolutamente contrastantes; o primeiro deles é do militar português Ayres de Ornellas, que atuou nas chamadas campanhas de pacificação na região de Gaza, e do médico missionário suíço Dr. Georges Liegme, que viveu na capital do reino, Manjacaze. A estratégia de contrapor as falas de estrangeiros que conviveram com o chamado “Leão de Gaza” aponta que mesmo o olhar externo europeu sobre “o outro” pode indicar diferentes versões históricas. Não por acaso, após trazer Ornellas e Liegme, o autor cita Agustina Bessa-Luís: “A história é uma ficção controlada” (*apud* Khosa, 2016: 8), como um elemento pré-textual que guia toda a obra. Vale a pena lembrar que *Ualalapi* foi considerado um dos 100 romances africanos mais importantes do século XX, tendo sido publicado após os restos mortais de Ngungunhane serem repatriados para Moçambique em 1985, no sensível contexto em que a guerra civil (ou guerra dos 16 anos) afetava severamente o país, pondo em xeque o projeto de nação marxista-leninista encabeçado pela Frente de Libertação de Moçambique - FRELIMO. Nesse caso, *Ualalapi* parece ter sido um contraponto narrativo ao regresso do “herói”, exatamente na altura em que decorriam as celebrações do 10.º aniversário da independência nacional, em uma clara manobra de reorganização e politização da memória coletiva (Werbner, 1998).

Sobre a relevância de *Ualalapi*, Ana Mafalada Leite (1995) pontua que a obra modernizou a ficção moçambicana ao introduzir o gênero romance histórico, embora se distancia do romance histórico romântico, especialmente quando recupera a “genologia oral africana” (*ibidem*: 54). Nesta operação, a autora enquadra *Ualalapi* como confirmação do “entrosamento cultural das literaturas de língua portuguesa, que

<sup>13</sup> *Hosi* significa rei, imperador, monarca, governante ou chefe na língua tsonga, falada no Sul de Moçambique.



burilam, de forma mais ou menos consciente, a sua originalidade na re-criação e partilha de dois universos culturais: o europeu que lhes legou a escrita, e o africano, de que reinventam, pela escrita, a ancestralidade e as formas orais” (*ibidem*).

No que se refere a dessacralização da figura do *Hosi*, Vanessa Texeira (2014) indica que a estratégia começa desde logo com o título da obra, que opta por referenciar um dos guerreiros de Ngungunhane, o Ualalapi, e não o próprio líder. Para Jane Tutikian (2014) ao se distanciar dos heróis eleitos da nação, Khosa incorpora expressões idiomáticas, ditados populares e provérbios do país e com isso “recupera a história moçambicana, num discurso antiépico, mergulhando nas memórias subterrâneas, alimentadas de referências culturais” (*ibidem*: 74). O suposto herói é então apresentado por Ualalapi, narrador principal da obra, ora como um homem tirano que manda matar o irmão Mafemane e os “animais selvagens que se chamam machope” (Khosa, 2016: 65), ora como alguém que “sonha alto, transpira, peida, tosse, ejacula” (*ibidem*: 59). Ou seja, a dessacralização da figura mítica em um cenário de disputa de poder e domínio sobre outros povos, parece colocar em causa a construção deste herói bem como o próprio discurso nacionalista que nele se apoia como símbolo de resistência. Aliás, o passado heroico também é desestabilizado por Khosa ao retratar o reino de Gaza por meio de uma rede de intrigas, de acusações falsas que resultam em mortes injustas, de disputas familiares e por uma constante prática da violência, tal como indica o discurso que Ngungunhane profere para os guerreiros após a morte de seu pai Muzila:

Há muitas e muitas colheitas que aqui chegamos com as nossas lanças embebidas de sangue e os nossos escudos fartos de nos resguardarem. Ganhamos batalhas, abrimos caminhos. Semeamos milho em terras sáfaras. Trouxemos a chuva para estas terras adustas e educamos gente brutalizada pelos costumes mais primários. E hoje essa gente está entre vocês, Nguni! (Khosa, 2016: 59)

Contudo, a representação construída através do diário fictício de um dos seus filhos, Manua, indica que a relação estabelecida entre os portugueses e os povos locais em Moçambique foi de mão dupla, perturbando a dicotomia simplista entre colonizados e colonizadores. Seduzido pelos costumes dos brancos, tais como a leitura e a escrita em português ou a religião católica – elementos que mais tarde viriam a caracterizar os chamados assimilados<sup>14</sup> – Manua busca se afastar de sua origem negra configurada por ele enquanto “nossos costumes bárbaros, a inveja que norteia a nossa vida e as

---

<sup>14</sup> Sobre os assimilados em Moçambique, ver Moreira (1997) e Rocha (2006).

intrigas que nos matam diariamente “(Khosa, 2016: 73), e indica seu desejo futuro de, quando imperador, eliminar “estas práticas adversas ao Senhor, pai dos céus e da Terra. Serei dos primeiros, nestas terras africanas a aceitar e assumir os costumes nobres dos brancos, homens que estimo desde o primeiro dia que tive acesso ao seu civismo são” (*ibidem*: 76). A tirania do “herói” é constantemente apresentada, incluindo a esposa de Ualalapi que assume seu medo frente ao sangue jorrado nas disputas locais e antecipa um futuro igualmente repleto de violência, do “sangue que vem dos nossos avós que entraram nestas terras matando e os seus filhos e netos mantém-se nela matando também” (*ibidem*: 21).

Não obstante, a violência do *Hosi* é sempre posta em relação com a violência dos portugueses nos chamados “fragmentos do fim”, formados por depoimentos de oficiais portugueses que representam a história do ponto de vista do colonizador, e que no romance se encontram dispostos na última página de cada um dos seis capítulos em que o livro se estrutura. Se, por um lado, Ngungunhane teria realizado um cerco na fortificação chope de Chirime no qual “a matança foi de tal ordem que gerações vindouras sentiram o cheiro de sangue quente misturado ao capim” (Khosa, 2016: 65), por outro, o Coronel Eduardo Galhardo, durante a campanha em direção a Manjacase, teria pisado com seu cavalo no ventre de um negro, teria profanado o local sagrado para rituais despejando seu mijo e esventrado o corpo de cinco negros para dimensionar o tamanho de seus corações. Esta estratégia narrativa, que corresponde magistralmente ao que Edward W. Said (1993, 2004) define como “contraponto”, aproxima a violência cometida pelos dois lados, encarando a sua utilização como elemento primordial de uma aproximação entre poder colonial e nativo, portugueses e *ngunis*, e logo desconstruindo uma visão dicotômica entre colonizado e colonizador que se apresentam no romance como os reflexos de um mesmo espelho.

Apenas o último capítulo intitulado “O último discurso de Ngungunhane”, não apresenta os “fragmentos do fim” por representar o próprio fim do *Hosi* quando capturado pelos portugueses, em 1895. Trata-se de um monólogo no qual Ngungunhane profetiza o futuro descrevendo as ações empreendidas durante a dominação colonial e suas dramáticas consequências. O monólogo começa com palavras ásperas que silenciaram a multidão que o estava vaiando e o viu partir para o desterro. Reivindicando o valor do seu próprio poder, o derrotado rei praguejou ao povo: “Podeis rir, homens, podeis aviltar-me, mas ficai sabendo que a noite voltará a cair nesta terra amaldiçoada que só teve momentos felizes com a chegada dos nguni que vos tiraram dos abismos infindáveis da cegueira e da devassidão” (Khosa, 2016: 87). O monólogo prossegue prevendo a burocracia que se instalaria na administração colonial

e descreve o sistema de controle baseado na cobrança de impostos e no trabalho forçado que pautou a exploração colonial:

Estes homens da cor de cabrito esfolado que hoje aplaudis entrarão nas vossas aldeias com o barulho das suas armas e o chicote do comprimento da jibóia. Chamarão pessoa por pessoa, registrando-vos em papéis que enlouqueceram Manua e que vos aprisionarão. (Khosa, 2016: 89)

Sobre a desestruturação dos princípios e cosmologias locais assentes, entre outras coisas, nas relações linhageiras, no vínculo com o território, na oralidade e na relevância do mundo ancestral dos espíritos, o último discurso de Ngungunhane aponta para uma profunda mudança identitária, cuja herança pode ser notada no desenrolar de um contexto pós-colonial:

Os nomes que vêm dos vossos antepassados esquecidos morrerão por todo o sempre, porque dar-vos-ão os nomes que bem lhes aprouver, chamando-vos merda e vocês agradecendo. Exigir-vos-ão papéis até na retrete, como se não bastasse a palavra, a palavra que vem dos nossos antepassados, a palavra que impôs ordem nestas terras sem ordem, a palavra que tirou crianças dos ventres das vossas mães e mulheres. O papel com rabiscos norteará a vossa vida e a vossa morte, filhos das trevas [...] Os vossos netos esquecer-se-ão da língua dos seus antepassados, insultarão os pais e envergonhar-se-ão das mães descalças e ocultarão as casas aos amigos. A nossa história e os nossos hábitos serão vituperados nas escolas sob o olhar atento dos homens com veste de mulher que obrigarão as crianças a falar da minha morte e a chamarem-me criminoso e canibal. As crianças rir-se-ão desta vergonha que os velhos sem auditório tentarão redimir dando a versão que ninguém escutará. (*ibidem*: 89-92)

O fictício último discurso de Ngungunhane não se restringe à profecia sobre o período colonial e ao sofrimento dos *indígenas* – que veriam “os brancos cobrando as moedas pelas palhotas que erguestes com suor, obrigando-vos a trabalhar em machambas enormes, onde dia e noite andarão como sonâmbulos” (*ibidem*: 91) –, mas também alerta sobre um futuro ainda mais longínquo, após a passagem dos brancos portugueses que o capturaram.

Chegada a vitória tereis um preto no trono destas terras. Exultareis de alegria ao ver subir panos na noite chuvosa da vossa vitória. Mas não tereis chegado ainda

ao tempo da vossa felicidade, seus cães, porque a maldição que abraçou estas terras, perdurará por séculos e séculos. E na ilusão da vossa vitória invadirão casas que erguesteis e mudarão a ordem das coisas, passando a cagar onde deviam comer e comer onde deviam cagar. A desordem será de tal ordem que as casas mudarão de cor, passando a ter a cor da morte que se instalará nas vossas terras que terão a extensão de meses e meses de percurso. (Khosa, 2016: 93)

Em suma, ao desmistificarem a figura de Ngungunhane – estrategicamente utilizada para ressaltar o pioneirismo da resistência anticolonial que teria sido concretizada pela elite política que hoje ocupa o poder em Moçambique – as reflexões tecidas em *Ualalapi* chamam a atenção para um futuro assombrado pela ilusão da vitória, apontando para uma conjuntura política caracterizada por “um projeto que ousa *editar* o passado, decididamente na contramão de uma lógica cartesiana, a partir dos vãos do discurso oficial e dos ecos da memória popular” (Teixeira, 2014: 112; *itálico no original*).

Em conclusão, a dimensão especulativa que parece caracterizar *Cidade dos Espelhos* (Borges Coelho, 2011) e *Ualalapi* (Khosa, 2016) torna evidente a necessidade de (re)discutir os materiais – simbólicos, políticos, culturais e sociais – que concorrem à fabricação do tempo passado e do presente, possibilitando uma análise que é portadora de uma verdade futura antecipadamente anunciada, como afirma Ana Mafalda Leite (1998) em sua leitura do romance de Khosa. Se distanciando de imaginários estereotipados sobre o passado e o futuro, estas obras literárias parecem ensaiar respostas distintas à pergunta que irremediavelmente assombra a condição humana na pós-colônia; em suma, já que o colonialismo foi o apocalipse cabe agora imaginar e dar um sentido a tudo aquilo que parece ter vindo depois.

Revisto por Ana Sofia Veloso

#### ELENA BRUGIONI

Professora de Literaturas Africanas e Estudos Pós-coloniais  
Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp  
Rua Sérgio Buarque de Holanda, n.º 571, CEP 13083-859 Campinas - SP, Brasil  
Contacto: elenab@unicamp.br

#### FERNANDA GALLO

Pesquisadora em Pós-doutorado no Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp  
Bolsista da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Ref. 2018/04573-9)  
Rua Sérgio Buarque de Holanda, n.º 571, CEP 13083-859 Campinas - SP, Brasil  
Contacto: fedoca\_gallo@hotmail.com

Artigo recebido a 13.05.2019

Aprovado para publicação a 16.10.2019

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borges Coelho, João Paulo (2011), *Cidade dos Espelhos. Novela futurista*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Borges Coelho, João Paulo (2015), “Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 106, 153-166. Consultado a 01.10.2016, em <https://journals.openedition.org/rccs/5926>. DOI: 10.4000/rccs.5926
- Bould, Mark (2015), “If Colonialism Was the Apocalypse, What Happens Next?”, *Los Angeles Review of Books*, 5 de agosto. Consultado a 13.09.2019, em <https://lareviewofbooks.org/article/if-colonialism-was-the-apocalypse-what-comes-next-dilman-dila>.
- Bould, Mark; Butler, Andrew M.; Roberts, Adam; Vint, Sherryl (2009), *The Routledge Companion to Science Fiction*. New York: Routledge.
- Cabrita, António (2011), “Cidade sitiada”, blog *Raposa do Sul*, 3 de setembro. Consultado a 09.05.2019, em <http://raposadasul.blogspot.com/search?updated-max=2011-09-04T00:30:00-07:00&max-results=20&start=14&by-date=false>.
- De Middel, Cristina (2012), *The Afronauts by Cristina De Middel* e descrição do próprio vídeo publicado em Vimeo a 11 de junho. Consultado a 10.09.2019 em <https://vimeo.com/43859875>.
- Fortes, Luana (2017), “Kiluanji Kia Henda: entre o paraíso e as trevas”, *Select – Arte e Cultura Contemporânea*, 36, 56-60. Consultado a 13.09.2019, em <https://www.select.art.br/entre-o-paraíso-e-as-trevas/>.
- Gikandi, Simon (2011), “Theory after Postcolonial Theory: Rethinking the Work of Mimesis”, in Derek Attridge; Jane Elliott (orgs.), *Theory after Theory*. London/New York: Routledge, 163-178.
- Goff, Samuel (2016), “Journey to the Sun. True-Life Photos from Africa’s Almost-Real First Space Mission”, *The Calvert Journal*. Consultado a 10.09.2019, em <https://www.calvertjournal.com/features/show/5312/red-africa-icarus-13-africa-journey-sun-space-mission>.
- Khosa, Ungulani Ba Ka (2013), *Entre memórias silenciadas*. Maputo: Alcance Editores.
- Khosa, Ungulani Ba Ka (2016), *Ualalapi*. Maputo: Alcance Editores [orig. 1987].
- Koselleck, Reinhart (2006), *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio.
- Lazarus, Neil (2011), *The Postcolonial Unconscious*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Leite, Ana Mafalda (1995), “A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana: *Ualalapi* de U. B. K. Khosa”, *Discursos*, 9, 53-69. Consultada a 13.09.2019, em <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4328/1/Ana%20Mafalda%20Leite.pdf>.
- Leite, Ana Mafalda (1998), “Oralidade, escrita, história Ungulani Ba Ka Khosa”, in *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 81-96.
- Mbembe, Achille (2000), *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala.
- Mbembe, Achille (2016), “The Age of Humanism is Ending”, *Mail & Guardian*. Consultado a 09.05.2019, em <https://mg.co.za/article/2016-12-22-00-the-age-of-humanism-is-ending>.
- Moreira, José (1997), *Os assimilados, João Albasini e as eleições, 1900-1922*, Coleção Estudos, n.º 11. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique.
- Mudimbe, Valentim (1988), *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press.
- Quayson, Ato (1997), *Strategic Transformations in Nigerian Writing*. London: James Currey.
- Quayson, Ato (2004), “Modernism and Postmodernism in African Literature”, in Abiola F. Irele; Simone Gikandi (orgs.), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 824-852.
- Rocha, Aurélio (2006), *Associativismo e nativismo em Moçambique. Contribuição para o estudo das origens do nacionalismo moçambicano*. Maputo: Texto Editores.
- Said, Edward W. (1993), *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Said, Edward W. (2004), *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University Press.
- Texeira, Vanessa (2014), “De Gaza ao Zambeze: a reinvenção da história em *Ualalapi* e *Chori*, de Ungulani Ba Ka Khosa”, *Revista Mulemba*, 1(10), 110-121.
- Tutikian, Jane Fraga (2014), “Ungulani Ba Ka Khosa: o romancista das memórias marginalizadas”, *Revista Mulemba*, 1(10), 60-76.
- Werbner, Richard (1998), “Beyond Oblivion: Confronting Memory Crisis”, in Richard Werbner (org.), *Memory and the Postcolony. African Anthropology and the Critique of Power*. London: Zed Books, 1-17.
- WReC – Warwick Research Collective (2015), *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.



FABRICE SCHURMANS

**ANGOLA-ZAÏRE SUR SEINE. IDENTITES POSTCOLONIALES ET HYBRIDITES URBAINES DANS LE ROMAN POLICIER *AGENCE BLACK BAFOUSSA* DE ACHILLE F. NGOYE**

**Résumé:** *Agence Black Bafoussa* (1996) donne à voir un milieu social mal connu, celui des communautés issues d'Afrique subsaharienne vivant à Paris. Le pays d'origine des protagonistes est imaginaire, mais les allusions à la fin du régime de Mobutu sont nombreuses. Dans la première partie, nous replacerons le roman dans le contexte politique d'un Zaïre en crise. Ensuite, nous aborderons le contexte littéraire afin de montrer que ce livre participe autant de la catégorie du roman africain francophone que de celle du roman policier. Cette mise en perspective nous permettra de pratiquer une analyse textuelle approfondie pour dégager les principales caractéristiques de l'ouvrage : transformation de la capitale en un espace postcolonial, hybridité des cultures dans le Paris africain, etc. Nous consacrerons une attention particulière à la figure de l'enquêteur, Laurent Cardoso, angolais blanc, parce qu'il illustre la complexité des identités présentes dans le roman.

**Mots-clés:** Achille F. Ngoye, hybridité, identités, roman africain francophone, roman policier.

**ANGOLA-ZAÏRE SUR SEINE. POSTCOLONIAL IDENTITIES AND URBAN HYBRIDITIES IN ACHILLE F. NGOYE'S DETECTIVE NOVEL *AGENCE BLACK BAFOUSSA***

**Abstract:** *Agence Black Bafoussa* (1996) offers a fictional representation of a poorly known social milieu, that of communities from sub-Saharan Africa living in Paris. Though the protagonists' country of origin is imaginary, the reader easily identifies many allusions to Zaire and the end of the Mobutu regime. Therefore, in the first part, this essay situates the novel in the political context of a Zaire in crisis. Then, it examines the literary context in order to argue that the novel simultaneously integrates the categories of the French-speaking African novel and of the crime novel. This perspective opens up for an in-depth textual analysis which identifies the main characteristic of the work: the transformation of Paris into a postcolonial space marked by hybrid cultures with African origins. This essay pays particular attention to the character of the detective, Laurent Cardoso, an Angolan white, because he illustrates the complexity of the identities present in the novel.

**Keywords:** Achille F. Ngoye, detective novel, francophone african novel, hybridity, identities.

## INTRODUCTION

Le roman policier africain francophone a fait l'objet d'analyses théoriques et narratologiques permettant de cerner l'histoire et la poétique du genre. La critique a souvent insisté, d'une part, sur le lien entre le roman policier africain francophone et la critique sociale (De Meyer et Vokeng Ngnintedem, 2013) et, d'autre part, sur la présence de l'irrationnel, de la pensée magique et religieuse au côté de la démarche scientifique et rationnelle de l'enquêteur (Vokeng Ngnintedem, 2017 ; Meintel, 2013). La mise en perspective historique et l'analyse des principales caractéristiques formelles du roman policier africain francophone ont été menées à bien par Pim Higginson (2011), Sylvère Mbondobari et Bernard De Meyer (2013), Katja Meintel (2012)<sup>1</sup> et Désiré Nyela (2015).<sup>2</sup> Nous proposons de revenir à l'un des romans de ce corpus dynamique par le biais d'une analyse textuelle approfondie. *Agence Black Bafoussa*, de Achille F. Ngoye (1996), ne représente pas seulement le premier volet d'un triptyque dont la critique a reconnu l'importance dans l'histoire du genre, il propose, comme les romans de Désiré Bolya Baenga et d'Alain Mabanckou convoqués dans cet article, la représentation fictionnelle d'un milieu social alors peu ou mal connu par le récepteur, celui des communautés issues d'Afrique subsaharienne en général et du Zaïre/Congo en particulier. Nous entendons relire ce texte afin de mettre en évidence la façon dont il transforme Paris en capitale postcoloniale où individus, biens culturels, habitudes culinaires, etc., issus des Afriques circulent sans cesse. Dans ce contexte, les notions de frontière, d'identité et d'hybridité autorisent une interprétation renouvelée d'un roman qui, tout en appartenant au genre policier, se rattache également aux catégories romans africains et afropéens. Nous accorderons une attention particulière au personnage de l'enquêteur – un Angolais blanc, descendant de Portugais installés à Luanda depuis plusieurs générations – parce que, en tant qu'être frontalier et hybride, Laurent Cardoso questionne les représentations identitaires dominantes. En plaçant ce personnage au centre du dispositif herméneutique propre au récit policier, Ngoye – auteur né au Congo belge en 1944, immigré à Paris – souligne, par le biais de la fiction, la fragilité des essentialismes.

<sup>1</sup> Katja Meintel étudie plus précisément les romans mettant en scène le retour de l'enquêteur dans son pays d'origine. Parmi son corpus figure *Sorcellerie à bout portant*, deuxième roman de Ngoye (1998).

<sup>2</sup> Face à la diversité et au dynamisme du genre, un certain nombre de chercheurs envisagent celui-ci selon une perspective transculturelle et/ou comparée. Les remarques de Matzke et Mühleisen pour le roman policier de langue anglaise perçu selon une perspective transculturelle et transfrontalière valent également pour le roman policier francophone (Matzke et Mühleisen, 2006 : 1-2). L'ouvrage dirigé par Pearson et Singer (2009) aborde également la diversité du genre, mais dans des contextes culturels et linguistiques différents. Le volume collectif organisé par Oed et Matzke (2012) confirme cette tendance de la critique avec des chapitres portant sur le policier subsaharien écrit en anglais, français, portugais et swahili.

## LE CONTEXTE POLITIQUE

Si Ngoye évite de renvoyer explicitement à un État et à son dictateur, le contexte politique de *Agence Black Bafoussa* est reconnaissable. Derrière le Kalina et Pupu Muntu, on retrouve le Zaïre du début des années 1990 ainsi qu'un maréchal Mobutu sur le déclin. Pour le dire rapidement, dans le contexte de la fin de la guerre froide, le pays et son président perdent en importance aux yeux des alliés d'hier. Comme le rappelle Braeckman (2009), au nom des impératifs de la lutte contre le communisme en Afrique subsaharienne, Bruxelles, Paris et Washington avaient toléré jusqu'à un certain point la violence du régime, sa gestion désastreuse des affaires publiques, ses atteintes aux droits humains.<sup>3</sup> Toutefois, à la fin des années 1980, les finances se détériorent et le pays ne parvient plus à rembourser ses créanciers. Il est bien connu que c'est au Zaïre que les institutions de Bretton Woods implanteront les premiers programmes d'ajustement structurels, avec les conséquences dramatiques que l'on sait pour les soins de santé, l'emploi et l'éducation.

Après le massacre des étudiants de Lubumbashi, auquel le roman de Ngoye fait allusion, la Belgique, l'Union européenne et les États-Unis boycotteront Mobutu et prendront des mesures de rétorsion économique qui accentueront la dépression. Dans ce contexte, il serait sans doute hasardeux d'attribuer la responsabilité unique de la crise de l'État post-colonial zaïrois à l'accaparement des ressources disponibles par un dictateur et son entourage.

Le boycott financier, la suspension de toutes les coopérations auront donc des conséquences sociales dramatiques. Et il faudra du temps pour que l'on comprenne que c'est précisément la destruction de l'économie classique, mise en œuvre par un régime prédateur et accélérée par la fermeture de tous les « robinets » financiers, qui a ouvert la voie à l'explosion du secteur informel, mais aussi à la criminalisation de l'économie. (Braeckman, 2009 : 60)

La représentation fictionnelle de l'État post-colonial dans *Agence Black Bafoussa* rejoint les analyses portant sur la crise de l'État en Afrique subsaharienne à la fin des

---

<sup>3</sup> « Mobutu est intouchable. Et pour cause : Kinshasa est devenue l'une des plaques tournantes de la CIA sur le continent. C'est à partir de là que sont coordonnées la plupart des actions dirigées contre les mouvements de libération d'Afrique australe » (Braeckman, 2009 : 55-56). La qualité des liens entre la Belgique et son ancienne colonie a oscillé au gré des amitiés et inimitiés entre les personnalités politiques des deux pays. Le film de Thierry Michel, *Mobutu, roi du Zaïre* (1999), le montre bien, le facteur affectif a joué un rôle non négligeable dans les relations entre Bruxelles et Kinshasa. Vanthemsche (2007 : 244) parlera à ce propos de « diplomatie de l'émotion, les notions d'amour, de fidélité, de liens fraternels et indéfectibles [étant] employées à tort et à travers ». L'ascension et la chute du régime mis en place par Mobutu avec l'aide de la Belgique, de la France et des États-Unis ont fait l'objet de récentes réévaluations (De Witte, 2017 ; Langellier, 2017). Kangomba (2002) a donné une synthèse éclairante de ce que l'on a alors appelé le mobutisme.

années 1980, début des années 1990. Dans l'extrait suivant, Kalubi, le délégué du Parti Ouvrier Kalinaï, organisation d'obédience marxiste, explique à l'un des enquêteurs l'origine de la crise économique affectant le pays :

L'économie de marché, en somme le capitalisme préconisé par les gendarmes de la planète, n'a guère répondu aux attentes. Loin de là. Le fossé se creuse davantage entre ses agents locaux, une classe dirigeante tenue en laisse par les puissances d'argent, et la masse. Alors que les premiers perpétuent la bourgeoisie vorace qui s'est enrichie selon le mode d'emploi de Pupu Muntu, les couches populaires s'engluent. Toujours exploitées, elles sont encore plus pauvres et de plus en plus désespérées. (Ngoye, 1996 : 51)

Cette analyse rappelle les observations d'Aminata Traoré sur l'impact des programmes d'ajustement structurel (PAS) :

Ces mêmes PAS qui privilégient l'équilibre financier à court terme au détriment de l'emploi, de l'éducation, de la santé... constituent également de redoutables mécanismes de dépossession : la société civile perd tout moyen de contrôle sur les gouvernants, soucieux de rendre compte à leurs créanciers. (Traoré, 1999 : 39)

À cela, il faut ajouter une structure institutionnelle et économique déséquilibrée, héritage de l'organisation coloniale de l'État : « les structures de l'État colonial imprègnent encore largement l'État post-colonial et déterminent son action. À telle enseigne que la situation de "crise" actuelle n'est que le résultat d'un long processus historique de mise en dépendance. » (Jamfa, 2005 : 230)

## **LE CONTEXTE LITTÉRAIRE**

La littérature congolaise en général et la trilogie de Ngoye en particulier devaient se faire l'écho de cette période de transition. On relèvera, avec Riva (2006 : 313), que les auteurs congolais de la fin du <sup>xx</sup>e siècle se sont attachés à représenter les derniers instants de la République mobutiste. Le délitement des institutions de l'État, la brutalité de l'armée nationale, la violence comme ressource et moyen de survie expliquent également l'afflux de réfugiés dans les États voisins ainsi que dans d'autres plus lointains, la France et la Belgique notamment. Ces mouvements de populations – marqués eux-aussi par des violences de diverses natures, alimentant une économie souterraine dominée et

structurée par des rapports de force entre individus – ont servi d'inspiration à quelques romanciers issus de la région et vivant en Europe ou aux Amériques.

La violence des romans de Ngoye, comme ceux de Bolya Baenga et de Mabanckou, doit donc beaucoup à un contexte politique et social où la violence physique et symbolique exerce une fonction structurante. Cependant, la violence de la représentation romanesque chez ces auteurs doit autant au contexte littéraire à partir duquel ils écrivent qu'au genre policier lui-même. Il faut en effet comprendre l'émergence du polar africain francophone dans le contexte plus vaste de ce que l'on désigne communément comme littérature du désenchantement. À partir des années 1970, apparaissent des romans et des pièces qui, dans le sillage de Sony Labou Tansi, mettent en scène un État autoritaire, affirmant sa domination par l'exercice de la violence et de la terreur. Chez Jean-Marie Adiaffi (*La carte d'identité*, 1980), Valentin Mudimbe (*Shaba 2*, 1989), Sylvain Bemba (*Léopolis*, 1987), Tchicaya U Tam'Si (*Les Méduses*, 1982), Bolya Baenga (*Cannibale*, 1986), le contenu renvoie à l'anomie du contexte social de référence :

C'est que tous ces récits dévoilent une même réalité, souvent sordide, qui va de l'effritement de la personne à la décomposition de l'univers qui l'entoure. Un univers halluciné remplace cette Afrique bon enfant où le rire et la ruse permettaient au héros de se tirer d'affaire. Ici, de plus en plus, le héros est supprimé, ou alors devient falot, dérisoire, personnage errant, humilié, vulnérable, dans des décors et des situations qui vont du rouge sang (guerres, meurtres, répressions, tortures) au bourbeux (corruptions, viols, débauche sexuelle, drogues, prostitutions) quand ce n'est pas au noir absolu [...]. (Kesteloot, 2004: 271)

La violence faite aux corps dans cette littérature se reflète dans la langue d'écriture. À l'instar de Sony Labou Tansi encore une fois, les écrivains de la désillusion s'emploieront à faire violence à la langue. Plus question d'écrire un français épuré, académique ou encore un français marqué par le conte oral : « Ainsi, au désordre d'un univers chaotique correspond un récit affecté d'accidents divers », entre autres, l'effacement du héros, la dégradation des personnages secondaires, la suppression de la linéarité au profit d'un récit éclaté (*ibidem* : 273). Dans certains cas extrêmes (par exemple, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*),<sup>4</sup> « l'action s'évapore dans un délire vécu/rêvé qui devient discours surréaliste, allégorie parfaite d'événements non

---

<sup>4</sup> Tansi, Sony Labou (1985), *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. Paris: Éditions du Seuil.

racontables. » (*ibidem*). Dès lors, l'écrivain ne cherche plus à changer la société, à s'engager à travers une parole magique, incantatoire (le cri libérateur de Aimé Césaire), d'où la rupture avec la littérature des aînés tant sur le fond que sur la forme.

On relèvera toutefois que cette violence ne s'exerce plus seulement à l'intérieur des frontières des États africains post-coloniaux, mais qu'elle affecte les citoyens issus de ceux-ci et vivant dans les anciennes métropoles coloniales. Les frontières se déplacent et de nouveaux acteurs entrent en scène qui redéfinissent par leur pratique la géographie littéraire francophone. Ces écrivains ont en commun une origine africaine et un passeport français, une vie cosmopolite, et ressortissent à ce que Jacques Chevrier a appelé les littératures de la migitude.

Concentrés à Paris et dans sa région, ils s'inscrivent dans une culture métisse et s'éloignent de la littérature engagée, de la notion de responsabilité de l'écrivain africain qui caractérisait les générations antérieures. Il n'est plus question ici de retour au pays et le *topos* « est progressivement remplacé par un contre-discours identitaire qui passe par une remise en question des certitudes nationales et la production d'une écriture nouvelle. » (Chevrier, 2006 : 171). Il s'agit pour eux d'inventer un autre espace, un espace d'entre-deux en quelque sorte, de faire bouger les frontières symboliques et littéraires (Schurmans, 2016). De nombreux écrivains situent désormais leur travail à la jonction entre plusieurs langues et cultures. Parmi les réflexions récentes relatives à la frontière, on retiendra celle de Leonora Miano car elle est parvenue à rendre la notion à partir de sa production fictionnelle ainsi que de son propre parcours. Un certain nombre d'auteurs africains et caribéens habitent la frontière, dit-elle, et celle-ci devient le lieu où s'ancre une identité dynamique (Miano, 2012). Leur œuvre rendra compte de cette identité composite en développant une esthétique hybride où langues et représentations du monde cohabitent (*ibidem* : 25).

C'est dans ce contexte que Ngoye publie trois romans dans la Série noire en cinq ans : *Agence Black Bafoussa* (1996), *Sorcellerie à bout portant* (1998) et *Ballet noir à Château-Rouge* (2001). Le premier volet du triptyque nous semble programmatique puisqu'il met en place une esthétique que les deux volets suivants reprendront dans les grandes lignes. Tenu par la critique comme le véritable point de départ de ce qui finira par constituer la catégorie du roman policier africain francophone (Higginson, 2011 : 91), il s'insère dans la catégorie plus vaste du roman africain sur un mode particulier. Si l'auteur est congolais, il écrit ses romans à partir de Paris, met en scène les populations issues du continent africain vivant dans la capitale, crée une variété de français où se mêlent argot des banlieues, africanismes, emprunts aux traductions françaises d'auteurs afro-américains, et de la sorte participe à la redéfinition du roman africain, plus que du roman policier d'ailleurs.



Du point de vue du genre policier, en effet, Ngoye ne s'éloigne guère des caractéristiques décrites par Jacques Dubois (2005), Yves Reuter (2007) et André Vanoncini (2002) : la présence de la mort, le côté double de tout récit policier (histoire de l'enquête/histoire du crime ; la duplicité de certains personnages), la présence de la ville, l'utilisation de la fiction afin de pratiquer une analyse sociologique de celle-ci, le respect des étapes essentielles de la syntaxe du genre (tels ces moments d'arrêt au cours desquels l'enquêteur reprend les éléments épars afin de progresser), etc. Pour le dire autrement, il ne faudrait pas tenir les marges (sociales, linguistiques) mises en scène par Ngoye comme autant d'écarts par rapport à une hypothétique norme. Dubois (2005) l'a bien montré, le roman policier a, depuis le départ, fait sien le jeu sur et avec les codes, cela indépendamment du contexte où il s'inscrit. Autrement dit, il perturbe les règles de sa propre grammaire, participant en cela à la (re)définition permanente du genre, aussi bien à partir de l'Europe que de l'Afrique.<sup>5</sup>

La spécificité de la trilogie de Ngoye tiendrait plutôt à la façon dont, à l'instar de la production littéraire africaine francophone, elle s'intègre dans les deux sous-champs auxquels elle appartient.

D'un côté, ces romans appartiennent à la littérature négro-africaine, et en l'occurrence à la partie de cette littérature qui constitue « l'Afrique-sur-Seine » : elle est proposée au public dans des rayons de librairie séparés, ou encore chez des bouquinistes spécialisés, mais aussi par un discours critique spécifique. De l'autre côté, ils intègrent, à partir du champ français, le système littéraire francophone, qui a sa propre histoire et sa propre critique, en évolution constante notamment quant à la gestion des rapports entre littérature franco-française et littérature marquée par les « Suds ». (Mbondobari et De Meyer, 2013 : 51)

Il faut donc lire *Agence Black Bafoussa* à la fois en tant que roman policier et en tant que roman appartenant au système institutionnel francophone, c'est-à-dire le saisir selon une double perspective historique : en tenant compte, d'une part, de son insertion dans l'histoire du roman africain francophone, ce qui suppose de comprendre que le roman policier accompagne les évolutions de celui-ci et, d'autre part, de son insertion dans un

---

<sup>5</sup> Parmi d'autres, Thorsten Schüller tend à attribuer au roman policier africain des spécificités qui, en fait, appartiennent au genre lui-même (l'autodérision, la mise à distance, le traitement de sujets politiques). Selon lui, le roman policier africain ne se contenterait pas de la résolution d'une énigme ; crime et enquête « ne sont souvent qu'un prétexte pour évoquer des problèmes socio-politiques. » (Schüller, 2013 : 182). Au niveau formel, les auteurs étudiés innoveraient « en modifiant les structures, en jouant avec les clichés et, en somme, en s'appropriant le genre. » (*ibidem*). Dans sa conclusion, il concède que dans la tradition européenne, on trouve des textes qui jouent aussi avec les clichés, mais il y aurait une manière africaine de renouveler le genre (*ibidem* : 192).

contexte socio-politique particulier. Ainsi le côté ubuesque, bouffon et violent des romans de Ngoye, comme ceux de Bolya Baenga, trouve-t-il en partie sa source dans les romans de Labou Tansi. Dès lors, le roman policier, tout comme le roman africain francophone contemporain, met en scène une écriture différente, un texte éclaté, des effets de dissémination qui l'éloignent des modèles importés par l'école coloniale. À l'image de ce qui se joue dans cette partie de la sphère de grande production, le roman policier africain francophone en général et Ngoye en particulier ont fait leurs techniques narratives de romanciers consacrés comme Labou Tansi, ce qui contribue sans doute à légitimer un peu plus encore une telle pratique.<sup>6</sup>

### MISE EN PERSPECTIVE CRITIQUE

Le temps de *Agence Black Bafoussa* est clairement délimité. L'action, qui commence un « vendredi 13 », se déroule sur deux semaines, la majeure partie occupant huit journées et une « longue nuit ». Quant à l'espace fictionnel, il se partage entre Paris (pour les huit journées et la « longue nuit ») et la capitale du Kalina (pour le dernier chapitre, « Une semaine plus tard »). Le titre du roman fait référence à l'agence dont Jim Bafoussa est le patron avec sa femme, Sonia. Le couple organise des concerts d'artistes kalinaï, des soirées pour la diaspora, aident les nécessiteux de leur pays d'origine, etc. Danga, membre du Parti Ouvrier Kalinaï (POK) d'opposition à Pupu Muntu, qui vient de surprendre sa compagne Khadija en train d'attirer l'attention d'un inconnu par la fenêtre de son appartement, est assassiné peu avant l'arrivée de Jim, membre du même parti. L'enquêteur, Laurent Cardoso, dit « le Porto », est un fils d'immigrés luso-angolais, dont la famille est aussi liée à l'Afrique. Nous reviendrons plus longuement sur cette figure dans la suite de l'article.

Comme nous le signalions dans la première partie, les allusions au Zaïre de Mobutu transparaissent sous les noms fictifs et l'on reconnaît sans peine l'actualité du début des années 1990 : transition démocratique, création de centaines de parti d'opposition, répression de la part du régime. Dès l'incipit, la désillusion est patente, la barbe de Danga symbolisant les espérances non concrétisées ou trahies. Le personnage commence par se gratter la barbe, « puis à la tortiller, à l'ébouriffer, à la démêler avec fureur, rage de l'arracher, d'extirper du tréfonds ce qu'elle symbolisait : les années cha-cha-cha, les attentes du castrisme, les mirages du panafricanisme. » (Ngoye, 1996 : 9).

---

<sup>6</sup> Relevons que c'est l'ensemble du genre qui paraît marqué par sa capacité à intégrer des pratiques et des techniques narratives issues de la sphère de production restreinte. « Il est sans doute vrai que le genre, autrefois marginalisé et malfamé, occupe aujourd'hui une position acquise et, en conséquence, banalisée dans le champ littéraire global. Mais il n'a pas perdu pour autant son potentiel critique ou sa faculté d'innovation. La différence par rapport à son époque de trouble-fête solitaire, c'est qu'aujourd'hui il ne peut exprimer sa force subversive qu'en acceptant de se déconstruire et de se recombinaison avec d'autres formes de discours. » (Vanoncini, 2002 : 21-22).

Tout ici fait sens relativement à la situation politique mouvementée d'un Zaïre aux prises avec une triple crise – économique, politique et sociale. Ainsi en va-t-il de Masumbuko Mateso, l'ancien étudiant hébergé chez Jim Bafoussa, rescapé d'une tuerie commise sur un campus du sud du pays par les hommes de main de Pupu Muntu<sup>7</sup> et sauvé par Sonia. Masumbuko, qui partage le lot de milliers d'autres jeunes Africains en Europe, devient ici un nouveau symbole de la désespérance de la génération née après l'indépendance, rejeté à la fois par son pays d'origine, par les pays voisins du Kalina et par la France (qui refuse sa demande d'asile).<sup>8</sup>

Si, d'un côté, les personnages marginaux font bien partie des codes du roman policier, d'un autre côté, Ngoye entreprend régulièrement dans sa trilogie une réévaluation postcoloniale du passé européen à partir de ces mêmes marges. Ainsi lors de l'interrogatoire de Khadija par Cardoso, le récepteur apprendra que Danga a organisé un réseau de prostitution avec des femmes kalinaises atteintes du sida afin de punir les Blancs pour les crimes commis envers les Africains. Selon Khadija, il préconisait également « la constitution d'un deuxième Tribunal de Nuremberg, dont la mission sera de juger les crimes contre l'humanité du Blanc. Même à titre symbolique, vu que le prévenu tient les cordons de la bourse et l'arme nucléaire. » (Ngoye, 1996 : 144).<sup>9</sup>

Quant à l'interrogatoire de Coulibaly, alias Papa Couly, associé de Danga dans l'organisation du réseau de prostitution, il révèle que celui-ci menait une activité criminelle en France de façon à dégager les fonds nécessaires à l'achat d'armes destinées à la guérilla présente dans l'est du Kalina. L'échange d'informations entre enquêteurs et témoins correspond également à une étape récurrente dans le genre policier, celle du résumé de l'affaire criminelle (*ibidem* : 236 et suiv.) où un personnage, en l'occurrence Coulibaly, attribue à chacun son rôle, rappelle les motivations du ou des auteurs avant la résolution de l'énigme.

<sup>7</sup> L'allusion au massacre des étudiants à Lubumbashi en 1990 apparaît clairement dans l'extrait suivant : « Toujours ce cauchemar. Traumatisant. Des sbires du tyran kalinaise envahissent de nuit les résidences estudiantines de son université située dans le sud du pays. Des agents internes les avaient auparavant plongées dans le noir. À l'heure fatale, ils défoncent les portes, surprennent les 'campusards' dans leur sommeil, les liquident. Au poignard. Par strangulation. » (Ngoye, 1996 : 35).

<sup>8</sup> « Masumbuko s'empara de la boîte de comprimés antidépresseurs alors que la radio diffusait *Le glas a sonné* du "seigneur" Tabu Ley. Un hit militant : dégagez, saboteurs de la démocratie ! Il se laissa bercer par la mélodie d'un fatalisme contagieux. Le cœur gros, prêt à fondre, il revêcut son enfance d'orphelin sans repères, son appartenance à une jeunesse traquée, ballottée, blackboulée d'un rivage à l'autre. Désespérance. » (Ngoye, 1996 : 58).

<sup>9</sup> Dans *Ballet noir à Château-Rouge*, le détective privé Kalogun rappelle de manière un peu artificielle, que le Groupe panafricain d'action et d'assistance a été créé afin de dénoncer les crimes impunis et les injustices commises par les Européens : « [...] après la traite des nègres et la colonisation, qui ont vu le continent noir dépeuplé de ses bras valides, pillé, marginalisé, l'Afrique vit une autre saignée, pernicieuse, axée sur le débauchage de ses cerveaux et de ses forces vives. Ces pièces d'Inde modernes, les originales ayant servi à bâtir la fortune des négriers et à la mise en valeur de l'Amérique, attirent à leur tour, par la réussite matérielle et leur bien-être, des milliers d'autres candidats à l'expatriation, par malheur moins qualifiés et dont se défont des pays exsangues. Non contents d'occulter leur rôle de fossoyeurs des économies africaines, les eldorados rabrouent ces victimes du mal-vivre programmé selon des procédés qui rappellent, à plus d'un titre, la traversée de l'Atlantique par les navires négriers. » (Ngoye, 2001 : 235-236).

Au centre de la toile criminelle assez confuse décrite par Coulibaly, l'ambassade du Kalina apparaît comme une plaque tournante, le premier secrétaire, Dactylo (son homme de main) et le patron des services secrets étant à la base des trafics et assassinats d'opposants. Max Lannoy, un des enquêteurs, pénètre par effraction dans le bâtiment et découvre que le premier secrétaire dispose de plusieurs millions de francs en liquide, de faux papiers à en-tête, de documents sur les divers partis de l'opposition (Ngoye, 1996 : 192-194). Il se confirme que le POK était non seulement sous surveillance, mais qu'il existait un complot visant à faire disparaître ses dirigeants, dont Jim Bafoussa.

Notons que Ngoye met en scène l'état de délabrement de l'ambassade afin d'aborder une fois encore la crise de l'État et celle du régime :

Plus de trente ans après, la belle demeure reflétait l'image du pays en faillite : vitres cassées, portes démontées, papiers muraux non renouvelés, couloirs encombrés, système électrique défectueux. Des diplomates impayés depuis six, sept mois, des "ajustés" en sursis selon leurs propres termes, squattaient la mission avec femmes et mouflets après avoir été expulsés de leurs résidences de fonction. Ambiance colo. (*Ibidem* : 166)

L'indigence, le délabrement de l'ambassade renvoient métonymiquement à ce qui se passe au même moment au Kalina et expliquent pourquoi le personnel est amené à développer une activité criminelle comme stratégie de survie.<sup>10</sup>

Outre le contexte politique, le roman pose dès le départ un registre de langue qui, d'une part, par son choix de l'argot, le rapproche bien du roman policier et, d'autre part, parce qu'il s'agit de la matière même du récit renvoie à la posture de l'écrivain périphérique francophone par rapport au centre parisien. Ainsi la maîtresse de Jim Bafoussa, Fatou Karibu, personnage assumant sans problème son statut d'entre-deux, emploie-t-elle un français argotique, difficilement compréhensible.<sup>11</sup> La variété de langue renvoie à la posture de l'écrivain congolais face au système institutionnel francophone. Dans le modèle gravitationnel, on le sait, les marges n'ont qu'une alternative face au centre, l'excès de contrôle ou la compensation. L'excès de contrôle aboutit à des choix esthétiques conservateurs (e.g. formules littéraires consacrées). La compensation ou

<sup>10</sup> On notera que dans le roman suivant, *Sorcellerie à bout portant*, Ngoye n'utilisera plus de faux-semblants. L'action se situe à Kinshasa au moment où le régime est sur le point de tomber. Le délabrement affecte ici l'ensemble de la capitale : disparition des services publics, abandon des espaces publics, pillage, utilisation de la violence et du crime comme moyens de survie. Ngoye met alors en scène la postcolonie telle que Achille Mbembe l'a décrite (Ngoye, 1998 : 153).

<sup>11</sup> « Je ne peux coincer la bulle bicause d'à cause Jim de deurme me prend pour une gaupe. Quelle conasse j'ai été de me toquer d'une panouille de cet acabit ! Je suis pourtant bathouse, sexy. Dis donc, tézig, t'es quand même pas fada ! » (Ngoye, 1996 : 40).

surécriture vise au contraire à tout faire pour marquer sa distance avec ce que l'on tient pour la norme (e.g. les jeux avec la langue) (Klinkenberg, 2010 : 28 et suiv.). En choisissant la seconde, *Agence Black Bafoussa* s'inscrit bien dans la lignée des textes issus des francophonies qui par ce choix stylistique sont parvenus à imposer leur différence à l'intérieur du champ littéraire.

« Une semaine plus tard », le roman se clôt dans la capitale du Kalina, au siège des services secrets. La conversation finale entre le patron des services secrets et Don Kol, imprésario véreux mêlé à divers trafics, apporte les derniers éclaircissements. On y apprend que celui-ci a organisé l'élimination de Jim et Sonia parce que les artistes qu'ils faisaient venir en France donnaient une image négative du pays :

En débauchant nos stars, ce couple a perturbé le climat qui prévalait dans notre capitale. On ne parle plus des nuits kâlines, mais du sida, d'un pays en déliquescence, sustenté par une aide internationale parcimonieuse. Les conséquences, mon cher ami, sont désastreuses : plus de touristes et, chose plus grave, les fonds de la coopération culturelle ne tombent plus... (Ngoye, 1996 : 260-261).

Le Président à vie aurait eu l'intention de détrôner le français de son statut en guise de rétorsion si Paris avait coupé les subventions. Le patron des services secrets dit avoir agi afin de maintenir le *statu quo*, c'est-à-dire le français comme langue de communication entre les diverses ethnies.

Le Kalina, par sa superficie, est le premier bordel francophone du monde ; par sa population, il en est le second. En cas d'échec de ta part, le boss aurait sorti son joker : détrôner le français comme langue officielle au profit d'un dialecte quelconque, peut-être le sien. Est-ce que tu vois la nocivité d'un tel parti ? Sans le français, une langue somme toute fédératrice en dépit de son utilisation actuelle à des fins hégémoniques, comment allions-nous communiquer, toi et moi ? Quelle ethnie aurait accepté la prédominance d'une autre langue au détriment de la sienne ? C'est ce danger que j'ai tenu à éviter en te confiant cette mission. (*ibidem* : 261)

#### **BANLIEUE POSTCOLONIALE ET HYBRIDITE**

C'est entendu, le roman de Ngoye ne se démarque pas des caractéristiques du genre policier. Il en reconfigure néanmoins les termes en fonction de l'espace fictionnel et de la langue utilisée. Il s'agit bien de la ville et de ses marges, mais représentées à

nouveaux frais. Certes, la première phase de la littérature africaine francophone avait déjà donné à voir le Paris des étudiants noirs partagés entre plusieurs langues et cultures (e.g. *L'aventure ambiguë*<sup>12</sup>), cependant avec le roman policier africain francophone, de nouvelles subjectivités émergent à partir de lieux marqués par la violence, l'illégalité, la clandestinité. Chez Ngoye, les personnages ne se demandent plus à quel continent ils appartiennent, ils assument une culture urbaine traversée de multiples déterminations.

Il devient dès lors possible de parler de redéfinition des identités dans la France urbaine de la fin du xx<sup>e</sup> siècle parce que les frontières entre les États du Sud et du Nord, quelle que soit leur nature, sont représentées comme poreuses. Dans la trilogie ici analysée, marchandises, individus, cultures circulent sans problème entre le Zaïre et la France, Kinshasa et Paris.<sup>13</sup> Le phénomène est surtout patent dans le milieu de la musique. Ainsi en va-t-il de Koloké, alias Don Kol, imprésario impliqué dans divers trafics, co-auteur de l'assassinat d'opposants. Face à la facilité avec laquelle officiels kalinaï, tueurs du régime et artistes mènent leurs affaires à la fois là-bas et à Paris, Jacques Mayotte, un des enquêteurs, s'exclamera dans un intéressant retournement de perspective, en s'adressant à Fatou : « Vous n'avez quand même pas transformé l'Hexagone en Dom-Tom du Kalina ! » (Ngoye, 1996 : 157).

La postcolonie, c'est également une France marquée par son passé colonial, parfois bien plus que la mémoire collective ne veut l'admettre. La géographie sociale de la capitale et de sa banlieue dessinée par Ngoye met en évidence les conséquences lointaines de l'histoire coloniale de l'État français. La plupart des personnages vivent dans des quartiers défavorisés, peuplés en majorité d'immigrés issus des anciennes colonies et séparés du centre-ville par des frontières plus étanches que celles qui séparent la France du Kalina. Dans l'extrait suivant, Danga, la future victime, observe le quartier du Paquebot :

Les ensembles formaient la cité des Peupliers. Située à l'écart de Pont-la-Montagne, petite ville du sud-ouest de Paris, elle dissimulait un îlot enserré par une peupleraie et une zone pavillonnaire qui la déconnectait du centre. Une soixantaine d'ethnies cohabitaient sur ce cratère volcanique. Des chefs de famille, échaudés par le stress des PDG, géraient suppressions d'emploi et mises à la

<sup>12</sup> Hamidou Kane, Cheikh (1961), *L'aventure ambiguë*. Paris: Julliard.

<sup>13</sup> Paris devient de la sorte le foyer d'une nouvelle subjectivité afropéenne « qui n'est plus délimitée ni géographiquement ni linguistiquement par la relation binaire entre centre et périphérie », comme le remarquait Higginson (2005 : 170 ; ma traduction) à propos de *Cercueil et cie* de Simon Njami. La métropole et ses ex-colonies font désormais partie d'un même ensemble cosmopolite et multiculturel.



retraite anticipées par le siège du Bastos [il s'agit d'une brasserie]. Tandis que des jeunes floués par l'avenir noyaient leur détresse dans la casse. (Ngoye, 1996 : 14)

On le sait, les biens culturels postcoloniaux reflètent souvent des contextes, parcours, œuvres où se donnent à voir l'hybridité et ses conséquences. Sans doute, comme Andrew Smith le rappelle, toute culture est-elle toujours marquée par des influences diverses, des effets d'hybridité. Cependant, avec l'émergence des littératures postcoloniales, écrites à partir du Sud, ou du Nord par des écrivains en situation diasporique, le processus a connu une intensification.

De plus en plus, les produits culturels apparaissent comme hybrides, comme ralliant les influences de plusieurs traditions différentes, comme existant non plus en un lieu et en un temps particulier, mais, en même temps, entre différents lieux. (Smith, 2006 : 364)

Le roman de Ngoye relaie quelque chose de cette hybridité-là à travers la description des quartiers et des habitations. Dès lors, l'amalgame et l'hétéroclite ne doivent rien au hasard ; ils signifient au contraire concrètement les effets de ceux-ci dans les lieux de vie. On avancera sans grand risque que la description suivante démontre la justesse de l'observation de Smith :

[Masumbuko Mateso] arpenta la pièce avec fébrilité. Le décor, un étonnant mélange des genres, se prêtait à la décontraction : salle à manger plaquée frêne, rocking-chair à assise et dossier façon patchwork, poufs, fauteuils [...] et living Louis xv. Plus l'Afrique clouée aux murs : masques de bronze et de raphia, tambourins, fléchettes et lances, peau de léopard, peintures naïves. Sans oublier le crocodile empaillé de la commode Louis-Philippe. Le cadre, un brillant hommage à l'éclectisme, baignait dans une lumière ondulante. (Ngoye, 1996 : 34)

On retrouvera d'autres illustrations de ces effets d'hybridité dans la géographie et la culture urbaine de *Ballet noir à Château-Rouge*, troisième volet de la trilogie policière de Ngoye. Le second chapitre, « goutte d'eau », confirme la transformation de certains quartiers de Paris en quartiers africains. Les ACC – pour reprendre l'acronyme utilisé par le narrateur (Angolais, Congolais, Congolais de l'ex-Zaïre) – transforment ce lieu particulier en espace postcolonial. Un des personnages, le détective Kalogun, récemment arrivé d'un pays d'Afrique centrale, observe la rue Myrha, dans le 18<sup>e</sup> arrondissement : « [Elle] le réconciliait avec lui-même. Elle reflétait un pan de son

univers. Par sa vétusté. Ses odeurs. Ses bruits. Ses ombres. Son effervescence continue [...] » (Ngoye, 2001 : 27). Ici comme dans *Agence Black Bafoussa*, la variété linguistique utilisée par l'auteur, avec son argot, ses africanismes, donne à voir une autre Paris, éloignée du langage soigné, suggérant que la francophonie, ce sont aussi d'autres manières de parler au cœur même de sa capitale institutionnelle. À plusieurs reprises dans ce maillage urbain et social, Paris devient donc l'extension d'une capitale d'Afrique subsaharienne.

La transformation de la ville européenne en appendice ou double de la ville africaine constitue un des thèmes les plus prégnants du roman policier africain francophone. On en trouve trace chez d'autres auteurs issus des deux Congo. Dans *La polyandre*, Bolya Baenga (1998) donne également à voir la géographie du Paris noir non comme un élément exotique destiné à satisfaire le goût éventuel du récepteur pour l'ailleurs, mais bien comme une caractéristique sociologique essentielle. Parmi d'autres passages, nous retiendrons celui où Oulématou, l'un des personnages principaux, observe la vie du quartier par la fenêtre de son appartement, cela parce que son point de vue rappelle le regard en surplomb de Danga dans le roman de Ngoye : « Le XX<sup>e</sup> arrondissement ressemblait à un village africain. Oulématou le comparait volontiers au village lele de sa mère polyandre. » (*ibidem* : 21). À l'instar de ce qui se joue chez Ngoye, la plupart des personnages d'origine congolaise ne voient guère de différences entre leur village/ville d'origine et Paris. Ainsi Aboubacar, un des époux d'Oulémata, établit-il une continuité claire entre les deux : « Pour lui, seul le décor géographique avait changé. On remplaçait son village africain par Paris, tout redevenait pareil » (*ibidem* : 155).

Dans *Tais-toi et meurs*, Mabanckou (2014) fera également de Paris le prolongement d'une autre capitale, Brazzaville. Comme chez Ngoye et Bolya Baenga, les Congolais du roman de Mabanckou ont transformé Paris, sa géographie, ses divisions administratives afin de se les approprier. Dans l'affaire des chèquiers volés, « Le Vieux, fin stratège, avait découpé Paris en vingt "parcelles", comme il disait avec la fierté d'un propriétaire terrien de chez nous. » (Mabanckou, 2014 : 41-42).

On ne s'étonnera guère que les trois auteurs aient eu recours au roman policier pour représenter un contexte urbain fréquenté par les immigrés clandestins. Certes, le genre vit des marges et des marginaux, mais ce que ceux-là donnent à voir spécifiquement, c'est le monde particulier des quartiers africains de Paris par le biais de Congolais en situation illégale. De ce point de vue, ce que l'un des spécialistes du roman policier africain avance à propos de *Ballet noir à Château-Rouge* vaut pour les deux autres opus :

Ce nouvel environnement est caractérisé par la survivance des identités nationales et par une ouverture sur des altérités planétaires. Cela signifie production de significations nouvelles, redéfinitions des liens entre cultures, émergences d'images, d'habitudes vestimentaires et alimentaires nouvelles. En somme, naissance d'un savoir et d'un imaginaire spécifique qui sera recyclé par la fiction romanesque. (Mbondobari, 2013 : 175)

On l'aura compris, l'hybridité et ses effets jouent un rôle essentiel dans le roman de Ngoye. Entendons bien qu'il ne s'agit pas de célébrer l'émergence d'une identité nouvelle fondée sur une espèce de syncrétisme idéalisé. Si les migrants chez Ngoye, comme chez Bolya Baenga et Mabanckou, sont porteurs de déterminations diverses, de contradictions, d'une culture elle-même déjà syncrétique, leur situation ne peut être interprétée comme la concrétisation positive d'un projet de vie. Du point de vue de l'immigré illégal, du marginal, du déclassé, l'hybridité est moins un choix qu'une donnée avec laquelle il faut compter. Sans doute, est-elle plus facile à assumer à partir d'une position sociale favorable. Jean-Loup Amselle avait d'ailleurs bien vu l'aporie chez les penseurs postcoloniaux de l'hybridité.

L'inconvénient majeur de ces concepts d'hybridité, de créolisation et de parodie, c'est qu'ils supposent au départ, à l'instar de celui de métissage, des espèces végétales, animales ou culturelles "pures" ou "authentiques", espèces destinées à donner, à l'issue du processus de croisement, des entités mêlées et, à ce titre, considérées peu ou prou comme inauthentiques. (Amselle, 2008 : 23)

Une telle posture revient à comprendre le monde contemporain comme inauthentique par opposition à des sociétés antérieures marquées du sceau de l'authenticité et de l'homogénéité. Or, selon Amselle, il n'y a jamais eu homogénéité des sociétés précoloniales, au contraire. Il n'hésite pas à parler de phobie postcoloniale du mélange :

Comme si les différentes cultures du monde n'avaient pas été sujettes, dès le départ, à toute une série de métissages ou d'hybridations. Mettre en avant l'hybridation actuelle des cultures du monde, c'est refuser l'ouverture potentielle de chaque culture à l'autre, et donc refuser toute possibilité de communication entre elles au cours de l'histoire. (*ibidem* : 23)

Il remarque encore que de telles catégories sont trop vastes et qu'il conviendrait plutôt de s'intéresser à des parcours individuels, de voir comment, par exemple, les migrants et leurs descendants vivent leur situation d'entre-deux dans les sociétés européennes (Amselle, 2008 : 24).

À bien des égards, c'est justement ce à quoi s'attelle Ngoye en recourant à la fiction policière. Son roman, on pourrait en dire de même pour ceux de Bolya Baenga et Mabanckou, tend à décrire des parcours de vie, une géographie, des pratiques culturelles diverses, et rend par-là compte d'un contexte urbain relativement méconnu. Qu'il s'agisse d'un quartier, de la décoration d'un appartement, de la variété de français utilisée par les personnages, tout ici ne fait plus sens que par le divers. Les personnages se mouvant dans un tel contexte reflètent d'une manière ou d'une autre quelque chose de ce monde tel que Ngoye le représente. Le cas de l'enquêteur, Laurent Cardoso, est paradigmatique de ce point de vue.

#### **L'ENQUÊTEUR EXEMPLAIRE**

Cardoso comprend et décode les signes de l'altérité congolaise parce que lui-même est issu d'une diaspora liée à l'Afrique subsaharienne alors que son collègue, Noir d'origine antillaise, reste largement dépourvu face aux mêmes signes. À cause de la couleur de sa peau, Cardoso n'est jamais associé aux groupes sociaux issus des migrations africaines. Or l'enquête l'oblige sans cesse à faire retour au passé familial en Angola, à prendre conscience de son rapport à la culture d'origine de sa famille. Sur ce point, le roman de Ngoye ressortit bien à une certaine tradition du roman policier où la résolution de l'énigme s'accompagne du dévoilement progressif d'un savoir relatif à l'identité de l'enquêteur. En l'occurrence, Laurent Cardoso redécouvre son « angolanté » à l'occasion du travail herméneutique auquel il se livre sur les signes congolais. Confronté à un concierge raciste – les étrangers sont les « fossoyeurs de l'identité nationale » (Ngoye, 1996 : 31) –, Cardoso s'emporte ; c'est que, malgré la couleur de sa peau, lui fait bel et bien partie de la société postcoloniale :

Cardoso le fusilla du regard. Né à Luanda alors que la guerre d'indépendance éclatait en Angola, il était rentré au Portugal, le pays de ses aïeux, dans les bras de sa mère. Étrangers. Autant sur les rives du Kwanza, où plusieurs générations de Cardoso avaient vécu, que sur les bords du Tage. Un an après, sa famille émigrerait en France. Immigrés. Jusqu'à lui valoir un surnom [le Porto]. Cette forme maligne d'apartheid avait conforté son adhésion aux principes d'humanisme,

principes chers aux globe-trotters, expatriés, coloniaux, émigrants de tous les temps. (Ngoye, 1996 : 32)<sup>14</sup>

Pour cet être d'entre-deux devenu étranger dans son pays d'origine ainsi qu'au Portugal et, dans une moindre mesure, en France, l'enquête devient donc l'occasion de redécouvrir un passé plus ou moins refoulé. Ainsi lors de la première scène de mise au point, Cardoso constate : « Tous ces Blacks m'ont l'air d'interpréter un show funeste. De Danga à Fatou, en passant par Jim, le rappeur et qui sais-je encore, j'ai l'impression de revivre quelque chose d'enfoui en moi... » (Ngoye, 1996 : 89). Il ajoute ensuite à l'intention de l'équipe, comme dans une réminiscence, que l'attitude de certains acteurs du drame lui rappelle des choses vues là-bas, notamment des danses n'évoquant rien pour le groupe des enquêteurs : « Les agents dévorèrent l'inspecteur pendant qu'il parlait et se levèrent, troublés, après sa réflexion. Les origines marquent l'homme. » (*ibidem*: 90). Le personnage de Cardoso nous semble renvoyer à cette identité postcoloniale présente à Paris, Londres ou Bruxelles. Les références culturelles de cet Africain blanc ne sont pas, ou pas toutes, de Lisbonne ou de Paris.

Sa rencontre avec James Ikhata, un personnage secondaire, provoquera une autre réminiscence :

Inconsciemment, l'inspecteur se remémora Chaka, l'épique guerrier zoulou du début du XIX<sup>e</sup> siècle. L'impérialisme anglais l'avait affublé du nom d'un contemporain, Napoléon noir, au vu de ses talents de stratège et de la désolation qu'il semait sur son passage. Un personnage superbe, altier. (*ibidem* : 124)

Enfin, Laurent Cardoso et Jacques Mayotte, le collègue antillais, sont confrontés à des pratiques de sorcelleries, absconses pour celui-ci. Le premier devra expliquer au second la différence entre les fonctions du féticheur/devin et celles du sorcier.

---

<sup>14</sup> On sait que de nombreuses générations de Portugais se sont succédées en Angola, pas toujours, loin de là, à des postes de pouvoir, et que, à cause des caractéristiques de l'occupation coloniale du territoire à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, il était indispensable à la plupart de « s'africaniser » (Wheeler et Pélissier, 2009 : 66). L'ouvrage de Wheeler et Pélissier (2009) montre que jusque dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, le Portugal n'occupe pratiquement qu'une bande côtière et délègue, par manque de moyens, l'exploration/exploitation de l'intérieur à une classe de métis culturels. L'Angola représente un cas de figure que l'on ne peut confondre avec les colonies française et belge voisines, un cas de figure où le personnage de Laurent Cardoso est plausible. L'enquêteur et sa mère font probablement partie des centaines de milliers de rapatriés qui « en quelques semaines, à l'été et à l'automne 1975 [...] affluent dans la capitale portugaise, la plupart dans l'urgence et sans y avoir été préparés » (Léonard, 2016 : 189). Les blessures, failles et autres refoulés présents chez l'enquêteur trouvent un écho dans la situation vécue par les *retornados* : « Derrière cette intégration [des rapatriés au Portugal] présentée comme globalement réussie, se cachent de nombreux traumatismes et ressentiments individuels. » (*ibidem*: 196).

Le marabout, autrement dit féticheur ou guérisseur, le devin et le sorcier appartiennent à la même caste dans les sociétés animistes. Ils communiquent avec le surnaturel, communient avec les forces occultes. Alors que le sorcier utilise les siens à des fins de nuisance, ses confrères agissent dans l'intérêt général : ils détournent des écueils, soignent, donnent et protègent la vie. (Ngoye, 1996 : 221)

Ce retour au passé africain permet à la fois à Cardoso de redécouvrir sa culture pour l'assumer, au récit de progresser – puisque le travail d'interprétation favorise la résolution de l'enquête –, et au roman de tendre vers l'analyse sociologique et anthropologique. En cela, il rejoint les romans de Bolya Baenga et de Mabanckou qui utilisent également le réalisme du roman policier pour décrire certaines caractéristiques sociologiques et culturelles des communautés congolaises de Paris. Robert Nègre, l'enquêteur de Bolya Baenga, né lui aussi en Afrique subsaharienne, revient à son enfance congolaise tout en découvrant la polyandrie importée et pratiquée dans un Paris postcolonial. L'enquête policière se double en quelque sorte d'une enquête sociologique, le roman devenant l'équivalent d'un journal de terrain. Oulématou évoquera d'ailleurs longuement la tradition polyandrique et transformera alors le roman en ouvrage d'anthropologie (Bolya Baenga, 1998 : 41 et suiv.)

Mabanckou recourra aussi au réalisme du roman noir afin d'analyser la composition sociologique et ethnique des six migrants congolais habitant dans l'un des lieux clés du récit. Il se livre à une généalogie de la migration congolaise en France avant de décrire l'opposition culturelle entre nordistes et sudistes parmi les occupants de l'appartement (Mabanckou, 2014: 37 et suiv.). Que Prosper, le nordiste, soit sociologue autorise Mabanckou à disposer au sein de la fiction d'un relais efficace permettant de décrire l'importance politique des ethnies en République du Congo (*ibidem*: 41). Ce genre de descriptions, fréquentes dans le roman policier africain francophone, constitue certainement l'un des traits saillants de celui-ci. À l'instar de la production policière européenne ou américaine, le roman policier africain a certes une fonction ludique, mais il est pareillement vecteur de savoirs/connaissances. De là souvent, le choix du réalisme chez les auteurs africains et afropéens. Dans de tels passages, le roman policier se donne bien à lire comme « un témoignage sociopolitique » (Ferreira-Meyers, 2012 : 62).

## CONCLUSION

Comme *La polyandre* et *Tais-toi et meurs*, le roman de Ngoye appartient donc à la fois au récit policier, dont il respecte les conventions, et au roman francophone issu des migrations. La catégorie afropéenne convient sans doute pour désigner un bien



symbolique situé au croisement de diverses langues, cultures et influences.<sup>15</sup> Les auteurs d'origine africaine vivant et travaillant en Europe proposent dans leurs récits/romans une nouvelle géographie littéraire de l'Europe. Si, d'une part, des villes telles que Bruxelles, Londres et Paris restent marquées par leur passé colonial, d'autre part, on sait que la présence de communautés migrantes reconfigure la géographie humaine de ces mêmes villes, des communautés produisant « des topographies alternatives qui trouvent de plus en plus leur place dans la notion d'Afropéen » (Thomas, 2014 : 18 ; ma traduction). Les communautés congolaises représentées par Ngoye, Bolya Baenga et Mabanckou se meuvent, nous l'avons vu, entre continents, pays et villes, pratiquent l'éclectisme, incarnent (dans la posture et le vêtement) l'hybridité et finissent par signifier l'apparition d'un rapport autre à la culture et à l'identité. Walsh (2014) aborde la question à partir de romans de Mabanckou, mais ce qu'il avance à propos de celui-ci – ses personnages brouillent et redessinent les frontières symboliques de l'Europe – vaut également pour Ngoye, qui peut dès lors apparaître comme un précurseur (*ibidem* : 108). Le roman policier postcolonial écrit par des auteurs d'origine congolaise appartient aux littératures européennes ; il s'agit bien « d'une littérature africaine dont l'espace de référence [est] européen » (Mbondobari, 2013 : 176). Pour la plupart des personnages du roman de Ngoye, l'environnement hybride, éclectique encore une fois, ne pose pas problème. De ce point de vue, le dernier chapitre constitue l'illustration paradigmatique d'une identité marquée par l'héritage colonial, la postmodernité et l'entre-deux. Le décor du bureau du chef des services secrets kalinaï et la composition de sa bibliothèque en particulier sont révélateurs :

De vieux tomes de droit colonial, des manuels de droit, des bouquins de criminologie, des ouvrages sur la guerre secrète se partageaient les rayons avec une collection de SAS. Son altesse sérénissime, le prince Malko Linge, inspirait les limiers du Sud. Jusqu'à la caricature: le Dom Pérignon prenait ici la forme d'une bouteille d'Uganda Waragi. À chacun son grand cru. (Ngoye, 1996 : 254)

Rappelons encore que la langue, ses variantes et ses usages constituent l'une des caractéristiques de *Agence Black Bafoussa* comme des deux autres volets du triptyque. Higginson (2011) a montré combien l'argot a une fonction structurante dans ce roman et que, par sa présence et son usage partagé entre Kinshasa et Paris, il assure la fluidité des échanges, la continuité entre les capitales.<sup>16</sup> Dans la conversation finale entre les

<sup>15</sup> Brancato (2008 : 2) a tenté d'approcher la notion en précisant ce que l'on peut entendre (et attendre) du préfixe *Afro-*.

<sup>16</sup> Ce qu'il avance à propos de *Sorcellerie à bout portant* vaut également pour les deux autres romans : « Dans le même temps, le vaste déploiement de l'argot français met en évidence la continuité avec Kinshasa

deux hommes de l'ombre, le français, héritage colonial accepté et revendiqué, devient facteur d'unité postcoloniale ; qu'il s'agisse de la « langue des schtroumpfs » (Ngoye, 1996: 261) renvoie également à une représentation de la langue elle-même postcoloniale. Bien sûr, on peut y voir, comme Higginson, une allusion à la culture du colonisateur, mais en corrompant la référence à la langue de Molière, l'auteur, à travers son personnage, se joue une dernière fois des frontières institutionnelles et littéraires. L'écart est triple : la référence n'est plus le théâtre du Grand Siècle mais un genre ressortissant à la sphère de grande production et tenu pour peu légitime ; ensuite, la langue en question s'éloigne, c'est peu dire, de la norme classique de référence ; et, enfin, elle trouve à s'incarner dans une œuvre écrite, dessinée et éditée en Belgique. Que cet écart soit revendiqué dans un roman policier écrit par un auteur d'origine congolaise jouant constamment avec les normes linguistiques est bien sûr hautement significatif. De ce point de vue, si le travail sur la langue possède un côté ludique certain, il s'agit aussi d'une prise de position institutionnelle.

Révision de Ana Sofia Veloso

## FABRICE SCHURMANS

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra  
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal  
Contact: fschurmans@ces.uc.pt

Article reçu le 31.05.2019

Article accepté le 07.10.2019

## BIBLIOGRAPHIE

- Amselle, Jean-Loup (2008), *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. Paris: Stock.
- Bolya Baenga, Désiré (1998), *La polyandre*. Paris: Le Serpent à Plumes.
- Braeckman, Colette (2009), *Les nouveaux prédateurs. Politique des puissances en Afrique centrale*. Bruxelles: Aden.
- Brancato, Sabrina (2008), "Afro-European Literature(s): A New Discursive Category?", *Research in African Literature*, 39(3), 1-13.

---

et non les ruptures entre celle-ci et les diverses mégaloïles constituant la ville-monde. Kinshasa et Paris ne sont plus dans l'opposition, mais agissent de concert comme des prolongements l'une de l'autre. L'argot assure cette continuité dans l'efficacité partagée du genre policier dans les deux contextes français et africains » (Higginson, 2011 : 106 ; ma traduction).

- Chevrier, Jacques (2006), *Littératures francophones d'Afrique noire*. Aix-en-Provence: Édisud.
- Jamfa, Léonard Moïse Chiadjeu (2005), *Comment comprendre la "crise" de l'État postcolonial en Afrique? Un essai d'explication structurelle à partir des cas de l'Angola, du Congo-Brazzaville, du Congo-Kinshasa, du Liberia et du Rwanda*. Bern: Peter Lang.
- De Meyer, Bernard; Vokeng Ngnintedem, Guilioh Merlain (2013), "Le polar d'Afrique francophone comme (ré)écriture de l'histoire. À propos des dernières œuvres de Mongo Beti", in Bernard De Meyer; Pierre Halen; Sylvère Mbondobari (orgs.), *Le polar africain*. Université de Lorraine: Centre de recherches "Écritures", 145-155.
- De Witte, Ludo (2017), *L'ascension de Mobutu. Comment la Belgique et les USA ont fabriqué un dictateur*. Bruxelles: Investig'Action.
- Dubois, Jacques (2005), *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Armand Colin.
- Ferreira-Meyers, Karen (2012), "Le polar africain. Le monde tel qu'il est ou le monde tel qu'on aimerait le voir", *Afrique contemporaine*, 241, 55-72.
- Higginson, Pim (2005), "Mayhem at the Crossroads: Francophone African Fiction and the Rise of the Crime Novel", *Yale French Studies*, 108, 160-176.
- Higginson, Pim (2011), *The Noir Atlantique. Chester Himes and the Birth of the Francophone African Crime Novel*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Kangomba, Jean-Claude (2002), "Mobutisme et mobutistes", in Marc Quaghebeur (dir.), *Congo-Meuse 5: Figures et paradoxes de l'Histoire au Burundi, au Congo et au Rwanda*. Paris: l'Harmattan, 591-628.
- Kesteloot, Lilyan (2004), *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Khartala-AUF.
- Klinkenberg, Jean-Marie (2010), *Périphériques Nord*. Liège: Les Éditions de l'Université de Liège.
- Langellier, Jean-Pierre (2017), *Mobutu*. Paris: Perrin Biographie.
- Léonard, Yves (2016), *Histoire du Portugal contemporain de 1890 à nos jours*. Paris: Chandeigne.
- Mabanckou, Alain (2014), *Tais-toi et meurs*. Paris: Pocket Thriller.
- Matzke, Christine et Mühleisen, Susanne (orgs.) (2006), *Postcolonial Postmortems. Crime Fiction from a Transcultural Perspective*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Mbondobari, Sylvère (2013), "Les lieux de l'immigration dans le roman policier africain postcolonial", in Bernard De Meyer; Pierre Halen; Sylvère Mbondobari (orgs.), *Le polar africain*. Université de Lorraine: Centre de recherches "Écritures", 157-177.
- Mbondobari, Sylvère; De Meyer, Bernard (2013), "Polars d'Afrique noire francophone: influences et confluences", in Bernard De Meyer; Pierre Halen; Sylvère Mbondobari (orgs.), *Le polar africain*. Université de Lorraine: Centre de recherches "Écritures", 43-59.
- Meintel, Katja (2012), "Francophone Crime Novels from Sub-Saharan Africa: Generic Conventions and the Legitimation of Violence", in Anja Oed; Christine Matzke (orgs.), *Life is a Thriller. Investigating African Crime Fiction*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag, 129-137.
- Meintel, Katja (2013), "Le sorcier enquêteur: le roman policier et la magie en Afrique francophone", in Bernard De Meyer; Pierre Halen; Sylvère Mbondobari (orgs.), *Le polar africain*. Université de Lorraine: Centre de recherches "Écritures", 195-215.
- Miano, Léonora (2012), *Habiter la frontière*. Paris: L'Arche.

- Ngoye, Achille F. (1996), *Agence Black Bafoussa*. Paris: Gallimard, Collection Série Noire.
- Ngoye, Achille F. (1998), *Sorcellerie à bout portant*. Paris: Gallimard, Collection Série Noire.
- Ngoye, Achille F. (2001), *Ballet noir à Château-Rouge*. Paris: Gallimard, Collection Série Noire.
- Nyela, Désiré (2015), *La filière noire. Dynamique du polar made in Africa*. Paris: Honoré Champion.
- Oed, Anja; Matzke, Christine (orgs.) (2012), *Life is a Thriller. Investigating African Crime Fiction*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- Pearson, Nels; Singer, Marc (orgs.) (2009), *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. Farnham/Burlington: Ashgate.
- Reuter, Yves (2007), *Le roman policier*. Paris : Armand Colin.
- Riva, Silvia (2006), *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*. Paris : L'Harmattan.
- Schüller, Thorsten (2013), "L'africanisation des genres (para-)littéraires. La déconstruction du roman policier chez Théo Ananissoh et Alain Mabanckou", in Bernard De Meyer; Pierre Halen; Sylvère Mbondobari (orgs.), *Le polar africain*. Université de Lorraine: Centre de recherches "Écritures", 179-193.
- Schurmans, Fabrice (2016), "Intertextualité et réorganisation des frontières littéraires dans la production romanesque d'Alain Mabanckou", *@nalyse*, 11(1), 238-264. Consulté le 01.04.2019, sur <https://doi.org/10.18192/analyses.v11i1.1482>.
- Smith, Andrew (2006), "Migrance, hybridité et études littéraires postcoloniales", in Neil Lazarus (org.) *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Paris: Amsterdam, 359-386. Traduction de Christophe Jacquet et Hélène Quiniou.
- Thomas, Dominic (2014), "Afropeanism and Francophone Sub-Saharan African Writing", in Nicki Hitchcott; Dominic Thomas (orgs.), *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool: Liverpool University Press, 17-31.
- Traoré, Aminata D. (1999), *L'étau. L'Afrique dans un monde sans frontières*. Arles: Actes Sud, Babel.
- Vanoncini, André (2002), *Le roman policier*. Paris: Presses universitaires de France.
- Vanthemsche, Guy (2007), *Nouvelle histoire de Belgique. La Belgique et le Congo. Empreintes d'une colonie. 1885-1980*. Bruxelles: Complexe.
- Vokeng Ngnintedem, Guilio Merlain (2017), "Le roman policier africain francophone: du banal invraisemblable au fantastique", *Studii și cercetări filologice. Seria Limbi Străine Aplicate*, 16, 182-192. Consulté le 01.04.2019, sur <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=615524>.
- Walsh, John Patrick (2014), "Mapping Afropea: The Translation of Black Paris in the Fiction of Alain Mabanckou", in Nicki Hitchcott; Dominic Thomas (orgs.) *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool: Liverpool University Press, 95-109.
- Wheeler, Douglas; Pélissier, René (2009), *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-China. Traduction de Pedro Gaspar Serras Pereira et Paula Almeida.

GIOVANNI BETTINI

## ABOUT TIME! THE ABYSS OF THE FUTURE AND END(S) OF SUBJECTIVITY IN (CLIMATE) DYSTOPIAS

**Abstract:** As the climate emergency becomes tangible, its intractability within current paradigms suggests the need to envision and enact new “worlds” and forms of subjectivity. This has proven difficult, also in popular culture. In literature and film, dystopia and catastrophe are a frequent resort to narrate a post-climate crisis world. Building on scholarship critical of this tendency, the article zooms in on two dystopian novels, *The Water Knife* (Bacigalupi, 2015) and *La galassia dei dementi* (Cavazzoni, 2018), and contrasts the subjective positions these two “nightmares” project onto a future disaster – based on a melancholic mourning of loss, and on a shared condition of lack, respectively. The article argues that, while the former risks resuscitating established ways of “being human” – part of the crises that climate change symptomatizes –, the latter can facilitate imagining new and more just socio-ecological constellations.

**Keywords:** anthropocene, climate/environmental fiction, dystopia, environmental catastrophe, imagination.

## ESTÁ NA HORA! O ABISMO DO FUTURO E FIM(FINS) DA SUBJETIVIDADE EM DISTOPIAS (CLIMÁTICAS)

**Resumo:** À medida que a emergência climática se torna tangível, a sua intratabilidade nos paradigmas atuais sugere a necessidade de visualizar e decretar novos “mundos” e formas de subjetividade. Isto também se revelou difícil na cultura popular. Na literatura e no cinema, distopia e catástrofe são um recurso frequente para narrar um mundo de pós-crise climática. Com base em estudos críticos dessa tendência, o artigo foca-se em dois romances distópicos, *The Water Knife* (Bacigalupi, 2015) e *La galassia dei dementi* (Cavazzoni, 2018), e compara as posições subjetivas que estes “pesadelos” projetam num desastre futuro – com base num luto melancólico de perda e numa condição partilhada de escassez, respetivamente. O artigo argumenta que, enquanto o primeiro corre o risco de ressuscitar formas estabelecidas de se “ser humano” – como parte das crises que as mudanças climáticas sintomatizam –, o segundo pode facilitar a imaginação de novas e mais justas constelações socioecológicas.

**Palavras-chave:** antropoceno, catástrofe ambiental, distopia, ficção climática/ambiental, imaginação.

When people lost hope, they sometimes lost their humanity, too  
*THE WATER KNIFE* (BACIGALUPI, 2015: 189)

## THE LOOMING SHADOW OF CLIMATE CHANGE

Climate change is here. Its impacts are quickly becoming tangible, and catastrophic climate change, just a few years ago considered a remote worst-case scenario, is uncannily becoming a reality we should prepare for. In spite of the fanfare that welcomed the signing of the Paris agreement in 2015, a warming of more than 2°C is increasingly likely (Raftery *et al.*, 2017), and this could lead to extremely dangerous impacts (O'Neill *et al.*, 2017; IPCC, 2018). The fires that brought hell on earth in California and the fury of Cyclone Kenneth that swept Mozambique are only two of the most recent examples of the devastating potential of global warming, and of what could materialise in the decades to come.

And indeed, climate change has become a widespread and pressing concern – (for a recent poll in European countries, see Eurobarometer, 2018). We have also seen signs of unprecedented mobilisation for climate action, notably with the school strikes launched by Greta and the Extinction Rebellion movement. The lexicon of a “climate emergency”, from being a slogan for radical activists and campaigners, has now become mainstream and is officially sanctioned by institutional actors. The UK Parliament’s declaration in May 2019 was a highly symbolic moment: symbolic in the sense that the declaration did not entail any direct commitments to action, but also in that it signalled a discursive shift in the British policy and political landscape, where until recently policy-makers tended to stay away from narratives they perceived as alarmist and attempted to “tame” their communication on climate change (Willis, 2017).

In the meantime, climate change and the Anthropocene – a term indicating a broader set of planetary transformations/crises – have become part of mainstream cultural production. This marks an important change. Amitav Ghosh’s *The Great Derangement* (2016) offers a thorough analysis of the difficulty literature encountered in signifying and imagining global warming. Ghosh identifies reasons specific to the modern form of the novel (such as the difficulty to weave non-human agencies into the plot), as well as broader cultural and political challenges to visualise and take seriously climate change. Things have definitively changed in the last few years, with the affirmation of “cli-fi” (science fiction focussing on climate change) as a genre in its own right, as well as with more generalist works engaging more frequently with global warming (for a critical review, see e.g. Johns-Putra, 2016; Nurmis, 2016; Streeby, 2018).

As literature and cinema are key sites where meanings and imaginaries are elaborated, shared and contested, this marks an important step forward. Yet, *envisioning*



ways to overcome the contradictions climate change symptomatizes is still proving challenging, with few successful attempts to articulate visions of new worlds and forms of subjectivity in the face of a warming climate and rapidly changing planet.

In particular, recent cultural production has struggled to find narratives to signify the climate emergency and the crises it represents other than via imaginaries of catastrophe and dystopia. One of the areas in which this proliferation of catastrophic narratives has been most palpable and problematic is the debate on so-called climate migration. The figure of the “climate refugee” has for many given a “human face” to the looming climate disaster, and visions on a future climate exodus have been mobilised by progressive as well as conservative voices (Bettini, 2013; Ransan-Cooper *et al.*, 2015). Such narratives often reproduce postcolonial imaginaries and arguably foreclose – rather than open – the space for envisioning and enacting new ways to tackle the planetary climate crisis and the losses (cultural, material, in terms of subjectivity) this will unavoidably entail. Rather than opening up for new subjectivities, they risk favouring a nostalgic restoration or shoring up of the “old” forms of subjectivities that have led to the brink of catastrophe. In this, as we will see, debates on climate migration are exemplary of the risks entailed by catastrophic narratives on climate change and the Anthropocene.

Against this background, this article explores the ways in which recent novels and movies that take issue with planetary/environmental futures and transformations have resorted to catastrophic imaginaries, and the way they signify and foresee what will come after “the end of the world as we know it”. While drawing on a number of works in the field, the article zooms in on two dystopian novels: Paolo Bacigalupi’s *The Water Knife* (2015) and Ermanno Cavazzoni’s *La galassia dei dementi* (2018). The two books are chosen as they envision very distinct post-catastrophe worlds. We will contrast the forms of reason and space through which the world is understood, experienced and navigated, as well as the role of lack and loss in the character’s subjectivities. The aim is to reflect, in the last instance, on the distinct ways in which the two novels invite their reader to emotionally “digest” the contradictions entailed by the crisis of humanism and modern subjectivity of which climate change, and more broadly the Anthropocene, are symptoms.

### **A FUNDAMENTAL CONTRADICTION, A CRISIS OF IMAGINATION?**

Critical scholarship in the social sciences and humanities has successfully made the point that climate change is not “merely” a scientific or technological problem to be solved (Vanderheiden, 2008; Jasanoff, 2010; Malm, 2016; Hulme, 2017; Sörlin and Lane, 2018). Importantly, the suggestion that climate change is a social and cultural phenomenon, rather than only a scientific, technological or economic issue, is not “just”

a politically correct call to broaden climate debates. It does not (only) entail accommodating for non-rational, “traditional”, or spiritual expressions in a domain dominated by a scientific register. Rather, it suggests that, as succinctly put by Kathryn Yusoff and Jennifer Gabrys (2011: 517), “anthropogenic climate change is as much a political, social, and cultural event, as it is a scientific one” (Yusoff and Gabrys, 2011: 517). Contextual meanings, imaginaries and values are part of what climate change really is, rather than a superstructure through which biophysical phenomena are narrated or mediated. In turn, this suggests a relational understanding of imagination, which

rather than being the site of division [...] is a site of interplay between material and perceptual worlds, where concepts cohere, forces pull and attract, and things, discourses, subjects, and objects are framed, contested, and brought into being. (Yusoff and Gabrys, 2011: 517)

Cultural manifestations and imagination/imaginaries thereby assume an ethical and political dimension, as they are pivotal to envisioning and building futures, different ways of approaching climate change, and ultimately new ways of being that go beyond the boundaries of present socio-ecological constellations (Skrimshire, 2010; Yusoff and Gabrys, 2011; Milkoreit, 2017; Streeby, 2018).

If imagination is a key dimension of the politics of climate change (and more broadly the Anthropocene), then why has it proven so difficult to imagine new worlds and subjectivities? A first tentative answer: the magnitude and profound nature of the crisis make it difficult to grasp and act upon it, and even more to envision what will come “after the end”. Timothy Morton’s notion of “hyperobject” (2013) offers a theoretically sophisticated tool to start conceptualising the challenge: climate change is an entity so distributed, ramified and pervasive in time and space that it cannot be contained nor localised. As an hyperobject, it is a “sticky” entity whose viscous impacts have deep roots in the past and will stretch into the coming centuries, and stubbornly reemerges with its sheer shadow looming over and saturating the human horizon. And because of that, it resists enclosed signification and representation.

A few reflections on the concept of the Anthropocene help elaborating further on the nature of the crises climate change entails as well as on its resistance to representation. Seen as one of the symptoms of the Anthropocene, climate change becomes part of a fundamental, traumatic (and thereby not easily representable) contradiction revealing strains in the very edifice of Western civilization, in dominant socio-ecological constellations and planetary political economy. To be sure, the concept of the Anthropocene is problematic and contested. The standard and rather unreflective

description of the Anthropocene as the age of “mankind” [sic] (Crutzen, 2002) most obviously has a gendered dimension, and elevates to the position of geological agent a problematically universalised humanity. Moreover, the story of the Anthropocene as one in which humanity passes a discrete threshold leading into a new *époque* separated from what *was before*, resides on a linear view of time that flattens the world along one single progressive history. Thereby (mainstream) narratives on the Anthropocene obscure the contrasting histories that co-exist and collide now as much as they did in the past. Behind a unified human subjectivity and one “single” world, such narratives mask crucial differences and inequalities, notably along class and racial lines.<sup>1</sup> Still, with these important qualifications, the Anthropocene – as a problem field rather than as discrete threshold or *époque* – can open up space for a renewed questioning of the (Western) civilization of which climate change represents a systemic contradiction. And for a destabilisation of its subject, the modern, Western, white, capitalist *Anthropos*, a “man” (or rather, fantasy thereof) whose hubris and violence have been denounced in particular by critical feminist scholarship (e.g. Merchant, 1989; Haraway, 1991). And indeed, the condition of the Anthropocene is said – most influentially through the post-human suggestion – to carry the potential to hit a final blow to that fantasy (Clark, 2011; Braidotti, 2017; Colebrook, 2017; Povinelli, 2017). As a symptom of the Anthropocene, climate change can be seen as a systemic crisis, and more deeply as a crisis of established ways of being human. In this light, the difficulties in representing and acting upon climate change result hardly surprising. Facing and visualizing the impacts of climate change and of the transformations brought about by the Anthropocene (or Capitalocene, Chthulucene or however we choose to describe the current planetary predicament), requires a radical imaginative effort. But while the Anthropocene, inviting to delve into geological depths and embrace a planetary scale, seems to dramatically extend the temporal horizon for social action and ethical judgement, quite paradoxically this often results in an extension into the future of the very socio-ecological relations that dominate the present (for a sharp analysis of the “Environmental long view”, see Skrimshire, 2019). This has proven a big challenge, and the narratives that have emerged to signify the looming crises (in popular culture, in policy discourse) are often regressive rather than forward-looking.

### ENVIRONMENTAL CATASTROPHE AS MODERNIST NIGHTMARE

One of the most recurring and heavily contested tendencies in scholarly and popular cultural accounts of climate change and the Anthropocene is the resort to dystopian and

---

<sup>1</sup> This line of critique has been developed by numerous authors (e.g. Malm and Hornborg, 2014; Haraway, 2015; Bonneuil and Fressoz, 2016; Colebrook, 2018; Swyngedouw and Ernstson, 2018; Yusoff, 2018).

catastrophic narratives. This has been the case across academic, literary, visual and cinematic genres (for reviews, see Skrimshire, 2014; Kaplan, 2015; Nurmis, 2016; Svoboda, 2016; Bulfin, 2017). There is now a substantial body of work that analyses, conceptualises and criticises such choreography of narratives on an impending planetary disaster, catastrophe or apocalypse (Dörries, 2010; Skrimshire, 2010; Swyngedouw, 2010; Žižek, 2010; Williams, 2011; Lilley *et al.*, 2012; Chaturvedi and Doyle, 2015). While an account of the emersion of such narratives is beyond the scope of this article, a few aspects should be highlighted, as they will inform the analysis carried out in the following.

To begin with, catastrophic narratives and the looming spectre of collapse have been a recurring and foundational trait of modern Western discourses on the environment, beyond and before climate change (Cosgrove, 2008; Lilley *et al.*, 2012; Elliott, 2016; Bettini, 2018). Since the birth of modern environmental discourses, the idea of environmental catastrophe has cast a vista over the possibility of a human-induced planetary collapse. Catastrophic narratives have been mobilised around all key topics of concern for environmentalism. Emblematic issues such as mass species extinction, nuclear contamination, the ozone hole, desertification, and more recently climate change, have all fuelled vivid dystopian visions, in popular culture as well as in academic elaborations (Mol and Spaargaren, 1993; Lilley *et al.*, 2012).

Moreover, contemporary discourses on environmental collapse or catastrophe are quintessentially modern and signify a crisis of Western modern civilisation and its reason, in at least two senses. First, they convey the alarming discovery that Western civilisation, since at least the European Industrial Revolution, has had irreversible impacts on a planetary scale, potentially threatening the survival of vital functions of the Earth system and of human societies (Jamison and Hård, 2005; Warde *et al.*, 2018). Second, the signs of the looming disaster have been captured and represented by one of the key manifestations of modern reason: science. The alarm bells that have mobilised Western environmental consciousness since the 1960s have first been rung in labs, with environmental problems being modelled and codified in computer models, detected and visualised through satellites pictures (Jamison, 2001; Forsyth, 2003; Ehlers and Krafft, 2006; Lövbrand *et al.*, 2009). And the Earth System Sciences have been instrumental in generating a field of visibility for the contemporary planetary concept of “the Environment”, as well as for its possible collapse (Lövbrand *et al.*, 2009; Warde *et al.*, 2018). Indeed, key milestones of environmental consciousness and activism<sup>2</sup> all mobilise forms of veridiction based on scientific tools and evidence (for a thorough

---

<sup>2</sup> Such as Rachel Carson's *Silent Spring* (1962; Boston: Houghton Mifflin Company), Paul Erlich's *Population Bomb* (1968; New York: Sierra Club/Ballantine Books), and the Club of Rome's *Limit's to Growth* (1972; New York: Universe Books).

account of this point, see Warde *et al.*, 2018). The role of science and the field of visibility it produces is exemplary in the case of climate change (Hulme, 2009; Edwards, 2010).

All in all, environmental catastrophe has a Promethean and conflicted character, signifying a tension in which Enlightenment's reason, in its objectified conceptualisation of "nature" and the planet as fundamentally indifferent to human action, is called into question by one of the expressions par excellence of that same reason (science), because of something (technology and industrialization) made possible by that very reason. This fractured and conflicted position reveals a crisis or contradiction carving the very foundations of modern Western subjectivity, opening up ticklish questions about what would be left of the "human" once the Anthropocene kicks in. Such contradiction, as conceptualised for instance by post-human philosophy and other critical interventions on the Anthropocene, points to a possible crumbling of established modern forms of subjectivity and ways of being human (for a collection of recent interventions, see Grusin, 2017).

The recourse to dystopia in order to signify a planetary climate or environmental disaster has been interpreted as a sort of "apocalyptic sublime" (Nurmis, 2016) – a quasi-transcendental, blinding encounter with "the end", an attempt to anticipate the experience of the moment of revelation in which the worst "finally" takes place and disrupts the present societal fabric. Claire Colebrook offers a slightly different and perhaps more convincing interpretation of imaginaries of an environmental catastrophe/dystopia, reading them as symptomatic of a stubborn attachment to current forms of subjectivity, and of the difficulty to imagine new forms of world-making. In Colebrook's words (2018: 104), "these narratives suggest a paucity and timidity of the imagination, as if the destruction of how we live now could yield nothing but horror, as if the annihilation of personhood were almost unthinkable except by way of catastrophe". As if there were no alternative: either the present way of being (human), or a chronic condition of disaster. Importantly, this reading also emphasises the perils embedded in the portrayal of a homogeneous, universalised humanity as agent in the Anthropocene already highlighted above. Or better, of the enduring phantasy of the human, which masks the exclusions it builds upon, and conceals the fact that, for many peoples in the world, the disaster projected in the future has already happened. The world that is supposed to end has never been there for many, for whom "the flood came long ago, and it was their people's blood" (Chaturvedi and Doyle, 2015: 208).

### **THE HUMAN FACE OF THE ANTHROPOCENE?**

In debates on so-called climate-migration the lure of catastrophic imaginaries and dystopia has been remarkably strong, and the paucity of imagination particularly striking.

The figure of the climate refugee is a key *topos* in the repertoire of climate dystopia or catastrophism (Bettini, 2013), and debates on the links between climate change and human mobility are a case in point illustrating the challenges to imagine new worlds.

To be sure, if we take the possibility of 3 or 4°C warmer planet seriously, we can expect radical changes in the very ways in which humans understand, plan and experience their (im)mobility. The nexus between climate change and mobility opens key questions about future socio-ecological constellations and reconfigurations of the links between subjectivity, mobility and territorialised sovereignty (Baldwin and Bettini, 2017). Human mobility indeed figures very prominently in visions about climate future across genres – ranging from academic to films and novels, and even comics. However, when looking at the debates on the matter, it is hard to find many progressive visions living up to the challenge. The pendulum in debates on climate and migration seems to oscillate between two equally problematic poles: Malthusian, apocalyptic alarmism on looming hordes of climate refugees (cf. Baldwin, 2013; Bettini, 2013), and neoliberal technocratic phantasies, which make climate change into another vehicle to foster docile subjectivities prone to planetary capital accumulation. Emblematic of the latter are visions and agendas on “migration as adaptation” or on so called “planned relocation” (Felli, 2013; Bettini, 2014; Methmann and Oels, 2015; Turhan *et al.*, 2015).

The insistence on toxic narratives that regurgitate colonial archives, Malthusian nightmares and racialized imaginaries (Baldwin, 2016a; Giuliani, 2016; Telford, 2018) can be seen as an escape from the difficulty to envision (or embrace) different futures and ways to be (im)mobile. Seen as a symptom of climate change and the Anthropocene (Bettini, 2019), climate migration becomes a question that signifies a “crisis of humanism” (Baldwin, 2017a), a profound rupture in the civilisation that has produced climate change.

## THE END WILL (NOT) BE TELEvised

Novels and movies have been key sites in which these imaginaries and (lack of) imagination have manifested, and in many cases they corroborate the critique against dystopian and catastrophic imaginaries summarised above. However, dystopian imaginaries can be mobilised with different effects and motives, and the experience of disaster in a fictional world can lead to different outcomes. The rest of this article, while referring to a series of popular culture works, focuses on two novels, Bacigalupi’s *The Water Knife* (2015) and Cavazzoni’s *La galassia dei dementi* (2018). These two novels share several traits: they are dystopian and narrate a post-disaster world in stark terms, leaving little or no space to the optimism that mainstream and techno-managerial discourses on climate change and the Anthropocene attempt to infuse. Human efforts



have not been successful in avoiding the worst, and the world as we know it is gone. But, in their journey through a world in ruins, the novels produce different effects, and are rooted in very distinct vistas on what would or could happen to human subjectivity. By contrasting the forms of reason that guide the novel's characters, the spaces and field of visibility through which the two fictional worlds are understood, inhabited and navigated, we will appreciate how the two novels do different things with the "ghost" of modern ways of being human: one is stuck on a position of melancholic mourning of a loss, the other explores (in a quite hallucinated voyage, to be fair) what a universalised condition of lack would look like in the aftermath of disaster.

### ***THE WATER KNIFE***

Bacigalupi's *The Water Knife* (from now on TWK) describes in remarkably realistic traits what could happen in the United States once climate change kicks in. In a country ridden by disasters, turmoil and chaos, TWK zooms in on the violent conflicts for water rights that make a dried-up Southwest into a war zone. Affected by chronic drought, the region has become the battlefield for thirsty water companies who resort to any means in order to secure access to water supplies and defeat their competitors. In the background, the population is on the verge of misery, with the exception of an affluent minority that finds refuge in high-tech, self-sufficient and eco-friendly towers. The paths of the novel's three main characters crisscross as they navigate through the complex geographies of winners and losers created by the water wars. Angel is the "water knife" agent (hitman, saboteur, spy) for the Southern Nevada Water Authority, a ruthless water company in fierce competition with its rivals from Arizona and California to secure access to the "blue gold". Maria is a stranded girl from Texas, one of the many refugees displaced from their cities left without one single drop of water by chronic drought, poor water management, and predatorial water companies. Lucy is the book's main "moral voice", a brave reporter investigating the wake of bloody murders left by the dark intrigues of water companies.

Key cli-fi tropes are present, with the usual choreography of chaos, scarcity and conflict (Johns-Putra, 2016; Svoboda, 2016): the flourishing of "disaster capitalism"; evil corporations fighting for dominance through exploitation and ruthless violence; the almost-failed state and institutions, with the rule of law succumbed to human greed and brute force in the turmoil caused by climate change; the flocks of destitute, debased and vulnerable refugees; the tormented, nostalgic and somewhat heroic "voice of truth" narrating the extent to which greed and lack of foresight have led to an irreversible climate catastrophe.

TWK (as a number of Bacigalupi's novels) can be situated in the emerging field of novels and movies achieving what many – including Ghosh – have called for. TWK takes

climate change seriously. The novel's plot is set against a complex and realistic backdrop in which the disruptive impacts of global warming are part of a “new normal” and intersect with a series of political-economic dynamics, producing new geographies of inequality and capital accumulation. The dystopian scenario imagined by Bacigalupi is uncomfortably plausible: the brutal political economy of resources, the uneven development and the misery the book depicts appear as a continuation of contemporary dynamics of socioecological (re)production, capital accumulation and social marginalisation (Davis, 1999). The future Bacigalupi pictures looks like a direr and even more violent version of the present, a careful extrapolation from current trends, a fictionalised version of academic forecasts of a world weathered by drought, sea level rise and more frequent and violent extreme weather events (Bettis *et al.*, 2017; O'Neill *et al.*, 2017; IPCC, 2018). While the novel contains futuristic elements (such as some science-fiction medical treatments that save Angel's life, or the technologies that make the elites' towers self-sufficient), these “signs of the future” are nested in the texture of a world that at a first glance looks like the present. The verisimilitude of the future is an important ingredient of TWK's impact, and it is a strategy employed in several of Bacigalupi's novels (as well as by a number of classic and more recent dystopian works – e.g. Orwell's *1984* and the television series *Black Mirror*).<sup>3</sup> The uncanny proximity of the dystopian future with the present helps to produce an impact on the reader, favouring an internalisation of the danger and thereby an anxiety that, in Bacigalupi's intention, can contribute to spurring the action (on this point, see Milkoreit, 2017: 13) .

Another element of interest is the “cartography of vulnerability” the novel draws. The setting is the Southwest United States, and this can represent an important inversion compared to the tendency to project the impacts of climate change (with the related repertoire of misery and marginalisation, chaos, risk and danger) “elsewhere”, in some “Othered” landscape in the global South – such as Bangladesh, an African megacity or dryland (Manzo, 2010; Giuliani, 2017). While the brunt of climate impacts risks being borne by groups at the fringes of global capital, in particular in the postcolonial global South (Roberts and Parks, 2007; Nixon, 2011; Chaturvedi and Doyle, 2015), many critical interventions have stigmatised the ways in which a victimization of the vulnerable global South facilitates the reproduction of the inequalities from which such differential vulnerability stems (Farbotko, 2010; Manzo, 2010; Baldwin, 2016b; Rothe, 2017). The localisation of vulnerability and danger in the global South often builds upon and reproduces instances of racialization, Othering and orientalism. Gaia Giuliani (2017) elaborates on the dichotomy between “places of disaster” and “places for disaster”,

---

<sup>3</sup> Orwell, George (1949), *1984*. London: Secker and Warburg; Barney Reisz (2011), *Black Mirror*. Zeppotron, Channel 4 Television Corporation, Gran Babioka. Channel 4/Netflix.

highlighting how the naturalisation of “non-West” contexts as an “out there” where disasters per default occur, in effect constructs these places as colonial objects (Giuliani, 2017). Widespread narratives on hordes of destitute escaping the climate ruins in the global South (on these narratives, see e.g. Bettini, 2013) are in line with Giuliani’s analysis, as they displace to an “out there” the impacts of climate change and the responsibility for the turmoil those might cause. TWK operates a potentially interesting overturning of such binary. The large numbers of refugees on the move in the novel are in effect internally displaced, uprooted from the dried-up states of Southern regions of the United States. This “brings the disaster home”, proposing a cartography of vulnerability that does not directly reproduce colonial imaginaries locating the chaos (to be governed, immunized, restrained) in the global South. And this operation can be seen as a way to make climate change more directly visible and tangible also for publics in contexts such as the United States, and, through the anxiety this generates – that is the intention, at least –, spur action to address climate change and avert its direst impacts (for an argument along similar lines, see Streeby, 2018). We will come back to and problematise this positive reading.

When considering the personal stories and subjectivities involved, TWK’s characters are confronting the crumbling of the world as they (we) know it. They face this condition with a mixture of melancholia and nostalgia, mourning what is lost – something clearly emerging in Lucy’s dialogues with her sister. It is a condition marked by the impossibility or unbearability of the present, a wasteland in which the last remnants of humanity are destined to soon perish. This societal condition of caducity is embodied in Lucy, who lives in the constant awareness that her dangerous journalistic investigations will likely lead to her death. Notably, while not free from some heroic tints, this awareness of an imminent end (at the individual level, but also collectively) is weaved in an unsutured sense of loss. Lucy and the other characters enact a melancholic way of “living in the ruins” (Tsing, 2015). This experience in TWK is not conducive to the emergence of new ways of being, or the acceptance of loss. Rather, Lucy seems to be confined in a residual condition, where there is space only for a nostalgic mourning of a lost subjectivity and humanity. Nothing takes its place.

One of Lucy’s most painful reflections is symptomatic of this melancholic position and opens up to even more uncomfortable reflections: “when people lost hope, they sometimes lost their humanity, too” (Bacigalupi, 2015: 189). At a first glance, this sentence bemoans the despair that characterises an existence in dire conditions of misery and chronic precarity, on the edge of survival. Climate change has undermined the material conditions of life as well as any hope in a decent future. And hope is conventionally a positive attribute of humanity. But what hope was lost, and by what

“people”? The “people” who used to have access to the now lost world are in fact a (relative) minority endowed with privilege. Does this mean that those already excluded from that privilege (and who lived “in the ruins” already before the catastrophe) cannot hope – and thereby embody an “incomplete” humanity?

This critique can be articulated further by considering a less optimistic reading of the internalisation of the space of disaster operated in TWK. In the novel’s introjection of vulnerability and climate chaos into the United States territory, Hsuan Hsu and Bryan Yazell (2019) detect a form of structural appropriation. This term (derived from the concept of cultural appropriation) describes “a process in which the world-threatening structural violence that has already been experienced by colonized and postcolonial populations is projected onto American (and predominantly white) characters” (Hsu and Yazell, 2019: 347). According to this reading, through the transposition of disaster onto the affluent (and their enrolment as key characters in the dystopian plot), structural appropriation masks the role of racialised violence and colonial oppression in the production of the unevenly distributed catastrophe and the dramatic condition it creates. In other words, “bringing disaster home” risks masking the different histories and positions from which the catastrophe has been and will be experienced. Borrowing from Colebrook’s poignant critique of catastrophic Anthropocene or post-climate imaginations, even Lucy’s mourning seems to “reveal nothing more than our attachment to a world that relies upon, generates and almost pornographically purveys the wastelands we think of as catastrophic and futural” (Colebrook, 2018: 107). Wastelands that in fact are already “here” rather than in the future, at least for the “majority world”. The effect risks becoming an injunction to restore, before it is too late, the form of subjectivity that has led “humanity” to the brink of catastrophe, and from which many (including colonized and postcolonial populations) have in fact been excluded.

### ***LA GALASSIA DEI DEMENTI***

Introducing Cavazzoni’s galaxy is not straightforward, as its post-catastrophe world is less conventional than the one we wander through in TWK or in many cli-fi books. The title of Cavazzoni’s novel – *La galassia dei dementi* (from now on GdD) – roughly translates as “the demented galaxy”, which conveys the overall spirit of the book and hints to several traits that make it very salient in the context of this article. The novel fast-forwards four centuries, to a future in which both human civilisation and ecosystems are in ruins. An alien invasion has destroyed most cities in the world, and a series of mysterious deflagrations (likely related to the intensified human impacts on the environment) have brought the planet on the verge of collapse.

While we understand that all kinds of disasters and plagues have hit the earth, the book does not reveal an exact truth about the causes of such decline. We only get rather vague and confused hints. This distinguishes GdD from many dystopian novels on environmental (and in particular, climate) catastrophe. The contrast is starkest to Naomi Oreskes and Erik Conway's *The Collapse of Western Civilization: A View from the Future* (2014). The core of this novel is indeed a "revelation" of the pathway between "now" and the catastrophe. The novel shows in great detail how things have gone wrong, sketching a fully plausible scenario of how a dystopian future could emerge from today's trends: human civilisation was unable to face and act upon climate change, ignored the scientific evidence and thereby caused its own collapse. Humanity's inability to rectify its course is narrated with profound regret (or guilt?). The denunciation and admonition to the present is severe, while not particularly original. Also, the morale of the story (which can be summarised as: "we should have listened to climate science and acted together to advert dangerous climate change, but we have not") is unambiguous and reproduces a moralistic standpoint ("we should save the world") common in environmental discourse. In GdD things are very different. There is no omniscient narrator faithfully retracing the pathway to the catastrophe. GdD does not point to a clear cause of the decline, and science does not come to the rescue telling us what has gone wrong. This puts the reader in a very different position compared to many works in the genre, including *TWK*. As we have seen, one of the salient traits of the classic invocation of the environmental catastrophe is the tormented relationship to modern reason and its technological embodiments. If the catastrophe is caused by the technology and impacts made possible by modern reason and science, it is also that same reason (via science) that detects the signs of the catastrophe and offers a chance to avert it (see discussion above). In GdD, the catastrophe is here, but there is no revelation, no open field of visibility rationalising its occurrence. There is no "big Other" that can be blamed for the disaster. Instead, what we find is confusion and uncanny misunderstanding.

This lack of reason – one of GdD's key traits – also powerfully emerges in the spatial confusion in which the novel's characters (and thereby readers) roam. Many cli-fi and dystopian novels (as environmental discourse in general) owe part of their dramatic effect to the existence of a planetary field of visibility that makes the disaster representable and mappable: this allows the collapse to be intelligible, regrettable in its scale and "enjoyable" in its spectacle. Take for instance Kim Stanley Robinson's *New York 2140*:<sup>4</sup> the plot is firmly anchored in New York, but characters view, know and are connected with the climate catastrophes affecting the rest of the world. Also, *TWK*'s plot

---

<sup>4</sup> Robinson, Kim Stanley (2018), *New York 2140*. New York: Orbit.

is localised in the Southwest of the United States, but nonetheless the reader is given a clear world geography and map. The space in which we are immersed in GdD is one with few (if any) coordinates and very limited horizons. The effects of GdD's shrunk field of visibility are powerful. As readers, we know the novel roams across the plains of Northern Italy, but not much more. Characters and readers alike float in a "demented" space, with no clear map nor direction, no planetary vista over the ruins, no global "spectacle" to observe.

GdD mocks another *topos* of many dystopian works, that is the *promised land*, a space of salvation/redemption. Consider two examples from cinema. In the movie *Mad Max: Fury Road*,<sup>5</sup> the Citadel is a fortified village built on the only known source of uncontaminated freshwater in Wasteland. While it is the stronghold of the movie's foe, "the multitude" could reclaim the Citadel and its water could be used to bring back to life the otherwise sterile earth – and here lies the promise for a better life. *Waterworld's*<sup>6</sup> plot revolves around the search for "Dryland", the only *terra firma* in the movie's post-deluge world, which has been almost totally submerged by the melting of polar ice caps. An "elsewhere" exists also in TWK: Lucy has long video calls with her sister, who lives in the safe, affluent and water rich enclaves of the North, which have been able to shield off from the worst impacts of climate change. These elsewheres make the world make sense so to speak, and give hope. GdD also has an "elsewhere" some characters strive for, the "Robot's free land". But that also turns out to be a misunderstanding. When they finally get there, – in a strong anti-climax – droids find just another meaningless corner of the wasteland, where they are stuck rather than liberated.

This lack of coordinates also shapes the forms of mobility we encounter in the book, which again contrast with TWK. In the United States described in TWK we see the rather ordinary opposition between the elites' mobility and the hardship to which "climate refugees" are exposed to. This does not reproduce narratives about hordes of climate destitute from the global South, threatening to put affluent countries under siege (on these narratives, see e.g. Bettini, 2013). In TWK, refugees are internally displaced, uprooted from the dried-up plains of Southern states. Still, in TWK mobility is a direct extension of current patterns, made even more brutal and unequal by the effects of climate change. The forms of mobility in GdD are of a very different, unsettling character. People and droids move without clear directions to follow, with no coordinates orienting their roaming. Characters often jump onto abandoned vessels floating in the air, adrift and controlled by the direction of winds. While this is hardly an agenda or desirable vision

<sup>5</sup> George Miller (2015) *Mad Max: Fury Road*, Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Kennedy Miller Productions, RatPac-Dune Entertainment.

<sup>6</sup> Kevin Reynolds (1995), *Waterworld*. Universal Pictures, Gordon Company, Davis Entertainment, Licht/Mueller Film Corporation.



for new ways of being (im)mobile (and even less a recipe to address the current political struggles against borders and for migrants' rights), it operates an uncanny inversion, a provocation about the possible disruption of currently dominant articulations of the links between citizenship, territory and mobility. One that, while we look over the brink and into the ruins in a fictional experiment, somehow escapes both Malthusian fears that pathologise mobility and migrants along colonial and racialised lines, and neoliberal fantasies about the disciplining and harnessing of mobility.

Another displacement operated in GdD concerns the relationship between human subjectivity and technology, droids and Artificial Intelligence (AI). Machines have taken over the planet imagined by Cavazzoni. Automated industrial systems have survived the series of catastrophes that hit the planet and still produce robots and droids, which in turn sustain societies and their infrastructures, providing food and other resources. Humans have thereby been freed from work. Assisted by robots in everyday activities, they are now devoted to clueless, parasitic activities. The first character we encounter, Hanz Vitosi, collects ancient coat hangers, his wife Ena gathers buttons, while their neighbour's passion is for shoetrees. At a first glance, this scenario would seem to reproduce widespread concerns that in the future advanced machines and AI could dominate, render superfluous and de-humanise humans. However, Cavazzoni's move is far more subtle. While in GdD humans are indeed parasitic and rather demented, there is blurring of humans, machines and AI, with the latter neither ruled by "reason" nor calculation. Rather than reproducing the dystopian imaginary of evil machines taking over (see for instance *The Matrix* franchise)<sup>7</sup>, what we find is a chaotic world in which machines and humans become difficult to discern, both lost and carved by a structural lack. The complex systems that harmonised and oriented droids, robots, and machines have partially stopped working, and characters find themselves confused and astray in a world deprived of coordinates. The production and maintenance of the infrastructure (e.g. a fully automatized and efficient agriculture handled by machines), which previously worked smoothly, has now "gone mad". In this context, the behaviour and reactions shown by AI and droids appear all too similar to those of humans, rather than of cold machines.

Confusion, lack and internal contradiction characterises the qualms and adventures of one of the novel's main characters, Xenofon, a lethal war droid with a glorious past of battles and a cast-iron sense of discipline hard-wired in his/its "essence". As the war is over and he/it is not receiving any commands to execute, the Xenofon is lost. He/it lacks a compass orienting his/its behaviour and giving it a meaning, so he confusedly wanders

---

<sup>7</sup> Wachowski, Andy; Wachowski, Larry (1999-2003), *The Matrix*. Warner Brothers Pictures.

in a world suddenly become meaningless. In his estranged roaming, the Xenofon is also puzzled by his/its attraction to Dafne, a seductive housemaid droid that has left her/its previous “home” after a fire. The narration of this encounter and impossible affect is often hilarious. A series of misunderstandings, mismatched expectations, interior qualms and failed acts make the interactions between the Xenofon and Dafne both comic and uncanny. In one passage, the war droid shares his/its reflections, puzzled by conflicting “drives” and paralysed in the face of unexpected stimuli:

The Xenofon was torn. That Dafne had left an impress onto his circumstantial memory, but not like he could do anything about it, he had not received adequate instructions for that. [What could he do of her?] Not war usage, he thought – that is, he processed information to reach a decision – anti-mine usage? [...] not really, she is too light and friable [...] For small technical maintenance tasks [...] She seemed to lack the needed horse power and componentry notions [...] Electric charge rebalancing function? Well, this could work, as with Dafne a few inches away or in contact with him, he felt that the electrons in his microcircuits settled back into place, generating the state classifiable as optimal. (Cavazzoni, 2018: 253; author’s translation)

This situation creates in the droid a profound confusion, as he/it encounters an unbridgeable gap that has opened between the new conditions he/it is experiencing (the stimuli he/it is receiving) and his/its “nature” (the tasks and behaviour he/it is programmed for). This profound split and lack carving machines casts a very provocative glance onto human subjectivities and their future horizons. The distinction between machine and human is blurred by the emergence of a common condition of lack.

Pushing the reading slightly, we can say that what is at stake here is an unsettling of nostalgia for (lost) modern subjectivity, with lack characterising the “subjectivities” of both humans and non-humans. Cavazzoni’s provocation sets GdD apart from many academic, literary and cinematic accounts, in which what shines through the loss created by an environmental collapse or a machinic take-over is the very “essence” of a positively defined humanity. In the ruins created by environmentally-induced misery or catastrophe, or under the domination of powerful machines – the little that is left (or returns) of the human is a distilled version (the last few, most precious drops) of modern subjectivity. We find this in (often nostalgic) glimpses that emerge through noble feelings, and often in acts of resistance against an oppressive and consistent Big Other; glimpses of a human that is at the same time ethical and moral, rational and intelligent, but also emotional – in contrast to the cold and amoral machine. In TWK, Lucy’s figure matches

this typology. Quite surprising, this return of/to the human can be identified even in more daring and experimental works, including *Borne*, one of VanderMeer's "posthuman" masterpieces (2017).<sup>8</sup> *Borne* leads the reader through a hallucinated exploration of a post-catastrophe future. In a contaminated and rewilded New York, genetic experiments have broken out of greedy corporations' labs and now terrify the city, largely controlling it. In an intricate plot (in some respects, resembling GdD, but with less irony) we encounter a forest of minor – we could say, subaltern – stories of characters enduring life in the ruins. In the story of the novel's main character, Borne, a strange creature escaped from a lab, we find a hallucinated reconfiguration of human and non-human interactions, a nightmarish but potentially productive recasting of the latter. And yet, even this novel seems to reinstate modernist forms of humanity. What reemerges at the end of the book is the recreation of a nurturing *family*, based on affection, memory, and the "return" to a rather (hetero)normative affective order (for a similar reading of McCarthy's *The Road*, see Baldwin, 2017b). In a more austere academic register, Gillian Rose (2017) sharply diagnosed a tendency to resuscitate the very fantasy of the human that is said (or feared) to be on the way out in academic accounts of the forms of post-human subjectivity expected to emerge with the spread of the digital. As Rose (2017) notes, in scenarios about a digitalised world (which often take dystopian tints), the last glimpses of agency resisting the blind instrumental rationality of machines are quintessentially modernist forms of humanism. As if imagining the fading of modern subjectivity resurrects and dignifies its very fundamental elements. Elements of the fantasy of modern human subjectivity and reason that – at least since the Freudian discovery of the unconscious – have been heavily questioned.

Cavazzoni offers a more unsettling vista, one in which the displacement of the differentiation between human and machine can represent a powerful destabilisation of the fantasy of (human) subjectivity as based on solid, dense grounds, giving way to one based on lack.<sup>9</sup> We have already seen several ways in which GdD complicates the picture, e.g. through the figure of the Xenofon. Another very successful story in GdD is that of the Immortals, a group of seven droids of the highest intelligence, who for a long time oversaw the governance of the whole world (or at least, so we are initially told). The Immortals have recently withdrawn from their role as they felt *offended* by the lack of gratitude and recognition shown by humans. The pride on which this withdrawal is based, as well as the clumsy attempts by the Immortals to get the recognition they think they deserve, lead to several comical passages. The Immortals' story culminates at the end

<sup>8</sup> VanderMeer, Jeff (2017), *Borne*. New York: MCD/Farrar, Straus & Giroux.

<sup>9</sup> Building on an understanding of subjectivity stemming from the Freudian and Lacanian tradition, several scholars have problematised the opposition human/machine by highlighting the constitutive lack that characterises both (e.g. Liu, 2010; Golev, 2019).

of the book with an additional degree of irony and confusion. A hilarious conversation and final revelation takes place via a random encounter between the seven Immortals and a less evolved droid. When meeting the Immortals, the more modest droid scans its memory in order to *recognise* them, and after some browsing it recalls their true story: we then discover that the Immortals, rather than perfect machines that ruled the world, are in fact a group of faulty droids that escaped the lab that had produced them after killing their creator, Jan Sebič. The droid recalls that:

The last seven of the series [i.e. the Immortals] had a memory compressed to the point that it exceeded the maximum limit, and it had been noticed that they had another fault: that they could dream, and could not distinguish dream from reality. (Cavazzoni, 2018: 650; author's translation)

Not only do we discover that the Immortals' perfect government of the world only took place in their own psychotic hallucination and dreaming, but we also witness their very "human" reaction to that revelation:

They [the Immortals] all recognised it [the droid] as product of their same laboratory – Simplex – but nobody said that, because in their conception there were two degrees of truth, one minor and one major, and they consider the minor truth to be deplorable and outdated, like a fairy tale, that is the fact that they were just faulty Ippias [their droid model]; while the major truth (which would do the good of humanity in the near future) was that Jan Sebič had created them to solve the world's many evils. (*ibidem*: 653; author's translation)

## CONCLUSIONS: LACK AND LOSS IN THE FACE OF THE CATASTROPHE

Starting from a view on climate change (and more broadly the Anthropocene) as symptom of a crisis of humanism and modern human subjectivity, this article has explored some of the challenges encountered (by scholarship as well as in literature) to imagine and envision new ways to live and be human on a warming planet. Dystopian narratives of catastrophe and collapse – key ingredients of environmental discourse and imaginaries – have represented to an extent an escape route in the face of such difficulties and the current paucity of imagination. In *TWK* and *GdD*, which narrate life in the ruins, we have encountered different ways in which planetary disaster has been narrated in novels. As we have seen, both novels present remarkable inversions and reconfigurations in terms of the cartography of vulnerability that often accompanies visions about the impacts of climate change, as well as the forms of human mobility in

such context. The two novels represent very different ways to navigate the notion of the disaster and its anticipation. In the last instance, TWK uses the plan of the future in order to create a loud alarm and denunciation about the present, warning about how the disaster could “come home” unless dangerous climate change is averted. In doing so, it largely mobilises the classic arsenal of “loom and gloom” through which the dangers of climate change are often represented and action to avoid their materialisation is called for, not least by producing anxiety in the reader/viewer. Cavazzoni’s novel is dystopian in a more ironic way. The demented galaxy Cavazzoni describes unsettles the standard (and rather moralistic) tendency in dystopian work to, in effect, defend modern subjectivity. The world imagined by Cavazzoni is not one in which many would like to live – it is not a blueprint nor utopia. The novel does not offer any hope for change, configuring a context in which, if any change would happen, it would likely be by chance or mistake, rather than via a coordinated mobilisation. However, Cavazzoni’s is probably a more “useful” nightmare than those conjured by many other cli-fi works. With its irony and generalisation of a condition of lack, at least, it avoids resuscitating the fantasy of the modern human (or creating a melancholic sense of loss of it), which is arguably one of the obstacles to envisioning new forms of subjectivity able to negotiate more just socio-ecological constellations and interactions.

Edited by Patrícia Silva and Ana Sofia Veloso

#### GIOVANNI BETTINI

Lancaster University  
Lancaster, LA1 4YQ, United Kingdom  
Contact: g.bettini@lancaster.ac.uk

Received on 02.06.2019

Accepted for publication on 19.09.2019

#### REFERENCES

- Bacigalupi, Paolo (2015), *The Water Knife*. New York: Alfred A. Knopf.
- Baldwin, Andrew (2013), “Racialisation and the Figure of the Climate-Change Migrant”, *Environment and Planning A: Economy and Space*, 45(6), 1474-1490.
- Baldwin, Andrew (2016a), “Premediation and White Affect: Climate Change and Migration in Critical Perspective”, *Transactions of the Institute of British Geographers*, 41(1), 78-90.

- Baldwin, Andrew (2016b), "Resilience and Race, or Climate Change and the Uninsurable Migrant: Towards an Anthroporacial Reading of 'Race'", *Resilience*, 1-15.
- Baldwin, Andrew (2017a), "Climate Change, Migration, and the Crisis of Humanism", *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 8(3), e460.
- Baldwin, Andrew (2017b), "Rearranging Desire: On Whiteness and Heteronormativity", in Andrew Baldwin; Giovanni Bettini (eds.), *Life Adrift: Climate Change, Migration, Critique*. London: Rowman & Littlefield, 211-225.
- Baldwin, Andrew; Bettini, Giovanni (eds.) (2017), *Life Adrift: Climate Change, Migration, Critique*. London: Rowman & Littlefield.
- Bettini, Giovanni (2013), "Climates Barbarians at the Gate? A Critique of Apocalyptic Narratives on Climate Refugees", *Geoforum*, 45, 63-72.
- Bettini, Giovanni (2014), "Climate Migration as an Adaption Strategy: De-Securitizing Climate-Induced Migration or Making the Unruly Governable?", *Critical Studies on Security*, 2(2), 180-195.
- Bettini, Giovanni (2018), "Environmental Catastrophe", in Noel Castree; Mike Hulme; James D. Proctor (eds.), *Companion to Environmental Studies*. London: Routledge, 39-42.
- Bettini, Giovanni (2019), "And Yet It Moves! (Climate) Migration as Symptom in the Anthropocene", *Mobilities*, 14(3), 336-350.
- Bettis, Oliver D.; Dietz, Simon; Silver, Nick G. (2017), "The Risk of Climate Ruin", *Climatic Change*, 140(2), 109-118.
- Bonneuil, Christophe; Fressoz, Jean-Baptiste (2016), *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History, and Us*. London: Verso.
- Braidotti, Rosi (2017), "Four Theses on Posthuman Feminism", in Richard Grusin (ed.), *Anthropocene Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 21-48.
- Bulfin, Ailise (2017), "Popular Culture and the 'New Human Condition': Catastrophe Narratives and Climate Change", *Global and Planetary Change*, 156, 140-146.
- Cavazzoni, Ermanno (2018), *La galassia dei dementi*. Roma: La nave di Teseo.
- Chaturvedi, Sanjay; Doyle, Timothy (2015), *Climate Terror: A Critical Geopolitics of Climate Change*. New York: Palgrave Macmillan.
- Clark, Nigel (2011), *Inhuman Nature: Sociable Life on a Dynamic Planet*. Delhi/London: SAGE Publications Ltd.
- Colebrook, Claire (2017), "We Have Always Been Post-Anthropocene – The Anthropocene Counterfactual", in Richard Grusin (ed.), *Anthropocene Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1-20.
- Colebrook, Claire (2018), "Anti-Catastrophic Time", *New Formations*, 92(1), 102-119.
- Cosgrove, Denis (2008), "Images and Imagination in 20th-Century Environmentalism: From the Sierras to the Poles", *Environment and Planning A: Economy and Space*, 40(8), 1862-1880.
- Crutzen, Paul J. (2002), "Geology of mankind", *Nature*, 415(6867), 23.



- Davis, Mike (1999), *Ecology of Fear – Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York: Vintage Books.
- Dörries, Matthias (2010), "Climate Catastrophes and Fear", *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 1(6), 885-890.
- Edwards, Paul N. (2010), *A Vast Machine: Computer Models, Climate Data, and the Politics of Global Warming*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ehlers, Eckart; Krafft, Thomas (eds.) (2006), *Earth System Science in the Anthropocene: Emerging Issues and Problems*. Berlin/London: Springer.
- Elliott, Brian (2016), *Natural Catastrophe: Climate Change and Neoliberal Governance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Eurobarometer (2018), "Standard Eurobarometer 90 Autumn 2018". Accessed on 02.06.2020, at <http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/index.cfm/Survey/index#p=1&instruments=SPECIAL>.
- Farbotko, Carol (2010), "Wishful Sinking: Disappearing Islands, Climate Refugees and Cosmopolitan Experimentation", *Asia Pacific Viewpoint*, 51(1), 47-60.
- Felli, Romain (2013), "Managing Climate Insecurity by Ensuring Continuous Capital Accumulation: 'Climate Refugees' and 'Climate Migrants'", *New Political Economy*, 18(3), 337-363.
- Forsyth, Tim (2003), *Critical Political Ecology: The Politics of Environmental Science*. London: Routledge.
- Ghosh, Amitav (2016), *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.
- Giuliani, Gaia (2016), "Monstrosity, Abjection and Europe in the War on Terror", *Capitalism Nature Socialism*, 27(4), 96-114.
- Giuliani, Gaia (2017), "Afterword", in Andrew Baldwin; Giovanni Bettini (eds.), *Life Adrift: Climate Change, Migration, Critique*. London: Rowman & Littlefield, 227-241.
- Golev, Valentin (2019), "Can a Machine Lack? The Lacanian Computation", *&&& Platform*, 17 March. Accessed on 02.06.2020, at <https://tripleampersand.org/can-machine-lack-lacanian-computation/>.
- Grusin, Richard (ed.) (2017), *Anthropocene Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna (1991), *Simians, Cyborgs, and Women*. New York: Routledge.
- Haraway, Donna (2015), "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making King", *Environmental Humanities*, 6, 159-165.
- Hsu, Hsuan; Yazell, Bryan (2019), "Post-Apocalyptic Geographies and Structural Appropriation", in Nina Morgan; Alfred Hornung; Takayuki Tatsumi (eds.), *The Routledge Companion to Transnational American Studies*. London: Routledge, 347-355.
- Hulme, Mike (2009), *Why We Disagree about Climate Change: Understanding Controversy, Inaction and Opportunity*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Hulme, Mike (2017), *Weathered: Cultures of Climate*. London: SAGE Publications Ltd.

- IPCC – Intergovernmental Panel on Climate Change (2018), “Summary for Policymakers”, in VV. AA (eds.), *Global Warming of 1.5°C. An IPCC Special Report on the Impacts of Global Warming of 1.5°C [...]*. Genève: World Meteorological Organization, 3-26.
- Jamison, Andrew (2001), *The Making of Green Knowledge: Environmental Politics and Cultural Transformation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jamison, Andrew; Hård, Mikael (2005), *Hubris and Hybrids: A Cultural History of Technology and Science*. London: Routledge.
- Jasanoff, Sheila (2010), “A New Climate for Society”, *Theory, Culture & Society*, 27(2-3), 233-253.
- Johns-Putra, Adeline (2016), “Climate Change in Literature and Literary Studies: From Cli-Fi, Climate Change Theater and Ecopoetry to Ecocriticism and Climate Change Criticism”, *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 7(2), 266-282.
- Kaplan, E. Ann (2015), *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Brunswick, London: Rutgers University Press.
- Lilley, Sasha; McNally, David; Yuen, Eddie; Davis, James (2012), *Catastrophism: The Apocalyptic Politics of Collapse and Rebirth*. Oakland: PM Press.
- Liu, Lydia He (2010), *The Freudian Robot: Digital Media and the Future of the Unconscious*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lövbrand, Eva; Stripple, Johannes; Wiman, Bo (2009), “Earth System Governmentality: Reflections on Science in the Anthropocene”, *Global Environmental Change*, 19(1), 7-13.
- Malm, Andreas (2016), *Fossil Capital: The Rise of Steam-Power and the Roots of Global Warming*. London/New York: Verso.
- Malm, Andreas; Hornborg, Alf (2014), “The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative”, *The Anthropocene Review*, 1(1), 62-69.
- Manzo, Kate (2010), “Imaging Vulnerability: The Iconography of Climate Change”, *Area*, 42(1), 96-107.
- Merchant, Carolyn (1989), *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper & Row.
- Methmann, Chris; Oels, Angela (2015), “From ‘Fearing’ to ‘Empowering’ Climate Refugees: Governing Climate-Induced Migration in the Name of Resilience”, *Security Dialogue*, 46(1), 51-68.
- Milkoreit, Manjana (2017), “Imaginary Politics: Climate Change and Making the Future”, *Elementa – Science of the Anthropocene*, 5, art. 62.
- Mol, Arthur P. J.; Spaargaren, Gert (1993), “Environment, Modernity and the Risk-Society – The Apocalyptic Horizon of Environmental Reform”, *International Sociology*, 8(4), 431-459.
- Morton, Timothy (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nixon, Rob (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Nurmis, Joanna (2016), "Visual Climate Change Art 2005-2015: Discourse and Practice", *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 7(4), 501-516.
- O'Neill, Brian C., et al. (2017), "IPCC reasons for concern regarding climate change risks", *Nature Climate Change*, 7(1), 28-37.
- Oreskes, Naomi; Conway, Erik M. (2014), *The Collapse of Western Civilization: A View from the Future*. New York: Columbia University Press.
- Povinelli, Elizabeth A. (2017), "The Ends of Humans: Anthropocene, Autonomism, Antagonism, and the Illusions of Our Epoch", *South Atlantic Quarterly*, 116(2), 293-310.
- Rafferty, Adrian E.; Zimmer, Alec; Frierson, Dargan M. W.; Startz, Richard; Liu, Peiran (2017), "Less than 2 °C Warming by 2100 Unlikely", *Nature Climate Change*, 7(9), 637-641.
- Ransan-Cooper, Hedda; Farbotko, Carol; McNamara, Karen E.; Thornton, Fanny; Chevalier, Emiliee (2015), "Being(s) Framed: The Means and Ends of Framing Environmental Migrants", *Global Environmental Change*, 35, 106-115.
- Roberts, J. Timmons; Parks, Bradley C. (2007), *A Climate of Injustice: Global Inequality, North-South Politics, and Climate Policy*. Cambridge, MA/London: MIT Press.
- Rose, Gillian (2017), "Posthuman Agency in the Digitally Mediated City: Exteriorization, Individuation, Reinvention", *Annals of the American Association of Geographers*, 107(4), 779-793.
- Rothe, Delf (2017), "Gendering Resilience: Myths and Stereotypes in the Discourse on Climate-Induced Migration", *Global Policy*, 8(S1), 40-47.
- Skrimshire, Stefan (2010), *Future Ethics: Climate Change and Apocalyptic Imagination*. London: Continuum.
- Skrimshire, Stefan (2014), "Climate Change and Apocalyptic Faith", *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 5(2), 233-246.
- Skrimshire, Stefan (2019), "Deep Time and Secular Time: A Critique of the Environmental 'Long View'", *Theory, Culture & Society*, 36(1), 63-81.
- Sörlin, Sverker; Lane, Melissa (2018), "Historicizing Climate Change – Engaging New Approaches to Climate and History", *Climatic Change*, 151, 1-13.
- Streeby, Shelley (2018), *Imagining the Future of Climate Change: World-Making through Science Fiction and Activism*. Oakland: University of California Press.
- Svoboda, Michael (2016), "Cli-fi on the Screen(S): Patterns in the Representations of Climate Change in Fictional Films", *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 7(1), 43-64.
- Swyngedouw, Erik (2010), "Apocalypse Forever? Post-Political Populism and the Spectre of Climate Change", *Theory, Culture & Society*, 27(2-3), 213-232.
- Swyngedouw, Erik; Ernstson, Henrik (2018), "Interrupting the Anthro-po-obScene: Immuno-Biopolitics and Depoliticizing Ontologies in the Anthropocene", *Theory, Culture & Society*, 35(6), 3-30.
- Telford, Andrew (2018), "A Threat to Climate-Secure European Futures? Exploring Racial Logics and Climate-Induced Migration in US and EU Climate Security Discourses", *Geoforum*, 96, 268-277.

- Tsing, Anna Lowenhaupt (2015), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press.
- Turhan, Ethemcan; Zografos, Christos; Kallis, Giorgos (2015), "Adaptation as Biopolitics: Why State Policies in Turkey Do not Reduce the Vulnerability of Seasonal Agricultural Workers to Climate Change", *Global Environmental Change*, 31, 296-306.
- Vanderheiden, Steve (ed.) (2008), *Political Theory and Global Climate Change*. Cambridge, MA: MIT Press.
- VanderMeer, Jeff (2017), *Borne*. London: 4th Estate.
- Warde, Paul; Robin, Libby; Sörlin, Sverker (2018), *The Environment: A History of the Idea*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Williams, Evan Calder (2011), *Combined and Uneven Apocalypse*. Ropley: Zero.
- Willis, Rebecca (2017), "Taming the Climate? Corpus Analysis of Politicians' Speech on Climate Change", *Environmental Politics*, 26(2), 212-231.
- Yusoff, Kathryn (2018), *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yusoff, Kathryn; Gabrys, Jennifer (2011), "Climate Change and the Imagination", *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 2(4), 516-534.
- Žižek, Slavoj (2010), *Living in the End Times*. London: Verso.

ANNE-LAURE BONVALOT

## ÉCOLOGIES DU PLURIVERS ET (DE)COLONIALITE DANS QUELQUES FICTIONS D'ENQUETE ENVIRONNEMENTALE DU SUD GLOBAL

**Résumé:** Dans ce travail, on se propose d'étudier deux romans qui articulent un discours socio-environnemental non dualiste et décolonial. Il s'agira de comprendre les apports de la fiction contemporaine à une pensée du Sud global qui défend la nécessité de redéfinir les catégories de compréhension des communautés du plurivers, humaines et non humaines, et des territoires qu'elles habitent. Dans le cadre de la fiction littéraire, des dispositifs narratifs émergent qui, en plus de formuler un discours critique du régime de déprédation planétaire propre à l'Anthropocène, cherchent à mettre en scène des collectifs et des territorialités en lutte dans le Capitalocène mondialisé. À partir de la lecture de deux romans, *Les transparents* (2012), de l'écrivain angolais Ondjaki, et *By the Rivers of Babylon* (2017), du jamaïcain Kei Miller, on analysera certaines implications éthiques et esthétiques, mais aussi politiques et ontologiques, de cette écolittérature pour comprendre comment ces fictions d'enquête pré-apocalyptiques visibilisent et documentent des écologies et des ontologies menacées de disparition.

**Mots-clés:** études décoloniales, fiction environnementale, Kei Miller, littérature comparée, Ondjaki, roman contemporain, Sud global.

## ECOLOGIES OF THE PLURIVERSE AND (DE)COLONIALITY IN SOME FICTIONS OF ENVIRONMENTAL INVESTIGATION IN THE GLOBAL SOUTH

**Abstract:** In this article, I propose to study two novels that articulate a non-dualist and decolonial socio-environmental discourse. The aim will be to understand the contributions of contemporary fiction to a way of thinking the global South that defends the need to redefine the categories for understanding the communities of the pluriverse, both human and non-human, and the territories they inhabit. Within the framework of literary fiction, narrative devices emerge that, in addition to formulating a critical discourse of the Anthropocene's regime of planetary depredation, seek to stage collectives and struggling territorialities in the globalized Capitalocene. Based on the reading of two novels, *Os transparentes* (2012), by Angolan writer Ondjaki, and *By the Rivers of Babylon* (2017), by Jamaican Kei Miller, we will analyze particular ethical and aesthetic, as well as political and ontological, implications of this ecoliterature. The ultimate goal is to understand how these pre-apocalyptic investigative fictions visibilize and document ecologies and ontologies threatened with extinction.

**Keywords:** comparative literature, contemporary novel, decolonial studies, environmental fiction, global South, Kei Miller, Ondjaki.

## FICTIONS DU PLURIVERS : DE LA FIN DU MONDE A LA FIN D'UN MONDE

On se propose d'étudier ici un corpus littéraire composé de deux romans qui articulent des définitions holistiques et non dualistes, largement postcoloniales ou décoloniales, de l'environnement et de l'écologie. Il s'agira ainsi de comprendre les apports spécifiques de la fiction contemporaine à une pensée du Sud global qui en appelle à reconsidérer en les resituant les traditionnelles catégories d'appréhension des communautés humaines et non humaines et des territoires sur lesquels elles évoluent – celles relevant notamment du naturalisme occidental décrit par Philippe Descola (2005). On se place pour ce faire dans la triple perspective politique, épistémologique et anthropologique ouverte par le « tournant écoterritorial » (Svampa, 2019) et par le « tournant ontologique », qui prône la nécessité de développer une approche nouvelle, non anthropocentrée et non eurocentrée, des histoires et des savoirs des populations et des espaces anciennement colonisés. Dans le domaine de la fiction, on constate l'émergence de dispositifs qui, outre qu'ils formulent un discours littéraire critique du régime de prédation généralisé propre à l'Anthropocène compris dans son acception moderne-hégémonique et « unimondiste » (Escobar, 2018), cherchent à mettre en mondes, au rebours des évidences inhérentes à un régime d'énonciation strictement anthropocentré, des communautés légères et autres ontologies non modernes prises dans les ruines du Capitalocène et du Plantacionocène globalisés (Campagne, 2017; Tsing, 2017). C'est sur ce phénomène de pluralisation, par et dans la fiction, des formes du vivre et de l'habiter par temps de menace socio-écologique, dans un monde contemporain bien souvent présenté comme inhabitable, qu'on propose de se pencher ici. On interrogera tout particulièrement la place qu'occupent les communs dans des lieux marqués par une forte anthropisation et par une vision propriétaire des lieux urbains, mais où vivent pourtant de nombreux collectifs qui déploient des solidarités anciennes et des projets de vie dont la teneur se trouve bien souvent occultée ou criminalisée. Ces espaces découverts dévoilent les biais ou les brèches ontologiques qui caractérisent le regard moderne à l'heure de considérer des modalités d'habiter le monde radicalement autres. La mise en mondes de l'habitabilité de l'espace public ou communalisé relève en effet d'une entreprise de visibilisation narrative ou factographique (Zenetti, 2014) de communautés présentées comme transparentes ou légères, fondée sur l'adoption d'un énonciativisme décentré, multiplié, déhiérarchisé ou indécidable, et sur un travail de documentation, voire d'archivage romanesque, de savoirs situés en voie de disparition. De telles tentatives de formalisation de points de vue et de points de vie tout à la fois situés et planétarisés mettent en lumière la dimension anthropologique, mais aussi profondément ontologique, de la littérature socio-



environnementale que l'on examinera ici. Le corpus que l'on soumettra à l'examen se compose de deux romans emblématiques du mouvement susmentionné : *Les transparents*, de l'écrivain angolais Ondjaki (2015)<sup>1</sup> et *By the Rivers of Babylon*, de l'écrivain jamaïcain Kei Miller (2017).<sup>2</sup> Dans le premier texte, on suit la vie des habitants d'un immeuble menacé d'effondrement en plein cœur d'une Luanda pré-apocalyptique, tendue entre désirs de modernité et traditions ou régimes ontologiques en péril. L'immeuble troué résonne de mille histoires : il est abreuvé d'une eau fraîche et miraculeuse par un tuyau cassé, alors que les habitants se démènent, vivent, survivent, rêvent ou disparaissent – l'un d'entre eux, Odonato, deviendra littéralement transparent à la fin du roman. Chez Kei Miller, on retrouve cette écriture de la résistance des communautés affrontant la menace de leur propre disparition : dans la Kingston des années 1980, la communauté rastafari, véritable protagoniste du roman, se trouve victime des mêmes mécanismes de domination que durant l'époque coloniale. À travers l'histoire de Kaia, un jeune garçon rasta dont le maître d'école décide de couper les *dreadlocks*, il s'agit de faire entendre une autre version de l'histoire : celle, révoltée, des communautés bafouées. Les deux textes constituent autant d'enquêtes littéraires sur les processus de disparition programmée de collectifs et de savoirs invisibilisés qui apparaissent pourtant comme les agents d'un véritable environnementalisme populaire (Martínez Alier, 2005 ; Nixon, 2011).

Dans les deux cas, on a affaire à une littérature d'enquête pré-apocalyptique ou faussement crépusculaire – Luanda est en flammes ; Kingston est tendue vers la survenue d'un drame imminent, « l'autoclapse », un mot qui, en dialecte jamaïcain, désigne la proximité de l'effondrement, de la calamité –, qui articule une double dénonciation, écologique et décoloniale, de l'écocide et du cosmocide planétaires dont le régime de la modernité, avec toute la charge de colonialité qu'il charrie, est saisi comme étant le grand coupable. Les fictions que l'on se propose d'étudier ici ne mettent en effet pas tant en scène la fin *du* monde que la fin *d'un* monde : moderne, colonial, capitaliste, dualiste, patriarcal, blanc, extractiviste, prédateur et dévoreur d'altérité. La littérature écologique du Sud global exprime ainsi dans le même temps une profonde

<sup>1</sup> Ondjaki, de son vrai nom Ndalú de Almeida, est né à Luanda (Angola) en 1977. Auteur de nouvelles, poète et romancier, il s'emploie à tracer dans son œuvre le portrait fabuleux et lyrique d'un pays fantasque, ivre de pétrole et de guerre. Comme Kei Miller, l'auteur se méfie du « réalisme magique », dont la critique aime à qualifier sa prose : « Ce que nous écrivons n'est pas du réalisme magique, mais du réalisme réel. Tout peut arriver, à Luanda en particulier. Quand j'étais adolescent, ma grand-mère passait son temps à me raconter des histoires. Depuis, je ne fais pas la différence entre la vie et les contes » (propos cités par Gladys Marivat, « *Les Transparents*. Le roman de Luanda », *Le Monde*, le 11 novembre 2015. Consulté le 19.12.2019, sur [https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/11/25/le-roman-de-luanda\\_4817338\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/11/25/le-roman-de-luanda_4817338_3260.html)).

<sup>2</sup> Kei Miller est né à Kingston (Jamaïque) en 1978 et vit au Royaume-Uni. Ses romans déroulent la chronique violente de l'ancienne colonie britannique dont il est natif, racontée du point de vue de ceux et de celles que l'on n'entend jamais. Également poète, Kei Miller construit une œuvre romanesque dont la résistance et la liberté sont les valeurs cardinales. *By the Rivers of Babylon*, son dernier roman, a été couronné par de nombreux prix.

inquiétude socio-environnementale et la nécessité urgente d'une dénaturalisation des évidences perceptives dominantes – ce qui revient à faire de la fiction d'enquête le lieu d'un plaidoyer pluraliste et post-dualiste. L'apocalypse imminente que les romans mettent en scène est ainsi le moment privilégié d'un exercice de recomposition des mondes fondé sur l'assomption d'un décentrement énonciatif généralisé, dont on étudiera les principales implications sur le plan narratif, esthétique, mais aussi environnemental, ontologique et sociopolitique. On propose donc d'étudier ici quelques propositions éthiques et esthétiques de cette écolittérature du Sud global : les œuvres analysées formulent l'impératif d'une approche décentrée et multi-catégorielle, en articulant des conceptions non technicistes et non techno-optimistes – non rationalistes et non dualistes – de l'environnement, de l'écologie, et, partant, de l'ontologie.

#### **LITTÉRATURE D'ANTICIPATION ET ENQUÊTE ENVIRONNEMENTALE : VERS UNE ÉCOLITTÉRATURE DECOLONIALE**

On pose que le roman d'enquête est une forme populaire au sens où il met en scène, en adoptant et en revalorisant le point de vue des « peuples-territoires » (Escobar, 2018), la dénonciation d'un régime de domination ou d'occupation qui est non seulement écologique ou territorial, mais aussi ontologique et épistémologique. Dans les deux ouvrages du corpus, la mise en monde volontiers catastrophiste de l'écocrime ou de l'écocide est donc indissociable d'une critique du cosmocide (Tansi, 1973) et de l'épistémicide (Santos, 2014) qui lui sont consubstantiels. En déployant des mondes, des écosystèmes et des territoires en péril, et en composant du même coup le portrait-hommage des communautés qui tentent d'en assurer la défense, cette littérature déroule une fable d'enquête sur les conditions de minorisation de populations, d'écologies et d'ontologies dont elle entreprend une manière de revalorisation engagée. La forme privilégiée que prend cette défense littéraire des territorialités menacées de disparition est ce que l'on pourrait appeler avec Eduardo Viveiros de Castro un énonciativisme ou un perspectivisme multinaturaliste, qui engage un traitement spécifique de la temporalité.

#### **TEMPORALITES BIGARREES ET ÉNONCIATIVISME DU « POINT DE VUE »**

Il en va dans ces récits d'une formalisation particulière d'ontologies relationnelles ou pluriverselles (Escobar, 2018), solidaire d'une pensée littéraire de la « nature » articulée sur un « énonciativisme multinaturaliste » (Viveiros de Castro, 2009), résolument méta-moderne et décolonial. Le traitement de la temporalité à l'œuvre dans ces textes est à cet égard particulièrement éclairant. Dans ces fictions, la mise en scène du temps épique de la prédation extractiviste techno-optimiste et de ses agents humains ou post-naturels

le dispute à l'écriture d'une temporalité lente, quasi-géologique, des communautés de Gaïa (Latour, 2015), des peuples-territoires porteurs d'une autre acception de l'empreinte écologique humaine et d'autres manières, conviviales et communales, d'habiter le monde. En termes de langages, de systèmes énonciatifs, mais aussi de formes poétiques et de cosmovisions, les romans considérés construisent une cartographie littéraire de l'écocide actuellement en cours sur la planète – privatisation de l'eau, pénurie de pétrole, corruption, racisme environnemental, inégalités socio-écologiques –, en même temps qu'ils redéfinissent la « nature », qui n'est plus envisagée dans son acception moderne, comme une instance irénique et pacificatrice, mais comme le lieu, l'agent et l'enjeu d'une « guerre des mondes » farouche (Latour, 2015), au sein de laquelle s'entrelacent les points de vue et les « points de vie » en une infinité de combinaisons et d'interconnexions possibles. Post-nature – dispositifs d'extraction, immeubles ou habitats en ruine, canalisations, *pipelines* – et surnature – narrateurs et narratrices célestes, envolés ou élevés – s'entremêlent ou se confrontent, et émerge un récit holistique, systémique et relationnel, humain et autre qu'humain, dessinant des géographies de la terreur et de la menace, mais aussi une cartographie du réenchantement possible des êtres et des lieux traumatisés.

La littérature d'anticipation du Sud global fournit en effet une appréhension particulière du temps et de l'espace : dans la Luanda de la modernité et du ravage ou dans une Kingston au bord de l'implosion, le temps des communautés menacées s'oppose à celui, prométhéen, hyper-rapide et insoutenablement accéléré, d'une ultra-modernité dont la voracité est sans limite. Dans *Les transparents*, un immeuble en cours d'effondrement, véritable protagoniste du roman, abrite une communauté de gens simples qui ressassent leurs souvenirs et déroulent leurs savoirs autour d'une miraculeuse source d'eau douce, mais aussi des journalistes ou des chercheurs intéressés par les ressources naturelles du pays, comme l'eau et le pétrole, agents du développement de la grande ville africaine. À l'épopée développementiste et néocolonialiste, dont la démesure utopique est telle qu'elle conduit par exemple à la nationalisation d'une éclipse, répond le temps circulaire des habitants de l'immeuble, véritable « société bigarrée » (Rivera Cusicanqui, 2014) dont la caractéristique est de redéfinir la convivialité et la vie à l'aune d'une temporalité circulaire et d'une mémoire communale. Les propos de la chercheuse au sujet des mondes autochtones d'Amérique latine peuvent aisément s'appliquer aux collectifs communalisés mis en monde par Ondjaki ou Kei Miller, dans la mesure où l'enquête polyphonique menée en contexte pré-apocalyptique se déroule au rythme des souvenirs accumulés circulant au fil de l'eau, une dynamique narrative qui permet de rebattre les cartes de la linéarité et de la téléologie modernes :

Dans une vision de l'histoire qui n'est ni linéaire ni téléologique, qui se déroule en cycles et en spirales, qui est tendue vers un horizon mais qui n'a de cesse de revenir au même point, il n'y a pas de "post", ni de "pré". Le monde indigène ne conçoit pas l'histoire linéairement, et le passé-futur est contenu dans le présent. (Rivera Cusicanqui, 2014 : 57 ; traduction de l'auteure).

Dans les deux romans étudiés, plusieurs périodes temporelles alternent et se télescopent, l'écriture n'ayant de cesse de relier de manière non téléologique, ou d'actualiser à l'envi, la période coloniale proprement dite et les menaces socio-environnementales qui se conjuguent tantôt au présent, tantôt au futur imminent. Les histoires multiples de ces collectifs, finalement libérées des pesanteurs du système narratif de Babylone (Kei Miller) ou de Camões (Ondjaki), essaient et sont énoncées d'un point de vue à la fois profondément terrien et résolument céleste, qui permet de réenvisager le métarécit de l'Anthropocène sous la forme apparemment paradoxale d'un récit non anthropocentré ou multi-centré.

#### LITTERATURES PLURIVERSELLES ET PERSPECTIVISME MULTINATURALISTE

Les fictions du corpus articulent ainsi une acception multiculturaliste du perspectivisme, selon laquelle « les différents types d'actants ou d'agents subjectifs, humains et non humains [...] [sont] tous munis d'un même ensemble général de dispositions perceptives, appétitives et cognitives, autrement dit, d'une "âme" semblable » (Viveiros de Castro, 2009 : 21). L'idée est ainsi de « multiplier les différentes *agencies* qui peuplent le monde » (*ibidem* : 74), un principe que l'on retrouve dans les textes sous la forme d'un énonciativisme pluriversel, multi-ontologique et non exclusivement humain. Comme l'explique encore Viveiros de Castro (2009 : 22),

Tous les animaux et autres composantes du cosmos sont intensivement des personnes, virtuellement des personnes, car n'importe lequel d'entre eux peut se révéler être (se transformer en) une personne. Il ne s'agit pas d'une simple possibilité logique, mais d'une potentialité ontologique. La "personnitude" et la "perspectivité" – la capacité d'occuper un point de vue – est une question de degré, de contexte et de position, plutôt qu'une propriété distinctive de telle ou telle espèce. Le sentiment d'une discontinuité ontologique entre le signe et le référent, le langage et le monde, qui garantissait la réalité du premier et l'intelligibilité du second et réciproquement, et qui a servi de fondement et de prétexte à tant d'autres discontinuités et exclusions – entre mythe et philosophie, magie et

science, primitifs et civilisés – semble être en voie de devenir métaphysiquement obsolète, du moins dans les termes dans lesquels il était traditionnellement posé ; c'est par ici que nous sommes en train de cesser d'être modernes, ou plutôt, que nous sommes en train de ne jamais l'avoir été.

Chez Ondjaki, on retrouve cette double dynamique du point de vue de l'esprit unique et d'une pluralisation extrême des formes de vie : le « point de vie », en l'occurrence, c'est le point de saisie des existants vivant ou survivant dans la Luanda post-pétrole. L'épuisement du primat de l'agentivité de la personne humaine se trouve également formalisé dans la peinture de l'essoufflement de l'épopée de la prédation dont les romans rendent compte. Cet essoufflement prend les traits d'une apocalypse en forme de flambée des communs :

les nuages lointains, le soleil absent, les mères appelaient leurs enfants à grands cris et les enfants aveugles ne voyaient pas la lumière éphémère de cette ville qui transpirait sous son manteau incandescent, se préparant à la tombée d'une nuit profonde et noire – comme seul le feu peut en générer les langues et les flammes de cet enfer tendu dans une marche viscérale d'animal forcé, trapu et résolu, fuyant le chasseur dans la volonté implacable d'aller plus loin, de brûler plus, de souffler sur la fournaise, puis, épuisé, chercher à dévorer des corps ayant perdu leur rythme humain, harmonie respirée, mains caressant des cheveux et des crânes joyeux dans une ville où, pendant des siècles, l'amour avait découvert, entre brumes de brutalité ça et là, un cœur à habiter. (Ondjaki, 2015 : 14)

Chez Kei Miller, qui resémantise l'apocalypse par et dans le langage de la religion rastafari longtemps bafouée dans la Jamaïque coloniale et post-coloniale, la survenue de « l'autoclapse », ou l'effondrement de Babylone, système colonial coercitif et policier, est l'horizon de toute la narration. Le texte programme en effet dès l'incipit l'imminence d'un drame, l'« autoclapse » : « Ma Taffy porte le joint à ses lèvres, la nervosité l'envahit. Un nouvel autoclapse va se produire » (Miller, 2017 : 22). L'imminence de la catastrophe, qui coïncide chez les deux auteurs avec l'élévation des terriens les plus démunis, scande ainsi l'ensemble du récit : « quelque chose va exploser c'est certain » (*ibidem* : 60) ; « il se trame quelque chose. Une sorte de rébellion, de révolution » (*ibidem* : 123). De même, chez Ondjaki, la peinture de Luanda en flammes est le prétexte à la composition par la mosaïque d'un autre portrait : celui de la communauté indigente d'un immeuble en voie d'effondrement, unie par et dans une polyphonie de l'amour, de la solidarité et de la tendresse.

L'écriture, qui déroule dans les deux cas une enquête où des collectifs de victimes d'injustices historiques, raciales et socio-environnementales, cherchent à envisager les coupables de l'apocalypse qui vient, est aussi désignée comme un moyen de survie, un lieu de conservation et de promotion des voix et des savoirs du plurivers. La dimension (alter-)historiographique des deux textes est en effet manifeste : la fiction d'enquête, outre qu'elle examine les causes et les conditions de vie de citoyennetés en péril, permet la promotion d'autres mémoires et d'autres savoirs environnementaux : ceux des territorialités minorisées d'Augustown (Miller) ou de Maianga (Ondjaki). Le motif du chant rasta, ce « refrain que chantent les gamins lorsqu'un événement menaçant se profile » (Miller, 2017 : 58), ou les vers du billet rédigé par Odonato au seuil de son envol, illustrent cet écrasement des temporalités et la conséquente possibilisation des agentivités subalternes qui ensemble caractérisent la saisie littéraire de la menace :

le temps de se souvenir est mort  
je pleure le lendemain  
les choses que je devrais pleurer aujourd'hui (Ondjaki, 2015 : 12)

On notera que dans le roman d'Ondjaki, l'absence de majuscule est particulièrement éloquente : il s'agit bel et bien de promouvoir une pluralité, voire une pluriversalité, d'histoires minuscules, dont la prolifération ou le grouillement vient saturer l'ensemble du texte. Un principe comparable est à l'œuvre chez Kei Miller : l'écho lancinant du chant rasta n'est autre que la voix communalisée des damnés de la Terre prophétisant la fin d'un monde violemment discriminant, dont le triomphe se fait au double prix d'un écocide et d'un cosmocide toujours recommencés. Mais ce chant, comme les vers d'Odonato, est aussi celui de l'élévation, de la libération des populations humiliées loin de « Babylone et son système, toutes les choses-pierre dans la vie qui pèsent sur la tête de[s] gens [...] » (Miller, 2017 : 26). Une élévation qui porte en germe les conditions de la résilience.

#### **VERS LA RESILIENCE : LES CORPS-TERRITOIRES ET L'ENVOL DES COMMUNAUTES LEGERES**

On a ainsi affaire à la formalisation d'une agentivité ontologique du texte littéraire, qui recrée les espaces et les communautés agressés en ménageant des connexions baroques pour comprendre la nature de ce qui veut vivre, au-delà d'une simple peinture des vécus de spoliation. La représentation d'une forme de transparence ontologique et la multi-focalisation revendiquée expriment dans les deux cas la nécessité de nouveaux assemblages socio-naturels, d'une réorganisation des mondes ou d'une recommunalisation du monde. Invariablement, la perspective adoptée est pluriscale,



polyphonique et multifocale : l'énonciativisme des vies minuscules mais majoritaires que les romans déploient est en effet l'instrument d'une réflexion sur l'échelle comme mesure naturalisante de la domination, qu'elle soit narrative, cartographique ou épistémique (Santos, 2014). Plutôt qu'une enquête policière classique, c'est une interrogation à mille voix qui vient mettre en accusation les agents d'un crime qui n'a rien de ponctuel, mais qui est au contraire profondément systémique.

#### RESILIENCE PERSPECTIVISTE, ECOLOGIE ET HERMENEUTIQUE DECOLONIALES

En accord avec la triple dimension inhérente au concept de colonialité, tel qu'il a été théorisé par le groupe Modernité/Colonialité,<sup>3</sup> on remarque que se trouve thématisée dans les textes considérés une domination, une infériorisation ou une altérisation (néo/endo)coloniale au présent, possédant trois visages indissociables. Celle-ci se marque à la fois dans l'être, le savoir et le pouvoir : la notion de colonialité qui travaille les mondes narratifs considérés excède sémantiquement le colonialisme ou la colonisation, en ce qu'elle s'étend par-delà les processus historiques d'appropriation du territoire, des populations et des ressources – qui demeurent pourtant abondamment mis en scène. Les deux romans donnent à lire l'empreinte des lourdeurs d'une forme de développement hégémonique, prédatrice et dévoreuse de mondes – modernité, Capitalocène, extractivisme, Plantationocène – qui se marque indistinctement dans le corps, l'intime, le territoire ou la territorialité, les savoirs et les formes ou styles de vie des communautés, mais aussi dans la mise en fiction des langages employés pour rendre compte de ces savoirs. Dimension épistémologique et dimension littéraire se rejoignent par et dans l'attention portée au récit et au point d'énonciation qui le fonde. L'expression, tantôt poétique ou chantée, de la vie sensible et spirituelle se substitue à la posture narrative basée sur la seule observation humaine, ce procédé plaçant le récit dans un au-delà du primat de la vision et de l'appréhension rationaliste-anthropocentrée qu'il fonde. La fictionnalisation du perspectivisme multinaturaliste de Viveiros de Castro est maximale dans *By the Rivers of Babylon* : la contraposition de différents récits et styles, forte d'une dimension métalittéraire qui est aussi méta-épistémologique et méta-historiographique, vise à relativiser en les dénaturisant les cadres épistémiques et autres grilles de lectures majoritaires en Occident, en formulant une injonction au positionnement, à la réhistoricisation des dispositifs d'interprétation des réalités et des vies des peuples-territoires représentés, produisant une mise en perspective de la

<sup>3</sup> Surgi dans les années 2000, le projet MC désigne un collectif de pensée critique à l'origine de la théorie décoloniale et post-occidentaliste latino-américaine. Il s'agit d'un groupe multidisciplinaire et intergénérationnel d'intellectuel-le-s aux horizons divers, dont l'anthropologue Arturo Escobar, la pédagogue Catherine Walsh, les philosophes Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, María Lugones et Nelson Maldonado-Torres, les sociologues Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel et les sémiologues Walter Mignolo et Zulma Palermo, sont les membres les plus célèbres.

formulation/composition univoque et dénaturante des mondes pluriversels. Chez Kei Miller comme chez Ondjaki, il en va d'une récusation de la métaphore, de la magie ou de la croyance, comme catégories d'appréhension ou constructions herméneutiques dont il faudrait penser la contingence, l'historicité et peut-être la colonialité. Cette mise en cause va de pair avec un questionnement sur les régimes d'attention et de vérité mobilisés dans la lecture ou dans l'écoute, mais aussi sur la formulation de nos catégories esthétiques ou historiographiques :

Et attention, ce n'est pas du réalisme magique. Ni encore cette même histoire de superstition et de croyances primitives dans les Caraïbes. Non, vous ne vous en tirerez pas si facilement. Cette histoire parle de gens qui existent comme vous et moi, aussi réels que je l'étais avant de devenir une chose flottant dans le ciel, délivrée de son corps. Et vous pouvez aussi vous arrêter sur une question plus urgente : non pas de savoir si vous croyez à cette histoire, mais plutôt si celle-ci parle de gens que vous n'avez jamais envisagé de prendre en considération. (Miller, 2017 : 153)

Le principe d'indistinction, de co-construction, de compénétration et d'entremêlement – corps/territoires/savoirs/pouvoirs – se marque dans différents motifs, dont celui du scalp ontologique et de la cicatrice balafrant aussi bien les êtres que les mornes d'Augustown. Au scalp de Kaia, jeune garçon rasta, perpétré un jour par un instituteur qui ne supportait pas la vue des *dreadlocks* de l'enfant, répond ainsi la balafre des mornes extractés, un motif récurrent que l'on retrouve par exemple dans la littérature haïtienne, de Jacques Roumain à Dany Laferrière : d'un côté, Augustown, coincée entre deux collines dont l'une est balafrée ; de l'autre, Kaia, enfant rasta dont le maître d'école coupe les *dreadlocks* et avec elles l'ontologie et la cosmovision qu'elles renferment – ce geste de coupe, diffracté et toujours recommencé, renvoie à la fois à la coupure ontologique d'un rationalisme unimondiste (Escobar, 2018) et à la perpétration d'un intolérable cosmocide qui produiront le soulèvement et la révolte des populations opprimées. La figure omniprésente de la cicatrice est ainsi à envisager comme une empreinte, comme la trace indélébile sur laquelle s'élèvent les luttes décoloniales et écoterritoriales, mais aussi comme le motif ou l'embrasseur de récits post-dualistes de la résurgence ou de la résilience. Au début de *By the Rivers of Babylon*, c'est parce que Ma Taffy, grand-mère rasta presque aveugle, tourne son visage vers la colline balafrée, que peut se déployer le récit-mémoire d'une communauté minorisée, et avec lui la tentative d'élucidation des crimes dont elle a été la victime historique.

### L'ENVOL DES TRANSPARENTS : VERS UNE COSMONARRATOLOGIE DECOLONIALE

La résilience des populations agressées passe donc par la revendication d'un décentrement onto-épistémique qui vient questionner ce que Santiago Castro-Gómez (2005) appelle « l'hybris du point zéro » ou l'u-topie monologique de la modernité euro/occidental/anthropocentrée fondée sur l'éviction systématique ou la non pertinence du point d'énonciation, mais aussi sur la hiérarchisation des récits et des histoires selon des critères de vérité et de vérifiabilité dont le narrateur propose de penser le caractère situé et contingent :

Maintenant, voilà la grande question philosophique : si, dans la forêt, un arbre tombe et que personne n'est là pour entendre, le bruit a-t-il existé ? C'est une question troublante, qui considère qu'un type de créature se situe au-dessus des autres. Car ce qu'ont entendu serpents, grenouilles des bois, souris, punaises : est-ce que cela ne compte pas ? Et brins d'herbe, pierres et terre ? Est-ce que leur présence compte pour rien ? Si un homme s'envole en Jamaïque et que seuls les pauvres l'ont vu voler, alors, a-t-il volé ? (Miller, 2017 : 183-184)

Il en va dans le même temps d'une mise en cause du monopole du regard instituant, véritable privilège historiquement exercé par certains collectifs au détriment d'autres, condamnés, comme Ma Taffy, à la quasi-cécité, mais que le roman entreprend pourtant, en un geste de (re)potentialisation, de réocculiser :

En certains points de Beverly Hills, un homme qui se tiendrait debout sous un amandier, ou assis sur un bout de calcaire saillant comme une dent déchaussée, [...] pourrait apercevoir à l'occasion un habitant d'Augustown, le regard justement tourné vers le point de vue où il se trouve. Il en serait peut-être un peu effrayé. Quelle ironie du sort, cette panique soudain à l'idée d'être observé ! Le sentiment que sa riche communauté puisse être menacée par cet autre qui n'a pas cessé, lui, de regarder : une femme seule qui, en levant les yeux, ressent sûrement l'injuste pesanteur des privilèges des gens de là-haut. (Miller, 2017 : 202-203)

Ce droit au regard est solidaire d'une visibilisation de cosmovisions thématiques comme étant discrètes, invisibilisées, mais aussi légères. Le trope de la légèreté structure en effet les deux récits : à la fin de *By the Rivers of Babylon*, c'est l'envol littéral du pasteur Bedward et de la narratrice Gina qui en donne à lire la pleine mesure, alors que dans le roman d'Ondjaki, l'envolée du personnage d'Odonato, qui a cessé de manger pour nourrir ses enfants jusqu'à en devenir transparent, dans le ciel en flammes

de Luanda montre que la résilience ne peut se faire que par et dans la résurgence, le réhaussement et l'ascension du point de vue subalterne. La légèreté des ontologies infériorisées, outre qu'elle indique que certaines manières d'habiter le monde sont plus soutenables que d'autres, est aussi une manière de relégitimer le point de vue des gens d'en bas, qui devient dès lors céleste et aérien. Cet envol, contrairement au régime d'observation caractéristique de la modernité babylonienne – territorialisé dans le texte, les hauteurs de Beverly Hills surplombant fièrement Augustown –, ne suppose pourtant aucune forme de surplomb. La légèreté des communautés bafouées s'oppose certes à la pesanteur insoutenable des vies et des ontologies prospères, mais aussi à leur dispositif de vision et d'interprétation du monde. Le point de vue envolé des « transparents », que les auteurs relient explicitement à l'histoire de l'esclavage, s'oppose à l'omniscience jugée prétentieuse du point de vue de Sirius, l'omniscience étant considérée comme le pendant narratologique d'un universalisme abstrait qui ne thématiserait pas ses propres catégories d'énonciation. Ce point de saisie peut être qualifié de décolonial dans la mesure où il intronise un régime d'appréhension du monde et de l'histoire non carnophallogocentré :

On était nombreux à avoir le don à la naissance. Mais on le perdait quand on commençait à manger du sel. Le sel nous ramenait vers le sol. C'est sûrement pour ça que le Met' nous faisait manger du poisson et du porc en saumure et des trucs dans le genre-là pour être bien sûrs qu'on perde le don. Mais parfois, un homme ou une femme se mettait à jeuner, et quand tout le sel avait quitté le corps, il pouvait se remettre à flotter. Y en avait qui refaisaient tout le chemin jusqu'à la terre mère. Jusqu'à l'Afrique. On les appelait les Africains volants. (Miller, 2017 : 94)

Chez Ondjaki, l'envolée finale d'Odonato correspond également à un geste d'émancipation postcoloniale. Le coq de la communauté, éloquentement baptisé GaloCamões, assiste à l'envol du personnage et avale tout bonnement son récit des faits, le condamnant à la disparition. Une injustice historiographique que vient pallier à la fin du roman la reproduction du billet dont la voracité du coq métropolitain ne fait qu'une bouchée :

à perte de vue tout n'était qu'un océan de flammes jaunes et de fumées confondues, les bruits s'atténuaient puis reprenaient brusquement alimentés par des explosions, les flammes venues des ruelles défoncées semblaient s'éteindre pour renaître en langues de feu verticales et oblongues crachées par les vents qui les

attisaient de sa poche Odonato retira un petit bout de papier et, avec un regard sec d'adieu et de tendresse, il gribouilla quelques lignes rapides puis se pencha sur lui-même et rongea de ses canines le bout de ficelle qui le retenait à l'immeuble le coq vit Odonato monter vers le ciel, détaché, libre, balançant au gré du vent, d'abord survolant l'immeuble du coq effrayé et muet, puis montant d'un coup, laissant derrière lui tomber comme une balle imparfaite le billet froissé que le coq, n'ayant rien d'autre à faire et un certain appétit, picora, ouvrit, et, voyant que la matière mouillée se révélait molle et mangeable, avala lettre après lettre, mot à mot. (Ondjaki, 2015 : 346)

À la fin de *By the Rivers of Babylon*, Gina, la mère de Kaia, crève l'œil de l'instituteur qui a coupé les *dreadlocks* de son fils. C'est là une revanche prise sur l'œil surplombant et u-topique de Babylone : ce retournement du cadre épistémique et sensible en forme de reprise de pouvoir actantielle permet la résurgence-résilience des mondes agressés. À la fin du roman, la narratrice appelle de ses vœux le développement d'un point d'appréhension alternatif, basé sur des valeurs antimodernes, écoféministes, d'ouverture, d'horizontalité, de pluralité, de disponibilité aux voix émergentes, d'accueil, d'immobilité, d'agentivité de l'autre qu'humain, de non surplomb, une posture adossée à une ontologie, à des récits et à des savoirs profondément situés :

Mais peut-être est-il temps que vous vous ouvriez à ces histoires, que vous leur accordiez crédit ainsi qu'à ceux qui les racontent. Allez, rentrez chez vous maintenant, retournez sur terre, à Augustown. Asseyez-vous sur une véranda et restez-là, sans bouger. Écoutez seulement. [...] Laissons les choses trouver leur rythme et attendons que quelqu'un d'autre – une autre vieille femme, peut-être – tourne son visage vers la colline balafrée. Attendons qu'une mémoire commence à se déployer. (Miller, 2017 : 284)

Le modèle factographique de l'enregistrement littéraire semble ainsi venir supplanter celui de la fiction de composition historiographique. Comme chez Ondjaki, la montée aux cieux de la narratrice Gina signe la transcendance de tous les clivages, et peut être lue comme la revendication non magique et non métaphorique de la puissance des communautés hybrides et de leurs mémoires longtemps réduites au silence :

Les gens vous diront que c'est désormais là-haut qu'elle se trouve, là-haut dans les cieux [...]. Là-haut, c'est le ciel et son grand vide. Ça, c'est ce que les hommes supposent, une vision terrestre quant aux échelles et aux distances. Car le ciel n'est pas vide, il est au contraire très peuplé : il y a différents types d'astres [...]. Il

y a aussi des astéroïdes et des météorites, des comètes, de la poussière. Il y a aussi de l'eau – des lacs innombrables –, assez pour submerger la terre au moins un million de fois. Il y a des nuages au goût de myrtilles et à l'odeur de rhum ; des planètes de glace et de diamant ; au moins une douzaine de chiens et de chimpanzés ; des carcasses flottant à jamais dans l'espace, vestiges de missions spatiales ratées. Là-haut, il y a aussi le Lion de Juda, le Dieu noir, Marcus Garvey, Bedward, Emmanuel 1<sup>er</sup>, Sélassié 1<sup>er</sup>, Jah Rastafari. Et je n'énumère que ce qui porte nom !

Gina ? Il fut un temps où j'étais cette personne. Je ne suis rien de tout cela : ni astéroïde, ni ange, ni étoile. Je me suis transformée en autre chose. Je suis un simple *Il était une fois*, un *Ye Krik, Ye Krak*, un *Soit dit entre nous...* Un homme invisible – ou peut-être une femme invisible. Une autre voix sans visage ; une autre conscience sans enveloppe charnelle ; une autre histoire irradiant sa lumière intermittente à travers la galaxie. Je flotte. [...] En dessous de moi, Augustown. 17° 59' 0" Nord 76° 44' 0" Ouest. Coincée entre deux collines dont l'une porte balafre. Trop d'habitants ont l'impression qu'elle est aussi sur leur peau. Là-bas, chaque nuit, les habitants tournent vers moi leurs regards et s'imaginent qu'un jour, je reviendrai, plus terrible que jamais, des éclairs et le Jugement entre les mains pour défaire Babylone. Si seulement c'était vrai ! Mais non. Je suis simplement ici, tout là-haut, existence sans nom parmi les existences au fond des cieux. (Miller, 2017 : 291-292)

La dépersonnalisation ou la volatilité finale de l'instance de narration fait de cette dernière un embrayeur, un principe, une tradition, une voix subalterne finalement libre et puissante : on a là un régime mélangé, où l'hyperonymie vient résoudre sur le plan textuel le crime historique d'anonymisation dont les transparents de tout poil ont été victimes.

#### **CONCLUSION. FICTION D'ENQUETE PRE-APOCALYPTIQUE, PRECARITE NARRATIVE ET ARCHIVAGE DES SAVOIRS SITUES**

La résilience littéraire des peuples-territoires réside dans l'assomption de la fragilité et de la précarité, à la fois comme dimensions thématiques, mais aussi sous forme de point de vue situé, nomade et libéré, perturbant l'assignation des places propre à l'anthropologie dualiste fondée, entre autres, sur la scission sujet/objet ou observateur/observé. Cette manière de construire l'énonciation est aussi un moyen de promouvoir des postures d'énonciation plus justes, qu'elles soient littéraires ou scientifiques, mais aussi de visibiliser des modalités plus légères de l'habitation et de la



composition des mondes. Les ontologies légères sont donc tout à la fois une thématique, un motif et un régime de narration. Si les romans du corpus entreprennent d'enquêter sur les conditions de précarité de la vie dans les ruines du capitalisme (Tsing, 2017), plutôt qu'une poétique de la survie, c'est la prolifération de nouveaux mondes qui est partout mise en lumière : la « précarité » n'est pas seulement un terme décrivant la condition indigente des gens, mais un concept permettant de penser le monde qui nous est imposé et de lui tendre un miroir peu complaisant. Si l'on accepte la terminologie des études décoloniales, le pluriversalisme, en l'occurrence la conduite d'une narration radicalement autre par des agents communaux minuscules et menacés, renverrait ainsi l'universalisme à son caractère abstrait, à ses impensés et au type d'autorité ou de verticalité qui le fonde. La précarité, possibilisée et radicalisée par le contexte pré-apocalyptique qui la voit naître, est aussi un parti pris narratologique, ontologique et politique revendiqué. La fiction d'enquête sur la fin d'un monde repose ainsi sur une esthétique du « point de vie » envisagé comme antidote à l'omniscience a-topique du discours expert de la modernité occidentale ou à l'épistémologie de l' « hybris du point zéro » (Castro-Gómez, 2005). Ces deux romans peuvent ainsi être lus comme les pièces d'une archive littéraire de l'Anthropocène, comme des écodocuments mobilisant d'autres catégories que celles de l'expertise scientifique et du savoir technologique : le texte romanesque procède ici d'un exercice de reformulation et de ressaisie alter-historiographique, alter-écologique et alter-épistémique, dessinant une acception littéraire de l'Anthropocène en forme de cartographie poétique, résolument située et décoloniale, d'un écocide planétaire dont la part d'ombre se trouve ainsi, du moins en partie, élucidée.

Révision de Ana Sofia Veloso

#### **ANNE-LAURE BONVALOT**

Université de Nîmes / Université Paul Valéry – Montpellier 3  
Rue du Docteur Georges Salan, 30000 Nîmes, France  
Contact : albonvalot@gmail.com

Article reçu le 03.06.2019

Article accepté le 06.12.2019

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Campagne, Armel (2017), *Le Capitalocène. Aux racines historiques du dérèglement climatique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Castro-Gómez, Santiago (2005), *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Descola, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture*. Paris: Éditions Gallimard.
- Escobar, Arturo (2018), *Sentir-penser avec la Terre. Une écologie au-delà de l'Occident*. Paris: Éditions du Seuil.
- Latour, Bruno (2015), *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris: La Découverte.
- Martínez Alier, Joan (2005), *El ecologismo de los pobres. Conflictos ambientales y lenguajes de valoración*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Miller, Kei (2017), *By the Rivers of Babylon*. Paris: Zulma. Traduit par Nathalie Carré [édition originale: 2016].
- Nixon, Rob (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ondjaki (2015), *Les transparents*. Paris: Éditions Métailié. Traduit par Danielle Schramm [édition originale: 2012].
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2014), *Hambre de huelga. Ch'ixinakax Utxiwa y otros textos*. Querétaro: La mirada salvaje.
- Santos, Boaventura de Sousa (2014), *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*. Boulder: Paradigm.
- Svampa, Maristella (2019), *Las fronteras del neoextractivismo en América latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Guadalajara: Calas.
- Tansi, Sony Labou (1973), *Conscience de tracteur*. Paris: D.A.E.C. Coopération.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2017), *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*. Paris: La Découverte.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2009), *Métaphysiques cannibales*. Paris: Presses universitaires de France. Traduit par Oiara Bonilla.
- Zenetti, Marie-Jeanne (2014), *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris: Classiques Garnier.

GAIA GIULIANI

## THE END OF THE *WORLD AS WE KNOW IT*. FOR A POSTCOLONIAL INVESTIGATION OF THE MEANING(S) OF ENVIRONMENTAL CATASTROPHE IN SCI-FI FILMS \*

**Abstract:** This article explores fantasies behind ideas of disaster in terms of a regeneration of human society through or against a catastrophe generated by a non-human entity. I will investigate two products of mass visual culture, *Annihilation* by Alex Garland (2018), and *Arrival* by Denis Villeneuve (2016). My analysis will rely on a reading against the grain of Fernando Meirelles's *Blindness* (2008), M. Night Shyamalan's *The Happening* (2008), and Juan Antonio Bayona's *The Impossible* (2012), which I have examined in earlier studies (Giuliani, 2016a, 2017b). I will seek to compare and contrast these films, tracing how they developed out of a series of events and texts while also contextualising them in relation to contemporary conceptualisations of crisis, risk, catastrophe and disaster.

**Keywords:** disaster, postcolonial studies, posthuman communication, science fiction.

## O FIM DO *MUNDO COMO O CONHECEMOS*. PARA UMA INVESTIGAÇÃO PÓS-COLONIAL DO SIGNIFICADO(S) DA CATÁSTROFE AMBIENTAL EM FILMES DE FICÇÃO CIENTÍFICA

**Resumo:** Este artigo explora as fantasias subjacentes às ideias de desastre e de regeneração da sociedade humana através de ou contra uma catástrofe gerada por uma entidade não-humana. Irei investigar dois produtos da cultura visual de massas, *Annihilation* de Alex Garland (2018) e *Arrival* de Denis Villeneuve. A minha análise baseia-se numa leitura em contracorrente de *Blindness* de Fernando de Meirelles, *The Happening* de M. Night Shyamalan's (2008) e de *The Impossible*, de Juan Antonio Bayona (2012), que examinei em trabalhos recentes (Giuliani, 2016a, 2017b). Tentarei comparar e pôr em contraste estes filmes, reconstituindo como se desenvolvem a partir de uma série de eventos e textos, ao mesmo tempo que os contextualizarei face a conceções contemporâneas de crise, risco, catástrofe e desastre.

**Palavras-chave:** desastre, comunicação pós-humana, estudos pós-coloniais, ficção científica.

---

\* This essay is a result of research developed under a contract funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology - FCT (DL 57/2016/CP1341/CT0025 and CES-SOC/UID/50012/2019), and in the framework of the research project "(De)Othering" (reference: POCI-01-0145-FEDER-029997), financed by FEDER – European Regional Development Fund through the COMPETE 2020 – Operational Programme for Competitiveness and Internationalisation (POCI), and by Portuguese funds through FCT. I would like to thank project team members Júlia Garraio, Rita Santos and Sofia José Santos from the "(De)Othering" team, as well as colleagues and friends Stefania Barca and Emanuele Leonardi for their valuable revision of the text.

## INTRODUCTION

This article explores fantasies behind ideas of disaster in terms of a regeneration of human society through or against a non-human entity. I will explore two products of mass visual culture, *Annihilation* by Alex Garland (2018), based on the first book of Jeff VanderMeer's (2014) *Southern Reach Trilogy*, and *Arrival* by Denis Villeneuve (2016). My analysis will rely on a reading against the grain of Fernando Meirelles's *Blindness* (2008), based on José Saramago's novel *Ensaio sobre a cegueira* (1995), M. Night Shyamalan's *The Happening* (2008), and Juan Antonio Bayona's *The Impossible* (2012), which I have analysed in earlier works (Giuliani, 2016a, 2017b). My analysis draws on cultural and postcolonial studies and socio-anthropological interpretations of the discourse on catastrophe and disaster, according to which catastrophe is a crisis that occurs in the West; that is to say, a moment of transition occurring where nature is considered as subjugated and mass destruction has been limited. Disaster instead is seen as an uncontrollable event located somewhere in the rest of the world (and, specifically, in places where it is assumed that local culture provides barren ground for developing risk-prediction technologies). I will seek to compare and contrast these films, tracing how they developed out of a series of events and texts while also contextualising them in relation to contemporary conceptualisations of crisis, risk, catastrophe and disaster. My aim is to reveal points of convergence and divergence between their definitions of "a better society", as well as their relation to current imaginaries of catastrophe. I see the imaginary of catastrophe as a "set of signifying practices and figures of the archive of white Western popular culture" (Demaria, 2016: 143; my translation) that connect culture and materiality as interacting systems which include memories of the past, fears of the present and imaginations of the future.<sup>1</sup>

The films I selected present an array of apocalyptic threats faced by subjects deemed worthy of survival. Such is the case of a multiracial community in both *Blindness* and *The Happening*, where solidarity is key to being spared death, or a white affluent family in *The Impossible*, whose bonds of love make a reunion possible in a Third World country gripped by disaster. The community in *Arrival* comprises two white American scientists who believe in the power of knowledge and transcultural (posthuman) communication as a means to cross-civilisation and peace, while the all-women team of scientist survivors in *Annihilation* fights with the intent of preserving their bodies' and the world's integrity.

Mereilles' film is about an epidemic of blindness that starts in the city of São Paulo, Brazil. It belongs to the speculative fiction genre, since the story and its characters deal

---

<sup>1</sup> This method has its roots in historical, literary and anthropological research carried out by Ann Laura Stoler (2002a, 2002b), Catherine Hall (2002), Catherine McClintock (1995) and Robert Young (1990).

with events and phenomena resulting from the likely extrapolation of actual natural or scientific processes, and with actions and reactions projected in a “what if” scenario that may constitute a new framework for human deeds (see Heinlein, 2017: 19; Merrill, 2017: 22). *Blindness* and the coeval *The Happening*, also belonging to the speculative science fiction genre, will assist me in analysing *Annihilation*. Bayona’s *The Impossible* is based on the tsunami that hit South Asia on Christmas Eve of 2004, and as such is not a fiction film. Both Villeneuve’s *Arrival* and Garland’s *Annihilation* belong to the sci-fi genre: the former is about the aliens’ arrival on planet Earth and its consequences in terms of knowledge enhancement, the latter deals with the genetic mutations caused by such an event. Despite this heterogeneity in terms of genre, country of origin, and success,<sup>2</sup> my aim is first to compare the way in which they present or re-discuss the Western approach to crisis management and the social composition of survivor communities (in the United States and Europe, as São Paulo doesn’t seem to represent any Latin American specificity). I will then turn to the role which communication/contamination play in the imagination and in the crafting of traditional or alternative crisis management plans.

Drawing on American anthropologist Kevin Rozario’s work (2007) on the Western idea of catastrophe as a cause of moral, cultural and political renewal, I will argue that the contemporary fear of disaster is translated into pop-culture apocalyptic scenarios to envisage a reassuring, utopian, eugenic future, which also corresponds to a new “beginning” in the context of the growing imaginary of *crisis* (see also Hoad, 2013). Post-apocalyptic eugenic scenarios establish a connection with a not-so-distant past (e.g., the South Asian tsunami) and reformulate mechanisms of human selection and manipulation, or the direct culling of subjects who are considered less worthy, in order to ensure the survival or advancement of the (human) species by preserving its superior elements.

However, what they put forward is not a mere return to the tropes of “war of all against all” and “*mors tua, vita mea*” [your death, my life], iconised in popular culture by alien films like *The War of the Worlds* (Pal, 1953; Spielberg, 2005). Rather than conjuring up a total war mentality (e.g., the mindset that could conceive of using weapons of mass destruction against the Nazis and their allies during the Second World War, or against insurgent peoples in colonial wars), they propose alternatives

---

<sup>2</sup> Unlike the other movies I have examined here, *Blindness* had many nominations and won many prizes at minor film festivals and had a nomination at Cannes Festival (2008), *The Impossible* won an Oscar and a Golden Globe (2013) and *Arrival* had many nominations and won many prizes at minor film festivals: it won two Davids at the Venice Film Festival (2016) and, in 2017, two Oscars at the Academy Awards, two Golden Globes, and one BAFTA. *Arrival*, *The Impossible* and *The Happening* had a cumulative worldwide gross (domestic and foreign) of 150-200 million of dollars. *Blindness* only reached 20 million and *Annihilation* 32 million (but being produced by Netflix it has been immediately available online).

based on transcultural/posthuman communication or a lasting (cultural as well as biological) contamination. Even in the film whose title – *Annihilation* – seems to evoke that trope, and where the crisis is considered overcome with the (apparent) extinction of the alien-generated environment (“the Shimmer”, in which waves and DNA are refracted modifying all organic and inorganic elements), solidarity between the protagonist and her husband’s genetically modified double brings into the *world as we knew it* the possibility of endless mutations. The only exception is that of Bayona’s “descriptive” film: I read it as a continuation of the “real” (pessimistic) tradition of non-communication with the Other, as opposed to the fictional scenario in *Arrival*, where aliens and humans share a new language, a new conception of time, and a new epistemology. In *The Impossible*, the leading characters do not establish any meaningful communication with the locals and therefore, the creation of a transracial/transcultural/transclass community is an *impossibility*.

My resignification of the term *crisis* shifts its meaning from the material crisis that has hit the environmental, political and social spaces of Europe, the West (which encompasses Europe, North America, and Australia) and their global dimensions, to the crisis of self-representation of Europe and the West that is both engendered by and reproduces the material crisis. Following Stuart Hall, I conceive of the symbolic and the material as not merely interconnected and mutually interacting: “they actually produce each other within a complex camp of individual and super-individual forces” (Giuliani, 2017a: 68). By environmental, political, and social crisis, I mean the effects of the war on terror in terms of securitisation and border control practices (from tighter airport security controls to more restrictive migration policies in Europe and the United States), the effects of climate change in terms of modification of the environment and global migrations, and the consequences of human genome editing (in terms of both improvement and selection).

These crises have circular, semiotic as well as political relations with the fears they engender, which are reproduced by the media and in films. The circular relation between cultural constructions, fears and material crises has to do with the hyperreal fashion in which media representations and material data are inseparable. In the post-9/11 “global wars” (Galli, 2010), marked by the apocalyptic omens of the Anthropocene, the semiotic relation between representations, fears and material crises compels us to read visual products as historical texts. They help to shed light on the imaginary that serves as the scientific, political, cultural and social terrain where our conception of the present is forged. The Anthropocene has been defined as a new geological era marked by human-wrought changes, though there is a lack of unanimous consensus over its start date in the scientific community, where its origin



has been alternately traced to colonial expansion, the industrial revolution, and carbon extraction (Barbero and Leonardi, 2016). Lately, it has been ascribed to the anthropic exploitation of oil reserves and the impact of extraction on the environment. The definition is grounded in controversial Cartesian binaries – i.e., culture/nature, human/animal, human/non-human, organic/inorganic – which are somehow reflected in the films I discuss here, where the possibility of a supersession of the binary terms is a reason for panic. Material feminism and political ecology at large have taken issue with the notion of Anthropocene, urging the adoption of the terms Capitalocene or Chthulucene<sup>3</sup> (Haraway, 2015, 2016; Moore, 2017, 2018) to more accurately reflect the relation between capitalism, social inequalities, and environmental disasters. As I will argue, capitalism and its war *dispositif* lurk in the background of all these films in various guises. They can play the part of the monstrous threat (*Blindness*, *Arrival*, *Annihilation*) or represent a safe space to return to (*The Impossible*), although sometimes going back to a former space corresponds to the restoration of a regular life ridden with racial, class and gender inequalities and violence, as in *Blindness*. Alternatively, they assume the guise of a doomed condition that sooner or later will be superseded (in *Annihilation*, genetic mutations seem to make capitalist value extraction impossible and military control over its effects powerless).

Disaster may come from within our world or from another world. It may be caused by nature as an external enemy, or it may come in the guise of an alien presence from the unknown otherworld. Or, from alien intervention on human and non-human DNA. I argue that the diverse survivor communities are the mark of a specific conception of the present and future of human society and of the need to repair the wrongs of hypercapitalism (or Anthropocene), a system that regards nature only as a (endless and costless) resource for exploitation, humankind as the only historical subject, and the enemy as an entity to annihilate. This same mentality that I see as underpinning what Tala Asad has called the “small (colonial) wars” (2007: 35-36) is grounded on the idea that the enemy, human or non-human, comes from spaces and communities that are believed to pose a moral threat and, as such, has a lesser right to be treated as a peer. The enemy needs indeed to be destroyed and spaces and communities from where the threat comes can disappear without causing much distress. Such is the case in films like *The War of the Worlds* and *Annihilation*, although the latter seems to warn

---

<sup>3</sup> Donna J. Haraway and Jason A. Moore have argued that capitalism rather than the mere presence of human hunters, gatherers and farmers has had a massive impact on the planet through CO2 emissions, extractivism, inhuman exploitation, genocide, air and water pollution, and land devastation. Haraway uses the term Chthulucene to define the exceeding Life of the Planet that capitalism would never fully subjugate or annihilate.

about the fact that the alien presence may have been destroyed but is not extinct, having contaminated and structurally modified the *world as we knew it*.

This same mentality erases the possibility of the encounter as well as the history of cultural, social and economic exchanges between the protagonist(s) and the non-peer/expendable ones. This is particularly true in *The Impossible*. In the final scene, the family that survived the tsunami goes back to its previous life as if it were completely separated, both geographically and epistemically, from the spaces and lived experience of constant disaster (South Asia is periodically hit by *natural* disasters). Instead, where that geographical and epistemic divide has been erased (e.g., in both *The Impossible* and *Blindness*), the community of survivors reflects the positive values of a society *in embryo* that is supposed to be terror-free. Yet, the threat is not fully banished. In all these films, regardless of whether the community is multiracial or transclass, it is a white protagonist who has the technical or emotional skills to lead it out of disaster. The terror-free society that ushers in a new historical era is led by a white Western subject. But the white subject and Western society at large, leading and profiting from the capitalist system of exploitation and its knowledge/power devices, are believed to have caused the disaster, which makes it more likely that the threat will reappear in the future. This is especially true in *Annihilation*, where a self-destructive drive causes the annihilation of the team members who ventured into the Shimmer, lest they be vectors of contamination to the still safe “out there”. In this case, what is offered is an apocalyptic/sci-fi version of the debate on the Anthropocene and its reverse promise of a threatening future. In fact, Lena, the only survivor from the all-scientist team, and her husband’s double (a creature of the alien-generated environment and the only one who has managed to escape it and survive) are both agents and witnesses of a modification, physical as well as epistemological, that the world of Anthropocene needs to endorse.

This reverse promise echoes Rozario’s society of “permanent disaster”, drawing from and at the same time reverting Jean Jacques Rousseau’s statement that “catastrophe is generated by modernity and as such generates Progress” (*apud* Rozario, 2007: 19). Rousseau also believed that catastrophe causes more victims among those who challenge the laws of nature (i.e., through exponential urbanisation) and, by wiping out the modern lifestyle, makes a new beginning possible (*ibidem*). He argued that a new beginning would foster either faster progress or, on the contrary, a return to the *homo homini lupus* [A man is a wolf to another man] condition. It is the loss of trust in progress as a linear process – whose costs are justified by its benefits and, in humanity, whose universal values of communion and solidarity are seemingly

reserved for the few – that makes room for the apparently absolute fear of boundless terror and cynicism about the “aftermath of the crisis”.

The possibility that *monstrous* epidemics, invasions, genetic mutations, and extreme indiscriminate violence might hit the safe West and not be confined to the “out there” is what engenders terror. This is the reason why I decided to analyse *The Impossible* together with sci-fi films. It locates disaster “out there”, in the former colonial world and current global South, unlike the other films that thematise catastrophe’s border trespassing. *The Impossible* thematises the reassuring vision of a world where those responsible for the overexploitation of natural resources can indeed mitigate the effects of the Anthropocene in the West through knowledge and technology. Here, they have a safe place to go back to, while speculative and sci-fi films endorse the opposite vision, where those same effects are incontrollable, leading to a loss of the safe space and a new beginning that challenges all the conditions that used to define that space as such.

#### DISASTERS, CATASTROPHES AND CONTEMPORARY DYSTOPIAS

Disaster management and reconstruction programs are the primary site of production of a new Western and neocolonial discourse of *worthiness* or *deservedness*;<sup>4</sup> that is, the act of selecting who is “deserving” and “undeserving” of aid through the concept of humanitarian precedence. Think of the many disasters that have happened in the last 10 years, from the 2010 earthquake in Haiti that affected three million people and killed 230,000 to hurricane Idai, which hit Mozambique, Madagascar, Zimbabwe, Malawi and South Africa in March 2019, causing more than 1,000 victims and the destruction of several villages.<sup>5</sup> They have quickly faded from the news and from Western collective memory, as if their victims were less worthy of grieving and the suffering they had caused was to be blamed on a specific human ontology that – unable to deal with disaster due to insufficient technology and knowledge, and unequal valuation of human lives – is expected to somehow cohabit with disaster.

Besides, if we compare media coverage, public debate and financial aid in the Mozambique flooding, the fire at Notre Dame cathedral in Paris (in which no casualties occurred) and the disasters at sea caused by the border regime in the Mediterranean (with a death toll exceeding 20,000 in the years 2014-2018), we can see that the official meaning and international relevance of disaster are independent from the

---

<sup>4</sup> See Butler (2009), in the frame of the war on terror.

<sup>5</sup> The list is impressive and also includes the typhoon Haiyan in the Philippines (2013), which caused 10,000 victims and involved four million people; the earthquake in Nepal (2015), which caused 11,500 victims and 3.5 million displaced people; and the seaquake in Sulawesi (2018), which caused 4,500 victims and over 200,000 displaced people. See <http://ourworldindata.org>.

underlying data. They depend on dominant conceptions, hegemonic imaginaries, and local and global power relations.

A binary rhetoric, locating forgettable “disasters” beyond the borders of the worthy “imagined community” (Anderson, 1983) on the other side of the gate separating visibility from invisibility, differentiates between “places of disaster” (where catastrophe can be controlled and therefore overcome) and “places *for* disaster”; that is, where disaster is part of people’s daily lives. In colonial narratives, the discovered lands were a place *for* disaster where indigenous people were overwhelmed by natural and human-generated calamities that they were unable to master – as they did not have the necessary culture (Giuliani, 2017a: 76). Nowadays, disaster coincides with a number of phenomena, from wars to tsunamis, from epidemics to inhuman labour exploitation: in brief, global inequalities in their most extreme form.

On the other hand, the concept of worthiness or deservedness – and the distinction it operates – does not apply only to the “out there”, the postcolonial elsewhere. “Places *for* disaster” can also be found (or built) within the global North, as Mike Davis (1990, 1998, 2002, 2005) has shown in his research on the effects on people and the environment of nuclear and chemical experiments, and the urbanisation and desertification in the United States (U.S.) since the aftermath of the Second World War. More recent examples are the Bhopal (1984)<sup>6</sup> and Chernobyl disasters (1986).<sup>7</sup> In Bhopal, the Indian government allowed Union Carbide, a U.S. pesticide manufacturer, to prioritise profit over safety, resulting in a gas leak that killed at least 8,000 people (Lapierre, 2002). In the case of Chernobyl, the cost of poor management by the USSR central government will be paid by generations of Ukrainians, as radioactive contamination is expected to last for 300 years (see Abbott, 2006). Similar incidents in Italy involved collusion between state institutions, polluting factories, and local governments in the industrial areas of Taranto, Marghera and Manfredonia, and their careless management of environmental and health disasters caused by chemical accidents and toxic waste (see, respectively, Barca and Leonardi, 2016; Zazzara, 2009; Malavasi, 2018).

The definition of disaster depends, then, on many local and global factors and layers of power relations. Generally, it is not provided by the disaster-struck community, which does not have a say in short- or long-term disaster management either. In most cases, disaster is defined by actors who are in the driver’s seat but are not directly involved. Disaster is seemingly not seen in its complexity – the result of the

---

<sup>6</sup> See <https://www.bhopal.net/>. Accessed on 12.06.2020.

<sup>7</sup> The event and its consequences inspired the film *Chernobyl Diaries* by American director Bradley Parker (2012) based on the novel *The Diary of Lawson Oxford* by Israeli Oren Peli, also author of the very successful horror film *Paranormal Activity* (Peli, 2007).

interaction between human, non-human, organic and inorganic agents. In this thoroughly other-directed meaning of disaster, what is lost is what post-human feminism calls multifactoriality and *intra-activity* of natural (physical and biological) phenomena (Barad, 1995, 2008); that is to say, the internal interactions of multiple factors that contribute to generating a given phenomenon. In *agentic materiality* (Barad, 1995), which is a material reality that views all the components and factors involved in creating phenomena as “agents”, human beings are neither the sole or main agentive element nor the blameless victims. Not even Hurricane Katrina can be termed a natural phenomenon independent of human intervention, since humans are an integral part of the natural environment. They are “acted-on agents”, who can influence and change the physical contexts in which they live while at the same time being influenced and changed by them. When viewed from this perspective, the narrative that explains the December 26, 2004 tsunami in Southeast Asia or the tidal wave that broke over Fukushima on March 11, 2011, as being caused exclusively by “natural factors” (neglecting to acknowledge the role played by global warming and the effects of human behaviour on the environment) is not particularly plausible. Rhetoric that casts humans as the only actors capable of solving things is unacceptable. Neither can we assume that the subjects involved in disaster would be unable to survive in harmony with (some of) the climate changes, developing new forms of life that diverge from the “logics” of disaster management and humanitarian intervention.

Specifically, negating the subjectivity of the people affected by disaster casts the non-West as a homogenous space that is “naturally defined” as the place where disasters occur, in line with the definition of “places of disaster” and “places for disaster” that I propose here. In this way, it could be argued that the “out there” is once again positioned as a “colonial object”, in which disaster is a frame rather than an event (Giuliani, 2016a, 2017b: 229). As such, it must be subjected to strict military, political and governmental control through humanitarian intervention or, when it poses a security concern, through the “small wars” described by Asad (2007). When this spatially specific and reassuring dichotomisation between “places of disaster” and “places for disaster” is overturned, and disaster tips over the borders into the so-called global North, bringing with it the inequalities and “chaos” that reign over it, it will not be a regenerating catastrophe, a crisis limited by hope, but an absolute disaster, the end of the *world as we know it*.

*The Impossible* evokes this scenario in its account of a nature that sows death, involving a family that, while holidaying in Thailand in 2004, falls victim to the tsunami on Christmas. The film’s title conveys exactly what I seek to address here: white, Western, middle class, “respectable” individuals are not supposed to fall victim to

disaster. Both in the film and in real life, that fate is reserved for the Thai people, seen as a barbarous, homogeneous entity. The events depicted in the plot are impossible by their very nature, representing as they do the dystopian manifestation of a state of exception that involves even affluent people. This state of exception appears as such only by virtue of a vision that does not consider the binary through which the existence of “places *for* disaster” becomes structural, as it defines the “exception” only when disaster comes to affect those who belong to the “place *of* disaster”. The state of exception is not exceptional at all for those who are seen as belonging to the place *for* disaster. Once again, it is when catastrophe trespasses into the safe space of civilisation that the “place *for* disaster” is defined as such, engendering the dystopian exception that could subvert and erase the *world as we know it*.

Lest the dystopian speculative effects of the Anthropocene become a reality, it is necessary to prevent natural incidents with precautionary boundaries designed to strengthen non-expendable subjects, guaranteeing them resources and a safe space where they can live untouched and avoid contamination. In speculative fiction, these boundaries are geographical and political as well as genetic. A good example is the dystopian film *Code 46* (Michael Winterbottom, 2003), where metropolises similar to Saskia Sassen’s global cities (Sassen, 2001 [1991], 2011 [1994]) are inhabited by the few who have travel documents while the multitude is consigned to death and oblivion in the desert outside city gates.<sup>8</sup> There are genetic boundaries, too. *Code 46* is indeed a law that forbids sexual intercourse, marriage and procreation between individuals with genetic proximity – a likely occurrence, given that most of the global population in the film is the result of cloning.

As for what I have termed the “new eugenic scenarios”, that is, a reassuring, utopian, eugenic “after” that also corresponds to a new “start” in the context of a growing imaginary of *crisis*, they play into this dichotomous vision pitting “citizens worth saving” against “expendable” victims who can be sacrificed. The idea that we might control the risk of individual or societal degenerative metamorphosis by actively “separating” and “improving” human ranks through social organisation and medical intervention has a long history. It has characterised modernity since Enlightenment thinkers first presumed to deterministically understand the nature-humankind relationship and, more markedly, since the emergence of the measurement-oriented

---

<sup>8</sup> Underlying all the films I have analysed is the memory of the future, that is, the speculative projection of past and ongoing divides in a dystopian future. Along the same lines, a successful Brazilian web TV series, *3%* (created by Pedro Aguilera, ongoing broadcast since 2016, and distributed in 190 countries), deals with a spatially and socially divided society (the chosen few vs. the poor and hopeless inhabitants of the slums). Akin to a survival of the fittest, every year 3% of the poor who have reached the age of 18 have a chance to access the world of the chosen few, provided they demonstrate superior mental and physical abilities.



rationality culminating in eugenics that has fuelled Western culture from the rise of positivism to the present day.<sup>9</sup>

Emigration and containment in institutions were employed in the past as push-pull measures to rid of “inferior” subjects by sending them “elsewhere”, to secluded sites far from the eyes of society. However, the moves to directly eliminate these populations through sterilisation carried out in Germany, Sweden and parts of the U.S. amounted to what Roberto Esposito (2004: xiv-xv, 146-157) has defined as a “surgical” approach to the “disposal” of inferior subjects and historical examples of “negative eugenics” (Esposito, 2004: xiv-xv, 146-157). This approach is based on the idea that there is a pathogenic socio-racial element with the power to corrupt the presumably racially homogenous social body, and that only by “surgically” eliminating it can we ensure the continued purity/racial supremacy of the nation. If we project this approach onto a global stage and consider it more broadly as the motivation behind moves to select among the so-called global North’s socio-racial legacy, we can find its traces even today in racist diatribes against immigration, and likewise in humanitarian aid schemes targeting disaster victims. The films I analyse in this article provide clear examples of this. Given the impossibility of openly calling for a return to “negative eugenics” of the past (e.g., as a dystopian version of neo-Malthusianism; see Hardin, 1968 and Boulding, 1966), the dystopian device of natural disaster appears to offer an alternative means of selecting among “inferior” subjects. This selection is aimed at drawing more rigid “naturalised” boundaries between class, gender and race and “preserving” the sites of power. Such was the case when Hurricane Katrina hit with devastating effects the coasts of the Gulf of Mexico, Mississippi, Alabama and Louisiana in 2005, as well as destroying the historical centre of New Orleans.<sup>10</sup> The U.S. government’s slow response to the disaster and the insufficient preventative measures, a consequence of the country’s long history of discriminating between lives worthy/unworthy of saving along class and colour lines, were a source of national shame.<sup>11</sup>

In the case of Katrina, like in *The Impossible* as well as in *Blindness*, the official answer to catastrophe is: *homo homini lupus*. There is no society nor community taking care of its weakest members, nor any social obligations, only individuals and families

---

<sup>9</sup> For insights into the international debate on eugenics, see the works of Claudio Pogliano (1984; 2005). For a genealogy of eugenics in the U.S., see the works of Edwin Black (2012), Jonathan Peter Spiro (2008), and Wendy Kline (2005). On eugenics in the British empire, Australia and United States, see the works of Diane Wyndham (2003), Nancy Stepan (1982), Philippa Levine and Alison Bashford (2010); on eugenics in Italy see Claudio Pogliano (1984; 2005) and Francesco Cassata (2006).

<sup>10</sup> See Spike Lee’s documentary on Katrina produced by HBO USA, *When the Levees Broke. Requiem in Four Act* (2006); the last chapter in Kevin Rozario’s *Culture of Disaster*; and the debate on the website “Understanding Katrina. Perspectives from the social sciences” – <https://items.ssrc.org/category/understanding-katrina/>, accessed on 12.06.2020.

<sup>11</sup> Cf. <https://items.ssrc.org/category/understanding-katrina/>, accessed on 12.06.2020.

that form part of a network of power relations projected onto a transnational and global level. In *Blindness* – as well as in other films I have recently analysed like *The Road* (2009)<sup>12</sup> – these networks of relations generate affective communities capable of resisting the effects of the threat, creating solidarity and overcoming social differences. But this only lasts until the return to normalcy restores differentiation among people (*Blindness*). Transclass (but not transracial) emotional communities of survivors (like in *The Impossible*), as they might be termed, thus appear as mere means of survival and are inherently temporary, lasting only until the reunited upper-middle-class white, family flies home to take back its rightful place in the Western world.

### ON DISASTERS, CATASTROPHES, MUTATIONS AND POST-APOCALYPTIC AFFECTIVE COMMUNITIES

Both *The Happening* and *Blindness*, which I have discussed at length in two of my recent publications (Giuliani, 2016a, 2017b), deal with deadly events of which, apparently, human beings are not guilty. Nature revolts against humans, be it in the form of plant spores that cause people to commit suicide or a virus that causes blindness. Although blindness not only causes accidents and death but is also a metaphor for the “eclipse of enlightenment” (Von Koppenfels, 2004: 156),<sup>13</sup> it does not bring about the end of the world. Rather, it is a scenario for experiencing the end of the *world as we know it* (driven by and organised according to the time and space of capitalism). Unlike *The Happening* but similarly to *Annihilation*, in *Blindness* there is no trust in the state, its institutions or its military forces: the blind are forcefully removed from their homes and confined to an abandoned mental hospital where neither medical or psychological assistance nor basic necessities such as linens and soap are provided. The facility is patrolled by the army, who have received orders to kill anyone attempting to leave the grounds. The forced co-habitation of people who have different experiences of disaster triggers the abuse, rape and murder of the most vulnerable and unfamiliar with the “state of exception”. When the soldiers also become infected, everyone is free to flee the facility. The protagonist (played by Julianne Moore), who is immune to the disease but pretends to be blind, leads her new affective community out of the hospital and into the chaotic city, where the dead and the living blind are left in a “state of nature” characterised by a war of all against all for the limited resources

---

<sup>12</sup> *The Road* (2009) is a successful film by John Hillcoat, starring Viggo Mortensen and based on Cormac McCarthy’s novel (2006). It envisions a post-nuclear world where the only two options for survival are eating other humans or finding stored canned food. The leading characters are a father and his little boy in search of shelter, food and repair against the cannibals.

<sup>13</sup> Von Koppenfels refers here to José Saramago’s novel, written after the writer had witnessed the early 1990s civil war in the Balkans.

available. Back at her luxury apartment (which she shares with her now-blind dentist husband), the members of the small community enjoy a moment of peace and the morning after, the “patient zero” of the epidemic regains his sight. This is a new beginning in their lives, marked by awareness of the wrongs of *the world we knew*.

In *Annihilation*, such a “return” is complicated by genetic modification. The two survivors have the opportunity to start anew on the basis of social codes and organisations suspended by the catastrophe, but with the added awareness of the extreme vulnerability of human condition. Not only can aliens come back, but (genetic) vulnerability in humans undermines the capacity to endure the Anthropocene. In fact, the Shimmer, the alien-generated environment, is ever expanding and “will grow until it encompasses everything”, as the expedition’s chief scientist, Dr. Ventress (Jennifer Jason Leigh), predicts just before dying. By randomly refracting and recombining radio waves and DNA, the Shimmer makes human identity less distinct, zeroing out the humans’ capacity to master nature, control their behaviour, exploit resources, and (re)produce. DNA recombination does not have to be only monstrous: as Lena observes, it creates forms of life of extraordinary beauty. The physicist Josie Radek (Tessa Thompson) – the only one who decides to stay in the Shimmer – argues that rather than knowing or fighting it, one should submit to it and let it bring about change.

Interestingly enough, the expedition team that Dr. Ventress, a psychologist serving in the army, put together is composed of five women, four of whom are scientists. Lena (Natalie Portman) is a biologist, Cass Sheppard (Tuva Novotny) is a geomorphologist, and Anya Thorensen (Gina Rodriguez) is a paramedic. All of them have “a past”: Lena has lost her husband and Sheppard a daughter who died of leukaemia, Thorensen is a recovering alcoholic, and Radek used to self-harm. Ventress’ story is apparently a mystery, but Lena suspects she has terminal cancer. Except for Lena, who initially volunteers out of love for her husband Kane (Oscar Isaac), the affective community that Ventress has created is bound together by a self-destructive drive. Lena’s husband is not dead, in fact he has just returned from a year-long mission to the Shimmer. Apparently, he is the only survivor from a previous army expedition whose destiny will become clear to Lena and the others when, in the soldiers’ headquarters, they find a memory card with a video of the genetic mutations they underwent. While Sheppard and Thorensen are torn to pieces by a mutated bear, Radek, who is herself undergoing a visible mutation, decides to stay in the Shimmer. Ventress is the first to arrive to the lighthouse – that is where it all started, with an alien meteor crashing into the lighthouse in the opening scene. There, Lena discovers that the real Kane, unable to accept his mutation and duplication, has set himself on fire with a phosphorus grenade after asking his double to go find her. Kane’s double, who

has reached Lena's home in the opening scenes, is on his death bed at the army base with multiple organ failure. After setting the lighthouse on fire and destroying the Shimmer, Lena returns to that same base, the only survivor from her expedition team. After being interrogated, she is put in isolation. In the meanwhile, Kane's double is out of danger and the last scene sees Lena and him hugging after confessing to each other that somehow both are products of the Shimmer.

The film's title – *Annihilation* – refers to the destruction of the *world as we know it*: “our bodies and our minds will be fragmented into their smallest parts until not one part remains... Annihilation”, says Ventress just before disintegrating into a shimmering cloud. Towards the end of the film, Lena tells the officer who's interrogating her:

[Lena] “I don't think it wanted anything”

[Officer] “He came here for a reason, it was mutating our environment and destroying everything”

[Lena] “It wasn't destroying. It was changing everything. It was making something new”

[Officer] “Making what?”

[Lena] “I don't know”

I see *Annihilation* and *Arrival*, both about an invasion that engenders endless and unpredictable mutations, as metaphors for the encounter with the unknown “out there”, violating the binary border between catastrophe and disaster, human and less human, human and alien. Both films make an effort to imagine the encounter and its consequences as a “change” to which we, the humans, need to resign (*Annihilation*) or as a “change” that will increase human understanding (*Arrival*). While communication (through DNA modification) in the former is against humans' will, acceptance from some wise humans in the latter allows the whole community to benefit from the exchange.

Subsequently, I will discuss *Arrival* against the grain of *The Impossible* for two reasons. Firstly, both revolve around a natural/alien disaster, seemingly independent of the life and actions of the people involved. Secondly, the issues of communication/lack of communication and possible/impossible cooperation (between locals and tourists or humans and aliens) are resolved in opposite ways. *The Impossible* is based on the true story of a Spanish family that lived through the 2004 disaster while on holiday at a Thai resort, although the film changes the family from Spanish to British. Naomi Watts plays “Maria”, and Ewan McGregor is “Henry”. Three young (and very white) actors are cast as their children. *Arrival* does not deal with natural disasters. It tells of the arrival of

alien spaceships on Earth – an event that is unrelated to the people involved in the story. The egg-shaped, aerial totem-like ships (called shells) are 500-metres tall: every 18 hours a hatch opens to let the scientists in. What is extremely interesting and quite unique for an alien invasion plot is that the protagonist avoids a “war of the worlds” and complete destruction thanks to transcultural (posthuman) communication. Communication here is the way out of a *Weltanshaung* based on *homo homini lupus*, an option that is completely neglected by the protagonists of *The Impossible*.

After being injured in the tsunami waves, Maria is finally rescued by local Thai villagers who provide her with a first aid and take her and her son to the nearest camp hospital, where they can finally reunite with the rest of their family. “Thank you” is her only utterance and the only word the audience can understand, since the director has decided not to offer subtitles for the conversation among the Thai rescuers. She does not ask if that community had losses. The local community is not seen as suffering in the same way, nor is it entitled to the same attention. The film deals with a real tragedy, a disaster that takes place “elsewhere”, but, because it involves westerners, it is made into a turning point with the power to re-establish the superiority of the “First World”. The fictional tragedy, on the other hand, brings the end of the world within the boundaries of the West (northern Europe) and therefore, I would argue, conceives of it as a final eugenic catharsis that absolves the West of its sins.

*Arrival*, in this sense, represents an important challenge: the invasion by the Other is meant to endure and signals the impossible return to a divided world where the safe space of the human is guaranteed by solid epistemic, physical, linguistic, geographic and political boundaries. Just as in *Annihilation*, the alien presence cannot be erased: as in a reverse colonial invasion, the physical (or epistemic) presence of the colonisers will gradually mutate and then put an end to (*Annihilation*) or improve (*Arrival*) the status quo. Annihilation and mutation lie at the very foundation of colonial and postcolonial imagination: the fear of becoming a settler colony just like the ones the West created elsewhere belongs to a transnational Western “colonial archive”, that is, “a repository of codified beliefs” (Stoler, 2002b: 97), at once local and transnational, providing the symbolic material that legitimises colonial expansion, extermination and the civilising mission (Giuliani, 2016b; Hage, 2016; Arata, 1996).<sup>14</sup>

Unlike in *The Impossible*, where the safe West materialises in the guise of Henry’s father’s reassuring voice on a borrowed cell phone, in *Arrival* the main character is sceptical of the state institutions and army and their way of dealing with the crisis. 48

---

<sup>14</sup> Critical analysis of the topos of the colonised land as a body to be penetrated, fertilised and mutated to make it fit for the newcomers is well-known. See, among many, the seminal work of Anne McClintock (1995), Anja Loomba (2005), Leela Ghandi (2006), and Ann Laura Stoler (2002a).

hours after the arrival of 12 alien spaceships, the U.S. professor of linguistics Louise Banks (Amy Adams) is contacted by Colonel GT Weber (Forest Whitaker) because of her previous work translating Iranian insurgents' videos from Farsi. Although disappointed at the U.S. intelligence's means and aims, she agrees to helping and after reaching an army base in Montana, she and Ian Donnelly (Jeremy Renner), a physicist, are taken inside the spaceship to decipher the aliens' language and ask questions. Quotes from classic alien iconography – specifically from H. G. Wells' *The War of the Worlds* and its film adaptations (1953 and 2005) – are seemingly a mark of Villeneuve's interpretation of the trans-worldly encounter. Here too, as in the 1953 version of *The War of the World* and in Spielberg's, aliens resemble giant squids with multiple tentacles (tripods in the former two, heptapods in Villeneuve's). Yet, rather than being vertically kidnapped by alien spacecrafts (Spielberg), scientists and soldiers have to voluntarily climb up a vertical tunnel where gravity is reduced.

Louise and Ian begin researching the written language of complicated circular symbols. As Louise studies the language, she starts to have visions of a child who seems to be her own, a daughter named Hannah who died of a terminal illness in her adolescence. When Louise is able to establish sufficient shared vocabulary to ask why the aliens have come, they answer: "Offer weapon". However, China translates this as "Use weapon" and promptly breaks off communications. China, as Louise discovers, uses mah-jong tiles to interact with the aliens, transforming every conversation in a matter of winning or losing. Other nations follow China's lead, and soldiers plant a bomb in the spaceship that has landed in Montana. Unaware, Louise and Ian re-enter the alien vessel, and the aliens give them an extremely complex message. Just before the bomb explodes, one of the aliens ejects Ian and Louise, who are left unconscious. When they reawaken, the military are preparing to evacuate, and the spaceship has moved out of reach. Ian discovers that the symbol for time is present throughout the message, and that the writing occupies exactly one-twelfth of the space in which it is projected. Louise suggests that the full message is split among the twelve vessels, and the aliens want all the nations to share what they learned.

China's General Shang issues an ultimatum to the aliens, demanding that they leave within 24 hours. Russia, Pakistan, and Sudan follow suit. Louise goes alone to the spaceship, and a shuttle is sent down to transport her inside. One of the aliens explains that they have come to help humanity, for in 3,000 years they will need humanity's help in return. Louise returns to the camp as it is being evacuated and tells Weber that the alien language is the "weapon", the "tool", the "gift" they are offering: learning someone else's language helps people change their way of thinking, adopting a new identity and, in particular, a different conception of time. The aliens' conception



of time is not linear: they will share this gift with humans, allowing them to experience “memories” of events that have yet to happen. The very fact that Louise is learning the alien language explains her capacity to see her future with Hannah. She has visions of a United Nations gala, where China’s General Shang thanks her for persuading him to call off the attack by reaching him on his private number and reciting his wife’s dying words: “In war there are no winners, only widows”. Shang will know, once the whole humanity shares the “gift”, that she needed to make that phone call. In the present, Louise steals a satellite phone, calls Shang and recites the words. Immediately after, the news announces that the Chinese will stand down. The other countries follow suit, and the twelve spaceships vanish. During the evacuation of the camp, Ian expresses his feelings for Louise. She will agree to have a child with him despite knowing their fate: that Hannah will die and Ian will leave them, unable to cope with the revelation that she knew all along. But as she tells Hannah in the final scenes, as images of their family life with Ian appear on the screen: “This is where your story begins, the day they departed. Despite knowing the journey and where it leads, I embrace it. And I welcome every moment of it”.

## CONCLUSIONS

The “interpretative” potential offered by the analysis of different films belonging to descriptive and speculative genres lies in the opportunity they provide to explore the dystopian imagination of the future based on present imaginaries and memories of recent and distant pasts. In all of them, surviving the events that could erase the *world as we knew it* is linked to the Anthropocene and its reverse conception of the future (no longer a promise but a threat). *Annihilation* and *Arrival* deal with fear of the future, speculating about the inevitability and desirability of biological and cultural communication with the agent of change for humanity. Disaster always occurs where available technology and knowledge cannot master nature, and its trespassing Western borders is viewed as a catastrophe. In both films, the aliens’ arrival does not bring extinction but a renewal of human life. *Blindness* deals with the impossibility of going back to the way things were before, and whether it may be desirable for the upper class to recover a “safe space” that was ridden of violence and despair. Compared to these films, *The Impossible* seems to offer an alternative “reassuring reality” to the threat of irreversible mutation, to a dreaded permanent co-habitation with a more civilised, stronger and overwhelming alien society, or to the unwelcome realization that our privileged life may hide more violence than we normally associate with “places for disaster”. If that were the case, the lesson to be drawn would be that what the future holds is a sort of neocolonial and utopian tragedy, in which the happy

ending is reserved for the West and those among its citizens who are considered worthy of survival. Untouched, unmutated, identical, they would go back to a traditional patriarchal way of life that is just as utopian – void of suffering, violence and death. Watching these films, we have imagined a world that is under the threat of annihilation; we have imagined a catastrophe. We did not know whether we would survive and reunite with our loved ones. We made it; we caught a plane and went back home, where order was never upset and keeps sorting between “here” and “elsewhere”, predictability and risk, life and death, catastrophe and disaster, peace and violence, love and hate, happiness and suffering in two irreconcilably distinct geographic, human and semantic terrains.

Edited by Patrícia Silva and Ana Sofia Veloso

#### GAIA GIULIANI

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra  
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal  
Contact: gaiagiuliani@ces.uc.pt

Received on 30.05.2019

Accepted for publication on 11.09.2019

#### REFERENCES

- Abbott, Pamela (2006), “Chernobyl: Living with Risk and Uncertainty”, *Health, Risk & Society*, 8(2), 105-121.
- Anderson, Benedict (1983), *Imagined Communities*. New York: Verso.
- Arata, Stephen (1996), *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle: Identity and Empire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Asad, Talal (2007), *On Suicide Bombing*. New York: Columbia University Press.
- Barbero, Alessandro; Leonardi, Emanuele (2016), “Introduzione”, in Jason Moore, *Antropocene o Capitalocene. Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*. Verona: Ombre corte, 7-25.
- Barad, Karen (1995), “Meeting the Universe Halfway. Ambiguities, discontinuities, Quantum Subjects, and Multiple Positioning in Feminism and Physics”, in Lynn Hankinson Nelson; Jack Nelson (eds.), *Feminism, Science and the Philosophy of Science: A Dialogue*. Norwell: Kluwer Press, 161-194.

- Barad, Karen (2008), "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", in Stacey Alaimo; Susan Hekman (eds.), *Material Feminisms*. Indianapolis: Indiana University Press, 120-156 [orig. 2003].
- Barca, Stefania; Leonardi, Emanuele (2016), "Working-Class Communities and Ecology. Reframing Environmental Justice around the Ilva Steel Plant in Taranto, Apulia (Italy)", in Mae Shaw; Marjorie Mayo (eds.) *Class and Community Development*. Bristol/Chicago: Policy/University of Chicago Press, 59-76.
- Butler, Judith (2009), *Frames of War. When Is Life Grievable?* New York: Verso.
- Black, Edwin (2012), *War against the Weak: Eugenics and America's Campaign to Create a Master Race, Expanded Edition*. Washington, D. C.: Dialog Press.
- Boulding, Kenneth E. (1966), "The Economics of the Coming Spaceship Earth", in Henry E. Jarrett (ed.), *Environmental Quality in a Growing Economy*. Baltimore, MD: Resources for the Future/Johns Hopkins University Press, 3-14.
- Cassata, Francesco (2006), *Molti, sani e forti. L'eugenetica in Italia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Demaria, Cristina (2016), "Afterword: Materie dell'immaginario: narrare le paure", in Gaia Giuliani, *Zombi, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre ad oggi*. Firenze/Milano: Le Monnier/Mondadori Education, 143-154.
- Davis, Mike (1990), *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London/New York: Verso.
- Davis, Mike (1998), *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York: New Press.
- Davis, Mike (2002), *Dead Cities, And Other Tales*. New York: New Press.
- Davis, Mike (2005), *The Monster at Our Door: The Global Threat of Avian Flu*. New York: New Press.
- Esposito, Roberto (2004), *Bios*. Torino: Einaudi.
- Galli, Carlo (2010), *Political Spaces and Global Wars*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Gandhi, Leela (2006), *Affective Communities: Anticolonial Thought, Fin-de-siecle Radicalism, and the Politics of Friendship*. Durham: Duke University Press.
- Giuliani, Gaia (2016a), *Zombi, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre ad oggi*. Firenze/Milano: Le Monnier/Mondadori Education.
- Giuliani, Gaia (2016b), "Monstrosity, Abjection, and Europe in the War on Terror", *Capitalism Nature Socialism*, 27(4), 96-114.
- Giuliani, Gaia (2017a), "The Colour(s) of Lampedusa", in Gabriele Proglia; Laura Odasso (eds.), *Border Lampedusa. Subjectivity, Visibility and Memory in Stories of Sea and Land*. London: Palgrave Macmillan, 67-85.

- Giuliani, Gaia (2017b), "Afterword: Life Adrift in a Postcolonial World", in Andrew Baldwin; Giovanni Bettini (eds.), *Life Adrift: Climate Change, Migration, Critique*. London: Rowman & Littlefield International, 227-242.
- Hage, Ghassan (2016), "Etat de Siège: A Dying Domesticating Colonialism?", *American Ethnologist*, 43(1), 38-49.
- Hall, Cathrine (2002), *Civilising Subjects. Metropole and Colony in the English Imagination 1830-1867*. London: Polity.
- Haraway, Donna J. (2015), "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin", *Environmental Humanities*, 6, 159-165.
- Haraway, Donna J. (2016), *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chutulucene*. Durham: Duke University Press.
- Hardin, Garrett (1968), "The Tragedy of the Commons", *Science Science, New Series*, 162(3859), 1243-1248.
- Heinlein, Robert A. (2017), "On the Writing of Speculative Fiction", in Rob Latham (ed.), *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings*. London: Bloomsbury Academics, 17-21 [orig. 1947].
- Hoad, Philip (2013), "Attempting the Impossible: Why Does Western Cinema Whitewash Asian Stories?", *The Guardian*, January 2.
- Kline, Wendy (2005), *Building a Better Race: Gender, Sexuality, and Eugenics from the Turn of the Century to the Baby Boom*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Lapierre, Dominique (2002), *Five Past Midnight in Bhopal*. New York: Warner Books.
- Levine, Philippa; Bashford, Alison (2010), *The Oxford Handbook of the History of Eugenics*. New York: Oxford University Press.
- Loomba, Anja (2005), *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham: Duke University Press; New Delhi: Permanent Black.
- Malavasi, Giulia (2018), *Manfredonia. Storia di una catastrofe continuata*. Milano: Jaca Book.
- McCarthy, Cormac (2006), *The Road*. New York: Alfred A. Knopf.
- McClintock, Anne (1995), *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge.
- Merril, Judith (2017), "What Do You Mean: Science? Fiction?", in Rob Latham (ed.), *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings*. London: Bloomsbury Academics, 22-36.
- Moore, Jason W. (2017), "The Capitalocene, Part I: On the Nature and Origins of Our Ecological Crisis", *The Journal of Peasant Studies*, 44(3), 594-630.

- Moore, Jason W. (2018), "The Capitalocene, Part II: Accumulation by Appropriation and the Centrality of Unpaid Work/Energy", *The Journal of Peasant Studies*, 45(2), 237-279.
- Pogliano, Claudio (1984), "Scienza e stirpe. Eugenetica in Italia", *Passato e presente*, 5, 61-97.
- Pogliano, Claudio (2005), *L'ossessione della razza: antropologia e genetica nel XX secolo*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Rozario, Kevin (2007), *The Culture of Calamity. Disaster and the Making of Modern America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Saramago, José (1995), *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho.
- Sassen, Saskia (2001), *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press [2<sup>nd</sup> ed.; orig. 1991].
- Sassen, Saskia (2011), *Cities in a World Economy*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press [4<sup>th</sup> ed.; orig. 1994].
- Spiro, Jonathan Peter (2008), *Defending the Master Race: Conservation, Eugenics, and the Legacy of Madison Grant*. Burlington: University of Vermont Press.
- Stepan, Nancy (1982), *The Idea of Race in Science: Great Britain 1800-1960*. London: MacMillan.
- Stoler, Ann Laura (2002a), *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Stoler, Ann Laura (2002b), "Colonial Archives and the Arts of Governance", *Archival Science* 2(1-2), 87-109.
- VanderMeer, Jeff (2014), *Annihilation. The Southern Reach Trilogy, vol. 1*. New York: FSG Originals.
- Von Koppenfels, Werner (2004), "'These Irritant Bodies': Blinding and Blindness in Dystopia", *Cambridge Quarterly*, 33(2), 155-172.
- Zazzara, Gilda (2009), *Il petrolchimico*. Padova: Il Poligrafo.
- Wyndham, Diane (2003), *Eugenics in Australia: Striving for National Fitness*. London: The Galton Institute.
- Young, Robert (1990), *White Mythologies: Writing History and the West*. London and New York: Routledge.

## FILMS AND SERIES

- Aguilera, Pedro (2016–), 3%. Boutique Filmes.
- Bayona, Juan Antonio (2012), *The Impossible*. Mediaset España, Summit Entertainment, Apaches Entertainment, Telecinco Cinema, Canal+ España, La

- Trini, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Generalitat Valenciana, Institut Valencià de Cinematografia.
- Garland, Alex (2018), *Annihilation*. Skydance Media, DNA Films, Scott Rudin Productions.
- Hillcoat, John (2009), *The Road*. 2929 Entertainment.
- Lee, Spike (2006), *When the Levees Broke. Requiem in Four Act*. HBO Documentary Films, 40 Acres & A Mule Filmworks.
- Meirelles, Fernando (2008), *Blindness*. O2 Filmes/Rhombus Media/Bee Vine Pictures.
- Pal, George (1953), *The War of the Worlds*. Paramount Pictures.
- Parker, Bradley (2012), *Chernobyl Diaries*. Alcon Entertainment, FilmNation Entertainment.
- Peli, Oren (2007), *Paranormal Activity*. Paramount Pictures, DreamWorks.
- Shyamalan, M. Night (2008), *The Happening*. 20<sup>th</sup> Century Fox.
- Spielberg, Steven (2005), *War of the Worlds*. Amblin Entertainment, Cruise/Wagner Productions.
- Villeneuve, Denis (2016), *Arrival*. Lava Bear Films, 21 Laps Entertainment, FilmNation Entertainment.
- Winterbottom, Michael (2003), *Code 46*. BBC Films, BBC, Kailash Picture Company, Revolution Films, UK Film Council, United Artists.



**@cetera**

## THE “*BE PART AND TAKE PART*” ISSUE IN CONTEMPORARY ITALIAN SPECULATIVE FICTION. AN INTERVIEW WITH FABIO DEOTTO BY NICOLA COSENTINO

INTERVIEW CONDUCTED BY E-MAIL IN MAY 2019

Fabio Deotto<sup>1</sup> is an Italian fiction writer whose last novel, *Un attimo prima* (2017), explores the life of an ordinary man in a futuristic Milan by using a psychoanalytic sub-plot.

In the fictional universe where Deotto sets the story of Edoardo Faschi, the world has changed after a revolution ignited by an Occupy Movement’s cell. In the “new West” risen from the ashes of the 2008 crisis, citizens are assisted by the State for all their needs, from food to medical care, provided that a strict health regiment is followed. The only ones who are not protected by this system are the so-called “pre-citizens”, mainly immigrants, who live in the outskirts of the city. Forced by military droids, they perform the most humble tasks, hoping to build themselves a better and more dignified existence. In this context, the protagonist accepts to undergo an experimental psychological treatment of “memory reconstruction” in order to grieve for the death of his brother Alessio, a revolution’s leader and inspirer.

If the story were not set after the year 2030, we could say that it just tells us about the attempt of the main character to work through the trauma of his brother’s death. However, the book, published in Italy at the dawn of a keen interest in dystopias and speculative fiction, is valuable material for both cultural studies and literary criticism. In the first case, because of the way Deotto imagines the society of tomorrow. In fact, the future depicted in *Un attimo prima* is dominated by deep division in the structure of

---

<sup>1</sup> Fabio Deotto was born in Vimercate (province of Monza and Brianza, Lombardy, Italy) in 1982. His first novel, *Condominio R39*, was published in 2014 by Einaudi. As a cultural journalist, he contributes to several newspapers and magazines (*Il Corriere della Sera*, *Il Tascabile*), focusing on politics and the relationship between science and culture.

citizenship and strongly influenced by the consequences of the 2008 crisis, to the point that money does not exist anymore and it is replaced by a system of welfare credits. In the second case, because through the use of fictional devices the novel itself exemplifies the theoretical question about the relationship between utopia and dystopia. Deotto's "new Milan" includes spores of both, depending on ideas, social situation and perspectives of the characters. As Gordin, Tilley and Prakash rightly synthesized, "despite the name, dystopia is not simply the opposite of utopia [...]; rather, it is a utopia that has gone wrong, or a utopia that functions only for a particular segment of society. [...] Every utopia always comes with its implied dystopia" (Gordin *et al.*, 2010: 1).

The issue of the "segments", perspective and marginalization is central to *Un attimo prima* and to most Italian dystopian fiction from the same period. As previously mentioned, Deotto's novel represents in Italy the first step of a new wave of interest in speculative fiction. Whilst Italian literature is quite rich in novels belonging to the sphere of the sociological science fiction, there is no denying that the genre has recently become more aware of its potential. As Valentina Fulginiti (2012) wrote a few years ago, the Italian "literary panorama of the 2000s breaks quite radically" with its past,

and it does so in two different ways. First, writing novels about the future is no longer an exclusive commitment, entailing marginality and disrespect. [...] Secondly, and most importantly, authors no longer feel the need to disguise their invention by picking English pseudonyms for themselves and exotic locations for their literary creatures. Without abandoning the traditional Asian and North-American locations, Italian locations such as Genoa, Rome or in Milan have also emerged as possible sites of dystopian imagination.

In addition to Fabio Deotto, a new round of Italian writers – including Michele Vaccari,<sup>2</sup> Tullio Avoledo, Bruno Arpaia, Violetta Bellocchio, Davide Longo, Tommaso Pincio and Laura Pugno, among others – is now experimenting courageously with the genre. Their "dystopias" address a great variety of themes, most of them geared towards exploring issues connected with citizenship and otherness,<sup>3</sup> along with

<sup>2</sup> Vaccari, in particular, founded *Altrove*, the first book series entirely dedicated to dystopian scenarios, edited by Chiarelettere publishing house.

<sup>3</sup> It is interesting to note how the otherness' issue is addressed by most of these authors: it runs on a double track where the concept of "other" breaks down to propose a deeper reading. On the one hand, there are the "barbarians" and some groups of "generic bad guys" that sow terror and devastation among the peoples, and are perceived as deeply different from the main characters. On the other hand, there are the minorities to protect, especially migrants and refugees, in some cases represented in a metaphoric shape – the mermaids in Laura Pugno's *Sirene* (2017). Lastly, it is not uncommon that in the same novel the line between "host" and "guest" is very thin, like in Tommaso Pincio's *Cinacittà* (2008) and Davide

subjects such as job insecurity, sexuality, loneliness, technology, gender and ecological issues. Furthermore, the concept of “border” plays a crucial role in the most part of these authors’ work: whether it represents a wall to climb to run away or the exact opposite, a metaphoric door through which to welcome someone, narrative use of the *confine*<sup>4</sup> shows how contemporary Italian fiction does not intend to ignore the matter of migration and asylum.

The following interview will focus on the social issues raised by the novel and on Deotto’s idea of Speculative Fiction as a way to represent the real and the contemporary.

**Nicola Cosentino (NC):** We could start by discussing the connection between utopia, dystopia and citizenship. In your novel *Un attimo prima*, all three of these issues are strongly intertwined. Can you explain the idea behind the social category you call *precittadini* [pre-citizens]? Why did you feel the need to problematize citizenship while sketching Italian futuristic scenarios?

**Fabio Deotto (FD):** I spent years trying to figure out how I could set a story in a world where the idea of money, intended as an accumulable currency, had been overcome, and every time I tried I had to face the same hurdle: overcoming our idea of money would not just mean to find a different currency that could replace it, but also reconceive our idea of possession, the relationship we establish between work and identity. A world without money had to be so radically different from ours that it would have been necessary to set it very far ahead in time. I wanted to avoid such a break, I wanted the future of the novel to be a linear projection of the “shadow of the present”, to quote Primo Levi, so I devised a non-accumulable currency based on healthcare that would still allow for some arbitration but prevented the accumulation of wealth and power. A similar system could ideally be implemented within the perimeter of a city – Milan, in the novel –, but it couldn’t possibly act as a cornerstone for an entire state system. I wanted this social system to seem efficient until the frame remained confined to the city walls, so that its unsustainability would appear evident once the field of observation widened. In this sense, with regard to my novel, dystopia and utopia represent two mutually influencing angles on the same subject that reflect what often happens in our very reality: the same system can be the best possible for an official citizen, and a social nightmare for an immigrant, just think about all the people who live

---

Longo’s *L’uomo verticale* (2010), in which the resident is destined to become an unwelcome visitor. However, it is rare to read about terrorism: in this list, only Michele Vaccari wrote about a massacre, in his novel *Un marito* (2018), with little interest towards the question “Who did it?”.

<sup>4</sup> “Border” in Italian.

as semi-ghosts, with their bodies exploited – on a productive level, but also as an electoral leverage – and their rights methodically obscured, who pay taxes but do not vote, who are automatically subject to all the duties of a citizen but must endure a Kafkaesque journey to have the rights. People who live in the so-called “Western” world benefit from a false abundance, which in fact is the product of centuries of exploitation of other people and the unbridled consumption of environmental and energy resources. The citizens of *Un attimo prima* lead a satisfying life without the obligation to work, and they manage to do it without ever realizing how much that illusory abundance is made possible by non-citizens who are instead forced to work with the prospect of access to that same false abundance. Italy, and Milan in particular, is a perfect example of this selective blindness: we tell ourselves that we are not a racist country, that we are ecologically aware, that we have a development model that attracts thousands of immigrants every year, but in fact our wealth is also based on the exploitation of people and resources; we simply never dealt with it.

**NC: The matter of “*Being part vs Taking part*” is central to your novel. And, in this case, I am not referring only to citizenship but also and most importantly to participation, both emotional and intellectual. Probably it would be more accurate to talk about political awareness, whose “awakening” represents the lowest common denominator among the vast majority of dystopian novels. Why do you think notions such as “class”, “uprising” and “inclusion” are so crucial in Science Fiction?**

**FD:** I think that if you write a kind of speculative fiction that tackles social issues you end up bringing to the surface – often exacerbating them – the underground tendencies of which most people see few and dissociated manifestations. If you increase the contrast of the image you are picturing, iniquities become more apparent. Some can also decide to write a dystopian novel because they are interested in the exotic or dramatic side of this type of narrative, but when they decide to root their character’s conflict in such a scenario they must take pains to analyse the social dynamics of the world in which this protagonist is acting. Usually, in dystopias, we have protagonists who, willing or unwilling, find themselves questioning the world in which they lived on to that point and come into conflict with it: it is valid for *1984* as well as for the *Matrix*, in these stories the first stage of the hero’s journey – traversing the threshold to an unknown world – implies, more than a change of place or situation, a change of view on the same world. If to have a story we need a conflict, in dystopias conflicts must also be social. Crises are often the product of tension and social tension is always the

product of iniquities. If the conflicts of the protagonists were simply personal, their “awakening” could barely take place. In dystopias the personal and social conflict inform each other, and the novel marginalization of those who were previously integrated necessarily reverberates that of those who were already on the edge.

**NC:** Still on this subject, I would like to talk about “part” as partial quota or, if you prefer, “minorities”. The future Milan where the story is set sums up the critical thinking about utopias and closed societies:<sup>5</sup> the “perfect pattern of a perfect social order”<sup>6</sup> suggested by Plato in the *Republic* collided with reality and came true in the shape of twentieth century’s authoritarian regimes. People’s welfare that comes from collectivisation and standardisation scenarios is obtuse enough to get the same people nostalgic for unhappiness, as Aldous Huxley pointed out in *Brave New World* (1932). The case of your novel is very interesting because it is halfway between utopia and dystopia, on a very shaded dividing line. “Just as one person’s freedom fighter is another’s terrorist, one person’s utopia is another’s dystopia. Dystopia, in other words, rather than being the negation of utopia, paradoxically may be its essence”. I am pretty sure you will agree with this phrase by Gregory Claeys (2013: 15). So, what is this about? Different perspectives or, once again, class?

**FD:** I think it has to do with our way of imagining the future: on the one hand we like to chase distant and ideal horizons, identify what we need in absolute terms – the abolition of poverty, the end to all wars, the “solution” to climate change, the overcoming of our introjected xenophobia –, and this often leads us to lose sight of the dynamics that hinder us when we decide to follow these vanishing points. Utopias point at wonderful places on a distant horizon, dystopias project the shadow of today’s problems onto a near horizon. At a certain point I realized that the two processes were rarely managed in parallel by authors. Of course, we need to imagine a better world, at the same time we need to work on the problems affecting the one we are living in; most of the time we focus on one thing or another, what I wanted was to work simultaneously on both. I could not just imagine a world in which we had freed ourselves from the scams of money and wage labor, I also had to show how this new type of society could also turn out to be unfair. It is not just a matter of setting the right goals, it was also a matter of tracing the right paths: if we eliminate money from the equation without having worked on our accumulative, consumerist mentality based on

<sup>5</sup> See on this point Popper (2013 [1945]) and Mumford (2017 [1922]).

<sup>6</sup> See Lodge (2000 [1947]: 262).



the obnoxious mirage of growth at all costs, we can manage to create environmentally sustainable cities and eliminate poverty, but we could still find ourselves dealing with inequity and prevarications similar to those from which we are trying to get away.

**NC: Let us imagine writers like mediums or megaphones of social imagery. There is undoubtedly a connection between fictional and real feelings of a given society or generation. This connection can be proven by several types of analysis: for example, by measuring sales data or the interest shown by publishers, journals and newspapers, or even by making a comparison between books closely related in terms of language, issues explored and release date. Based first on what you read, and then on what you write, what do you think Italy is afraid of? What are the urgencies which fiction is giving voice to?**

**FD:** I am fairly convinced that fiction has the faculty – not the duty – to shine a light onto shady corners of reality and to allow us to do it with angles that a traditional journalistic approach would preclude: we can imagine potential developments starting from the state of the art in the field of artificial intelligence, climate adaptation, cultured meat etc., but to add specific weight to these projections we need to fill in the gaps with fiction. For instance: there is enormous scientific literature investigating the potential repercussions of innovations such as connected autonomous vehicles (CAVs) or universal basic income, but there are aspects that can only be explored by creating an immersive context, such as a narration that allows readers to immerse themselves into a realistic – albeit simulated – context in which these innovations have already taken root. This aspect of active involvement is a typical quality of literature, and I believe that many authors, in a more or less conscious way, come to terms with this: what kind of world do I want to project readers into? Judging by recent fiction, it appears that most Italians are afraid to see their carriage transformed into a pumpkin at the stroke of midnight: because of course, there is the fear of job, economic and existential precarities that are becoming the norm, the fear of new fascisms and populisms, the fear of terrorist attacks and so on; but if we think about it, all these fears are linked to a wider one: to discover that the world in which we have learned to feel protected and comforted is actually an illusion, that “progress” is a mirage we have been sold for decades to keep our eyes constantly fixed on the horizon, that our lifestyle depends on the exploitation of dwindling resources and people on the margins, that all this is overturned and exposed by a climate change that is now impossible to ignore. I believe that, more than single fears, it is this end-of-run anxiety that fuels the projections of today's fiction.

**NC:** In your opinion, what was the turning point or the historic event which led Italian writers to this consciousness and to this interest in contemporary fears? For example, the future society depicted in *Un attimo prima* seems “shocked” by the 2008 crisis. Does that look like a credible year zero for this kind of narratives, in your opinion?

**FD:** I think this situation is the product of a convergence of contributing factors: the election of Berlusconi in 1994 gave way to 20 years marked by a gradual de-ideologization of the political arena; 9/11 not only influenced the way we think about homeland security, but also our very confidence in a stable, controllable growth; something similar happened with the economic crisis of 2008, that pulverized the idea – I was taught this over and over in school – that we were to be the architects of our future. All these events produced a seismic change in the way we use words like “progress”, “development” and “change”. It is as if they’re now tainted with a sense of emergency, as if we need to find a solution to an equation that we cannot solve anymore. But this is no equation, and there seem to be no proper “solutions” in sight anyway. It’s no wonder that among young Italians binge drinking and university dropout rates are on the rise. So, yes, maybe we can call 2008 the year future ended.<sup>7</sup> And if this is the case, writers are the first who can try to rebuild it.

**NC:** *Un attimo prima* has been published a little less than two years ago. So relatively recently. Nevertheless, Italy has changed a lot since then. The elections held on 4 March 2018<sup>8</sup> have handed the image of a country deeply divided on questions such as citizenship, safety, civil rights and economic and international policies. Furthermore, new positions related to culture, knowledge and, once again, minorities, have emerged arrogantly, in many cases supported by members of certain political forces – including, of course, the governing parties (Lega and MoVimento 5 Stelle). Nothing too different from when the United States Counsellor to the President, Kellyanne Conway, during an NBC interview on 22 January 2017, coined the phrase “alternative facts” in order to

<sup>7</sup> Statistics on Italians fears reflect both Deotto’s words and the themes of most recent dystopias. See the “Rapporto Europeo sulla Sicurezza” conducted by Demos & Pi e Fondazione Unipolis, showing that climate change and economic instability are matters of concern to more than half of the Italian citizens (<http://www.demos.it/a01576.php>, accessed on 13.05.2019 and 08.06.2020). It might be pointed out in this connection that many of the most recent Italian novels containing dystopian elements have been written or published after 2008, in a pessimistic climate following the economic crisis. This could explain the increase in Italian fiction of themes such as the collapse of western society and, as in *Un attimo prima*, the absence of money.

<sup>8</sup> This interview was conducted in spring 2019, when the coalition between Matteo Salvini’s Lega and the MoVimento 5 Stelle was still governing Italy.

**equate wrong information from Trump's administration to those of the media, widely verifiable – an incident that has caused a boom in sales of George Orwell's *1984*, according to many American media.<sup>9</sup> More and more frequently, power seems willing to make disengagement and superficiality acceptable, even preferable to deepening. If you had to write *Un attimo prima* again today, would you put in anything different? Do you have any new fears? Do you see any new emergencies?**

**FD:** In 2004 I wrote a novel – which wasn't published – that envisioned a future in which governments and corporations made all online content accessible for free to grasp control over citizens. Social media did not exist at the time, Google was still in its infancy and the NSA scandal was still to happen. If I could go back, of course, I would change a lot things in that novel. For *Un attimo prima*, however, things went differently. A worry I had when I started writing it, in 2013, was that my projections would turn out to have a short expiration date, and this influenced the preparatory phase, which lasted even longer than I expected. Today, a year and a half after the release, I must say that if I could go back I would not change a single comma, and this despite the fact that some things presented in the book are coming true: I am referring to the hypothesis, advanced by the Italian government, to remove citizenship from immigrants; to the insistence with which government parties push towards the approval of *reddito di cittadinanza* (literally: "citizenship income") and the debates surrounding its adoption; to the fact that China is experimenting with a social credit system similar to the one presented in the novel; or how recent developments in the field of green architecture and autonomous driving are following directions similar to those explored in the novel. It is not remotely a question of good foretelling, nor luck for that matter, I just made sure to only introduce in the book elements that I knew were already present in our current reality, studying the direction of development that they were taking. A similar discourse applies to my own fears: what is happening is not that much different from what I feared would happen. If anything, what amazes me is how I am reacting to these wayward trends: maybe a few years ago I would have been furious, I would have taken action in first person, beating my chest relentlessly – instead the world is roasting at exponential speed and I hear the singing sirens of resignation. This is what frightens me the most: the proximity of my own disillusionment.

Edited by Patrícia Silva and Alina Timóteo

<sup>9</sup> See on this point England (2017), Shen (2017), Freytas-Tamura (2017) and Wheeler (2017).

## NICOLA COSENTINO

Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali, Università della Calabria  
 Ponte Pietro Bucci Cubo 0B; Arcavacata di Rende (CS), Italia  
 Contact: nicola.cosentino@unical.it

## REFERENCES

- Claeys, Gregory (2013), “Three Variants on the Concept of Dystopia”, in Fátima Vieira (ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 14-18.
- Deotto, Fabio (2017), *Un attimo prima*. Roma: Einaudi Stile Libero.
- England, Charlotte (2017), “George Orwell’s 1984 Sells Out on Amazon as Trump Adviser Kellyanne Conway Refers to ‘Alternative Facts’”, *Independent*, 27 January. Accessed on 13.05.2019, at <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/george-orwell-1984-alternative-facts-donald-trump-adviser-kellyanne-conway-amazon-sellout-bestseller-a7548666.html>.
- Freytas-Tamura, Kimiko de (2017), “George Orwell’s ‘1984’ Is Suddenly a Best-Seller”, *The New York Times*, 25 January. Accessed on 13.05.2019, at <https://www.nytimes.com/2017/01/25/books/1984-george-orwell-donald-trump.html>.
- Fulginiti, Valentina (2012), “The Social Corpse: Or, The Italian Way to Post-Apocalyptic Imagination”. Paper presented at the symposium The Apocalyptic Imagination, November 16, Wayne State University, Detroit, Michigan, United States of America. Accessed on 13.05.2019, at [https://www.academia.edu/2158124/The\\_Social\\_Corpse\\_or\\_The\\_Italian\\_Way\\_to\\_Dystopian\\_Imagination](https://www.academia.edu/2158124/The_Social_Corpse_or_The_Italian_Way_to_Dystopian_Imagination).
- Gordin, Michael D.; Tilley, Hellen; Prakash Gyan (2010), “Introduction: Utopia and Dystopia Beyond Space and Time”, in Michael D. Gordin; Hellen Tilley; Gyan Prakash (eds.), *Utopia/Dystopia. Condition of Historical Possibility*. Princeton: Princeton University Press, 1-18.
- Huxley, Aldous (1932), *Brave New World*. London: Chatto & Windus.
- Lodge, Rupert C. (2000), *Plato’s Theory of Education*. London: Routledge [orig. 1947].
- Longo, Davide (2010), *L’uomo verticale*. Roma: Fandango.
- Mumford, Lewis (2017), *Storia dell’utopia*. Milano: Feltrinelli [orig. 1922]. Translated by Roberto D’Agostino.
- Pincio, Tommaso (2008), *Cinacittà*. Torino: Einaudi.
- Popper, Karl (2013), *The Open Society and Its Enemies*. Princeton: Princeton University Press [orig. 1945].
- Pugno, Laura (2017), *Sirene*. Venezia: Marsilio [orig. 2007].

Shen, Lucinda (2017), "The Publisher of '1984' Just Ordered a Massive Reprint for the Age of 'Alternative Facts'", *Fortune*, 25 January. Accessed on 13.05.2019, at <http://fortune.com/2017/01/25/donald-trump-kellyanne-conway-alternative-facts-1984-george-orwell/>.

Vaccari, Michele (2018), *Un marito*. Milano: Rizzoli.

Wheeler, Brian (2017), "The Trump Era's Top-Selling Dystopian Novels", *BBC News*, 29 January. Accessed on 13.05.2019, at <https://www.bbc.com/news/magazine-38764041>.



**Centro de Estudos Sociais**  
Universidade de Coimbra

Editada pelo Centro de Estudos Sociais desde 2008, a *e-cadernos CES* é uma publicação eletrónica, disponível em <https://journals.openedition.org/eces>, com arbitragem científica que visa promover a divulgação de investigação avançada produzida no âmbito das ciências sociais e humanas, privilegiando perspetivas críticas e inter/transdisciplinares. A *e-cadernos CES* dissemina textos resultantes de conferências, seminários e workshops, assim como textos de pesquisas efetuadas no âmbito de programas de formação avançada e de projetos de investigação científica.