

COLÓQUIO
DE OUTONO
XIII

Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos

ORGANIZAÇÃO

ANA GABRIELA MACEDO
CARLOS MENDES DE SOUSA
VÍTOR MOURA



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

XIII COLÓQUIO DE OUTONO

ESTÉTICA, CULTURA MATERIAL E DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS

ORGANIZAÇÃO

Ana Gabriela Macedo

Carlos Mendes de Sousa

Vítor Moura

(Revisão de textos de Bernarda Esteves)



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

XIII COLÓQUIO DE OUTONO
ESTÉTICA, CULTURA MATERIAL E DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS

Organização: Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura

Capa: António Pedro

Edição do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2012

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Outubro de 2012

Depósito legal: 350246/12

ISBN 978-989-8549-25-9

ÍNDICE

- 9 **Foreword**
Ana Gabriela Macedo
- 11 **Introdução**
Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura
- 21 **Maternal aesthetics: *Alison Lapper Pregnant* in London's Trafalgar Square**
Rosemary Betterton
- 35 **Domesticity disrupted space and gender in Ana Vieira's work of the 1970's**
Giulia Lamoni
- 49 **Aerial performances in contemporary women's art and fiction**
Maria Luísa Coelho
- 57 **Inside the *box*: a gendered perspective on the art of Túlia Saldanha**
Márcia Oliveira
- 71 **A. S. Byatt in the footsteps of myth**
Ana Raquel Lourenço Fernande
- 81 **O fazer através e por cima das fronteiras**
Vasco Graça Moura
- 89 **La semiosis en el discurso retórico. relaciones intersemióticas y retórica cultural**
Tomás Albaladejo
- 103 **Poesia e dança (dois exemplos)**
Carlos Mendes de Sousa
- 115 **Prescrições e descobertas: a especificidade do meio cinemático segundo Berys Gaut**
Sérgio Dias Branco

- 127 **A dualidade das personagens**
Murray Smith
- 149 ***Women painting words and writing pictures: re-configuring verbal and visual art in contemporary british women's poetry***
Paula Alexandra V. R. Guimarães
- 165 **Metaftonímia, cognição e cinema: O caso de *Match Point* de Woody Allen**
José Teixeira
- 185 **We're all artists now**
Dominic McIver Lopes
- 199 **Two routes to expression in painting**
Francisca Pérez-Carreño
- 219 **Paisagens urbanas e fotografia: (não) lugares, imagens e ancoragem**
Helena Pires & Teresa Mora
- 241 **Goa, o mundo e as artes nas caricaturas de Mário de Miranda**
Joana Passos
- 253 **Representações do corpo "patenteado" na obra de José Saramago e de Eugène Ionesco**
Simona Vermeire
- 269 **Dissonant bodies – the body weight in the works of Cíntia Moscovich and Fernanda Magalhães**
Edma Cristina de Góis
- 279 **Da teoria-discurso à teoria-testemunho
Considerações sobre epistemologia crítica.**
Pedro Lopes de Almeida
- 291 **Five faces of transgression and its norms: rewriting, relexification, circumcision, intersex/transgender and body modification**
Chantal Zabus
- 311 **To essentialize or not to essentialize:
The female (irish) body and Mary Morrissy's "possibilities"**
Zuzanna Sanches
- 317 **Indian english in Kiran Desai's. The inheritance of loss**
Margarida Pereira Martins

- 329 **Entre poesia e música. “Quatro poemas da *Mensagem* por Fernando Pessoa de Maria Lourdes Martins”**
Elisa Lessa
- 339 **“Com viola, pandeiro e castanhetas”:
a música na poesia de D. Tomás de Noronha**
Anabela Leal de Barros
- 371 **Um “arrebato de pedra aqui em fingimento”:
*Memorial do Convento e Naissance d’un pont***
Isabel Peixoto Correia / Sandra Raquel Silva
- 387 **Do texto e da imagem, arte multimodal “de olhos bem fechados”**
Emília Pereira
- 399 **O cordel (en)cantado de Patativa do Assaré e a identidade sertaneja**
Regina Monteiro

XIII COLÓQUIO DE OUTONO ESTÉTICA, CULTURA MATERIAL E DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS

Foreword

The present volume offers a selection of the papers presented at the XIII Colóquio de Outono organized by the research unit *Centro de Estudos Humanísticos* (Universidade do Minho) in November 2011, under the global topic *Aesthetics, Material Culture and Intersemiotic Dialogues*.

It has been the concern of CEHUM, all along the various Colóquios de Outono organized in just over a decade, to attend to the signs of the times and prove awareness of the social and cultural dissonances issuing from the world around us. In a similar vein, we hope that this new volume may give evidence of our concern for the crucial role currently performed by the field of aesthetics and its engaging multidisciplinary dialogue with a variety of fields within the Humanities. Throughout the three days of this Colóquio de Outono we had the privilege to listen to, and henceforth agree with or contest the theses and propositions of a remarkable number of national and international specialists in the manifold fields of inquiry here represented, from within literature, visual arts, film, music and performance. Each specific field of studies was however not seen *per se*, but always embodied in contemporary culture and within the scope of a wide variety of critical debates and current theories of knowledge. Thus our understanding of material culture as a rich and plural territory of inquiry and debate which engages us all, students and scholars of the Humanities.

For these lively and thought-provoking three days of the conference we wish to thank each and every one of the colleagues present, our distinct guest

scholars, as well as the research members of CEHUM, who so enthusiastically joined in the debate on the proposed topics under analysis.

Special thanks to the Board of Directors and the research team leaders of CEHUM for the precious help provided towards the organization and the setting up of this international event.

Last but not least, we wish to thank the *Instituto de Letras e Ciências Humanas*, as well as the research assistants and staff of CEHUM for all the precious logistic support.

Finally, our gratitude to our main sponsor, *Fundação para a Ciência e a Tecnologia* (FCT), for encouraging and financially supporting this event and the present publication.

Braga, September 2012
Ana Gabriela Macedo
(CEHUM Director)

XIII COLÓQUIO DE OUTONO ESTÉTICA, CULTURA MATERIAL E DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS

Introdução

O XIII Colóquio de Outono do CEHUM subordinado ao tema “Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos” realizou -se entre 17 e 19 de Novembro de 2011. Este Colóquio, anualmente realizado pelo CEHUM e caracterizado pela sua natureza interdisciplinar, procurou nesta nova edição pôr em diálogo formas estéticas e discursos críticos diversos da cultura contemporânea, no âmbito de um largo espectro de disciplinas e de artes distintas, focando as suas especificidades e as contaminações possíveis entre elas. Foram particularmente focadas a literatura, a pintura, o cinema, a *performance* e a música, nas suas ancoragens próprias e através do seu relacionamento com a estética e a filosofia, a teoria crítica e literária, bem assim como as estratégias e modelos contemporâneos de reflexão e análise – focando especificamente quer a cultura material, quer os estudos de género, quer as teorias da pós-colonialidade. O Colóquio de Outono de 2011 diversificou -se numa série de painéis com temáticas específicas; em cada um deles teve lugar uma sessão plenária na qual especialistas reconhecidos em cada uma destas matérias se propuseram explorar um domínio estético da sua especialidade, numa perspectiva do diálogo entre as disciplinas das Humanidades, incentivando e fomentando a discussão e o debate de ideias e estratégias do pensamento crítico. Destacamos os nomes dos oradores convidados: Chantal Zabus (Institut Univ. de France, Sorbonne Nouvelle); Rosemary Betterton (Lancaster University); Giulia Lamoni (Centro de Estudos de Arte Contemporânea, UNL); Vasco Graça Moura; Tomás Albaladejo (Univ. Aut. Madrid); Angel Rivero (Univ. Aut. Madrid); Bernard Mcguirk (Univ. of Nottingham); Sérgio Dias Branco (Univ. Coimbra); Murray

Smith (Univ. of Kent); Jinhee Choi (King's College); Aires Almeida (Centro de Filosofia de Lisboa); Francisca Pérez -Carreño (Univ. Murcia); Dominic McIver Lopes (Univ. British Columbia); António Lopes (Centro de Filosofia de Lisboa); Julian Dodd (Univ. Manchester).

Verificou-se, como sempre, uma ampla participação dos investigadores do CEHUM, bem assim como de outros investigadores vindos de distintas Universidades e centros de investigação do país, assim como investigadores internacionais, que, em conjunto, transformaram este novo Colóquio de Outono do Centro de Estudos Humanísticos num importante fórum de reflexão e debate em torno de problemáticas prementes da cultura da contemporaneidade.

No âmbito de um painel sobre Arte feminista e poéticas visuais, teve lugar uma conferência inaugural proferida por Rosemary Betterton, (Lancaster University), intitulada “Maternal Aesthetics: Alison Lapper Pregnant in London’s Trafalgar Square”. Betterton apresentou um importante estudo de caso: a escultura de mármore da autoria de Marc Quinn, “Alison Lapper Pregnant” imponentemente exposta numa das colonatas em frente à National Gallery de Londres, sita em Trafalgar Square. A escultura foi exposta em 15 de Setembro de 2005 e gerou um misto de escândalo público e de aclamação. O choque deveu-se a dois factores: por um lado, o facto de esta ser uma representação de um torso de mulher, grávida, exibindo uma sua severa deficiência física – a ausência de membros superiores e inferiores; por outro, a assumida exibição desta escultura num dos lugares mais públicos e de maior valor simbólico nacional, Trafalgar Square, em confronto com o símbolo máximo da masculinidade e do heroísmo nacional – a coluna erigida a Lord Nelson.

No seu ensaio Betterton analisa o significado desta impactante e, a vários títulos, transgressiva “intrusão” feminina num espaço público e simbolicamente masculino – o corpo grávido e fisicamente incapacitado, num espaço privilegiado de heroísmo militar. Qual o significado histórico desta visibilidade pública do que supostamente seria resguardado no foro do privado? Qual o impacto e a dimensão da sua ousadia, em termos culturais e estéticos? Estas, entre outras, são as questões que Betterton equaciona no seu eloquente ensaio.

No seguimento desta conferência, Giulia Lamoni (UNL FCSH Lisboa) apresentou a comunicação intitulada “‘Domestic peace’ disrupted: gender and space in Ana Vieira’s work”, na qual se propôs analisar a instalação da artista Ana Vieira, “Holy Domestic Peace, Domesticated”, de 1977, na qual a artista recriou o espaço doméstico, tendo como referente uma anónima

“dona de casa”. Nesta obra a artista formula uma forte crítica ao papel tradicional da mulher na esfera do doméstico, em confronto com o interesse mais geral expresso globalmente na obra desta artista pelas questões do espaço do privado. Tendo como ponto de partida a referida obra de Ana Vieira, Giulia Lamoni analisa a relação contratual entre arte e gênero na obra da artista em questão particularmente em trabalhos realizados entre 1970 e 80.

Maria Luísa Coelho (CEHUM), numa comunicação intitulada “Aerial performances in contemporary women’s art and fiction”, parte do célebre ensaio “The Laugh of the Medusa” da feminista francesa Hélène Cixous, na qual esta afirma que o gesto de “voar” (“voler” em francês), é denominador comum do feminino. Aliado à ambiguidade semiótica do termo (que igualmente significa “roubar” em francês), Cixous declara o gesto como intrinsecamente insurreccional, factor potencial de desordem e subversão. Esta imagem é posteriormente identificada nas teorias de Mary Russo e da sua retórica do grotesco feminino. Maria Luísa Coelho, partindo assim desta dupla conceptualização, explora esta mesma representação dupla na obra de algumas mulheres escritoras e artistas contemporâneas, a qual, na opinião da autora, constitui um desafio à norma estética dominante.

Márcia Oliveira (CEHUM), no texto, “Inside the box: a gendered perspective through the work of Tília Saldanha” analisa um elemento recorrente na obra da referida artista portuguesa (1930 -1989). Segundo a autora, a “caixa” (constituindo em termos estéticos um legado surrealista, particularmente evocador de Duchamp) constitui um elemento central na obra da artista, que, numa perspectiva não linear, pode ser interpretado para além de um mero dispositivo formal, enunciando questões de tempo e espaço numa perspectiva feminista. A autora coloca questões várias em torno da significação deste elemento e da sua conceptualização teórica, interrogando-se sobre as estratégias perspectivadas e a sua articulação com uma estética feminista.

Ana Raquel Fernandes (Universidade Lisboa, CEA), num texto intitulado “A. S. Byatt in the Footsteps of Myth”, propõe -se analisar a importância da figuração do mito no século XXI, tendo como ponto de partida a obra de Byatt, particularmente o seu mais recente livro de contos, *Ragnarok* (2011), no qual a escritora reescreve a saga nórdica incutindo -lhe elementos da sua própria biografia, assim como da arte e da música.

Chantal Zabus (Institut Universitaire de France - Sorbonne Nouvelle), numa conferência intitulada “Meditations on Ab-Norms and Trans-Phenomena” analisa instâncias múltiplas de subversão e transgressão do

corpo e da identidade. A autora foca exemplos e *corpora* distintos, desde textos literários a transformações e desfigurações no contexto da cirurgia estética, da moda e do que chama os “novos ritos tribais”. Num texto profundamente ancorado no pensamento crítico de Derrida, Zabus descodifica e analisa todo um conjunto de estratégias de “modificação corporal” e de desconstrução do género no diálogo entre o sagrado e o profano, o estético e o primitivo.

Zuzanna Sanches (CEC – FLUL), no texto “To Essentialize or Not to Essentialize: the Female (Irish) Body and Mary Morrissy’s ‘Possibilities’” propõe-se discutir a obra de ficção curta da escritora irlandesa Mary Morrissy, em particular, a colecção “A Lazy Eye”. A sua metodologia crítica assenta na obra de Luce Irigaray’s “This Sex Which Is Not One” (1985), assim como na obra de Margaret Whitford “Irigaray’s Body Symbolic” (1991), procurando identificar aí os *topoi* de fluidez e desejo feminino.

Margarida Martins (FLUL) em “Indian English in The Inheritance of Loss”, analisa a obra da autoria da escritora indiana Kiran Desai, *The Inheritance of Loss* (2006 Man Booker Prize), sob parâmetros linguísticos e no seio do conflito entre o seu uso do chamado ‘Standard’ English e do Indian English, assim como a sua inclusão de expressões em Hindi. O propósito da autora é a análise do significado político desta propositada ambivalência linguística.

No ensaio intitulado “Da prática poética como convocação de outras emergências artísticas”, Vasco Graça Moura apresenta uma reflexão que é simultaneamente um instigante testemunho sobre a sua experiência criativa e em particular sobre a sua experiência como poeta. Graça Moura considera “a criação artística uma via para o conhecimento, mas sem ter de estar cerebralmente presente no trabalho do autor em cada momento da sua actividade”.

No seu texto, o poeta-ensaísta enuncia uma série de questões sobre a repercussão das outras artes na poesia para sublinhar o lugar do “intervalo existencial e flutuante que se estabelece entre a palavra literária e o resto”. Por último, abre o caminho para uma reflexão que surge a partir deste quadro de interrogações encadeadas: as relações entre poesia e ciência.

Tomás Albaladejo (Univ. Aut. Madrid) analisa o problema da relação intersemiótica entre a palavra e a gestualidade no discurso retórico oral. O seu artigo debruça-se sobre interacção das operações através das quais se produz o discurso como construção material (invenção, disposição, elocução) e a operação através da qual o discurso é comunicado (pronúncia).

Mostra-se neste texto a dimensão intersemiótica do discurso retórico por meio da actuação da retórica cultural (retórica em sociedade).

Carlos Mendes de Sousa (CEHUM) apresenta uma leitura sobre a relação da poesia com a dança nas obras de João Cabral de Melo Neto e de Sophia de Mello Breyner Andresen. Pretende mostrar no seu texto como, além da tematização, a dança está implicada, de modos muito diversos, na poesia destes dois autores, especialmente no plano rítmico e ao nível da organização estrófica das composições.

José Teixeira (CEHUM) no seu texto toma como exemplo um filme (*Match Point*, de Woody Allen) para demonstrar a importância que a metáfora e a metonímia possuem na estruturação das obras cinematográficas, concretamente, num enquadramento cognitivo e não apenas retórico. O autor sublinha a forma como a realização pode jogar quer com os mecanismos de tipo metafórico, quer com os de tipo metonímico, para mostrar a relevância do fenómeno metáfora -metonímia entrevisto não como uma díade discreta, mas antes como um todo contínuo, de acordo com o que é proposto por várias perspectivas no âmbito das ciências cognitivas.

O artigo de Joana Passos (CEHUM) debruça-se sobre as representações de Goa nas caricaturas de Mário Miranda. Discutindo um conjunto de caricaturas, Joana Passos revela como o ponto de vista crítico e irónico do autor possibilita uma visão bastante abrangente da complexa realidade goesa “através de auto -percepções multiculturais e ansiedades pós-coloniais”.

No texto “Les représentations du corps ‘breveté’ dans l’oeuvre de José Saramago et d’Eugène Ionesco“, Simona Vermeire (CEHUM) reflecte sobre o discurso literário dos dois autores referidos no título do seu estudo, mostrando como esses discursos configuram de uma maneira visionária as representações do corpo pós-humanista (*cyborgs*, a clonagem, a fecundação *in vitro*, o aumento do corpo) através de fenómenos epidémicos que aperfeiçoam o fluxo do devir tecnológico.

A partir de uma leitura das corporalidades dissonantes colocadas em cena pela artista brasileira Fernanda Magalhães, o artigo de Edma de Góis (Univ. Brasília/CEHUM) analisa algumas representações semelhantes no romance de Cíntia Moscovich *Por que sou gorda, mamãe?*. Tomando como ponto de apoio o conceito de abjecção proposto por Julia Kristeva, Edma de Góis dá conta do diálogo estabelecido entre as artes visuais e a literatura brasileira contemporânea, centrando-se na temática do corpo e socorrendo-se das teorias feministas dos anos 1980 até hoje.

No artigo “Da teoria -discurso à teoria -testemunho: considerações sobre epistemologia crítica”, Pedro Lopes de Almeida (CITCEM – FLUP) reflecte sobre os problemas colocados ao leitor/investigador no actual do panorama disciplinar dos estudos literários relativamente ao posicionamento crítico a adoptar perante o objecto de conhecimento. Assinalando o facto de a lógica interpretativa oscilar entre noções de uso e de autoridade, insuficientes para satisfazer os requisitos de uma dinâmica intermedial e intersemiótica, procura explorar novas formas de abordagem do fenómeno artístico – e da experiência literária, em especial. A partir de alguns exemplos dá conta de alguns modos capazes de potenciar a dimensão vivencial da leitura, emprestando-lhe, em simultâneo, a legibilidade necessária para uma inscrição na ordem do arquivo.

Anabela Leal de Barros (CEHUM) debruça -se sobre a música na poesia de D. Tomás de Noronha. No seu artigo a autora mostra como a poesia barroca portuguesa foi por excelência o campo de cruzamento das artes, conhecimentos e linguagens da época e do tesouro histórico luso, europeu e mundial, como corolário da expansão e dos descobrimentos. Sublinhando a dimensão compósita da poesia barroca, centra-se na obra poética de D. Tomás de Noronha, revelando os cruzamentos das tradições religiosas e histórico-políticas, da cultura musical, pictórica, folclórica e também da cultura literária da sua época e de outras épocas. O estudo apresenta detalhadamente as referências musicais e a sua funcionalidade e objectivos estéticos no interior do tecido poético.

O artigo de Isabel Correia e de Sandra Silva faz uma análise comparativa dos romances *Memorial do Convento* de José Saramago e *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal, destacando o tema da construção de um monumento. As autoras demonstram como os projectos utópicos tratados em ambas as narrativas redundam numa distopia. O artigo revela igualmente o facto de, para além da representação arquitectónica apresentada nos dois romances, ser dada a voz a narradores que, a pretexto de testemunhar e de dar a ver, se comparam em enumerações eruditas.

Maria Emília Pereira (CEHUM) no artigo «Do texto e da imagem, arte multimodal “de olhos bem fechados”» propõe uma leitura da edição de notícias em diferentes suportes (verbal, visual e dinâmico). A autora trata do caso do romance e do filme com argumento adaptado, versa ícones de violência ao longo da História mais recente, trata a natureza da significação nos *media* e na cultura. Através da análise do discurso, Emília Pereira interroga a complexidade dos mecanismos latentes em obras que dão a ver a violência.

Em “O Cordel (en)cantado de Patativa do Assaré e a Identidade Sertaneja”, Regina Monteiro faz uma apresentação de um dos mais ilustres autores da literatura de cordel no contexto brasileiro para analisar o modo como Patativa do Assaré relaciona os versos de cordel com a música.

Em “A dualidade das personagens”, Murray Smith (Univ. Kent) interroga uma certa distinção, tornada canónica nos estudos sobre cinema, entre o cinema narrativo tradicional e o chamado cinema experimental “reflexivo”. Esta distinção baseia-se no preconceito segundo o qual o cinema mais convencional tende a explorar ou a promover o efeito de “transparência” enquanto o cinema reflexivo questiona ou desintegra esse mesmo efeito, alertando o espectador, por exemplo, para os aspectos formais ou configuracionais da representação cinematográfica. A transparência é uma das principais características atribuídas ao médium cinematográfico por autores como

George Wilson e é devido a ela que o espectador experimenta a ilusão de ver “através” da imagem cinematográfica, obtendo -se como que uma espécie de contacto directo com os objectos que esta representa. A transparência cinematográfica – ou fotográfica – distinguir -se -ia, portanto, da percepção/consciência simultânea do objecto e da superfície que representa o objecto, algo que, segundo Richard Wollheim, seria específico da experiência da pintura. Murray Smith considera que há razões suficientes para acreditar que mesmo o cinema mais comercial é capaz de proporcionar uma certa consciência reflexiva e uma atenção aos aspectos configuracionais da “superfície” fotográfica. A suposta transparência deste género de cinema é, frequentemente, uma caricatura que deriva de uma perspectiva simplista e errada.

Em “Prescrições e Descobertas: A Especificidade do Meio Cinemático Segundo Berys Gaut”, Sérgio Dias Branco procede a uma reavaliação de alguns dos argumentos aduzidos por Berys Gaut a favor da especificidade do cinema enquanto forma de arte, especificidade essa que derivará da natureza exclusiva do meio expressivo que lhe serve de suporte. Segundo Gaut, o cinema constitui uma forma de arte perfeitamente autónoma e delimitada porque, entre outros factores, o meio que o constitui é capaz de instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios. Sérgio Dias Branco analisa, esclarece e, finalmente, critica este argumento, propondo, na sua vez, uma via descritiva, e não prescritiva, para defesa do carácter único e exclusivo do cinema enquanto forma de arte. Uma via descritiva, defende o autor, está mais habilitada a lidar com a mudança e a responder à contínua expansão das capacidades e técnicas expressivas do meio cinematográfico.

No artigo “Women Painting Words and Writing Pictures: Re-configuring Verbal and Visual Art in Contemporary British Women’s Poetry”, Paula Guimarães (CEHUM) analisa a obra de diversas autoras da poesia britânica contemporânea, focando o modo como a sua poesia contesta, revisita ou expande a técnica clássica da ekfrase. Estes usos renovados da ekfrase sustentam não apenas uma reconfiguração da relação entre o domínio do verbal e a esfera do visual mas também uma reflexão sobre a história da poesia e sobre o modo como a poesia ekfrásica, de autores como Keats ou Shelley, perpetuava uma determinada reificação da mulher, reduzindo -a à figura de um objecto estético. Nesse processo de redução, a técnica da ekfrase constitui um instrumento central e um mecanismo de dominação e de posse.

Em “Somos todos Artistas Agora”, Dominic McIver Lopes (Univ. British Columbia) contesta a posição de certos filósofos contemporâneos, de que se destacará Roger Scruton, segundo os quais a fotografia não constitui uma forma de arte. Como metodologia, Dominic Lopes elege e examina diversos exemplos da produção fotográfica contemporânea – designadamente, obras baseadas em técnicas recentes da fotografia digital – e demonstra como estes podem constituir poderosos contra-argumentos que invalidam algumas das premissas dos cépticos.

O texto de Francisca Pérez - Carreño (Univ.Murcia) “Two Routes to Expression in Painting” retoma uma das principais teses de Richard Wollheim sobre a expressão pictórica. Para este filósofo, compreender o conteúdo expressivo da pintura implicaria entreter uma experiência, que seria em parte visual e em parte afectiva, apercebendo-se das correspondências entre as duas dimensões. Este processo de concatenação supunha, normalmente, que o espectador estaria ocupado pela relação entre o estado mental do artista, no momento da criação, e a expressividade particular do quadro. Contudo, o próprio Wollheim considerava a hipótese de uma segunda via para a expressividade, que passaria pela actividade gestual do artista e terminaria nas marcas físicas desta actividade na própria obra. Pérez-Carreño avalia, então, a expressividade específica da pintura que se obtém a partir destas duas vias, com uma especial atenção à via gestual. Esta segunda via é central na experiência da pintura, ela impede que o fenómeno da expressão seja reduzido ao da representação e tem ainda a virtude de colocar o estilo no centro da expressividade pictórica. Contudo, há também razões fortes para perguntar se estas duas vias “independentes” convergem, de facto, numa experiência unificada ou se não estaremos, no fundo, a lidar com dois fenó-

menos diferentes que são algo irreflectidamente arrumados sob a etiqueta comum da “expressão”.

O artigo “Paisagens urbanas e fotografia: (não) lugares, imagens e ancoragem”, de Helena Pires e Teresa Mora (ICS), analisa o trabalho de dois fotógrafos portugueses, Pedro Negreiros e Tiago Silva Nunes, exibido em Encontros da Imagem, exposição que decorreu, em Braga, de 17 de Setembro a 31 de Outubro de 2010, com o tema geral “Transmutações da Paisagem”.

Inspiradas na ideia de ancoragem de Roland Barthes, e transportando-a para a representação visual, as autoras avaliam a relação que se estabelece entre as imagens e as legendas com que cada um dos fotógrafos propõe uma leitura da sua obra. Partirão da hipótese segundo a qual a tensão entre a legenda e a imagem abre para uma investigação mais vasta sobre aquilo que constitui a natureza das cidades contemporâneas e o modo como estas influenciam a existência humana.

Em “Entre poesia e música. ‘Quatro Poemas da Mensagem por Fernando Pessoa de Maria Lourdes Martins’”, Elisa Lessa (CEHUM) aborda aspectos da relação entre poesia e música no repertório português do século XX, centrando -se em particular na obra inédita de Maria de Lourdes Martins, composta em 1985. A abordagem de Maria Lourdes Martins será comparada com o modo como Fernando Lopes -Graça, Pedro Amaral e Luís Tinoco procederam a incorporações musicais da poesia lírica de Fernando Pessoa.

Em nome da Direcção do CEHUM, queremos deixar aqui expresso o nosso profundo reconhecimento a todos quantos colaboraram intensamente de modo a tornar este Colóquio tão diverso, possível, desde os nossos convidados oriundos de distintos países, assim como aos investigadores nacionais, aos organizadores dos distintos painéis temáticos, aos bolseiros do CEHUM que tomaram a seu cargo a organização da exposição de *posters* de investigação decorrente no Centro, aos funcionários do CEHUM, pelo seu profissionalismo e dedicação. O nosso reconhecimento também ao ILCH, por todo o apoio prestado. Por fim, importa salientar que devemos à *Fundação para a Ciência e a Tecnologia*, FCT, a viabilidade e apoio financeiro para a organização deste Colóquio internacional, bem assim como a realização deste volume de Actas.

Braga, 3 de Setembro de 2012
Ana Gabriela Macedo
Carlos Mendes de Sousa
Vítor Moura

MATERNAL AESTHETICS: ALISON LAPPER PREGNANT IN LONDON'S TRAFALGAR SQUARE ^[1]

Rosemary Betterton
LANCASTER UNIVERSITY



On September 15 2005, Marc Quinn's marble sculpture *Alison Lapper Pregnant* was unveiled on the Fourth Plinth in front of the National Gallery in Trafalgar Square, to mixed reactions. On the unveiling of the statue Ken Livingstone, then Mayor of London commented, 'Alison's life is a struggle over much greater difficulties than the men who are celebrated here.'

The response from the tabloid press was more hostile: the headline in the *London Evening Standard* on the announcement of the sculpture's commission read, 'So, Is This Really What We Want on Trafalgar Square's Empty Plinth?' Quinn's statue of Lapper marked the visual entry of an embodied and dis-abled maternal subject into national public space for the first time. The significance of *Alison Lapper Pregnant* lay in the way that it provoked debates about maternal visibility and the aesthetics of public sculpture in a symbolic location at the heart of London. The commis-

1 This is a shortened version of Chapter One in *Maternal Bodies in the Visual Arts*, Manchester University Press, 2012

sioning of the sculpture marked a deliberate intervention into a site of spatial politics with, as I hope to show, some unintended effects on its social relations and psychic economy. Through a reading of *Alison Lapper Pregnant* and different responses to it, I want to open up questions about the representation of maternal bodies within a site of national heritage. What does it mean for an historically excluded body to enter into public visibility? What do such bodies 'out of place' reveal about the aesthetic norms open to national citizens?

The Fourth Plinth debate

The question of how to fill the empty Fourth Plinth in Trafalgar Square is still subject to dispute over whether contemporary art is appropriate as a form of national monument. In 1998 the Royal Society of Arts had commissioned three artists to produce temporary sculptures for the empty plinth in successive years: in 1999, Marc Wallinger's naked male statue *Ecce Homo*; in 2000, Bill Woodrow's figurative sculpture *Regardless of History*; and in 2001, Rachel Whiteread's abstract monument, *Plinth*. In 1999 the Greater London Authority (GLA) took over responsibility for the commission, and it was under the newly elected socialist Mayor of London, Ken Livingstone that Marc Quinn's statue was commissioned.^[2] The Fourth Plinth commissioning group was led by Sandy Nairne, Director of the nearby National Portrait Gallery, who recommended Quinn's sculpture to the GLA in 2004, saying:

The debate about public art is one of the most valuable aspects of this project. While no single commission – and no single use for the plinth – will please everyone, contemporary work that gets people engaged with this vital public space is extremely valuable.

(www.london.gov.uk/view_press_release.jsp?releaseid=2782)

Initial reactions focused on the legitimacy of Lapper's figure as a representative of nation in relation to the existing sculptural monuments in Trafalgar Square. How could a sculpted portrait of a pregnant woman with limb impairments occupy a public site encoded as heroic and masculine, and signified as such by Nelson's Column? One theme that recurred throughout the contro-

2 See Quinn (2006). Details of the Fourth Plinth Commissions can be found at www.fourth-plinth.co.uk.

versy was Lapper's status as 'a new model of female heroism', a comparison also made by Charles Saumarez-Smith, director of the National Gallery, when he said: 'Alison Lapper is much more beautiful than Nelson. The colour of the stone is wonderful and the proportions are perfect' (www.guardian.co.uk/uk_news/story/0,,1571296,00.html). Lapper's own comment reflected on these themes: 'I regard it as a modern tribute to femininity, disability and motherhood. It is so rare to see disability in everyday life – let alone naked, pregnant and proud.' (www.fourthplinth.co.uk/unveiling.htm)

Lapper was born with the genetic condition phocomelia, which means that she has no arms and shortened legs, and her exceptional life story had already attracted a great deal of media attention. In 2005 she appeared with her infant son Parys in the landmark BBC documentary 'A Child of Our Time' and in Channel 5's 'The Woman with the Remarkable Body', as well as in health and lifestyle features in the UK press. Her autobiography *Alison Lapper: My Life in My Hands*, her own account of seventeen years spent in an institution for dis-abled children, and of her determination to become an artist, was also published in 2005.

This is what Marc Quinn said when his sculpture was unveiled:

At first sight it would seem that there are few if any public sculptures of people with disabilities. However, a closer look reveals that Trafalgar Square is one of the few public spaces where one exists: Nelson on top of his column has lost an arm. I think that Alison's portrait reactivates this dormant aspect of Trafalgar Square. Most public sculpture, especially in the Trafalgar Square and Whitehall areas is triumphant male statuary. Nelson's Column is the epitome of a phallic male monument, and I felt that the square needed some femininity, linking with Boudicca near the Houses of Parliament. Alison's statue could represent a new model of female heroism.

(www.fourthplinth.co.uk/marcquinn.htm)

Quinn drew attention to Nelson's own disability as a 'dormant aspect' of the Square - indeed, it is well nigh invisible at the top of his column - and to the gender reversal that he enacted, 'I felt that the square needed some femininity'. He compared Lapper to the female statue of Boudicca in nearby Parliament Square, Britain's first national heroine and legendary Queen of the Iceni who led a rebellion against Roman occupation. Quinn thus claimed that the statues of Lapper and Boudicca were feminine ideals of an imagined national identity, albeit very differently embodied.

To sum this up then, *Alison Lapper Pregnant* had the endorsement of the political authority for London and the English arts establishment as a celebration of female heroism and disability, and as a valuable contribution to national sculpture. At the same time, the public visibility of a sculpture of a woman's heavily pregnant and dis-abled body was criticised by a section of the press. Quinn's statement revealed what was at stake in this debate: *whose bodies are deemed appropriate to represent the nation, and what aesthetic forms should these bodies take?*

The feminist geographer Doreen Massey has suggested that understanding of space and place is always constructed in relation to an elsewhere, which she calls, 'the presence of the "outside within"' (Massey 1994: 169). In the case of Trafalgar Square, the 'outside' is the former British Empire and its colonies, which historically shaped its monuments and architecture. According to Massey, the particular heritage of a site seeks 'the identity of a place by laying claim to some particular moment in time-space when the definition of the area and the social relations dominant within it were to the advantage of that particular claimant group.' (Massey 1994: 169) The symbolic identity and physical boundaries of Trafalgar Square were fixed in the mid nineteenth century at the height of British imperial power, when the Square was named as the national site of Admiral Lord Nelson's memorial. The Square was rebuilt between 1830 and 1845 and the National Gallery was completed in 1838 in order to house the national collection of art. It was only when Nelson's Column was completed in 1868 that it also became the focus for naval commemoration and military display. From then until 1939, Trafalgar Square was a testament to British colonial ambitions: statues on two other plinths commemorate military 'heroes' who played key roles in the founding of the British Empire in the mid nineteenth century, and later buildings include Canada House (1925-31) and South Africa House (1931-33). The third plinth boasted an equestrian statue of George IV, and the Fourth Plinth, designed by Sir Charles Barry in 1841, was left unfilled due to lack of funds. Trafalgar Square was thus richly invested as the centre of national memorial and colonial display, 'a site that spatialises imperial history and the global theatres of its activity', but also 'of contested histories and memories' (Cherry 2006: 664). And, indeed, 2005 was the bicentennial year of Nelson's death at the Battle of Trafalgar in 1805, which was marked by naval celebrations and renewed attention to questions of Britishness.

Trafalgar Square has another history as an important national site for the expression of free speech and national discontent, from the mass demonstrations held by trades union and suffrage movements in the early twentieth century to more recent protests. These have included the Poll Tax 'riots' and Anti-Apartheid marches in the 1990s, and protests against the war in Iraq from 2003 onwards. In addition to being a focus for political dissent, the Square's role as a landmark tourist destination and as the scene of New Year celebration identifies it with popular experiences of leisure and pleasure. Within this complicated context, the reception of Quinn's sculpture was never going to be straightforward. As Cherry suggests: 'Memorials are thus not only about the subject of their representation, the figure depicted, but also about the subjects who encounter them in the everyday life of the city.' (Cherry 2006: 684) If Alison Lapper is the subject of the representation, what then is the nature of the encounter with various other 'subjects' in the Square? I want to examine the terms of this encounter more closely for what it reveals about the encoding of white masculinity and the intersectionality of pregnancy, disability and ethnicity in a national site. What does it mean for historically excluded bodies to enter into public space?

Maternal bodies, white space and somatic norms

The moment when the historically excluded is included is incredibly revealing. The unease generated by the position and posture of a black man in a privileged public space invokes the constitutive boundaries of the imagination of a nation...this is a presence that prods us to look again at what flanks, towers above, circles and is inside and outside the production of national space.

(Puwar 2004: 5)

Nirmal Puwar discusses the idea of subjects 'out of place' in relation to what she terms an 'invisible, unmarked and undeclared somatic norm', citing a previous debate over the positioning of a statue of Nelson Mandela in Trafalgar Square (Puwar 2004: 8). Inviting us to consider somatic norms in racialised as well as in gendered contexts, Puwar suggests that 'the coupling of particular bodies with specific spaces is at the heart of this conflict, even though the issues are declared to be of a purely aesthetic nature.' (Puwar 2005: 4) Mandela's statue, also championed by Ken Livingstone, was intended to be installed on the North terrace of Trafalgar Square facing South Africa House and, as in

the debate over Quinn's sculpture, dislike of its proposed location and subject matter was articulated in aesthetic terms. After its rejection by Westminster City Council from Trafalgar Square, Ian Walters' statue was finally unveiled by Mandela himself in October 2007 in Parliament Square, thus symbolically under the aegis of the democratic rather than imperial state.

Puwar suggests there is 'a notable metonymic shift in the increased presence of women and racialised minorities into spaces in the public realm which have been predominantly occupied by white men.' (Puwar 2004: 7). In this process, she argues, 'women and non-whites are instead highly visible as deviations from the norm and invisible as the norm.' (Puwar 2004: 59). In the case of Trafalgar Square, the deviation from the norm is from the imperial white masculinity represented in the military figures that populate it. And, just as the black figure of Mandela challenged the white space and body of the nation, *Alison Lapper Pregnant* renders visible the previously unmarked aesthetic norm that maintains national identity as already able-bodied, classed and gendered. The appearance of *Alison Lapper Pregnant* within the spatial politics of Trafalgar Square contested this claim to authority, making the bronze statues of dead heroes newly visible as representatives of a colonial past unified through cultural references to the virtues of empire. Quinn reproduced some of these aesthetic references in *Alison Lapper Pregnant*, while at the same time he contested them in a way that led to contradictions.

Quinn's sculpture of Lapper had begun in 2000 as a life-sized marble portrait entitled *Alison Lapper (8 Months)*, made as one of a series of sculptural portraits of artists, writers and musicians with limb impairments. Although the nude female body frequently appears in traditional public sculpture, an individual portrait of a naked disabled woman in the late stage of pregnancy is without precedent. Quinn drew on Greek classical sources but, in choosing to portray Alison Lapper, he challenged preconceptions of the bodily norms that constitute an aesthetic ideal. He invited viewers to consider whether a physically fragmented body that was praised in the Venus de Milo could be acknowledged in a portrait of a living woman with no arms, thus 'using the weight of tradition to undermine itself.' (Quinn quoted in Tate Gallery 2002, un-paginated). The aim of Quinn's original sculpture was thus to challenge the nature of responses to the sight of disability and pregnancy through direct reference to a classical sculptural tradition. Lapper collaborated with Quinn as his model and both of them were interested in challenging ideals

of beauty.^[3] She saw the sculpture as a significant statement on her behalf and used her visibility in Quinn's portrait to establish her own career as a professional artist. By asserting herself as a mother with impairments *and* an independent artist working in photography and digital imaging, Lapper wanted to challenge the boundaries that confined physically impaired mothers to invisibility and passivity.

Her own digital self-portrait *Angel* 1999, also made when she was pregnant, shows Lapper's naked torso with a single feathered wing on her back against a dark void ringed with red flower forms in which an ultrasound image floats. In contrast to the weight of Quinn's sculpture, her body is suspended in the air as though it were released from gravity. Her maternal imagination has summoned up fantasies of flight in a way that both acknowledges and transcends her embodied reality. Lapper insists on her physical presence in order to question aesthetic perceptions of beauty in the female body and to claim the right of women with disabilities to bear children, against those who would deny her a role as a mother.

Quinn's choice of white marble and Neo-Classical style for his Lapper portrait took on a different meaning when it was transferred on a much larger scale to Trafalgar Square. Sculptural practices frequently offer means of thinking through relations and modes of embodiment and, indeed, provide a material site for reframing traditional values. The classical tradition of sculpture offered powerful models for the public, heroic and idealised male body and with modernism a new fascination with the private, erotic and fragmented female body emerged. Quinn's work stands in dialogue with these two traditions: the modelling of Lapper's head and torso and the treatment of her eyes and hair are Classical, while the morphology of her truncated body is distinctively individual.

But only certain types of body were traditionally accorded the privilege of representation, and the public form of a monumental nude was not open to all: white and able bodies constitute the aesthetic ideal. In their book on disability, Janet Price and Margrit Shildrick argue that the modern 'body must appear invulnerable, predictable and consistent in form and function, above all free from the possibility of disruption.' (Price and Shildrick 1998: 232).

3 Quinn sculpted a life-size companion portrait *Alison and Parys* in 2001 showing Lapper with her infant son in *The Complete Marbles* series that also included *Kiss* based on Rodin's *The Kiss* 1901-4, depicting disabled artists Catherine Long and Mat Fraser. See also Millett-Gallant (2010).

The particularity of the Lapper's dis-abled body and its 'morphological irregularity' challenges this concept of the unitary body and self (Price and Shildrick 1998: 232). If the male statues that populate Trafalgar Square represent modern subjects of the Empire with their emphasis on contours, limits and a manly confinement of interiority, *Alison Lapper Pregnant* simultaneously highlights and disrupts that aesthetic ideal. As a severely disabled pregnant body given monumental form, it visibly disturbs the metaphoric relation between the rational, coherent self and a regular unified body shape.

If disability is rarely represented in public sculpture, it is also unusual for pregnant women - unless they are young, white, able-bodied and heterosexual - to achieve such public visibility. In the topology of bodies, pregnancy is traditionally concealed and confined to the private sphere, and yet it is constantly subject to public scrutiny. The display of pregnancy in celebrity culture has now become an eroticized norm, since the celebrated photograph of Demi Moore by Annie Leibovitz on the cover of *Vanity Fair* in 1991. While it is easy to forget just how shocking Leibowitz' image was at the time, and the hostility it aroused, it is still the case that only limited pregnant body types are accorded the privilege of public representation. In general, maternal bodies that do not conform to this new aesthetic ideal are rendered invisible, but all pregnant women are subject to intense scrutiny that defines them as 'normal,' i.e. heterosexual, able-bodied and in a stable relationship or, as in the case of Alison Lapper, a deviation from the norm - a single, working class mother with disabilities. The entry of Lapper's unique pregnant body into a privileged public site therefore prompts another question: what does this body 'out of place' tell us about our relationship to female public icons?

Affective icons and sentimental aesthetics

These 'positive' icons of national minority represent both the minimum and the maximum of what the dominating cultures will sanction for circulation, exchange and consumption...As iconic minority subjects...they represent heroic autonomy from their very identity. (Berlant 1994: 156)

In her analysis of citizenship at the end of the twentieth century, Lauren Berlant developed the concept of 'the intimate public sphere' to describe how privatised and familial concerns came to dominate public political life in the United States (Berlant 1997: 4). Berlant claims that in the USA, 'the political

public sphere has become the intimate public sphere' in a way that redefines citizenship and 'locates the nation's virtue and value in its intimate zones' (Berlant 1997: 4, 261). I suggest that her argument is also peculiarly relevant to *Alison Lapper Pregnant*, and its complex position in relation to debates about national identity and aesthetics. Berlant's term 'intimate public' neatly captures the shift in Lapper's status from a private subject to a public icon between 2000 and 2005, the interval between the two different versions of her sculpted portrait. It also serves as a metaphor to map the material relocation of the sculpture from the relative intimacy of gallery space to its new visibility as a public monument. While the contingency of its new emplacement and enlarged scale renders *Alison Lapper Pregnant* potentially disruptive of public civic space, historically the domain of male achievement and agency, it is simultaneously revealed to a hostile gaze.^[4] This is exemplified in the comments by the editor of the *British Art Journal*, Robert Simon, on Quinn's statue: 'I think it is horrible. Not because of the subject matter I hasten to add...I think she is very brave, very wonderful, but it is just a rather repellent artifact – very shiny, slimy surface, machine-made, much too big.' (<http://news.bbc.co.uk/1/hi/england/london/4247000.stm>). Simon's embarrassment is palpable, caught between a desire *not* to be seen attacking Lapper herself, in the patronizing 'she is very brave, very wonderful', and his evident horror at its 'shiny, slimy surface'. Simon's critical confusion stems from displacement of the political, 'the subject matter', onto the aesthetic, 'a rather repellent artifact', thereby thinly masking his antipathy to the sight of the visibly pregnant body of a disabled woman. He articulates a disturbance that Rosalyn Deutsche suggests is characteristic of the voyeur in relation to urban visual space: 'Distancing, mastering, objectifying – the voyeuristic look exercises control through a visualization that merges with a victimization of the object.' (Deutsche 1996: 212-3) *Alison Lapper Pregnant* is 'much too big' and cannot be mastered by Simons' voyeuristic gaze. His comments thus can be seen as indicative of a failure to maintain sufficient distance between himself and his visual object, and to 'exercise control' over it.

My own impression on first seeing *Alison Lapper Pregnant* a few weeks after its unveiling was that the statue's huge scale and whiteness was indeed startling. It was a very different experience from when I first saw Quinn's *Alison Lapper (8 Months)* in the Tate Gallery Liverpool in 2002. In contrast to

4 See Garland-Thomson (2009) on the psychic economy of looking at disability.

that solitary, silent and relatively private viewing I now saw the statue against passing crowds and London buses in the urban setting of Trafalgar Square, a hybrid site that mixed English and foreign bodies, people and pigeons. While public sculpture usually mediates between the scale of surrounding buildings and the human viewer, this statue did the reverse: it stood out, literally larger than life. Too big and too white, it seemed incongruous in its visual location. So what do I make of my own response? I can justify my reaction in aesthetic terms: the figure was out of scale with the other statues in the Square, and the gleaming white marble seemed to be excessive against the dull grey of weathered stone surrounding it. But, like Simon's, my initial discomfort stemmed from an affective reaction rather than from aesthetic judgment; it felt more akin to the sense of something familiar being exposed, or put it in Lauren Berlant's terms, of the intimate being made public. In its new context the vulnerability and inconsistency of Lapper's figure was exposed. Within the psychic economy of viewing, the sudden public encounter with a larger than life naked, pregnant and physically impaired body produced a sense of discomfort that I found hard to explain. I felt embarrassed. This reminded me of Angela Rosenthal's account of white female skin as a sign of purity in Neoclassical art at a time of the early Empire, when 'anxieties about embodiment ...led to particular attention being paid to the white female body as a marker of ideal selfhood and nationhood.' (Rosenthal 2004: 579) So, does this image of an emphatically white female body against a backdrop of Trafalgar Square denote a similar shift in public sentiment?

Berlant argues that in reaction to the citizenship claims of different racial, sexual and economic minorities in the USA a new 'public rhetoric of citizen trauma' has emerged, through which the image of the nation has been reshaped (Berlant 1997: 2).⁵ For Berlant, the unborn fetus has become the exemplary citizen of the United States: 'a national stereotype and...a vehicle for the production of national culture' (Berlant 1994: 148). In the discourse of fetal rights, it has come to exemplify 'the subject position of the national victim' and, at the same time, 'produces the anti-madonna, the mother who poisons or aborts her child, as newly traumatized national icon' (Berlant 1994: 149). Berlant suggests that, in order to understand this fracturing of the pregnant woman and fetus, we need to think further about 'how the

5 Berlant cites the rise of the Reaganite right followed by the Clinton era as reinstating 'family values' and the 'citizen child' at the heart of American politics (Berlant 1997: 261).

national norms of corporeality work, and about the nation-making function of the minority stereotype.' (Berlant 1994: 154). In Britain, the issue of disability and abortion has produced a similarly conflicted discourse around the rights of the foetus versus those of the mother, which further complicated responses to *Alison Lapper Pregnant*. However, Berlant's term suggested to me a link with another 'newly traumatized national icon' who, as a mother, figured significantly in the emergence of a new sentimental public culture in Britain: Diana Princess of Wales.

Public discourses in Britain became saturated with sentiment in 'a very un-British affectivity', a change that has been identified with the 1997 election of the New Labour government under Tony Blair, followed swiftly by the mass-mediated narrative of the death of Diana (Wilson *et al* 1999: 9). The British political commentator Andrew Marr suggests that the 'Diana moment' provoked 'an emotional revolution', which brought about a revived culture of public sentiment (Marr 2000: 47). This popular emotionalism became the hallmark of New Labour under Tony Blair and was exploited in his famous speech at Diana's funeral when, referring to her as 'the People's Princess', he suggested that 'Diana taught us a new way to be British' (quoted in Brunt 1999: 29). The subsequent outbreak of public grief in the form of massed flower tributes and personal memorials focused on national sites in London, particularly Parliament Square and Kensington Gardens, in a demonstrative performance that spatialised emotion within the national psyche. In mourning Diana, British identity thus embraced public trauma within its 'intimate core of national culture' (Berlant 1997, 5). I suggest that the monument to Lapper as an heroic, disabled mother may also be read, like the image of Diana, as an 'indexical-democratic' sign that 'marked the entry of an icon into the vernacular' (Brunt 1999: 22). Berlant argues that marginality has become the basis for new 'icons of national minority' that function by virtue of their exception from hegemonic political culture. Berlant's model of the permitted tolerance of minorities within national life resonates with contemporary debates in Britain about the place of minority ethnic, sexual and disability cultures. *Alison Lapper Pregnant* is not so much 'a new model of female heroism', as Quinn suggested, but a 'minority exception' within the new affectivities of Britishness. In this context, a dead princess and a disabled working class mother can both become affirming icons within a national sentimental culture. Quinn's topography of 'femininity' can be extended from Trafalgar Square and Parliament Square to the marble memorial fountain dedicated to Diana in Kensington Gardens.

I have argued that the entry of a disabled pregnant sculptural body into the privileged space of Trafalgar Square raises both aesthetic and political questions about which bodies are deemed aesthetically appropriate to be represented in the symbolic heart of the nation. Lapper's limbs and pregnancy threatened the masculine-imperial domain of nationhood while simultaneously revealing its continuing aesthetic norms. *Alison Lapper Pregnant* exposed Trafalgar Square as a palimpsest of gendered and racial identities that could be symbolically altered by the public presence of a different kind of body. Certain figures at certain times come to embody new national feeling in sites of visual and political significance and, in this context, works of material culture can 'agitate public space and undo its certainties' (Rogoff 2000: 27). *Alison Lapper Pregnant* undid the psychic and social relations through which subjects come to be secured in public space, thus provoking anxieties about disavowed difference in bodily norms, and acting as a lightning rod for competing claims to an aesthetic of 'Britishness.'

References

- BERLANT, L. (1994) 'America, "Fat", the Fetus', *Boundary 2*, Fall, 145-95
- BERLANT, L. (1997) *The Queen of America Goes to Washington City* Durham & London: Duke University Press
- BRUNT, R. (1999) 'Princess Diana: A Sign of the Times' in J. Richards, S. Wilson and L. Woodhead, (eds.) *Diana, the Making of a Media Saint* London: I. B. Tauris
- CHERRY, D. (2006) 'Statues in the Square: Hauntings at the Heart of Empire', *Art History*, 29: 4, pp. 660-697
- DEUTSCHE, R. (1996) *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass.: The MIT Press
- GARLAND THOMPSON, R. (2009) *Staring: How We Look*, Oxford: Oxford University Press
- LAPPER, A. (2005) *My Life in My Hands by Alison Lapper*, London and New York: Simon & Schuster
- MARR, A. (2000) *The Day Britain Died* London: Profile Books
- MASSEY, D. (1994) *Space, Place and Gender* Cambridge: Polity Press
- MILLETT-GALLANT, A. (2010) *The Disabled Body in Contemporary Art*, New York: Palgrave-Macmillan
- PRICE, J. and Shildrick, M. (1998) 'Uncertain Thoughts on the Dis/abled Body' in *Vital Signs: Feminist reconfigurations of the bio/logical body* Edinburgh: Edinburgh University Press

- PUWAR, N. (2004) *Space Invaders: Race, Gender and Bodies Out of Place* Berg: Oxford & New York
- QUINN, M. and Rogers, R. (2006) *Fourth Plinth*, London: SteidlMACK
- RICHARDS, J., Wilson, S. and Woodhead, L. (1999) (eds.) *Diana, the Making of a Media Saint*, (London: I.B.Tauris)
- ROGOFF, I. (2000) *Terra Infirma: Geographies Visual Culture*, Routledge: London & New York
- ROSENTHAL, A (2004) 'Visceral Culture: Blushing and the Visibility of Whiteness in Eighteenth Century British Portraiture' *Art History*, 27, 4 September, pp. 563-592
- Tate Gallery Liverpool (2002) *Marc Quinn*, Liverpool: Tate Gallery Publications.

DOMESTICITY DISRUPTED SPACE AND GENDER IN ANA VIEIRA'S WORK OF THE 1970'S

Giulia Lamoni

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA / FCT

In 1977, Portuguese artist Ana Vieira presents her work *Holy Domestic Peace, Domesticated?* in the exhibition “Portuguese Women Artists”^[1] held at the Sociedade Nacional de Belas Artes in Lisbon. Although, as stated by the organizers (Chicó, 1977:1; Tavares, 1977: 5), the exhibition did not have a *feminist agenda*, Ana Vieira’s work stands out for its confrontational character and its strong critique of the oppressive roles traditionally attributed to women in the household. As recently explained by the artist herself, it was a work born out of anger^[2] (Lamoni & Serra, 2011), a critique of “[...] an entire society, where the woman assumes roles that I found to be very revolting at the time” (Faria, 1998/2010: 223). According to Vieira, the work was

1 “Artistas Portuguesas”, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisbon, January/ February 1977 (organized by Clara Menéres, Sílvia Chicó and Emília Nadal). In the same period, the Museu de Arte Contemporânea in Lisbon organized an exhibition of an older generation of Portuguese female artists (already deceased). Although a catalogue of the exhibition “Artistas Portuguesas” was published in 1977, a general catalogue, also published in 1977, presented the two exhibitions together. Moreover, during the display of “Artistas Portuguesas”, the Sociedade Nacional de Belas Artes in Lisbon also presented an exhibition of American female artists.

2 “Personally, I was very angry with a multiplicity of tasks that I was not used to perform. Because of that, I thought, with irony, of a woman erotically excited by cleaning the house [...]” (Lamoni & Serra, 2011).

not only related to a specific social context but also to her personal experience (*Idem*).

Holy Domestic Peace, Domesticated? presents a domestic interior, a living room in which a small table, an armchair and several objects signal the absence of an anonymous female character, possibly a housewife. A scene of exacerbated domesticity, it is constructed through the juxtaposition of a series of objects culturally marked as female and aesthetically marked as “kitsch” (Lamoni & Serra, 2011). Nobody is there, the place or rather the “set” has been deserted, while a script fixed on the gallery wall introduces the possibility of a performance – in fact the work was to engender a film that never came to be realized (*Idem*). The script itself describes a situation as stereotyped as the domestic interior. A housewife, on the balcony of her home, says goodbye – possibly to her husband who is going to work – and then comes back in to clean the room. While cleaning and listening to the radio she hears a terrifying piece of news: “a scientist discovered a robot capable of performing housework” (Vieira, 1977). When the husband comes back from work, the woman sits still on a chair, staring into the void.

I would like to put into evidence a few aspects emerging from the interplay between installation and script in *Holy Domestic Peace, Domesticated?*. First of all, as stated by the artist herself, the cleaning activity is ironically presented as sexualized (Lamoni & Serra, 2011). It is a process of intensifying pleasure that starts with the woman “looking” at the objects, “caressing” them and then “rubbing herself” against them, finally “sweating” (Vieira, 1977). Of course, the sexualization of cleaning functions here as a parody of advertisement strategies³. Moreover, by depicting a sexual desire that can only express itself as masked, this work puts the viewer in the uncomfortable position of a voyeur. As the film for this script never got to be realized, though, the viewers of the installation can only *imagine* the scene. And there is a discrepancy, a gap or a fracture between the installation and the script: the installation is right there but empty, while the script describes an absent character and a situation that is not taking place anywhere but in the viewers’ imagination.

3 “Each of us thought she was a freak ten years ago if she didn’t experience that mysterious orgasmic fulfillment the commercials promised when waxing the kitchen floor” (Friedan, 1974: 1) writes Betty Friedan in 1973 in the introduction to the tenth anniversary edition of *The Feminine Mystique*. In Portugal, a few passages of the book were published precisely in 1973 in the magazine *República, Presença da mulher* (Tavares, 2008: 218).

The second element I would like to underline is how the work presents the home, its interior, as a space gendered as female when it comes to interior objects, immobility or *framed* mobility and male when it comes to passage, movement and fluidity. The experience of “home” is gendered here in that woman and man appear to live and produce space differently. The scenario is well known; according to the script the man or husband is already outside, and comes back inside at the end of the day. He is also completely excluded from the installation as no object presented seems to belong to him. The woman’s only movement involving outside space, conversely, is from the balcony into the house. But the balcony is itself part of the house, a projection of the house outside that is meant to control its borders or limits. Moreover, our positioning as viewers is always inside the house, as defined by the script. When the woman is on the balcony we see her through a lace curtain, a fragile and semi-transparent border indicating the impossibility of her complete disappearance from our field of vision. And of course, when seeing the installation we are already and inarguably inside. But again, an incongruity is there to affirm a different location escaping our controlling gaze: the round mirror that will reflect whoever sits in the installation’s empty chair.

In this text, I will argue that from one perspective this installation stands out in Ana Vieira’s work – and indeed in the panorama of Portuguese art of the seventies, along with works such as *Nun* (1976) by Rosa Fazenda and *This is my Body* (1979) by Noémia Cruz – as surprisingly provoking and politically charged. However, its exploration of space and in particular its *framing* and *un-framing* of the home, relates to an aesthetic and indeed political strategy that is already developed in the environments created by the artist at the beginning of the seventies. While these earlier works do not overtly deal with the confinement or isolation of women inside the home and the silent violence of the ideology that reduces them to passive roles, they already explore domestic space and its relation to female experience in a very interesting and challenging way.

The path which we will take in order to validate this hypothesis, is a path that leads backwards in time, from 1977 to 1971, from the post-revolutionary period marked by a certain feminist awareness and cultural opening to the last years of the regime marked by cultural isolation and, especially for artists, longing for mobility. Using an expression by Maria Filomena Molder – taken from Colette –, we will track the “hidden woman” (Molder, 1998: 161) in Ana Vieira’s work, starting with the work in which, according to Molder,

“[...] the woman ceases to be hidden” (Molder, 1998: 164), and continuing with the works in which her presence is far less visible.

The context in which *Holy domestic peace, domesticated?* has been created is, probably, relevant for its discussion. 1977 is not only the year of the exhibition “Portuguese women artists” – one of the few all-women show organized in Portugal in the seventies – but also of “Alternativa zero”^[4] a landmark exhibition presenting the most innovative tendencies in Portuguese contemporary art, including conceptual works and performances. Ana Vieira takes part in both. In “Alternativa zero” she presents *Déjeuner sur l’herbe 77*, an installation in which a reproduction of the famous painting by Manet is displaced, being projected on a rather impure horizontal surface, a picnic table cloth. In the same exhibition, Clara Menéres – another Portuguese artist involved, since the end of the sixties, in exploring female experience – presents *Woman-Earth-Alive*, a sculpture of a naked woman made of earth and grass that is to appear, in the same year, on the front cover of the art magazine *Colóquio Artes* (v. 34, October 1977). Moreover, as documented by the same magazine, in 1977 the work of several artists active in France and working around the female image and body – as Tania Mouraud, Lea Lublin, Françoise Janicot and Orlan^[5] – is presented during the international event *Encontros internacionais in Caldas da Rainha* (Gonçalves, 1977: 72-73). The following year Gina Pane will do a performance and give a lecture at the Quadrum gallery in Lisbon (De Sousa, 1978 b: 61). On a larger cultural scale, after 1974 a stronger affirmation of feminist movements and voices in Portugal helps to create new spaces for discussing issues concerning women’s experiences and rights, as documented by the historian Manuela Tavares (Tavares, 2008: 263-298). Although I am not implying here a direct relation between these events and Ana Vieira’s work, I suggest that the context of free circulation of artists and ideas in those post-revolutionary years and the

4 Organized by critic and curator Ernesto de Sousa, the exhibition took place in the Galeria Nacional de Arte Moderna in Belém, Lisbon.

5 The article refers to the work of the French group “O Colectivo de Mulheres” composed by Mouraud, Janicot, Lublin and other artists, and to the work of Orlan. According to the critic Eurico Gonçalves, author of this text, Orlan had to give up one her performances – “[...] to pass through the public gardens, naked, and identify with some statues of female nudes exhibited there [...]” – because of the possibility of arousing “primary” reactions among local people (Gonçalves, 1977:73).

opening of new debates concerning gender issues constitute an important ground for understanding this work.

At the same time, the appropriation of iconographies of the domestic as a political gesture connects *Holy Domestic Peace, Domesticated?* to the larger and transnational artistic context of the seventies. Explorations of the “home” are at the heart of several feminist projects like the well-known *Womanhouse* in California (1972) but are also the focus of pieces created by women artists working in a number of different countries as for example Birgit Jürgenssen in Austria and Letícia Parente in Brazil. I am referring, for instance, to works such as *Housewives' Kitchen Apron* (1975) and *I Want Out of Here!* (1976) by Jürgenssen, as well as *In* (1975) and *Task I* (1982) by Parente. Sharing an interest in discussing the domestic in political terms, these works respond to a variety of goals that go from resistance and critique to celebration and rehabilitation and are of course to be related to their specific aesthetic strategies and cultural contexts of production.

In the case of Ana Vieira, though, one has to underline that such an overtly political statement is an isolated event in her work, and that this statement has a strong counterpoint in the installation *Project Hiding/ Unhiding* created the following year, in 1978. This latter piece that includes a large floor map of an apartment and some furniture hidden under cloths, presents in fact the home as a place of openness and free mobility. In each room, drawn on the gallery floor with bricks, the subject affirms its desire to inhabit space in a multiplicity of ways: “Here I would like to see”, “Here I want to go out”, “Here I would like to reflect”, and so on. I would like to suggest here that these two works should be considered not as simply opposed but rather as creating, in what appears to be a conflicting attitude towards the “home”, a tension that is highly significant of Ana Vieira’s early work, one in which the isolation of domesticity is always connected to and reversed by the extreme openness and fluidity of “heterotopias” (Foucault, 1967: 175-185).

Ana Vieira’s first environment, created in 1971, represents the “bourgeois” home, specifically its living-room, and its relations to outside space. Another environment, from 1972, seems to refer to a *boudoir* in which interior decoration is juxtaposed to exterior elements as textile clouds, a fence and plastic flowers planted in some earth. As indicated in several interviews and critical texts^[6], the rejection of painting, the growing interest in the object instead,

6 See for example Coutinho, 2007: 5-6 / 26-28, and Pires do Vale, 2010: 27.

and more specifically in bodily experience and space – questions that are widely explored by Portuguese artists in the late sixties and early seventies – are nourished by a specific concern with theatre and architecture in Ana Vieira's reflections. Both theatre and architecture involve action in space, bodily movement and, according to Vieira “[...] the gaze is more comprehensive” (Lamoni & Serra, 2011). In the catalogue of Vieira's exhibition at the Judite Dacruz gallery in February/March 1974, critic Fernando Pernes interestingly compares the boxes presented by the artist with theatre, and more specifically with puppet theatre. These “constructions”, according to Pernes, “[...] reconstitute the scenographic cube of naturalistic illusionism [...]” (Pernes, 1974). And in a text published in *Revista de Artes Plásticas*, also in February 1974, critic Salette Tavares chooses the word “peça” signifying “play” as well as “piece” – instead of “object” – to describe Vieira's work, thus underlining its strong relation with theatre (Tavares, 1974: 13).

Suggesting a theatre stage constructed as a box, the two domestic environments of 1971 and 1972^[7] play with illusion and with the permeability of the semi-transparent textile boundaries separating interior and exterior space – theatre “curtains”, according to Salette Tavares (Tavares, 1974: 13). As on a theatre stage, everything is possible here, as the home is not given as a reality but rather as an already unmasked representation. Furniture is not present, nor the door nor the window; they are simply painted on the textile walls, or rather projected as blue shadows on a white screen. The garden can literally *enter* the boudoir and the sky can infiltrate the ceiling, whereas a real table, a chaise-longue and other objects occupy the stage. As in the later work *Holy Domestic Peace, Domesticated?*, here too the environment is an empty set or stage in which presence is only suggested – by the script in the 1977 work or by the voices and sounds of a dinner in the 1971 environment. The “home” then is not only a stage for performing domestic actions and situations but becomes itself a spectacle in which objects “[...] intervene as actors”^[8] (Molder, 1998: 164). The spectator is invited to assist the representation by circulating around the transparent box that constitutes the

7 According to critic Salette Tavares, Ana Vieira partially modified the 1972 environment. In fact, when she presented it for the second time – at AR.CO. in 1973 –, all the furniture was painted or covered in blue (Tavares, 1975: 26).

8 “Now, in recent years, objects are not even allusive, they are beyond allusion. [...] They no longer intervene as actors” (Molder, 1998: 164).

stage – or to participate in it^[9] – but cannot enter the environment. In fact, he or she cannot go on stage. But of what exactly consists the representation?

Regarding Ana Vieira's concern in exploring the home at the beginning of the seventies, I suggest that it should be related to her interest in the relations between art and everyday objects, situations and experiences, and, of course, to her rejection of painting. These are interests that put her into dialogue with the wider, transnational, artistic context of the sixties and early seventies, nourished by movements such as pop, nouveau réalisme, figuration narrative and nova-figuração. But if Vieira's interest in the relation between art and everyday life is evident since the end of the sixties^[10], it is interesting to note that several works of the seventies turn to everyday life while creating what looks like a way out of it. In the 1972 environment, the banality and monotony of the *boudoir* is broken by the irruption of outside space. In later works like the installations *Table-landscape* and the silk screen prints *Untitled*, all realized in 1973, everyday objects and situations become surfaces on which more exotic places are either inscribed or projected.

In his 1967 text *Different Spaces*, Michel Foucault describes heterotopias – as opposed to utopias –, as “[...] real places, actual places, places that are designed into the very institution of society, which are sorts of actually realized utopias in which the real emplacements, all the other real emplacements that can be found within the culture are, at the same time, represented, contested and reversed, sort of places that are outside all places although they are actually localizable” (Foucault, 1967: 178). In this sense theatre is a heterotopia, “[...] in the form of contradictory emplacements [...]”, in that it “[...] brings onto the rectangle of the stage a whole succession of places that are unrelated to one another”, as the cinema does as well (Foucault, 1967: 181). As other heterotopias, theatre and cinema also open onto another time, the time of representation, and “[...] always presuppose a system of opening and closing that isolates them and makes them penetrable at the same time” (Foucault, 1967: 183).

In Ana Vieira's work, the transparent box, or “empty stage” (Pernes, 1974), of the environments created in 1971 and 1972 – as the cinematographic set of *Holy Domestic Peace Domesticated?* –, are constructed, I think, as heteroto-

9 For a reading of these works centered on the question of participation see Marcia Oliveira's text “The postmodern paradox in visual arts: aestheticism, politics and contemporary materialism” (Oliveira, 2011).

10 On Vieira's relation with the everyday, see Coutinho, 2007: 24.

pias. They embody real places in which any possible place could eventually be represented on a temporary basis, thus real places suggesting the possibility to contain all places. In Vieira's deconstruction of painting, moreover, the white canvas becomes as heterotopic as a theatre stage in as far as it seems that anything could eventually be projected on it, even conflicting images – as the silk-screen prints of 1973 tend to prove. “Different spaces”, as the mirror – an object that Foucault considers as being “intermediate” between utopia and heterotopia (Foucault, 1967: 179) – and the boat floating on the sea – “the heteropia par excellence” (Foucault, 1967: 185) –, are in fact recurrent objects in Vieira's work.

The presence of decorative elements, the use of kitsch aesthetics in *Holy Domestic Peace, Domesticated?*, the reference to the boudoir in the 1972 environment and the silhouettes of women in the 1973 boxes tend to present “[...] the home as social production of gendered space” (Ribas, 2010: 71), that is, space culturally and socially constructed as female. However, the heterotopic character of the “stage” as a transparent box shifts the focus onto the fluidity and precariousness of representation itself. In domesticity as a spectacle, fixity and mobility, isolation and openness are not contradictory terms – their very identification depends on the capacity of the viewer to unveil the illusion generated by the artist's theatrical device.

In this sense, it seems interesting to put Ana Vieira's early environments and boxes into dialogue with Anna Maria Maiolino's *Waiting*, a work first created in 1967, a few years into the Brazilian military regime. Here too, the rejection of traditional painting marks a shift towards the theatrical, and, at the same time, represents the “home” as a “woman's place” marked by a certain isolation. It also defines a particular subject position, thus a specifically located gaze directed on the exterior world and reality. In this work by Maiolino, the home, and especially the window, is presented as a “theatre box” open onto the world (Colomina, 1992: 80). But, as remarked by Beatriz Colomina – in reference to Adolf Loos' domestic interiors of the 1920s – “[...] the theatre box is a device which both provides protection and draws attention to itself” (Colomina, 1992: 82). And in fact, one should note that in *Waiting*, as in Vieira's environments and boxes, the house as a “theatre box” overlooking the outside world becomes a stage itself inside the art gallery. Thus, being into the “theatre box” means here to be at the same time on and off stage, inside and outside, subject and object of the gaze. “The ‘voyeur’ in the ‘theatre box’, writes Colomina, has become the object of another's gaze;

she is caught in the act of seeing, entrapped in the very moment of control” (Colomina, 1992: 82). But is the figure in *Waiting* looking inside or outside? Is the figure in Ana Vieira’s box *Figure at the window* (1973) looking inside or outside? Although the proximity with the window invites us to assume that they are looking outside, the absence of facial traits marks a dimension of undecidability^[11]. Their gaze, in fact, cannot be located with certainty. This ambiguity induces us to think of these works also as configurations of a point of articulation in space negotiating between inside and outside, between the personal and the political, in terms of an ongoing exchange and dialogue.

As Anna Maria Maiolino’s *Waiting*, moreover, I suggest that Ana Vieira’s early works related to the “home” stage a double isolation, that of a woman confronting the masquerade of domesticity and its ideology, and that of an artist confronting the cultural isolation imposed by the political regime. “Unfortunately, we lived in a desert” (Lamoni & Serra, 2011), said Ana Vieira recently, recounting her trips to Paris at the beginning of the 70s to see exhibitions and to watch films and theatre pieces that were not available in Portugal, where censorship was at work. This type of reading finds a strong echo in a 1978 text about Vieira’s environments by the critic Ernesto de Sousa in which he detects, among other elements, an interplay between “the (bourgeois) intimacy (*of this country*), and its violence” (De Sousa, 1978: 283). “The warmth of a country, writes De Sousa, resides in its common language, in the same complex shames. But only the space as totality is positive, any defense [...] is a negation of this totality. [...] To walk, to travel until the end of all paths; *to live the intimacy of the house while destroying it* [...]. Being of a country while being of the world”^[12] (De Sousa, 1978 a: 283).

I think that Vieira’s environments and boxes as heterotopias – functioning as theatre stages and “theatre boxes” at the same time - not only work with and against isolation and immobility but also with and against any fixed definition of female identities and female spatial experiences. The “feminine” is in fact represented here as a mask to be worn on the stage of domesticity, or as a mask produced by domesticity itself. Interestingly enough, the masquerade is very effective, as for example, in 1974, critic Fernando Pernes, commenting on Ana Vieira’s boxes evokes a “feminine intimism” (Pernes,

11 I have to thank one of the participants in the *Colóquio de Outono* in Braga, in November 2011, for observing that possibly these figures are looking inside the house.

12 Our Italics.

1974) and qualifies the artist's "provocation of traditional painting" as "shy" (*Idem*), an adjective that can be easily associated with a cultural construction of "femininity" as non aggressive or violent but rather gentle and mild^[13].

Masquerade as an aesthetic strategy has often been invoked by feminist theorists and art historians. Important texts exploring the subject include of course Mary Ann Doane's "Film and the Masquerade: Theorizing the female spectator" published in *Screen* magazine in 1982. Drawing on Joan Riviere's famous essay *Womanliness as Masquerade* (1929), Doane observes that masquerade, as a "type of representation", "[...] carries a threat, disarticulating male system of viewing", and "it effects a defamiliarization of female iconography" (Doane, 1982: 79). In fact, the masquerade as an aesthetic strategy produces a critical distance that allows the viewer to read "femininity" as a representation of woman for the male gaze: "Womanliness is a mask which can be worn or removed" (*Idem*). "The effectivity of masquerade, insists Doane, lies precisely in its potential to manufacture a distance from the image, to generate a problematic within which the image is manipulable, producible and readable by the woman" (Doane, 1982: 83).

The production of critical distance is essential in the functioning of Ana Vieira's environments and boxes from the beginning of the seventies^[14]. The masquerade of domesticity holds us at a significant distance, as do the unpenetrable textile boundaries of the environments in which structure and decoration coincide perfectly. In this sense, the house itself is a mask: behind the decorative elements lie no walls, as walls and interior decoration can be the same thing on the theatre stage^[15]. "[...] The act of 'home-making', claims the historian of architecture Hilde Heynen, – that is, the act of appropriating a house by decorating it, furnishing it, investing it with the memen-

13 The "mask" is also mentioned in a text published in the catalogue of the exhibition "Figuração Hoje", held at the Sociedade Nacional de Belas Artes in Lisbon in 1975. Although it is not signed, the text should be Vieira's answer to the question "Today, what is figuration for you?". "The current figurative art, writes Vieira, uses objective reality as an observation of the real, as a protest against the society, or as a double that – like a *mask* – conceals and transfigures the real to re-present it and reveal a set of values that aim to be poetic and critical" (Vieira, 1975: 22). Our italics.

14 In this sense, critic Liliana Coutinho appropriately evokes a Brechtian perspective (Coutinho, 2007: 27).

15 On the relation between structure and decoration in architecture, see Wigley, 1992. Interestingly, in her 1975 text on Vieira's environments, critic Salette Tavares draws on examples of the "suppression of the wall", "suppression of the ceiling" and "tension between interior and exterior" in both history of art and history of architecture (Tavares, 1975: 29-31).

toes of personal and family histories – has historically been constructed as a female practice. This historical association is to a large extent still operational” (Heynen, 2005: 24). By subverting the relations between inside and outside space, between the interior decoration and the very structure of the house – constituting both as masks – Ana Viera’s work plays with the gender specificity of the “home” and threatens it.

Finally, the absence of the woman’s image and body (the “hidden woman” in Filomena Molder’s text) together with the disseminated signs of “femininity” in the domestic interior means that the viewer is confronted with his/ her own voyeurism whose object is constantly denied. The transparent environment – stage in form of a box and “theatre box” – as a modern glass house^[16], is easily penetrable, easily controlled by our gaze. But the body we expect to see is not there; she went away leaving her domestic mask behind. When she is present, as in the 1973 boxes, she is just a silhouette, a shadow, or an image appropriated from art history – as in *Le Déjeuner sur l’herbe 77*. Again: she is a mask.

Translations from Portuguese by the author.

Bibliography

- CHICÓ, Silvia. 1977. “Introdução”: In *Artistas Portuguesas*, exhibition catalogue. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
- COLOMINA, Beatriz. 2010. “With, or Without You: the Ghosts of Modern Architecture”: In *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*, ed. by Cornelia Butler and Alexandra Schwartz. New York: The Museum of Modern Art, 217-231.
- COLOMINA, Beatriz. 2006. “X-Ray Architecture”: In *Domesticity at War*. Barcelona: Actar, 145-191.
- COLOMINA, Beatriz. 1992. “The Split Wall: Domestic Voyeurism”: In *Sexuality & Space*, ed. by Beatriz Colomina. New York: Princeton Architectural Press, 73-128.
- COUTINHO, Liliana. 2007. *Ana Vieira: o que ocorre nos interstícios da figura*. Lisboa: Editorial Caminho.

¹⁶ For a discussion on voyeurism and the glass house, see, for example, Friedman, 1996 and Colomina, 2006.

- DE SOUSA, Ernesto. 1978 a. "Ana Vieira. Ambientes": In *Ser moderno...em Portugal*. 1998. Lisboa: Assírio & Alvim, 283.
- DE SOUSA, Ernesto. 1978 b. "Carta de Lisboa (2)". *Colóquio Artes*, v. 37, June 1978, 61-72.
- DOANE, Mary Ann. 1982. "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator": In *The Feminism and Visual Culture Reader*, ed. by Amelia Jones. 2010. New York: Routledge, 73-84.
- FARIA ÓSCAR, 1998/2010. "The Dismantling of illusion. Interview with Ana Vieira": In *Ana Vieira: Muros de Abrigo*, exhibition catalogue. 2010. Ponta Delgada: Museu Carlos Machado; Lisboa: Fundação Gulbenkian, 222-223.
- FOUCAULT, Michel. 1967. "Different Spaces": In *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954-1984*, ed. by James D. Faubion. 1998. New York: The New Press, 175-185.
- FRIEDAN, Betty. 1974. "Introduction to the tenth anniversary edition": In *The Feminine mystique*. New York: Dell Publishing, 1-5.
- FRIEDMAN, Alice. 1996. "Domestic Differences: Edith Farnsworth, Mies van der Rohe and the Gendered Body": In *Not at Home: the Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, ed. by Christopher Reed. London: Thames & Hudson, 179-192.
- GONÇALVES, Eurico. 1977. "IV Encontros internacionais de Caldas da Rainha". *Colóquio Artes*. 1977. N. 34, 71-73.
- HEYNEN, Hilde. 2005. "Modernity and Domesticity": In *Negotiating Domesticity – Spatial productions of Gender in Modern Architecture*, ed. by Hilde Heynen and Gulum Baydar. New York: Routledge, 1-29.
- LAMONI, Giulia; SERRA, Filomena. 2011. Written Interview with Ana Vieira (by e-mail). Unpublished document.
- MOLDER, Maria Filomena. 1998. "The Hidden Woman": In *Ana Vieira*, exhibition catalogue. Porto: Fundação Serralves, 161-164.
- OLIVEIRA, Marcia. 2011. "The postmodern paradox in visual arts: aestheticism, politics and contemporary materialism". *N. Paradoxa*, Vol. 28, 26-31.
- PERNES, Fernando. 1974. Text in the exhibition catalogue *Ana Vieira*. Lisboa: Galeria Judite Dacruz.
- PIRES DO VALE, Paulo. 2010. "Escutai os muros". In *Ana Vieira: Muros de Abrigo*, exhibition catalogue. Ponta Delgada: Museu Carlos Machado; Lisboa: Fundação Gulbenkian, 26-36.
- RIBAS, João. 2010. "Ana Vieira: The Architecture of the Self": In *Ana Vieira: Muros de Abrigo*, exhibition catalogue. Ponta Delgada: Museu Carlos Machado; Lisboa: Fundação Gulbenkian, 69-73.
- TAVARES, Manuela. 2008. *Feminismos em Portugal (1947-2007)*. Tese de Doutoramento em Estudos sobre as Mulheres, Especialidade em História das Mulheres e do

- Género, Universidade Aberta, Lisboa. [<http://repositorioaberto.uab.pt> consultado em Novembro 2011]
- TAVARES, Salette. 1974. "Ana Vieira". *Revista de Artes Plásticas*. N. 3, 12-15.
- TAVARES, Salette. 1975. "O ambiente objecto de Ana Vieira". *Colóquio Artes*. V. 22, April 1975, 24-31.
- TAVARES, Salette. 1977. Introduction : In *Artistas Portuguesas*, exhibition catalogue. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
- VIEIRA, Ana. 1975. Text in the exhibition catalogue *Figuração Hoje*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 22.
- VIEIRA, Ana. 1977. Text in the installation *Holy Domestic Peace, Domesticated?*, Artist's collection, Lisbon.
- WIGLEY, Mark. 1992. "Untitled: the Housing of Gender": In *Sexuality & Space*, ed. by Beatriz Colomina. New York: Princeton Architectural Press, 327-389.

AERIAL PERFORMANCES IN CONTEMPORARY WOMEN'S ART AND FICTION

Maria Luísa Coelho

CEHUM, UNIVERSIDADE DO MINHO

In 2001 Helena Almeida created *Voar/Flying*, a sequence of photographs that registers the artist's desire (symbolically reinforced by the blue hue with which the photographic process was tinted) to conquer the aerial space and leave the inhabited studio behind^[1]. The staged flight also implies the chimerical escape of the body from its weight, vanquishing gravity, but the series ends up in dystopian and ironic terms. In fact, there is from the beginning something awkward in the way the artist stretches the arms and precariously tries to balance herself on a stool, as if preparing the viewer for the end result, which could only be a clumsy and ridiculous fall. Probably with some pain (even if only in her dashed ambition), she realises she cannot escape the body, as the body cannot escape its material weight, nor can she fly away from her spatial environment, for place and self are deeply inter-related.

Almeida has commented that in *Flying* she wanted to equate our impossibilities and the limits of the body; she wanted to say "see how limited I am" (*apud* Carlos, 2005: 60, my translation), suggesting that the impulse to fly (and to dream) is legitimate but also that it involves a certain degree of risk,

1 Almeida has justified the use of the blue hue in the photographic process (something the artist has done only in this work) by saying that it was a question of creating an ethereal atmosphere capable of making explicit the contrast between the heavy body and its desire to fly (*apud* Carlos, 2005: 60).

derision and failure. Although Almeida's description of *Flying* implies that the work refers to a universal experience, the female subject's futile aspirations and her sense of corporeal constraint cannot but have gender implications. The desire to overcome bodily limitations and to conquer aerial space must therefore be articulated with a history of female embodiment and with the place occupied by the female body in art and its history.

In her analysis of Almeida's work, Ángela Molina reminds us that, according to Hélène Cixous, flying is the gesture of all women:

[W]e've lived in flight, stealing away, finding, when desired, narrow passageways, hidden crossovers. It's no accident that *voler* has a double meaning, that it plays on each of them and thus throws off the agents of sense. It's no accident: women take after birds and robbers just as robbers take after women and birds. They go by, fly the coop, take pleasure in jumbling the order of space, in disorienting it, in changing around the furniture, dislocating things and values, breaking them all up, emptying structures, and turning propriety upside down. (Cixous, 1975: 258)

Connecting the woman from *Flying* to Cixous's flying woman, Molina sees Almeida's aerial intentions as nothing but subversive and disruptive of the social order and the roles ascribed to each sex, for the artist's attempt to fly also reflects a woman's intention to spoil the order of space, change the value or the connotations of the female body and turn her relevance upside down (2005: 28). Moreover, because for Cixous woman is not only a bird but also a thief, there is danger involved in her actions, just as there is risk, and even failure, in Almeida's disruptive flight, as it is confirmed by the artist's clumsy fall.

In line with Cixous, Mary Russo also describes the flight of the female aerialist as subversive, but she sees it too as grotesque and dangerous. In *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity* (1995), Russo begins her discussion of the modern female grotesque with Bakhtin's account of the grotesque and the carnivalesque (Bakhtin, 1965), elements that the Russian critic found in medieval folk culture and contemporary feminist critics and artists have re-appropriated as performative (in the sense given to this term by Butler [1990]) strategies that effectively subvert the masculine representation of the female body and gender. However, Russo replaces Bakhtin's emphasis on the production of an earthly grotesque, which, according to

her, leaves a static and universalistic notion of the feminine securely in place, with a female grotesque “up there” and “out there”, so as to introduce a principle of turbulence, or uncertainty, into the configuration female/grotesque (1995: 29). For Russo, this aerial grotesque is a more productive and complex image, capable of emphasising the trapeze girl as an ambivalent and daring figure that necessarily involves a consideration of contemporary and multi-vectored technologies of spectacle, aspects that the Bakhtinian model of the grotesque as symbolically ‘low’ could not possibly encompass (1995: 29). Similarly to Cixous, Russo’s aerialist performer creates a model for female subversion in which liberation, risk and failure are equally present.

Almeida’s female Icarus could well be the visual representation of the female aerialist discussed by Russo, in that it is a grotesque, clownish figure (as evidenced by the tentative way in which the body tries to balance itself on the stool, as well as by its awkward fall) that expresses the desire for liberation (from the body, from spatial constraints and ultimately from tradition) at the same time that it mockingly recognises the risks and the impossibility of completely fulfilling that dream. This flying woman corroborates Russo’s conclusion: “[t]he end of the flight in this sense is not a freedom from bodily existence but a recharting of aeriarity as a bodily space of possibility and repetition” (1995: 181). Such repetition is enhanced through the serial process frequently adopted by Almeida, as in the photographs under consideration.

Almeida’s female aerialist is still connected with the power of the carnivalesque body as this is described by Bakhtin, for whom “women have historically been aligned with the popular comic tradition” (Isaak, 1996: 19), and is therefore capable of subverting the established order. As in the medieval world of carnival, *Flying* ridicules social idealism by emphasising the subject’s corporeality and making the viewer laugh at it all. In 1970, in a catalogue that accompanied the exhibition of her work, Almeida confessed that she had always been complicit with humour (*apud* de Sousa, 1977: 161). There is thus in her oeuvre an element of play, of revolutionary and liberating female laughter (Isaak, 1996) that connects works such as *Flying* not only to the medieval carnivalesque and its potential for social disruption but also to postmodern strategies that parodically and ironically dismantle accepted truths and grand narratives (Hutcheon: 1985). One of these grand narratives is, of course, the discourse on and of art, circulated through the institutions of art education, art criticism and art history, spaces in which the opportunity to represent and discuss a feminine subject-position has been systemati-

cally curtailed and replaced by the objectification of the female body by the male artist and in the male artist's studio. In *Flying* the dashed ambition of the female aerialist and the grotesque movements of her body expose the implicit weight of the masculine tradition, but such tradition is also parodically and hence subversively revisited by the artist.

Paula Rego's *Dancing Ostriches* (1995) resemble Helena Almeida in *Flying*, for both series focus on middle-aged women who repeatedly try to be something they cannot and whose bodies clumsily and unsuccessfully attempt to defy gravity. Rego's work was inspired by Walt Disney's ballerinas in *Fantasia*, who exhibit a sardonic sense of aging, as well as the same bodily weight, clumsiness and eagerness to seduce as Rego's performers. Rego says of her women-ostriches that: "[t]hey're quite vulnerable but they kick . . . They're trying to make themselves attractive and dance on points, but they're past it. It's grotesque but I'm not making fun of them. How could I? They're just like me" (*apud* Jaggi, 17 July 2004). *Dancing Ostriches* is mentioned by Almeida in an interview from 1997, where she explains her affinity with Rego and her work (*apud* Carlos, 2005: 54). John McEwen has noticed that Rego's ostriches perform ludicrous attempts to defy age and gravity, to 'fly', (n.d: n. pag.), which is precisely what Almeida's body attempts to achieve in *Flying*. Both artists, therefore, create a female performance in which elements of comedy and tragedy are ambiguously mixed and articulate a female aerial grotesque through which they establish a subversive and ambivalent dialogue with the masculine art tradition and its representation of women and their bodies.

Russo's "exhilarating example of the ambivalent, awkward, and sometimes painfully conflictual configuration of the female grotesque" (1995: 159) is Fevvers, the freakish (for she is, possibly, a woman with wings) circus performer and the protagonist of Angela Carter's novel *Nights at the Circus* (1984). Russo thus suggests the aerialist as an appropriate definition not only for twentieth-century women artists, but also for women writers.

Fevvers encapsulates the ambivalent characteristics of the female grotesque in modernity, since, although her wings can be said to represent a "feminist statement concerning the impossibility of fulfilling masculine sexual desire", as mentioned by Nicola Allen (2008: 151), and a flight from the cultural and political space ascribed to women and their bodies, the perils she faces throughout her adventurous life also expose the danger of subversively returning the female body as a grotesque image to the contemporary culture of the spectacle, which has disseminated the dual and opposite image

of woman as either idealised beauty or grotesque monster. Carter places her female character between these two discursive poles, making Jack Walser (the young reporter who investigates Fevvers) and the reader unsure if she is fact or fiction, angel or monster. The danger of being a female aerialist in a media culture framed by a phallogentric ideology also lies in terms of loss of identity, something acutely felt by Fevvers, who wonders: “[a]m I what I know I am? Or am I what he thinks I am?” (1984: 290) and, thus, suggests a female subject who only exists in relation to male desire.

Carter’s novel oscillates between the optimistic progressivism offered by the liberatory prospects of a woman with wings (Russo, 1995: 171), whose contagious carnivalesque laughter unsettles the masculine order and brings the narrative to an end (1995: 294-95), and the possibility that Fevvers’s wings are, like her blonde dyed hair, fake and thus the excessive, grotesque projection onto the female body of the masculine gaze. In addition, as a freak, Fevvers is doubly marked as object and cultural other within the world of spectacle (Susan Stewart, *apud* Russo, 1995: 79), drawing attention to the different implications of the grotesque body in medieval carnival and contemporary media culture.

In Michèle Roberts’s *Impossible Saints* (1997), a revision of orthodox religious texts and a subversive female hagiography, two moments also explore the possibilities and the dangers raised by an aerial female grotesque. The first one is in the story of Saint Christine, who displays a grotesque and abject female body. Christine, aged fifteen, insistently draws attention to her body, asserting its presence through excess (more remarkably in terms of its excessive weight) rather than through traditional feminine traits such as modesty or withdrawal. Therefore, she seems unable to follow the feminine conduct desired by her mother and father, who are disgusted by her. As a reaction, she develops the ability to fly, leaving behind the stinking smell of human bodies (1997: 115). However, this act is interpreted by everyone (including the medical community) as an attempt to draw attention to herself (1997: 114, 115, 117), in other words, as proof of the character’s narcissism, at odds with the sanctioned image of women as altruistic, capable of putting others before themselves. She is thus considered insane (1997: 116) and locked in a tower, where, with other similarly insane girls, she paradoxically manages to achieve “interior freedom” (1997: 118).

Even though Christine’s body is presented as a subversive site/sight, for it contests patriarchal oppression and reclaims female independence, this

aerial grotesque needs to be addressed as a dangerous stunt and through the framework of a culture of the spectacle. Indeed, not only is Christine locked in a tower, losing one of her hands in order to escape from the same, but her grotesque, flying female body is also the source of voyeurism, as “[p]eople flocked to the house to see the barmy hysterical girl who had flown up to the roof The visitors pretended to be kindly guests but they were tourists of the grotesque” (1997: 116). The transgressive dimension of Christine’s behaviour and body is therefore socially reabsorbed in order to be properly abjected (Kristeva, 1980).

Christine’s tale stresses the image of a grotesque and monstrous body until its very end, when, after escaping from the tower, she finishes her days as a freak performer, earning enough money to live on by exhibiting her grotesque body to the people, “who flocked to watch her [and] shuddered in pleasure at the perversity of a mutilated woman dancing, languorous and cool, in the embrace of a snake” (1997: 124). Once again, Christine’s otherness, her liminal femininity, is a source of fascination as much as of dread and anxiety; her tale emphasises that monstrosity lies in the eye of the beholder, subscribing Kristeva’s conclusion that the abject does not exist in the thing itself but is a relational and contingent notion that expresses the danger of trespassing the boundaries of self and other or disturbing neat oppositional definitions (1980). Roberts’s heretic saint therefore confirms Russo’s argument that “the freak embodies the most capacious aspects of media culture, taking in and consolidating otherwise lost or fragile identities” (1995: 85).

The other moment in which the presence of an aerial female grotesque conquers space in Roberts’s narrative is when another heretic saint, Josephine, connects her subversive vision of a liberated body and a liberated self to a trip to the circus when she was a child. There Josephine was fascinated by a fat woman who challenged social expectations and gravity by walking on a wire set between two poles. The omniscient narrator allows the reader to know Josephine’s thoughts on this performer:

Josephine loved her. She cried, watching. At the courage of the fat lady to be herself, a person in disguise, wearing her padded skin-coloured costume of make-believe. Voluptuous flesh made of wadding, pink bolsters rolled up over thighs and hips, obese pink nakedness carried so lightly, with such nonchalance ... And Josephine cried also at the fat lady’s courage to be more than herself. (1997: 128)

There are several points relevant in this excerpt. Like Josephine later in the novel and Cixous's laughing woman, the fat lady jumbles the order of space, dislocating the value (and the weight) of her female body; she challenges social expectations for she rejects the abject label given to her, first as a woman and then as a fat woman, preferring to fly high and defying gravity and fear; her disruptive flight is made through her fat body, that is, through the very thing that sets her to the ground. According to Bakhtin, the ground is connected with the grotesque and debased body, what the Russian critic labels "the bodily lower stratum" (1965). In this context, it is also relevant to notice how Roberts's text insists on the aerialist's physicality to the point that she is devoid of a proper name, becoming simply 'the fat lady'. The insistence on this woman's fleshiness mirrors a social discourse that has damaging consequences at the level of the subject's self-definition. However, it is through the body that the fat lady is able to be more than she is expected to. In other words, the fat lady resists stereotypical notions; she rejects the abjectification of her body and courageously empowers it with new meanings and behaviours.

However, the 'fat lady episode' also highlights that the liberation of the body does not imply a return to a natural, original moment in the relation between body and self: though the fat lady has the courage to affirm her otherness, she is still dressed in a "skin-coloured costume of make-believe" (Roberts, 1997: 128). Projecting a world of make-believe, up there, dangling in the wire, she is not herself but "more than herself" (1997: 128). Her image brings to mind Russo's study of the female grotesque in modernity. Russo's trapeze girl allows the critic to speak of the aerial sublime as "an embodiment of possibility and error" (1995: 29), an expression that highlights the performative quality of the female body, its subversive potential and the uncertainty involved in such a process. The fat lady Josephine sees at the circus is also a performer who creates her own image, in a subversive act that involves resistance to disciplinary technologies, risk and a certain degree of personal freedom.

Taking as a theoretical starting point the dual notion of women as fliers/thieves and the implications of the female grotesque, this paper has engaged with the presence of female aerial performers in several art and literary works produced by contemporary women. Hopefully, these examples have suggested a complex process of female empowerment and transgression and the ambivalent relationship women have established with the dominant and masculine tradition.

Works Cited

- ALLEN, Nicola. *Marginality in the Contemporary British Novel*. London: Continuum International Publishing Group, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. [1965]. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. [1990]. New York: Routledge, 1999.
- CARLOS, Isabel, ed. *Intus: Helena Almeida*. N.p: Civilização Editora, 2005.
- CARTER, Angela. *Nights at the Circus*. [1984]. London: Vintage, 1994.
- CIXOUS, Hélène. "The Laugh of the Medusa." [1975]. *New French Feminisms*. Ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. Brighton: Harvester Press, 1981. 245-64.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- ISAAK, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London: Routledge, 1996.
- JAGGI, Maya. "Secret Histories." *The Guardian*. 17 July 2004. Accessed 5 May 2011. <[HTTP://WWW.GUARDIAN.CO.UK/ARTANDDESIGN/2004/JUL/17/ART.ART](http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jul/17/art.art)>
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. [1980]. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- MC EWEN, John. "Paula Rego Exhibited at the Saatchi Gallery." *Saatchi Gallery*. N.d. Accessed 20 Jan. 2012. <[HTTP://WWW.SAATCHI-GALLERY.CO.UK/ARTISTS/PAULA_REGO.HTM](http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/paula_rego.htm)>
- MOLINA, Ángela, ed. *Helena Almeida: Aprender a Ver/Learning to See*. Porto: Mimesis, 2005.
- ROBERTS, Michèle. *Impossible Saints*. [1997]. London: Virago, 1998.
- RUSSO, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge, 1995.
- SOSA, Ernesto de. "Helena Almeida e o Vazio Habitado." [1977]. *Ser Moderno... em Portugal*. Lisbon: Assírio e Alvim, 1998. 155-65.

INSIDE THE *BOX*: A GENDERED PERSPECTIVE ON THE ART OF TÚLIA SALDANHA

Márcia Oliveira

CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA, PORTUGAL

The box as art object

Etymologically linked to the idea of receptacle or container, the box as artistic device has assumed considerable relevance in the art of the twentieth century, from the earlier avant-garde movements, to the new avant-garde. Encompassing both time and space considerations, it has been not only a site of memory, a site of metaphor, but also a site of reflection on the ways our bodies and minds relate to the world as a whole. Tracing its genealogy back to medieval reliquaries, to the cabinets of arts and curiosities or to Chinese many-treasure chests, the idea of collecting, of a spatial and temporal gathering of objects that both alluded to the senses and to the spirit, we come to the twentieth century, when surrealists and Dadaists recuperated the box in order to accumulate and combine heterogeneous objects.

In the 1940's, Marcel Duchamp used the box not only as an exhibiting and collecting space, but also as site for producing considerations on what it meant to collect or to exhibit, and on the significance of concepts such as that of originality. In his famous *Boîte-en-Valise*, Duchamp gathered 69 replicas, models and reproductions of his most significant art works. Raising doubts on whether these boxes were to be seen as copies or originals, the

artist produced a document of his life's work, but also a conceptual framing for the box that had subsequent followers. The American artist Joseph Cornell, who worked on a surrealist and a Duchampian frame, also referred to other expressions of the avant-garde, such as cubism, and, we might say, also Suprematism, both of which can be said to explore a wider concept of box, as a contained space in painting, trying to surpass this notion of finitude associated with representation^[1] and aim to an infinite that would abolish the possibility of painting itself. This was the case of Malevitch, for example, who, with his famous black square reached to overcome the limits of the medium. Interestingly enough, the black as the only thing represented in this painting, as José Gil notes, "will make the representation of any form impossible" (Gil, 2010: 16, my translation). Therefore, "something real has been passed on to representation and so, to erase representation is also to erase the referent" (Gil, 2010: 16, my translation). The experimentation with the box^[2] was later on highly prolific in the context of the new avant-garde, when it "advanced to become an important medium capable of serving as receptacle for all the innovations" (Skrobaneck, 2010: 65) occurring at the time. The Fluxus Movement, the New Realism, but also Pop and Minimal Art can be recalled when roughly tracing the route of the box in the art of the 1960's. As examples we can name the experimentation of the Fluxus Movement. In this context the *fluxus-kits* and the *fluxus boxes* are paradigmatic of a format of anthology in suitcase form, in which several artists were invited to participate (a similar experience, the *Pipxou Art Box*, in which Túlia Saldanha also participated, was developed in Portugal by the artist and critic Ernesto de Sousa).

The French group under the designation New Realisme also used this medium thoroughly, has one can state looking at Arman's *Poubelles* or *Accumulations*. The Portuguese artist Lourdes Castro, who related with New Realisme, also produced an interesting body of work based on the box format, like *Blue Box* or the *Aluminum Box with watercolor set*. Formal investigations on the box include examples such as Robert Morris *Box with the Sound of Its Own Making* (1961), ironically questioning the myth of the artist as genius, and Warhol's *Time Capsules*, a body of work composed of 600 cardboard boxes in which the artist gathered objects of his daily life since 1974.

1 Also a remnant of the two-dimensional nature of painting.

2 This devices' use marked the art of the 1960's and can be said to have been concomitant with the significant change in artistic paradigms that then occurred.

Postmodern Space

With the “crisis of historicity” that marked the post-modern society, as Fredric Jameson stated in *Post-Modernism and the Logic of Late Capitalism* (Jameson, 2003), came not only a secundarization of the importance of time in our way of living, but also a consequent emergence of notions of space or spatiality. As Foucault notes, “the anxiety of our era has to do fundamentally with space, no doubt a great deal more than with time. Time probably appears to us as only one of the various distributive operations that are possible for the elements that are spread out in space” (Foucault, 1986: 23). What consequences, then, can this state of affairs have had for women’s bodies, and ultimately, how can this “spatial turn”, as identified by Henri Lefebvre^[3], be pervading women’s artistic practices? And what problems does this turn represent in terms of the way women’s bodies perceive and are perceived through art objects? One of the problems of this post-modern spatiality in relation to the body is the fact that, as Julian Murphet puts it, “the body for us as less to do with that brute biological substratum of pulsions and reflexes than with the cultural stream of messages that enters and fashions us through the eyes” (Murphet, 2004: 117). But, conversely, this spatial turn has permitted us to bring the body into the equation of identity beyond essentialist notions, also surpassing subjectivity as singularly constituted by cultural determinations, which is a particularly fertile ground for a feminist practice – be it political or aesthetic, or both.

Space and the (feminine) body

If postmodernism enclosed the emergence of spatial consciousness, the fact is that bodies were emptied, hollowed, transformed into mere image or representation^[4]. In these postmodern bodies, surface and not depth was the dominant tone (Baudrillard). This could be said to be highly problematic, and therefore, questionable, for feminist considerations. This growing importance of space in relation to the body has been one of the major concerns for feminism following the discursive mode that marked feminist post-

3 See (Lefebvre, 1991).

4 Cf. Ibid.

structuralist theories, since concepts such as corporeality and embodiment^[5] became increasingly central to feminism for, as Elizabeth Grosz says, “space and time remain conceivable only insofar as corporeality provides the basis for our perception and representation of them” (Grosz, 1995: 84). The body, and specifically women’s bodies, started being equated not only as object in relation to which space is perceived, but also as space in itself^[6].

Giving particular importance to the legacy of both Kristeva and Irigaray in the exploration of “conceptions of sexed corporeality and conceptions of space and time” (Grosz, 1995: 84), Elizabeth Grosz sets out to consider the articulation of the three concepts in feminist terms with regard to the field of architecture. In order to investigate the space-time of bodies, the author emphasizes the importance of the relation of bodies with the surrounding objects, for these serve as indices for the theorization of the spatiality of spaces (Grosz, 1995). Therefore, she states the urgency of returning

women to those places from which they have been dis- or re-placed or expelled, to occupy those positions – especially those which are not acknowledge as positions – partly in order to show men’s invasion and occupancy of the whole of space, of space as their own and thus the constriction of spaces available to women, and partly in order to be able to experiment with and produce the possibility of occupying, dwelling or living in new spaces, which in their turn help generate new perspectives, new bodies, new ways of inhabiting (Grosz, 1995: 124).

Departing from Plato and Aristotle and their different accounts of space and time, all the way to the Kantian notion that sees space as a mode of apprehending the subject’s interior, the author arrives at Irigaray’s conclusion that

in the West time is conceived as masculine (proper to a subject, a being with an interior) and space is associated with femininity (femininity being a form of externality to men). Woman is/provides space for man, but occupies none herself.

5 Elizabeth Grosz and Rosi Braidotti, among others, produced a seminal work in this regard, drawing particularly on theoretical accounts by poststructuralist authors such as Julia Kristeva, Luce Irigaray or Gilles Deleuze.

6 These spaces are to be seen as heterogenous spaces, striated spaces. The inside spaces (of the body) and the outside spaces are filled with qualities that need to be considered, especially in feminist terms.

Time is the projection of this interior, and is conceptual, introspective. The interiority of time links with the exteriority of space only through the position of God (or his surrogate, Man) as the point of their mediation and axis of their coordination (Grosz, 1995: 94).

Concerned with the “cultural refusal of women’s specificity or corporeal and conceptual autonomy and social value” (Grosz, 1995: 112), Grosz also elaborates on the concept of *Chora*, characterized by Plato as “femininity”, and which she believes “serves to produce a founding concept of femininity whose connections with women and female corporeality have been severed, producing a disembodied femininity as the ground for the production of a (conceptual and social) universe” (Grosz, 1995: 113). Irigaray’s position comes forward naturally in this text in order to subvert this traditional (platonian) notion of space that represents the enclosure of women in men’s space (be it physical, cultural or social) inherent to Plato and Derrida’s perspectives. To think about a reconceptualization of space and time from a gendered perspective appears as urgent in order to overcome the historical obliteration or containment of women in relation to men’s space, a domination which Grosz believes to be sustained by the concept of *Chora*.

Túlia Saldanha’s Political Spaces: Boxes/Bodies

In the same sense Grosz considers the importance of cities in the production of corporeality, so can art objects be seen as productive sites in such a sense. Looking back on the art of many women artists in the new avant-garde context, issues of bodies were being equated in visual and material terms. Artistic mediums and devices that permeated the whole of the twentieth century artistic production were being reconsidered by the artists, and reconfigured with a particularly increased perception of the importance of women’s bodies. This can be said to be the case of Túlia Saldanha, especially considering her artistic production from the 1970’s. Born in Macedo de Cavaleiros in 1930, a small town in the north of Portugal, she came to the art world without any kind of artistic education, having been raised to marry and have children. In Coimbra, the city where she arrived when pursuing a divorce process, she engaged with the activities of CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) in the late 1960’s, by the time when highly experimental artists

such Alberto Carneiro and Ângelo de Sousa started teaching and developing several actions within the institution. Not having any prior experience in the art world whatsoever, Saldanha was prone to receive the new ideas, both in an artistic and a conceptual level. In 1971 she showed a first installation by the title *Uma hora vi/ Natureza Morta*^[7], composed of a table and several objects on and around the table, all burned. These objects included benches, bread, plates and glasses, an iron pot and wicker basket, traditional of Portuguese rural regions. This anticipated a set of works that operated as a research not only on the idea of domesticity and enclosed space, but also on memory and identity. The carbonized elements, burned by the artist in her own oven, the blackness of the ensemble and also diverse conceptions of space can be said to be the essential traits of her body of work, which were anticipated by this first installation.

The box, in a more literal conception, was first used in *Fim de Semana*^[8] (1970-1973) which was part of the group exhibition *Mitologias Locais*, held in Lisbon in 1977 at Sociedade Nacional de Belas Artes. *Fim de Semana* consisted of a suitcase where a set of carbonized-like personal objects, such as brushes, glasses and notebooks were gathered (this time the effect is achieved by a coat of black acrylic paint). The same formal strategy was used for the work *Mala de Viagem*^[9], made in 1975-76, in which a different kind of objects constituted the ensemble of this boxes' content: playing toys, such as miniature cars and dolls, audio cassettes, a mask, among others. Formally, one can ask what the artistic nature of these boxes is. They are at once sculpture, for they are volumetric, but they also have an affinity with painting, especially for the blackness of the ensemble that in a certain way contradicts the heterogeneity of the objects that are accumulated, thus reaching to enclose chaos into cosmos. In way, such a creative process can be integrated in the logic of a 'representational space', according to Lefebvre's formulation, a space where passions, affects, memories and ritual are present and reinstated as politically significant.

Presented at the group exhibition *A Caixa*^[10] at Galeria Diferença in 1980, *240.180.180 Dissimetriamater* exponentiates the relation between the box and the artist's body, a woman's body, which is no longer a suggested presence but an actual one. The installation was composed of a wooden box painted in

7 *An Hour I Saw/Still Life*.

8 *Weekend*.

9 *Travel Suitcase*.

10 *The Box*.

black and a set of 31 photographs that display an almost performative process of enclosing the body. As Ana Ruivo observes, it is with this installation that “the meaning of Box, form and matricial receptacle that crosses all her pictorial, three-dimensional work, acquires its complete significance” (Silva et al., 2009: 89; my translation). In *Dissimetriamater* the box – which was conceived in accordance with the artist body’s proportions – acquires a significance that goes beyond its primary sense of receptacle. The box can be seen as an heterotopic space, in Foucauldian terms, more prone to dialogue with the materiality of the body which is in fact represented, but which also renders this space into a tactile one, clearly opposed to an optic and geometric spatiality^[11], therefore escaping mere representation and being transformed into a political gendered embodied practice. The heterotopic space of this box gathers several of the characteristics defined by Foucault in the text *Of Other Spaces. Heterotopias*, like the capacity to enclose several incompatible spaces in a real location, a rupture in the traditional sense of linear time and the function to create real or illusory spaces.

Looking at women’s artistic production can thus be an important asset in order for us to consider embodied accounts of space, and also to draw alternative notions of space in relation to women’s bodies. These works in particular are *inhabited*, by the body itself, or by the objects that are remnant of that same body, therefore producing an heterotopic space where a gendered process is actually enacted. The box serves here not exactly as metaphor of the space necessary for such a process to occur, but more as a tactile device, a material condition that is necessary to create and not only represent an embodied perception. One can say that it engages tactically and not just optically with the viewer via the memory that is associated with the objects in the boxes and also via the corporeal memory of the body itself that recuperates past feelings and sensations. This tactility of objects – which can only exist through the engagement of spatial relations^[12] – and that is also referred to as ‘haptic’, can also be traced back to Dadaism and Surrealism. As Janine Mileaf so clearly proves in her book *Please Touch: Dada and Surrealist objects after the ready-made*, these artistic movements marked a shift towards tactile modes of interaction present in art works, that could thereby “pro-

11 See (Bruno, 2002).

12 “Tactility thus emerges as spatialized concept that yields a set of working fragments and undermines the possibility of a totalizing perspective” (Mileaf, 2010: 9).

voke physical responses or even disturbance rather than remote contemplation” (Mileaf, 2010: 2).^[13] This reconfiguration of the box as artistic device by women artists such as Tília Saldanha can therefore be read as having not only political (feminist) but also aesthetic effects, producing a *lived spatiality*^[14]. As Elizabeth Grosz remarks,

the production of alternative models, registers, alignments, interrelations, perspectives, and corporealities themselves, is what, among other things, is at stake in feminist theory and in the arts: how to produce and to insist on the cultural and libidinal space to women’s bodies to take their place in a universal up to now dominated by men; how to produce new spaces as/for women; how to make knowledges and technologies work for women rather than simply reproduce themselves according to men’s representations of women? (Grosz 2001: 47).

In that sense, one can say that Tília Saldanha denounces the effacement of the body, her body/a woman’s body. The box in *Dissimetriamater*^[15], can be seen as a device that sublimates the fragmentation of the objects of the suitcases, since within the former the fragmentation is transformed in the idea of asymmetry, of a displacement from the matrix that makes the body pliable and unfixed. Furthermore, objects of memory – and also the body as object – are transformed into referents of a gendered/tactile corporeality that “destabilizes systems of valuation, cohering vision and touch” (Mileaf, 2010) and thus erodes dualities.^[16]

Moreover, the blackness that pervades these art works functions as a formal strategy that serves the goal of rendering problematic the effacement of

13 In this regard, it’s interesting to note that Duchamp also explored the concept of ‘tactile perception’ on the notes he produced for the work *The Large Glass*, attesting for the corporeality inherent to ready-mades.

14 As Grosz says, “the limits of possible spaces are the limits of possible modes of corporeality: the body’s infinite pliability is a measure of the infinite plasticity of the spatiotemporal universe in which it is housed and through which bodies become real, are lived and have effects” (Grosz, 2001: 33).

15 In portuguese, one can note the etymological lineage between the words box (caixa) and coffin (caixão).

16 This can be said to be in contrast with Alois Riegl’s binary formulation between ‘haptic’ and ‘optic, proximity and distance that is still a dominant formulation in art history’s preference for the visual. Moreover, tactility, as Eve Sedgwick notes, “derails the distinction between activity and passivity, subject vs objects, means vs end” (*apud* Mileaf, 2010: 10.), which accounts for its capacity to erode dualities.

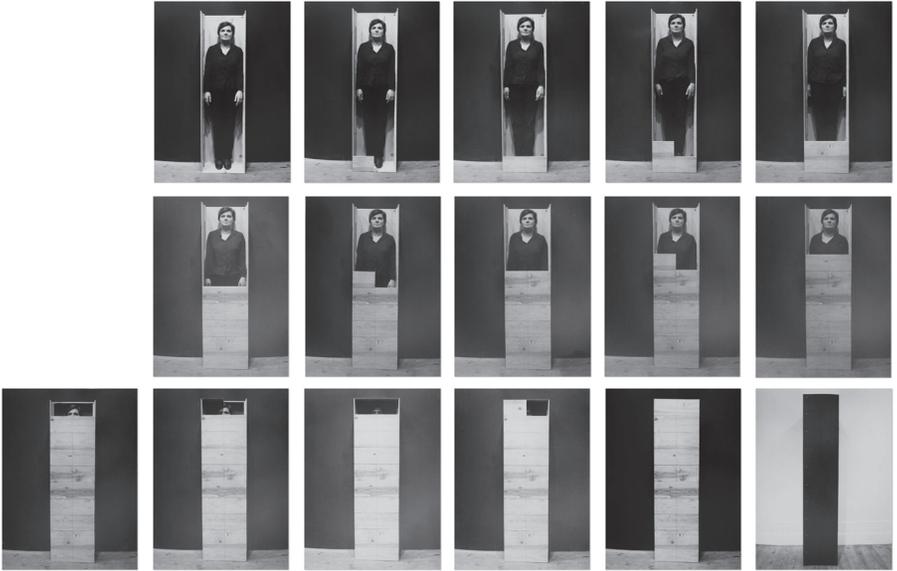
women's bodies as space in itself and as inhabitants of other spaces, as well as a way of questioning the representation of the body, in consonance with the research performed by Malevitch in painting. Through such an artistic representation of an enclosure, an in-betweenness or a non-place that is the space and subjectivity of women's bodies, Túlia Saldanha then creates an alternative space that can be seen as heterotopic, a sort of actual utopia rendered possible through artistic production. Here, the inside no longer represents female, and the outside no longer represents male: the dichotomy identified by Lucy Lippard is subverted through practice – the actual process of disrupting the traditional definition of space as objectivity/exteriority and time as subjectivity/interiority (Wallenstein, 2010) – thus revealing these art works' potential as political and revolutionary sites.

References

- BRUNO, Giuliana (2002), *Atlas of Emotion. Journeys in Arte, Architecture, and Film* (3^a ed.) Londres, Verso.
- FOUCAULT, Michel (1986), 'Of Other Spaces', trad. Jay Miskowiec, *Diacritics*, 6.
- GIL, José (2010), *A Arte como Linguagem*, Lisboa, Relógio D'Água.
- GROSZ, Elizabeth (1995), *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, Nova Iorque e Londres, Routledge.
- , (2001), *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology.
- JAMESON, Fredric (2003), *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University Press.
- LEFEBVRE, Henri (1991), *The Production of Space*, Oxford, Blackwell.
- MILEAF, Janine (2010), *Please Touch: Dada and Surrealist objects after the ready-made*, New England, University Press of New England.
- MURPHET, Julian (2004), 'Postmodernism and Space', in Steven Connor (ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SILVA, Raquel Henriques da, Macedo, Rita, and Candeias, Ana Filipa (2009), *Anos 70 Atravessar Fronteiras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- SKROBANEK, Kerstin (2010), 'World in a Box: Mary Bauermeister and the Experimental Art of the Sixties', *Mary Bauermeister: Worlds in a Box*, Ludwischafen am Rhein, Kerber Art/Wilhelm-Hack Museum.
- WALLENSTEIN, Sven-Olov (2010), 'Space, time, and the arts: rewriting the Laocoon', *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol. 2.









240180180

Il presente è un prototipo di prodotto per il quale non è prevista alcuna garanzia. È un oggetto di natura sperimentale e non deve essere considerato un prodotto finito. Il presente prototipo è stato realizzato in legno e non deve essere considerato un prodotto finito. Il presente prototipo è stato realizzato in legno e non deve essere considerato un prodotto finito.



A. S. BYATT IN THE FOOTSTEPS OF MYTH

Ana Raquel Lourenço Fernandes

ULICES – UNIVERSITY OF LISBON CENTRE FOR ENGLISH STUDIES/CÁTEDRA GIL VICENTE, UNIVERSITY OF BIRMINGHAM, U.K.

On the shore of the great ocean of reality men are perpetually building theoretical castles of sand, which are perpetually being washed away by the rising tide of knowledge.

J.G. Frazer, *Creation and Evolution in Primitive Cosmogonies* (1935)

Myths are often understood as stories about great events and great heroes in ancient times. These narratives have always been an important part of the folklore of different cultures, helping to shape collective identities. Although this very straightforward definition is helpful for broaching the topic, the truth is that defining myth is an extremely complex task and any possible result is far from unproblematic. The attempt to define and interpret myth began with classical antiquity, and the various postulations of ancient philosophers, and continues up the modern age with theories that may follow, generally speaking, an historical (J. G. Frazer, Ernst Cassirer, Mircea Eliade),^[1] psychological (Sigmund Freud, C. G. Jung),^[2] sociological (René Girard,

1 J. G. Frazer, *Creation and Evolution in Primitive Cosmogonies and Other Pieces* (1935; London: RoutledgeCurzon, 1994); Ernst Cassirer, *Symbol Myth and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer, 1935-1945*, ed. by Donald Phillip Verene (New Haven; London: Yale University Press, 1979); Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991).

2 Sigmund Freud, *On Creativity and the Unconscious: Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*, selected, with introduction and annotations by Benjamin Nelson (New York: Harper, 1958); C. G. Jung, *Psychology and Alchemy*, translated by R.F.C. Hull, 2nd ed. (London: Routledge, 1968).

Roger Caillois, Gilbert Durand),^[3] and/or structural approach (Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes).^[4]

The scholar Lauri Honko presents us with four criteria intended to shed light on the debate concerning myth: form, content, function and context.^[5] Myth is a narrative, it contains information about decisive, often creative events in the beginning of time, it functions as an example and model for human activity, describing important aspects of life and the universe, and it is through ritual that it can be constantly reenacted.

Although myth criticism is in itself complex, I would like to stress two opposite positions that might help to clarify my argument. The ahistorical nature of myths is emphasised by Roland Barthes in *Mythologies*:

Myth deprives the object of which it speaks of all history. In it, history evaporates. It is a kind of ideal servant: it prepares all things, brings them, lays them out, the master arrives, it silently disappears: all that is left for one to do is to enjoy this beautiful object without wondering where it comes from. Or even better: it can only come from eternity.^[6]

However, contrary to Barthes's view, Marina Warner affirms in *Managing Monsters*, stressing the dynamic nature of myth:

I believe the process of understanding and clarification to which Barthes contributed so brilliantly can give rise to newly told stories, can sew and weave and knit different patterns into the social fabric and this is a continuous enterprise for anyone to take part in.^[7]

3 René Girard, *Violence and the Sacred*, translated by Patrick Gregory (London: Continuum, 2005); Roger Caillois, *Man and the Sacred*, translated by Meyer Barash (1959; Westport, Conn.: Greenwood Press, 1980); Gilbert Durand, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, translated by Margaret Sankey and Judith Hatten (Brisbane: Boombana Publications, 1999).

4 See Lauri Honko, 'The Problem of Defining Myth,' *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth*, ed. by Alan Dundes (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984) 41-52.

5 Honko 49-51.

6 Roland Barthes, *Mythologies*, selected and translated from the French by Annette Lavers (London: Granada, 1973) 165.

7 Marina Warner, *Managing Monsters: Six Myths of Our Time* (London: Vintage, 1994) xiv. See also: Christien Franken, *Multiple Mythologies: A. S. Byatt and the British artist-novel* (Amsterdam: Free University, Department of English, 1997) 24-32.

In the contemporary world the growing secularization of society and the power of the scientific worldview have contributed to a process of demythification and demythologisation, which consists in the restatement of a message, especially a religious one, in rational terms. However, myths continue to appear in many contexts and forms, inspiring new theoretical approaches to human existence and culture.

Karen Armstrong in *A Short History of Myth*, the study that launched the Canongate Myths Series in 2005, establishes a link between myth and fiction, in particular, the novel. The goal of the series is straightforward, as one can read in the brief text that opens each short novel and also the website of the Canongate publishing project, '[t]he Myths series brings together some of the world's finest writers, each of whom has retold a myth in a contemporary and memorable way.'^[8] Indeed, the project brings together authors from almost all the corners of the world. Some authors in the series include: Margaret Atwood (*The Penelopiad*, 2005), Jeanette Winterson (*Weight*, 2005), Victor Pelevin (*The Helmet of Horror*, 2006), David Grossman (*Lion's Honey*, 2006), Alexander McCall Smith (*Dream Angus*, 2006), Ali Smith (*Girl Meets Boy*, 2007), Su Tong (*Binu and the Great Wall*, 2007), Salley Vickers (*Where Three Roads Meet*, 2007), Michael Faber (*The Fire Gospel*, 2008), Dubravka Ugresic (*Baba Yaga Laid an Egg*, 2009), Natsuo Kirino (*The Myth of Izanagi and Izanami*, 2009), Klas Östergren (*The Hurricane Party*, 2009), Philip Pullman (*The Good Man Jesus and Christ the Scoundrel*, 2010), A. S. Byatt (*The End of the Gods*, 2011), most of whom have won literary prizes and awards in their own country and some are internationally acclaimed. The project is therefore clearly meant to be a commercial success, aimed at an international readership. Simultaneously, it is complex and intriguing. As Karen Armstrong explains in the conclusion of her study, '[a] novel, like a myth, teaches us to see the world differently; it shows us how to look into our own hearts and to see our world from a perspective that goes beyond our own self-interest.'^[9]

Armstrong brings together the most basic characteristics of myth: its proximity to the experience of death, ritual and the unknown, its intention of setting an example to follow, and the ability to speak of a divine realm.

8 To learn more about *The Myths series* visit the following website: < <http://www.themyths.co.uk/> >.

9 Armstrong 155.

Following the development of myth from prehistory to the present day, the author explains:

Mythology is not an early attempt at history, and does not claim that its tales are objective fact. Like a novel, an opera or a ballet, myth is make-believe; it is a game that transfigures our fragmented, tragic world, and helps us to glimpse new possibilities by asking ‘what if?’ – a question which has also provoked some of our most important discoveries in philosophy, science and technology.^[10]

Mythology is therefore a timeless art form and the recasting of myths in novels, short stories, poems, plays or any other work of art is always an attempt to achieve new insight into human existence. As Kirsty Gunn mentions in her review of the series, ‘Armstrong’s introduction speaks of the part myths must play in our contemporary lives, the way they reignite our sense of values in an age of relativism and postmodern detachment and irony, reawakening us to ideas of order and faith that can be discovered even in the midst of chaos.’^[11]



The aim of this presentation is to analyse the importance of myth in contemporary writing, focusing on A.S. Byatt’s *Ragnarok: The End of the Gods* (2011). I intend to examine how this author in particular rewrites the Norse saga of the gods, drawing on the treatment of this story in art and music, ultimately subverting a traditional tale and re-envisaging the world.

I will therefore start with the end of the novel, with Byatt’s postscript entitled ‘Thoughts on Myths.’ The author offers an enlightening definition of myth:

Myth comes from ‘muthos’ in Greek, something said, as opposed to something done. We think of myth as stories, although, as Heather O’Donoghue says in her introduction to her interesting book on the Norse myths [*From Asgard to Valhalla*,

10 Karen Armstrong, *A Short History of Myth* (2005; Edinburgh, New York, Melbourne: Canongate, 2006) 8-9.

11 Kirsty Gunn, ‘Here’s to second chances,’ *The Observer* (Sunday 28 October 2007): < <http://www.guardian.co.uk/books/2007/oct/28/fiction.alismith> >.

London, 2007], there are myths that are not essentially narratives at all. We think of them loosely as tales which explain, or embody, the origins of our world.^[12]

In 'Thoughts on Myths' Byatt also explains how, when challenged to contribute to the Canongate myths series, she chose the Norse saga of the gods destroying themselves, cleansing it from any process of Christian assimilation that might have occurred throughout time:

When Canongate invited me to write a myth I knew immediately which myth I wanted to write. It should be Ragnarök, the myth to end all myths, the myths in which the gods themselves were all destroyed. There were versions of this story in which the world, which had ended in a flat plane of black water, was cleansed and resurrected, like the Christian world after last judgment. But the books I read told me that this could well be a Christian interpolation, and I found it weak and thin compared to all the brilliant destruction. (R 161-162)

The author affirms that the process of finding a voice to tell the myth was a hard one. Eventually, Byatt adopts a third person narrator and skillfully filters the story through the mind of a young girl, 'the thin child', who at the age of five is taken to the countryside because of war. The novel is then set in England in the early 1940s and it relates to Byatt's own life experience.

I tried once or twice to find a way of telling the myth that preserved its distance and difference, and finally realised that I was writing for my childhood self, and the way I had found the myths and thought about the world when I first read *Asgard and the Gods*. So I introduced the figure of the 'thin child in wartime'. This is not a story about this thin child – she is thin partly because she *was* thin, but also because what is described of her world is thin and bright, the inside of her reading and thinking head, and the ways in which she related the worlds of Asgard and *Pilgrim's Progress* to the world and the life she inhabited. (R 166)

In his review of A. S. Byatt's novel, M. John Harrison emphasises the importance of the setting as well as the significance of 'the thin child' for the actual telling of the myth:

12 A. S. Byatt, *Ragnarok: The End of the Gods* (Edinburgh, London, New York: Canongate, 2011) 157. Henceforward all quotations will be followed by R and the number of the pages quoted.

Evacuated at the age of five to the “ordinary paradise of the English countryside”, the “thin child” finds herself walking two miles to school every morning, “across meadows covered with cowslips”. She quickly learns to read. One of her favourite books is “a solid volume, bound in green”, with a picture of the Wild Hunt myth on the cover; inside she finds the gods waiting for her, in the world they have carved out of their dead precursor’s head. Meanwhile she dreams that the Germans are planning to kidnap her parents. She dreams “what she did not know, that her parents were afraid and uncertain”. All three of them, mother, father and child, are snagged in the anxieties of their time.^[13]

The story of Asgard and the fate of the Norse gods retold by Byatt is briefly displayed by the six carefully selected engravings by Friedrich Wilhelm Heine that are interspersed with the text of the novel, offering an illustration on the myth: ‘Wodan’s Wild Hunt’, ‘Rocks in Riesengebirge’, ‘The Ash, Yggdrasil’, ‘Loki in Chains’, ‘Surtur with his Flaming Sword’ and ‘Ragnarök, the Last Battle’. These are some of the images published in the edition the ‘thin child’ reads – *Asgard and the Gods* (1880) by Dr W. [Wilhelm] Wägner,^[14] as suggested also in the bibliography included at the end of the novel by Byatt.

The tales of the gods together with the illustrations of the book, significantly offered by her mother, spur the child’s creativity: ‘[t]his way of looking was where the gods and giants came from. The stone giants made her want to write. They filled the world with alarming energy and power’ (R 10). This curious link between creation myths and creative acts echoes another novel of the series: Jeanette Winterson’s *Weight* (2005). As Winterson explains in her introduction, the novel recasts the myth of Atlas but is simultaneously linked to the effort of re-writing, re-telling a story, exploring themes such as loneliness, isolation, responsibility, and freedom from a personal perspective:

Re-written. The recurring language motif of *Weight* is ‘I want to tell the story again.’

13 M. John Harrison, “Ragnarok: *The End of the Gods* by A. S. Byatt – review” in *The Guardian* (Friday 9 September 2011). Accessed online: < <http://www.guardian.co.uk/books/2011/sep/09/ragnarok-as-byatt-review> >.

14 W. Wägner, *Asgard and the Gods* [*The Tales and Traditions of our Northern Ancestors*], adapted by M. W. Macdowall and edited by W. S. W. Anson (London, 1880).

My work is full of Cover Versions. I like to take stories we think we know and record them differently. In the re-telling comes a new emphasis or bias, and the new arrangement of the key elements demands that fresh material be injected into the existing text.^[15]

It is not surprising then that in Byatt's novel 'the thin child' occasionally draws parallels between myth and fairy tales, and more so, between the Norse myth and the Christian story. The narrator renders the child's thoughts to the reader:

She was a logical child, as children go. She did not understand how such a nice, kind, good God as the one they prayed to, could condemn the whole earth for sinfulness and flood it, or condemn his only Son to a disgusting death on behalf of everyone. This death did not seem to have done much good. There was a war on. Possibly there would always be a war on. The fighters on the other side were bad and not saved, or possibly were human and hurt.

The thin child thought that these stories – the sweet, cotton-wool meek and mild one, the barbaric sacrificial gloating one, were both human make-ups, like the life of the giants in the Riesengebirge. (R 12)

Byatt clarifies once more in her postscript:

I chose the Norse myth of Ragnarök because my childhood experience of reading and rereading *Asgard and the Gods* was the place where I had first experienced the difference between myth and fairy tale. I didn't 'believe in' the Norse gods, and indeed used my sense of their world to come to the conclusion that the Christian story was another myth, the same kind of story about the nature of things, but less interesting and less exciting. (R 160)



Towards the end of the novel Ragnarök takes place. This ending comprises a new beginning: the return of the thin child's father, the return to the family home in the city. The thin child eventually learns to accommodate

15 Jeanette Winterson, *Weight* (2005; Edinburgh, New York, Melbourne: Canongate, 2006) xviii.

reality and she also learns about the relative value of things, as suggested by the depiction of her parents in peacetime:

The thin child's mother, who had been gallant and resourceful in wartime, might have been expected to find a happy ending in the return to the comfortable home from which she had been exiled. [...] Dailiness defeated her. [...] The thin child came to identify the word 'housewife' with the word 'prisoner'. [...] The child [...] loved her father, who had been restored to her against all her grim expectations. She watched him take an axe to the tree [the wild ash tree that had planted itself on the sill of the garden shed] [...]. A gate closed in her head. She must learn to live in dailiness [...]. She must savour peacetime. (R 154)

As Harrison suggests towards the end of his review, Ragnarök is simultaneously 'a discourse on myth, woven in and around a polemic about pollution and loss of species diversity: Yggdrasil the World Tree reinscribed as a doomed ecosystem.'¹⁶ And indeed Byatt reinforces this view in her post-script:

When I began working on this story I had a metaphor in mind – I saw the death-ship, Naglfar, made of dead men's nails, as an image for what is now known as the trash vortex, the wheeling collection of indestructible plastic in the Pacific, larger than Texas. [...] [The Norse Gods] are human because they are limited and stupid. They are greedy [...]. They are cruel [...]. They know Ragnarök is coming but are incapable of imagining any way to fend it off, or change the story. [...] Homo homini lupus est [...]. (R 169)

There is one god that despite constant metamorphoses remains the same throughout the tale: Loki, the trickster god. In Richard Wagner's *Ring Cycle* Loki, also known as Loge, is 'both a solver of problems and the bringer of the flames that destroy the World-Ash' (R 170). For Byatt, 'he would be the detached scientific intelligence which could either save the earth or contribute to its rapid disintegration' (R 171). Perhaps we may come to identify with Loki and find creative ways to reinvent ourselves and the world we live in.

16 M. John Harrison, *Ragnarok: The End of the Gods* by A. S. Byatt – review' in *The Guardian* (Friday 9 September 2011). Accessed online: < <http://www.guardian.co.uk/books/2011/sep/09/ragnarok-as-byatt-review> >. See also: < <http://news.nationalgeographic.com/news/2009/09/photogalleries/pacific-garbage-patch-pictures/> >.

Bibliography

Primary Bibliography

- A. S. BYATT (2011). *RAGNAROK: THE END OF THE GODS*. EDINBURGH, London, New York: Canongate.
- WINTERSON, Jeanette (2006). *Weight*. Edinburgh, New York, Melbourne: Canongate.

Secondary Bibliography

- ARMSTRONG, Karen (2006). *A Short History of Myth*. 2005. Edinburgh, New York, Melbourne: Canongate.
- BARTHES, Roland (1973). *Mythologies*. Selected and translated from the French by Annette Lavers. London: Granada.
- CAILLOIS, Roger (1980). *Man and the Sacred*. Translated by Meyer Barash. 1959. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- CASSIRER, Ernst (1979). *Symbol, Myth and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer, 1935-1945*. Ed. Donald Phillip Verene. New Haven; London: Yale University Press.
- DURAND, Gilbert (1999). *The Anthropological Structures of the Imaginary*. Translated by Margaret Sankey and Judith Hatten. Brisbane: Boombana Publications.
- ELIADE, Mircea (1991). *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- FRAZER, J. G. (1994). *Creation and Evolution in Primitive Cosmogonies and Other Pieces*. 1935. London: RoutledgeCurzon.
- FRANKEN, Christien (1997). *Multiple Mythologies: A. S. Byatt and the British artist-novel*. Amsterdam: Free University, Department of English.
- FREUD, Sigmund (1958). *On Creativity and the Unconscious: Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*. Selected, with introduction and annotations by Benjamin Nelson. New York: Harper.
- GIRARD, René (2005). *Violence and the Sacred*. Translated by Patrick Gregory. London: Continuum.
- GUNN, Kirsty. "Here's to second chances". *The Observer*. Sunday 28 October 2007: <http://www.guardian.co.uk/books/2007/oct/28/fiction.alismith>
- HARRISON, M. John. "Ragnarok: *The End of the Gods* by A. S. Byatt – review". *The Guardian*. Friday 9 September 2011: <http://www.guardian.co.uk/books/2011/sep/09/ragnarok-as-byatt-review>

- HONKO, Lauri (1984). "The Problem of Defining Myth". In Dundes, Alan, ed. *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth*, pp. 41-52. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- JUNG, C. G. (1968). *Psychology and Alchemy*. Translated by R. F. C. Hull. 2nd ed. London: Routledge.
- WARNER, Marina (1994). *Managing Monsters: Six Myths of Our Time*. London: Vintage.
- WÄGNER, W. (1880). *Asgard and the Gods [The Tales and Traditions of our Northern Ancestors]*. Adapted by M. W. Macdowall and edited by W. S. W. Anson, London.

Other sources:

- The Myths Project*. Canongate Books: <http://www.themyths.co.uk/>
- "Photos: Giant Ocean-Trash Vortex Documented – A First." *National Geographic News* (Thursday, October 28, 2012): <http://news.nationalgeographic.com/news/2009/09/photogalleries/pacific-garbage-patch-pictures/>

O FAZER ATRAVÉS E POR CIMA DAS FRONTEIRAS

Vasco Graça Moura

Não estou muito certo de ser o bom interlocutor para o tema abordado. Penso que ele envolve uma série de aspectos teóricos, para os quais não sinto ter grande preparação. Como escritor, em especial como poeta, as questões põem-se-me em termos mais práticos, mais ligados à solução concreta de desígnios ou à realização de simples impulsos, e a partir de uma concepção que considera ser a criação artística uma via para o conhecimento, mas sem ter de estar cerebralmente presente no trabalho do autor em cada momento da sua actividade. Isto, mesmo considerando-me um... «cerebral» enquanto poeta.

O que quero dizer com isto? Quero dizer que procuro manter-me consciente dos processos que utilizo e dos elementos a que recorro no próprio acto de escrever. E portanto que procuro relegar toda uma série de coisas, que vão desde a chamada inspiração aos possíveis automatismos mais ou menos surrealizantes, para um limbo daquilo que não me interessa, nem espero que me aconteça. Mas faço o mesmo com tudo o que me cheire a teoria, literária ou outra...

A questão das fronteiras, isto é, das linhas de separação entre vários territórios, envolve uma demarcação de realidades que podem ser, ou não ser, da mesma natureza. E, muito em geral, a mesma questão releva na razão directa da possibilidade de essa fronteira ser transposta ou violada.

Assim, a questão de fronteira, na criação literária, começa por se pôr dentro do próprio campo da literatura, isto é, no campo da chamada intertextualidade. A presença, por citação, alusão, influência ou qualquer outro motivo

e nas variadíssimas modalidades por que pode ocorrer, de vestígios de uma escrita alheia em determinada obra literária, tem o condão de, por um lado, pôr em evidência a existência e o funcionamento de uma fronteira e de, por outro, de esbater essa fronteira. Introduce uma alteridade e anexa-a do mesmo passo, isto é, sabemos que, num dado texto, há uma «outra» presença, mas, ao mesmo tempo, sentimo-la *in-corporada* nele. Isso torna-se possível pela homogeneidade de natureza da matéria verbal: todos os trânsitos ocorrem no campo da linguagem e dos seus fenómenos.

Tanto a leitura de obras na língua de um autor, como a de obras noutras línguas, ao fim e ao cabo de algum modo todas elas «traduzidas» na sua própria reelaboração pelo simples acto de leitura, envolvem aspectos que vão muitas vezes reverberar, que vão muitas vezes produzir efeitos naquilo que ele escreve. Começamos sempre por imitar o que os outros fizeram antes de nós. Mas, independentemente desse normal comportamento, há coisas mais específicas de que acabamos por nos apropriar. Sendo eu também tradutor de poesia, tenho consciência de que desses trabalhos de tradução me ficam materiais, resíduos, ecos e ressonâncias que por vezes atravessam a minha própria escrita, embora possa não os conseguir identificar *ex-post*. Por vezes há nisso um certo acaso ligado ao fluir da escrita, mas outras vezes ocorre uma plena intencionalidade, como aconteceu quando escrevi *o testamento de vgm*, conformando-me tanto quanto possível com o modelo dos testamentos de François Villon e, não contente com isso, depois fiz uma versão francesa desse mesmo texto. Mas outras vezes, a presença alheia é como alguma coisa que se infiltra com as suas reverberações no tecido literário, mesmo sem o autor dar por isso.

Mais complexa, sem deixar de supor uma situação afim da referida, é a questão da relação da escrita literária com outros domínios da arte. A fronteira separa então linguagens e formas de expressão que são por natureza irreduzíveis umas às outras.

Recorrendo a uma formulação de Jorge de Sena, trata-se de procurar «uma repercussão poética das outras artes». Esta é, para mim, como já disse mais do que uma vez, uma questão fundamental. Não no sentido ou com o objectivo de chegar a um *Gesamtkunstwerk*, a uma obra de arte total, mas no sentido de encontrar uma certa fonte de energia literária na inevitável «impureza» de uma relação. E também procurei, se não encontrar as respostas, pelo menos enunciar algumas das questões que me preocupam: como

resolver o problema da expressão de uma relação verbal com obras de arte de outros domínios, de áreas que não são estritamente as da palavra? Este problema tem-se-me posto ao longo de toda a minha carreira de escritor, não para tentar encontrar substitutos ou *Ersatze* verbais dessas outras criações, mas antes para tentar «apropriá-las» ou contrabandear-las de uma área para outra, de tal forma que, sem perda da sua identidade própria, ocorram áreas de determinação e de funcionamento das artes assim repercutidas para além daquelas que seriam normalmente esperáveis. O que é que fica a reverberar desse exercício verbal? Que melhor conhecimento da obra de arte plástica, cinematográfica, musical, ou outra qualquer, e do seu efeito em nós é que isso proporciona? Que equivalentes ou aproximações? Que mimetismos? Que desenhos, tecidos, rituais ou até lugares-comuns metafóricos? Que representação é que efectivamente eu consigo por essa via?

Fiz bastantes vezes essa experiência, quer quanto à pintura e à escultura, quer quanto à fotografia e ao cinema. Uma primeira ideia que me ocorre é a de que a escrita introduz o factor tempo e os fenómenos a ele associados, como o ritmo, a prosódia, a aceleração ou o *rallentando*, quanto à representação de situações, as mais das vezes estáticas, ligadas a pinturas, esculturas ou fotografias. (No caso do cinema, pode dizer-se que, pelo menos, a qualidade do tempo literário é diferente da do tempo cinematográfico, como também acontece no caso da música.)

O tempo existe e funciona na contemplação de uma obra de arte em relação com o seu espaço bi- ou tridimensional: é, digamos assim, não uma coordenada objectivamente estruturante da obra, mas um «tempo do olhar», que corresponde à sua deslocação sobre a superfície e sobre as várias partes dela percorridas consecutivamente e integradas numa representação mental dessa representação visual. O tempo literário que possa corresponder a essa percepção subjectiva obedece a implicações específicas da linguagem e introduz-se quer como necessidade inevitável de o que é dito por uma sequência verbal não poder ser apreendido simultaneamente ou em bloco, quer como mais um artifício na busca de correspondências e/ou equivalências.

Já escrevi também que pretendo incorporar sinais de outros «fazer» no meu próprio fazer poético. É uma maneira de tentar «refazer», utilizando os meus próprios meios e processos, os caminhos e processos de outras formas da criação que me impressionaram. Fascinação de oficina para oficina,

vontade de ultrapassar a fronteira que separa uma da outra, desafio à capacidade de mais ou menos virtuosismo? Com certeza um pouco de tudo isso. Mas também empenhamento num rasgar de limitações. Mesmo proclamada a intenção de fazer uma representação verbal de uma obra visual, essa não é, ou quase nunca é, uma maneira de fazer uma simples descrição, limitada ao que nos é dado ver numa obra de arte e a uma sua especificação pelo recurso à palavra. Com isto quero dizer que, no tocante às artes plásticas, a tentativa de descrição verbal de uma obra de arte visual não se esgota numa conformidade mais ou menos conseguida do texto poético com um objecto exterior a ele. Sem querer entrar muito a fundo na problemática da *ekphrasis*, gostaria de repetir que, quando digo *representação* ou *representação verbal*, não quereria limitar-me aos aspectos meramente descritivos de um texto em relação a uma obra de arte, embora, muitas vezes, dessa intenção possa vir o impulso inicial. É precisamente uma maneira de ir «mais além», de apostar na abertura para outras dimensões do espírito e do mundo, de reconduzir a poesia às vias de uma equação inesperada, de procurar a produção de um sentido diferente e mais denso, a partir do envolvimento pela palavra poética, de algo que não tinha originariamente a ver com ela.

É claro que me interessa um certo grau de conformação ou conformidade entre o meu texto e a peça a que ele se refira. Mas a questão mais relevante dessa maneira de procurar a coincidência entre a criação poética e outro tipo de criação artística está provavelmente naquilo que escapa a essa conformidade, no intervalo existencial e flutuante que se estabelece entre a palavra literária e o resto, nesse campo de oscilações, reenvios, alusões e alegorias, de metáforas e metonímias arriscadas, de afirmação de interrogações e de memórias questionadas, de evasivas à literalidade descritiva e de ficções de equivalência, de abertura para outras dimensões e outros abalos e sobresaltos do mundo. A questão seria também a de saber em que medida duas estéticas em presença, a que condiciona o poema e a que impregna a obra de arte em questão, se conjugam ou colidem.

É nas margens desses campos que o acto poético torna contíguos que se desenha e pode permanecer e ser questionada uma fronteira na sua ambiguidade fundamental e fecunda. Não se trata de delimitar esferas ou hierarquias de intervenção ou de presença, mas antes de provocar interacções, ideias de sobreposição, ou processos em que ocorram coincidências e derivas entre um dos campos e o outro, percebidas como tal pelo leitor. A linguagem poética *prend son bien où elle le trouve*, elabora-se a partir de um referente, mantém

a porosidade da fronteira que a separa do resto, sem deixar de ser o que é: linguagem, expressão pela palavra.

Passei grande parte da minha vida de poeta a abordar esse tipo de situações, muitas vezes, para não dizer quase sempre, com a consciência inevitável de estar a fazê-lo, mas sem poder figurar-me antecipadamente o resultado, como desígnio ou projecto concluído. Aí terá estado o risco, ao fim e ao cabo não muito diferente daquele que um autor corre em qualquer modalidade de escrita. Calibrar os processos e os efeitos é elementar em qualquer estratégia literária que não se pretenda movida por obscuras forças de inspiração, mas por exigências oficinais.

Darei como exemplo um poema relativamente longo que publiquei em 1997, *uma carta no inverno*. Comecei a escrevê-lo como um texto sobre a Europa, as suas contradições e as inacreditáveis dissensões políticas e religiosas que levaram à queda de Constantinopla em 1453. Daí, ter explorado duas situações mais ou menos coincidentes no tempo: uma é a passagem da Crónica da Guiné, de Zurara, com o infante D. Henrique a pavonear-se a cavalo no mercado de escravos em Lagos, indiferente à dor humana daquela gente – extraordinário contraste entre a desumanidade e a mentalidade humanista (por essa altura, gente como Poggio Bracciolini escrevia cartas entusiásticas ao Infante sobre o desvendamento do mundo); outra, o suposto retrato do imperador João VIII Paleólogo, que tentou interessar a Cristandade na defesa da sua capital, e que se supõe figurado na *Flagelação de Urbino*, de Piero della Francesca. A exploração de alguns aspectos nucleares desse quadro, conjugada com o resto, permitiu-me avançar mais decididamente para uma certa conjugação operada entre geometria e melancolia, entre a limpidez da forma e a meditação saturniana, que podia caracterizar a Europa e que, hoje, até talvez tenha sido...profética. Escrevi então, pensando contrapor-me ao Pessoa de «a Europa jaz posta nos cotovelos», e sem saber como estava ser profético à minha maneira, que «a Europa jaz feita num oito»...

As coisas complicam-se, no caso da música, até porque há uma permanente ambiguidade interiorizada nas nossas coordenadas antropológicas e culturais entre o canto poético e a dimensão musical. A música não envolve um conteúdo «narrativo», «descritivo» ou verbalizável, nem mesmo nos casos imitativos ou onomatopeicos, e qualquer exercício de literatura nesta matéria acabar por contrapor duas musicalidades, a verbal e a melódica, esta referencial, já que só por metáforas ou hipálages se chegaria à sugestão de um efeito harmónico.

Apesar disso, entendo que é possível simular efeitos contrapuntísticos, seja por um jogo verbal de homofonias, seja por segmentos mais ou menos descritivos que apontem para sobreposições, sugerindo-as sem todavia conseguirem provocá-las realmente, seja por expedientes retóricos e reiterativos, como a anáfora, a epífora, a aliteração, etc.

Estou em crer que a fronteira entre a poesia e a música não se reconduz, a não ser no plano das simples generalidades, àquilo que sucede com as artes plásticas. Num poema sobre um quadro em que esteja representada, por exemplo, uma mulher a cavalo, pode sempre descrever-se de vários modos a presença das figuras respectivas, pelo que é assegurado um mínimo de correspondência literalmente significativa na representação verbal. Num poema sobre uma peça musical, a palavra está sempre a escapar a esse objecto concreto: abre inevitavelmente para sucessivos campos morfo-semânticos conotados com situações de índole puramente literária, e a veleidade de uma narração ou descrição «cingida» ao objecto de que parte torna-se mais arbitrária do que no caso das artes figurativas. A poesia sobre música refugia-se muitas vezes na metáfora, com uma dose de arbitrário que é difícil de evitar, ou na descrição frustrada de efeitos melódicos, tímbricos e rítmicos, uma que não consegue apropriá-los.

Há, é certo, convenções mais ou menos genéricas que podem proporcionar registos pretensamente afins. Mas isso não é exclusivo de uma relação do poema com a música: por exemplo, tanto uma melodia, como uma imagem plástica podem envolver uma sensação de tristeza que vá sendo traduzida e reenviada no processo do poema.

(Abordarei aqui o meu poema «o princípio de m. c. escher II» de *a sombra das figuras*, 1985: questão plástica, questão musical, questão literária; aspectos contrapuntísticos, referências vocabulares)

Parece-me útil referir também a questão da fronteira entre a poesia e a ciência. Com frequência, é menos um pensamento científico que está por detrás de certas concepções e expressões poéticas do que uma atitude que, para fins de expressão literária, vai buscar ao campo da ciência uma série de ideias e de tópicos, de imagens, de metáforas e de elementos lexicais, de paralelismos e de comparações, para traduzir na escrita repercussões anímicas individuais e mesmo consequências colectivas. É possível detectar uma certa porosidade entre os dois campos e, a partir dela, a correspondente pre-

ocupação que alguns autores exprimem nas suas produções literárias, por vezes de modo muito sugestivo, traduzindo uma visão do mundo mais ou menos profundamente informada por concepções científicas.

Hoje em dia, as relações entre literatura e ciência são menos vistas como oposição do que como complementaridade: o conhecimento científico e o conhecimento estético (e dentro deste, o da literatura e da poesia) correspondem, nessa concepção abrangente e conciliadora, a formas e processos distintos de conhecimento do mundo.

Helena Buescu faz notar que a oposição é recente e coincide com a formação da ciência moderna a partir do século XVIII. A tendência para fazer convergir ciência e conhecimento corresponde a um pressuposto por vezes sentido como irredutível, mas entretanto ultrapassado, uma vez aceite, como aconteceu com alguns dos actores do processo constitutivo do Romantismo e quanto à linguagem da ciência e à linguagem da poesia, que «ambas radicam na comunicabilidade da experiência humana — a experiência factual, dando origem à ciência, e a experiência expressiva, dando origem à poesia. Assim, mantendo-se a distinção entre os dois tipos de comunicação, os teorizadores românticos afirmam (...) a viabilidade do discurso poético como comunicação de uma experiência do mundo»^[1].

Numa tentativa de contraposição muito sumária pode dizer-se que a ciência assenta em postulados racionais, na observação e análise objectivas, no encadeamento de causalidades, procedendo por tentativa e erro até estabelecer univocidades e certezas mais ou menos provisórias, sendo o conhecimento científico susceptível de evolução e progresso e capaz de deduzir regularidades e de formular leis a partir delas.

Diferentemente da ciência, a poesia assenta na experiência humana individual e procede por uma parafernália de recursos que são tudo menos científicos: pela intuição (que pode, aliás, ter também um certo papel na elaboração da ciência), pela ambiguidade, pela polissemia, pela redundância, pela tensão verbal com o mundo, pela invocação, utilização e produção de efeitos que são primordialmente da ordem do emocional, do afectivo e do estético; recorre à ficção, ao fingimento, à simulação, ao ilusório, ao enganoso, ao efémero, ao fantástico; e funciona também pela idiossincracia e pelo investimento na carga emotiva e subjectiva da palavra, da sonoridade, do ritmo e de outros recursos

1 Helena Carvalhão Buescu, “Das lágrimas e do mundo: poesia e conhecimento na estética romântica”, in *Poesia & Ciência*, Lisboa, G.U.E.L.F. e Edições Cosmos, 1994, pp. 77-90.

formais específicos, sem contar que uma dimensão da ordem do irracional e do onírico pode ser da maior relevância na criação do *sentido* poético.

Numa conferência sobre o diálogo entre a ciência e a literatura, realizada em 1987 por A. M. Nunes dos Santos e Christopher Aurette^[2], o segundo afirma: «a obra literária é um acto e um conhecimento: organiza um acto de exemplificação do real — fruto da literatura ser não uma cópia ou reprodução das operações simbólicas do mundo, mas, antes, uma representação que modela a descrição do mundo. E o modelo, quer na ciência quer na literatura, pertence não à lógica da prova, mas à lógica da descoberta»^[3].

Por sua vez, o primeiro interlocutor desse diálogo destaca o facto de a imaginação na arte ser «mais livre do que na ciência», aceitando todavia a força das intuições dos cientistas, e refere-se à experimentação: «além da formulação das hipóteses e da observação, o outro pilar da ciência é a experimentação. E aqui há a grande cisão. Apenas as teorias científicas são sistematicamente testadas e tal teste é ponto chave na ciência, a única arma para refutar e invalidar uma teoria»^[4].

Paula Morão caracteriza muito bem essas modulações, dizendo, a propósito de Carlos de Oliveira, que «o ofício de poeta se faz como trabalho daquele que reinveste de sentido, reforçando-as no seu lado mais íntimo e mais imaterial, as próprias leis do universo; é por isso que o poeta pode apropriar-se da linguagem da ciência e reescrevê-la, deslocando-lhe o sentido para o complexificar (...)»^[5].

Ora, tratando de fronteiras, creio que é neste plano das relações entre poesia e ciência que a questão se põe com mais força e nos obriga a pensar em como o campo literário pode apropriar-se de situações que ocorram no científico. Não são bem as mesmas que temos de considerar quando se trata de uma relação com as artes. Mas põem muitos outros problemas, quer epistemológicos, quer literários. E há inúmeros exemplos na literatura portuguesa...

2 A. M. Nunes dos Santos e Christopher Aurette, “Factos, ficção e a arte da persuasão: diálogo entre a ciência e a literatura”, in *Arte e Tecnologia*, compilação de comunicações apresentadas de 17 a 19 de Dezembro de 1987 na sala polivalente do Centro de Arte Moderna, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp. 26-3-274.

3 *Ibid.*, p. 267.

4 *Ibid.*, p. 268.

5 Paula Morão, “Carlos de Oliveira: a matéria da poesia”, in *Poesia & Ciência*, Lisboa, G.U.E.L.F. e Edições Cosmos, 1994, pp. 137-147 [p. 145].

LA SEMIOSIS EN EL DISCURSO RETÓRICO RELACIONES INTERSEMIÓTICAS Y RETÓRICA CULTURAL

Tomás Albaladejo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

1. Semiosis y discurso retórico.

Si consideramos que vivimos en una galaxia de discursos por los que es posible la convivencia, la comunicación entre los seres humanos, la vida en sociedad (Albaladejo, 2011), hay que plantearse las relaciones entre los discursos por los cuales vivimos y entender, comprendiendo y explicando cómo unos discursos proceden de otros o influyen en otros, cómo todos ellos envuelven a los productores y a los receptores haciendo que una red de relaciones interdiscursivas los conecte y dé sentido a sus actuaciones comunicativas. La galaxia de discursos existe gracias a la semiosis. Charles S. Peirce explica la semiosis como proceso sígnico en los términos siguientes:

[5.]484. Yet this does not quite tell us just what the nature is of the essential effect upon the interpreter, brought about by the sēmīo'sis of the sign, which constitutes the logical interpretant. (It is important to understand what I mean by *semiosis*. All dynamical action, or action of brute force, physical or psychical, either takes place between two subjects [whether they react equally upon each other, or one is agent and the other patient, entirely or partially] or at any rate is a resultant of such actions between pairs. But by "semiosis" I mean, on the contrary,

an action, or influence, which is, or involves, a coöperation of *three* subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs. Σημείωσις in Greek of the Roman period, as early as Cicero's time, if I remember rightly, meant the action of almost any kind of sign; and my definition confers on anything that so acts the title of a "sign." (Peirce, 1965: 332).

Como proceso de producción de sentido, la semiosis es imprescindible en la comunicación, pues hace posible la funcionalidad del signo en la relación triádica que mantiene con el objeto y el interpretante como signo en la mente de quien interpreta el signo, permitiendo de este modo el sentido en la comunicación, la comprensión por parte del receptor o intérprete. En el discurso como construcción lingüística, como conjunto de signos y también como macrosigno, es clave la semiosis, la relación entre el signo, el objeto representado y el interpretante, la reproducción del propio discurso en la mente del intérprete, a modo de constructo de la comprensión del discurso recibido e interpretado. Un signo produce un interpretante y puede darse una cadena de interpretantes, de tal modo que la semiosis llega a ser ilimitada. A propósito del interpretante explica Umberto Eco:

La fertilità di questa categoria [interpretante] è data dal fatto che essa ci mostra come la significazione (e la comunicazione), per mezzo di spostamenti continui, che riferiscono un segno ad altri segni o ad altre catene di segni, circoscrivano le unità culturali in modo asintotico, senza mai arrivare a 'toccarle' direttamente ma rendendole di fatto accessibili attraverso altre unità culturali. (Eco, 1978: 104).

Si tenemos en cuenta las cadenas de signos hay que prestar atención a la transformación de un discurso construido en un sistema de signos en otro discurso con otro sistema de signos, como resultado de la realización en ese otro sistema de la potencialidad contenida en el discurso original. El carácter cultural de las interpretaciones y de los interpretantes producidos en cada una de ellas es decisivo en la dimensión social y comunicativa de la semiosis.

2. Relaciones intersemióticas.

La relación entre el discurso verbal y el discurso visual, así como entre los recursos y mecanismos de uno y otro ha sido objeto de análisis y explicación tanto desde la perspectiva de los estudios lingüístico-semióticos, retóricos y literarios (García Berrio, 1981; García Berrio, Hernández Fernández, 1988; García Berrio, Replinger, 1998; García Berrio, García-Berrio Hernández, 2002; Costantini, sous la direction de, 2010) como desde la de los estudios de Estética (Pérez-Carreño, 2000) e Historia del Arte (De la Peña Velasco, 2012). Esta relación está en cierto modo conectada con algunas formas de comunicación, como la representación del texto teatral, la transformación de éste como discurso exclusivamente verbal en el discurso global que se desarrolla en el escenario, que es a la vez verbal (auditivo verbal) y visual, además de auditivo no verbal.

La explicación que da Aristóteles de las partes cualitativas de la tragedia (Aristóteles, 1974: 1449b21-1450b21), con fábula, pensamiento, personajes y lexis por un lado, como partes textuales, y melopeya y espectáculo por otro, como partes que se dan en la representación teatral, plantea la dualidad semiótica del discurso teatral como discurso complejo, entendido como el conjunto del texto y de su representación, formado por signos verbales y por signos no verbales. La distinción que hace Emilio Betti entre diversas funciones de la interpretación también es de interés para la cuestión de la representación y sus implicaciones semióticas. Betti se ocupa de la interpretación en función cognoscitiva o reconocitiva, que es la interpretación que permite entender el texto y adquirir conocimiento del mismo; también se ocupa de la interpretación en función reproductiva o representativa, que es la que parte de la realización de una interpretación cognoscitiva o reconocitiva y continúa desarrollándose poéticamente, de tal modo que da como resultado la producción de una nueva realidad discursivo-semiótica, como la representación del texto de la obra teatral, la traducción de un texto a otra lengua, el texto de crítica literaria producto de la interpretación de una obra literaria y del juicio sobre ella, la ejecución por los intérpretes de una obra musical a partir de la interpretación de su partitura, etc. (Betti, 1975: 40-55). Estas nuevas realidades discursivo-semióticas tienen, en diversos grados y de diversas formas, el carácter de representación de los objetos de la interpretación que ha dado lugar a tales realidades nuevas. En la representación del texto de la obra teatral tiene lugar una semiosis en la que quienes llevan

a cabo la representación teatral generan un interpretante que a su vez es proyectado a los receptores, los cuales forman a su vez su propio interpretante, siendo el objeto de su interpretación el interpretante que les es (re)presentado. En el teatro, como ha estudiado Carmen Bobes, se da una combinación de signos verbales y no verbales (Bobes Naves, 1997), surgiendo los no verbales precisamente en la representación de la obra teatral. Vale la pena tener en cuenta el concepto de transducción (“transduction”), planteado por Lubomír Doležel como la interpretación de un texto que da como resultado un objeto distinto que es transferido comunicativamente, dentro de una cadena de transmisión (Doležel, 1990: 167-175); así, lo que hace posible una representación teatral es una transducción a partir del texto teatral en su forma escrita, que es interpretado, transformado y comunicado.

Hay que tener en cuenta también la traducción intersemiótica planteada por Roman Jakobson. El lingüista ruso distingue entre la traducción interlingüística, que es la traducción de una lengua a otra, la traducción intralingüística, que se da dentro de una misma lengua en aclaraciones, paráfrasis, etc., y la traducción intersemiótica o transmutación, que es la interpretación de signos verbales con signos no verbales (Jakobson, 1974: 69) y, por tanto, la transformación de aquéllos en éstos. De este modo, la producción de una obra pictórica a partir de una obra literaria es un caso de traducción intersemiótica, por la interpretación de los signos verbales por medio de signos visuales.

A propósito de la relación entre signos verbales y signos no verbales ofrece un gran interés el discurso retórico, en cuya producción son activadas las operaciones retóricas o *partes artis*, que pueden ser constituyentes de discurso – *inventio*, invención; *dispositio*, disposición; *elocutio*, elocución) – y operaciones no constituyentes de discurso (Albaladejo, 1989: 57-64) *memoria*, memoria; *actio* o *pronuntiatio*, actuación o pronunciación, además de la *intellectio*, intelección (Chico Rico, 1987: 139 y ss.; Albaladejo, Chico Rico, 1998) –, que son necesarias para la comunicación del discurso. Se produce una combinación, tanto en la producción del discurso retórico como en su interpretación, de signos verbales y signos no verbales, que sitúa dicho discurso y su comunicación en un espacio intersemiótico que es resultado de una semiosis compleja por la relación entre diversas clases de signos. En el conjunto de las operaciones retóricas se produce una interacción entre las operaciones constituyentes de discurso y las operaciones no constituyentes de discurso, especialmente con la operación de *actio* o *pronuntiatio*, que es la

pronunciación y comunicación efectiva del discurso. Las operaciones constituyentes de discurso están principalmente vinculadas a signos verbales, pues de ellas depende la construcción del discurso retórico si lo tenemos en cuenta al margen de su comunicación, mientras que la operación de *actio* o *pronuntiatio* (Díez Coronado, 2003), que es la entrega (“delivery” es la denominación que, significativamente, recibe en inglés la operación de pronunciación del discurso retórico) comunicativa del discurso, funciona, en cambio, con signos verbales y signos no verbales. Es importante el hecho de que esta operación tenga dos nombres: *actio*, es decir, actuación, y *pronuntiatio* pronunciación (Pujante, 2003: 311 y ss.), así como que en griego esta operación se denomine ὑπόκρισις, que significa representación de un papel teatral, además de dar nombre a esta operación retórica.

Como explica Cicerón en *De inventione*, esta operación tiene como instrumentos la voz y el cuerpo (con el gesto y el movimiento): “pronuntiatio est ex rerum et verborum dignitate vocis et corporis moderatio” (Cicerón, 1976: I. 7. 9). El planteamiento que Cicerón hace en el *Orator* es clave para la semiosis compleja que se da en el discurso retórico, especialmente porque considera que la operación retórica de pronunciación es una cierta elocuencia del cuerpo: “Quo modo autem dicatur, id est in duobus, in agendo et in eloquendo. Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e voce atque motu” (Cicerón, 1982: 17. 55). Así pues, de acuerdo con Cicerón, actuar y hablar (pronunciar, exponer) son los dos componentes imprescindibles de la operación, *actio* o *pronuntiatio*. Es de gran interés y actualidad el planteamiento de Cicerón al referirse a la elocuencia corporal, por su relación con el lenguaje corporal (Birdwhistell, 1979; Poyatos, ed., 1992). El orador habla y, además de servirse de la voz, a la que están asociados los signos verbales, lo hace con el cuerpo, con su movimiento, con su gestualidad, ya en el ámbito de los signos no verbales. Sobre esta combinación de signos, a la que, como se ha expuesto anteriormente, no es ajena la doble denominación de la operación, escribe Quintiliano: “Pronuntiatio a plerisque actio dicitur, sed prius nomen a uoce, sequens a gestu uidetur accipere” (Quintiliano, 1970: 11. 13. 1), asociando voz al nombre *actio* y gesto al nombre *pronuntiatio*.

Tanto por la cooperación entre las operaciones constituyentes de discurso y la operación de *actio* o *pronuntiatio*, como por la presencia conjunta dentro de esta operación de signos verbales y signos no verbales, se puede afirmar que la semiosis del discurso retórico es una semiosis de carácter multimedial e intersemiótico. Quintiliano es consciente de las implicaciones sensoriales

que en la interpretación del discurso se dan en el receptor, que es oyente y espectador a la vez – como lo es el receptor de la representación teatral –. El rétor hispanorromano escribe:

Cum sit autem ominis actio, ut dixi, in duas diuisa partis, uocem gestumque, quorum alter oculos, altera aures mouet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat adfectus, prius est de uoce dicere, cui etiam gestus accommodatur. (Quintiliano, 1970: 11. 3. 14).

La atención que presta Quintiliano a los ojos y a los oídos como vías de penetración del afecto retórico es clave para la explicación multimedial de la operación retórica de *actio* o *pronuntiatio*, vinculada a una semiosis verbal y visual, con la consiguiente interpretación conjunta en el ámbito del sistema de signos verbales y en el del sistema de signos visuales. Es una manifestación explícita del carácter auditivo y visual, es decir, audiovisual, de la operación de *actio* o *pronuntiatio* y, en definitiva del propio discurso retórico y de su comunicación. En la pronunciación del discurso retórico, que es una actividad comunicativa próxima a la representación teatral, los gestos han de mantener una relación de coherencia con las palabras, lo cual constituye un modo de realización del principio general retórico del *aptum* o *decorum* como adecuación entre los distintos componentes del discurso y de su comunicación (Albaladejo, 1989: 52-53). El discurso puede fracasar si no existe coherencia entre los gestos y el significado del discurso basado en su construcción lingüística, verbal; es lo que sucede si se expone algún hecho triste con gesto jovial. La coherencia del gesto con el significado es imprescindible en la representación, como explica Concepción de la Peña Velasco en su profundo estudio de la imagen del mártir (De la Peña Velasco, 2012: 148). En la *Institutio oratoria* se lee el siguiente pasaje en tal sentido:

Contra si gestus ac uultus ab oratione dissentiat, tristia dicamus hilares, adfirmemus aliqua renuentes, non auctoritas modo uerbis sed etiam fides desit. Decor quoque a gestu atque motu uenit. (Quintiliano, 1970: 11. 3. 67).

Por tanto, la semiosis del discurso retórico es una semiosis multimedial e intersemiótica, pero la comunicación efectiva del discurso que es llevada a cabo por medio de la pronunciación, que también es, como se ha expuesto, actuación, no puede considerarse exactamente como una traducción inter-

semiótica del discurso verbal. Por un lado hay, en efecto, traducción inter-semiótica en la medida en que signos verbales son transformados en signos no verbales, pero también hay en la pronunciación del discurso signos no verbales, visuales, que no son resultado de la traducción de signos verbales del discurso constituido como construcción lingüística. Es necesario en este punto tener en cuenta nuevamente a Quintiliano, en un pasaje en el que defiende de manera explícita la validez de la comunicación sin palabras, la comunicación basada solamente en los gestos:

Is quantum habeat in oratore momenti satis uel ex eo patet, quod pleraque etiam citra uerba significant. Quippe non manus solum sed nutus etiam declarant nostram uoluntatem, et in mutis pro sermone sunt, et saltatio frequenter sine uoce intelligitur atque adficit, [...] (Quintiliano, 1970: 11. 3. 66).

Quintiliano es consciente, pues, de que es posible significar mediante los gestos, los cuales expresan la voluntad del que habla, y de que se puede comunicar sin palabras (“citra uerba”). Es importante el hecho de que se ocupe a continuación, para apoyar su posición a favor de la importancia de la comunicación no verbal, de la danza (“saltatio”) como modo de expresión que es comprendido sin palabras, sin voz. Como explican José Antonio Hernández Guerrero y María del Carmen García Tejera, “El gesto acompaña o sustituye a la palabra” (Hernández Guerrero, García Tejera, 2004: 244). Jürgen Streeck y Mark L. Knapp han planteado el problema del significado de los gestos y han establecido una conexión con los contextos de utilización: “Gestures are perhaps the least charted terrain of human communication. Like language-units, gestures are symbols, that is, pairs of meaning and form, but exactly what types of meaning are conveyed by gestures is an unresolved question. Generally, gestures’ meanings become specified only in actual contexts” (Streeck, Knapp, 1992: 12). Sin duda, la contextualización de los gestos es importante para su significado, pues su utilización descontextualizada dificultaría su uso comunicativo y su comprensión. Sin embargo, la codificación de los gestos permite una sistematización que los insta en el código que han de compartir productor y receptor para que sea posible la comunicación. De hecho, en la *Institutio oratoria*, su autor identifica un conjunto de signos que tienen significado por sí mismos, por supuesto dentro de una convención culturalmente establecida y aceptada, como, por ejemplo, que el orador se lleve los dedos a la boca significa sorpresa (Quintiliano, 1970: 11. 3. 103;

Pujante, 2003: 319-320; 1999: 292-294). En este sentido, es de interés el estudio de Jean-Claude Schmitt a propósito de la historia de los signos, especialmente en la Edad Media (Schmitt, 1992). El interés del gesto para el estudio de la comunicación desde una perspectiva semiótica y retórica está fuera de duda, el gesto significa y, por su codificación, su significado es cultural y socialmente asumido por los participantes en la comunicación.

Hay traducción intersemiótica en la representación de un texto teatral previamente establecido, pero, con anterioridad a dicha traducción, se ha dado una semiosis intersemiótica en la producción del texto teatral incluso antes de la representación, ya que el autor teatral construye su texto imaginándolo en su representación. Esta doble fundamentación intersemiótica también se da en el discurso retórico, en cuya comunicación efectiva, que tiene lugar con la *actio* o *pronuntiatio*, hay no solamente traducción intersemiótica de signos verbales a signos no verbales, sino también utilización de signos no verbales que no son traducción de signos verbales previos.

La complejidad de la gestualidad nos lleva a tener en cuenta los gestos propiamente visuales pero también los gestos verbales, que tanta importancia tienen en la literatura y en la configuración lingüística del discurso retórico, como Carlota Fernández-Jáuregui ha estudiado con gran acierto (Fernández-Jáuregui, 2007; 2008; 2012). Se puede considerar que una semiótica de la gestualidad tiene unas bases intersemióticas, por la traducibilidad tanto de los signos verbales como de los signos no verbales, en una proyección intersemiótica de unos y otros. En el discurso retórico y en su comunicación, entendidas como un conjunto, existe un componente gestual, que no es en ningún caso una prótesis añadida al discurso, sino algo que forma parte del discurso dentro de su vertiente actuativa, en la cual se sitúa principalmente en la dimensión visual, sin olvidar que también tiene relación con su dimensión auditiva no verbal. Pero en el discurso retórico, por la importancia de su semiosis en cuanto al receptor y a la consiguiente configuración por éste del interpretante del discurso considerado como signo, también está el gesto verbal, lingüístico, con una fuerza retórica orientada a la influencia en el receptor, en el ámbito de la persuasión y la convicción, en la dimensión pragmática con intensificación perlocutiva de la Retórica (Kopperschmidt, 1976: 65-100, 150-178; Marelló, 1979; López Eire, 1995: 135-177; 1996: 169 y ss.; Hernández Guerrero, 1998). El gesto lingüístico, gesto verbal, es una proyección en la construcción discursiva del gesto como movimiento con significado, sin desvincularse del espacio propio del gesto, que es el de la actuación

comunicativa del discurso, espacio de la *actio* o *pronuntiatio*, del que no hace omisión el orador en la construcción del discurso. Se trata del amago comunicativo, de la manifestación inicial, de la mostración de un camino poético, lingüísticamente creativo, que no necesariamente va a ser transitado, pero cuya existencia es importante para el discurso, como también lo es la conciencia de su viabilidad comunicativa, tanto por el productor como por el receptor. Es el caso, entre otros, de las inflexiones discursivas, consistentes en el inicio de una línea lingüístico-comunicativa sintáctica, semántica y pragmática, que es rota, que es quebrada y abandonada – pero no eliminada, pues permanece como traza –, para dirigir el discurso (retórico o literario) por otras líneas, lo cual es en definitiva lo que suponen la figura retórica que es la *sustentatio* (Quintiliano 1970: 9. 2. 22; Pujante, 1999: 223; 2003: 259, 268) o la peripecia aristotélica (Aristóteles, 1974: 1452a22-29), pero también la anagnórisis, que puede darse en ausencia de peripecia o acompañada de ésta, como en *Edipo rey* (Aristóteles, 1974: 1452a30-33). El gesto lingüístico, como el gesto no verbal, se plantea como una comunicación que ha de ser completada por la actividad interpretativa del receptor, en cuya mente, como sabemos, se genera el interpretante en el proceso de semiosis. La gestualidad puede ser considerada como un componente del discurso y de su comunicación con posibilidad de una doble realización, no verbal y verbal.

3. La Retórica Cultural y la semiosis del discurso retórico.

La Retórica Cultural, como estudio de los elementos culturales de la Retórica y del discurso, así como de la propia función cultural de la Retórica (Albaladejo, 2009a), se ocupa de la semiosis del discurso retórico en sus distintas operaciones, prestando atención a las implicaciones sociales de la comunicación discursiva en los diferentes ámbitos del discurso y de su comunicación. Las operaciones retóricas están codificadas culturalmente, forman parte de la Retórica como construcción cultural históricamente desarrollada y consolidada; la transferencia del discurso resultado de las operaciones de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, que puede ser memorizado por la operación de *memoria* en la comunicación por medio de la operación de *actio* o *pronuntiatio* está situada en unas coordenadas culturales en las que dicha comunicación, al igual que la construcción del discurso, está codificada. La cooperación de los signos verbales con los signos no verbales, especialmente los signos visuales,

funciona como una praxis cultural y socialmente aceptada, con una proyección a los receptores, que, en virtud de sus diferencias, son la base de la poliacroasis, audición e interpretación de carácter plural del discurso retórico (Albaladejo, 1998; 2009a), y, como intérpretes, hacen posible la constitución de diversos interpretantes, con la consiguiente conexión entre la pluralidad de la sociedad, en la que se desenvuelve la Retórica (Albaladejo, 2009b), y la posible relación plural entre interpretantes y signo. Los receptores obtienen una imagen no sólo del signo-discurso que les es comunicado, sino también de los medios que son utilizados para la comunicación, de la propia Retórica y de su papel en la sociedad, constituyéndose así socialmente una idea de la Retórica como instrumento de la comunicación en el que, por la dimensión social de ésta, se genera la poliacroasis. De la dimensión cultural de la Retórica forman parte las convenciones comunicativas que son socialmente creadas y aceptadas; en ellas se sitúan los gestos que son utilizados en la pronunciación del discurso.

La Retórica Cultural estudia el discurso, la literatura y la cultura a partir de sus componentes persuasivos y también convincentes, en definitiva, de influencia en los receptores. Por ello, no puede desentenderse del estudio de la comunicación por signos visuales y en general no verbales y la relación intersemiótica entre éstos y los signos verbales. El análisis de la influencia de la gestualidad en los receptores, así como de la activación de ésta por los productores discursivos, ofrece el mayor interés a la Retórica Cultural por la transversalidad intersemiótica de dicha característica de la comunicación enraizada en la *actio* o *pronuntiatio*. La atención de la Retórica a la dimensión perlocutiva del lenguaje, junto a la atención que desde sus orígenes ha prestado al receptor, hace posible considerar la semiosis en su triádica constitución dinámica de signo, objeto e interpretante como un proceso clave para la configuración cultural del interpretante por parte del receptor, siendo éste uno de los aspectos en los que es necesario profundizar precisamente en la dimensión persuasivo-convincente de los interpretantes generados en el proceso de la semiosis retórica atendiendo a la cooperación intersemiótica de todos los signos que participan en el discurso retórico y en su comunicación.

(Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto de I+D+i “Retórica Cultural”, de referencia FFI2010-15160, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad de España).

Referencias bibliográficas.

- ALBALADEJO, Tomás (1989), *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- ALBALADEJO, Tomás (1998), “Polyacroasis in Rhetorical Discourse”, *The Canadian Journal of Rhetorical Studies / La Revue Canadienne d’Études Rhétoriques*, 9, pp. 155-167.
- ALBALADEJO, Tomás (2009a), “La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica Cultural”, *Castilla. Estudios de Literatura*, nueva época, 0, pp. 1-26: <http://www5.uva.es/castilla/wp/wp-content/uploads/2009/11/Albaladejo-Tom%C3%A1s.-La-poliacroasis-en-la-representaci%C3%B3n-literaria2.pdf> (último acceso: 30 de diciembre de 2011).
- ALBALADEJO, Tomás (2009b), “Retórica de la comunicación y retórica en sociedad”, in Helena Beristáin & Gerardo Ramírez Vidal (comps.), *Crisis de la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 39-58.
- ALBALADEJO, Tomás (2011), “Accesibilidad y recepción en el discurso digital. La galaxia de discursos desde el análisis interdiscursivo”, in Fernando Vilches (coord.), *Un nuevo léxico en la red*, Madrid, Dykinson – Fundación Vodafone, pp. 15-31.
- ALBALADEJO, Tomás & Francisco CHICO RICO (1998), “La *intellectio* en la serie de las operaciones retóricas no constituyentes de discurso”, *Teoría / Crítica*, 5, pp. 339-352.
- ARISTÓTELES (1974), *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- BETTI, Emilio (1975), *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*, trad. de José Luis de los Mozos, Madrid, Editorial Revista de Derecho Privado - Editoriales de Derecho Reunidas.
- BIRDWHISTELL, Ray L. (1979), *El lenguaje de la expresión corporal*, trad. de Antonio J. Desmots, Barcelona, Gustavo Gili.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros.
- CHICO RICO, Francisco (1987), *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.
- CICERÓN, Marco Tulio (1976), *De inventione*, ed. bilingüe latín-inglés de H. M. Hubbell, Cambridge, Mass. – London, Harvard University Press – Heinemann.
- CICERÓN, Marco Tulio (1982), *Orator*, ed. de H. S. Wilkins, in *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*, vol. II, Oxford, Oxford University Press.
- COSTANTINI, Michel (sous la direction de) (2010), *La sémiotique visuelle: nouveaux paradigmes*, Paris, L’Harmattan.

- DE LA PEÑA VELASCO, Concepción (2012), “La imagen del mártir en el Barroco: el ánimo invencible”, *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 38, pp. 147-164.
- DÍEZ CORONADO, María Ángeles (2003), *Retórica y representación: historia y teoría de la ‘actio’*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- DOLEŽEL, Lubomír (1990), *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- ECO, Umberto (1978), *Trattato di semiotica generale*, Torino, Bompiani, 4ª ed.
- FERNÁNDEZ-JÁUREGUI ROJAS, Carlota (2007), “Apuntes para una teoría del índice en César Vallejo y Antonio Gamoneda”, *Despalabro. Ensayos de Humanidades I*, pp. 61-73.
- FERNÁNDEZ-JÁUREGUI ROJAS, Carlota (2008), “Écfrasis y otras ruinas. Autorretrato en espejo convexo de John Ashbery”, *Despalabro. Ensayos de Humanidades, II*, pp. 94-123.
- FERNÁNDEZ-JÁUREGUI ROJAS, Carlota (2012), *Poesía y deixis: hacia una poética gestual en la obra de César Vallejo y de Antonio Gamoneda*, Tesis de Doctorado Europeo, Universidad Autónoma de Madrid.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1981), *Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico*, Montpellier, Université Paul Valéry.
- GARCÍA BERRIO, Antonio & Teresa GARCÍA-BERRIO HERNÁNDEZ (2002), *Miquel Navarro sobre Wallace Stevens*, versiones de Jenaro Talens, Valencia, Generalitat Valenciana.
- GARCÍA BERRIO, Antonio & Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (1988), *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.
- GARCÍA BERRIO, Antonio & Mercedes REPLINGER (1998), *José Manuel Ciria. Una retórica de la abstracción contemporánea*, Madrid, TF Editores.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (1998), “Hacia un planteamiento pragmático de los procedimientos retóricos”, *Teoría / Crítica*, 5, pp. 403-425.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio & María del Carmen GARCÍA TEJERA (2004), *El arte de hablar. Manual de Retórica Práctica y de Oratoria Moderna*, Barcelona, Ariel.
- JAKOBSON, Roman (1974), “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, in Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, trad. de Josep Maria Pujol & Sem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, pp. 67-77.
- KOPPERSCHMIDT, Josef (1976), *Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation*, Stuttgart, Kohlhammer, 2ª ed.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1995), *Actualidad de la Retórica*, Salamanca, Hespérides.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1996), *Esencia y objeto de la Retórica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- MARELLO, Carla (1979), "Aspetti illocutori e perlocutori della retorica", in Federico Albano Leoni & Maria Rosaria Pigliasio (a cura di), *Retorica e scienze del linguaggio*, Roma, Bulzoni, pp. 25-35.
- PEIRCE, Charles Sanders (1965), *Collected Papers. Volumes V and VI. Pragmatism and Pragmaticism. Scientific Metaphysics*, ed. by Charles Hartshorne & Paul Weiss, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press.
- PÉREZ-CARREÑO, Francisca (2000), "Looking at Metaphors", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, 4, pp. 373-381.
- POYATOS, Fernando (ed.) (1992), *Advances in Nonverbal Communication. Sociocultural, Clinical, Esthetic and Literary Perspectives*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins.
- PUJANTE, David (1999), *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*, 2ª ed. corregida y aumentada, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- PUJANTE, David (2003), *Manual de Retórica*, Madrid, Castalia.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (1970), *Institutio oratoria*, ed. de Michael Winterbottom, Oxford, Oxford University Press, 2 vols.
- SCHMITT, Jean-Claude (1992), "The Rational of Gestures in the West. A History from the 3rd to the 13th Centuries", in Poyatos (ed.) (1992), pp. 77-95.
- STREECK, Jürgen & Mark L. KNAPP (1992), "The Interaction of Visual and Verbal Features in Human Communication", in Poyatos (ed.) (1992), pp. 3-23.

POESIA E DANÇA (DOIS EXEMPLOS)

Carlos Mendes de Sousa

CEHUM – UNIVERSIDADE DO MINHO

1.

João Cabral de Melo Neto, numa entrevista de 1989, refere-se, em contraponto, a duas formas de dança:

Eu me lembro que no Recife eu nunca tinha visto balé. E quando vim para o Rio eu vi balé pela primeira vez, só tinha visto antes no cinema. No Rio fui ver um balé e me sentei numa das primeiras filas, e tive a maior decepção da minha vida! Porque se você fica muito perto do palco, quando a bailarina dá aquele salto, quando ela cai, você ouve aquele barulho – “tum”. De repente o encantamento desaparece por completo! Você vê que a gravidade é muito mais forte que aquele fingimento. Balé é uma coisa que só devia aparecer em cinema (*34 Letras*, nº 3, março de 1989, entrevista a Lana Lage).

Precisamente antes destas afirmações sobre o bailado clássico, o poeta falara da sua preferência pelo flamenco, nos seguintes termos:

O flamenco é uma música que eu consigo ver. Porque eu procuro uma coisa que me desperte, e não uma coisa que me adormeça. Eu prefiro escrever a contrapêlo do que escrever a favor do pêlo. E o flamenco é a única música que não me dá

sono. Porque é uma música que me arrepia. Você vê, por exemplo: em todo balé clássico, o esforço da bailarina é negar a lei da gravidade. A bailarina dança na ponta dos pés e sempre dá uns saltos assim para dar a impressão de que não está sujeita à lei da gravidade. No flamenco é exatamente o contrário. É uma dança de patada no chão. O dançarino dá patadas no chão (*idem*).

Os dois exemplos anunciados no título da minha comunicação reportam-se à poesia do autor que acabei de citar e à poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Muitos cruzamentos podem ser encontrados, a partir das semelhanças e dissemelhanças entre as respectivas obras, assunto já tratado por alguns críticos. Recordem-se as aproximações mais imediatas, como é o caso de um livro de Sophia, publicado em 1961, *O Cristo Cigano*, construído justamente a partir de uma história relatada por João Cabral, facto referido aliás na abertura deste poema-livro: “A palavra faca / De uso universal / A tornou tão aguda / O poeta João Cabral / Que agora ela aparece / Azul e afiada / No gume do poema / Atravessando a história / Por João Cabral contada”.

2.

Fora do texto, mas talvez não tanto quanto se possa pensar, na esfera biográfica, podemos destacar um quadro: Sophia dança. Estamos perante um traço que, com nitidez, se vai fixando através de relatos próximos (em concreto, os depoimentos dos filhos), de testemunhos na primeira pessoa e, ainda, de alguma iconografia.

Lembro fotografias cheias de movimento, que revelam Sophia em eventos sociais, ou a ensaiar passos de dança com os filhos. Em tempos diversos, as memórias filiais evocam o gesto. Veja-se, por exemplo, uma fotografia de um baile, no final dos anos 1950, reproduzida no *J.L., Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 468, 25 de Junho de 1991, p. 9, e no catálogo *Sophia de Mello Breyner Andresen. Uma vida de poeta*. Organização de Paula Morão e Teresa Amado, Lisboa, Editorial Caminho, 2010, p.129. No mesmo catálogo, uma outra foto dos anos 1950 mostra-nos Sophia em pose de bailarina. E veja-se ainda a foto de Eduardo Gageiro, que captou Sophia a dançar com os filhos Miguel e Sofia (foto reproduzida no *Diário de Notícias*, 27 de Julho de 2009).



Maria Andresen, no filme de João César Monteiro, de 1969, num texto lido em voz *off*, alude cripticamente a Isadora Duncan para aproximar as figuras; e no mesmo filme, antes disso, junto dos irmãos, explicita o gesto, reportando-se à figura materna que “dançava e punha flores na cabeça, fazia passos de dança” e declamava (João César Monteiro, *Sophia de Mello Breyner Andresen*, 35mm; 1969). Trinta anos depois, Miguel Sousa Tavares enfatiza esse traço, recuando aos tempos da infância, para retratar a mãe que “às vezes, quando a casa estava adormecida à noite, [...] dançava pela sala fora” (*Público*, 11 de Junho de 1999). Em todos estes relatos, a dança é uma expressão indissociável da poesia. De alguma forma esboça-se uma figuração mítica que tem profundos reflexos no corpo poético.

Num dos testemunhos na primeira pessoa, quando solicitada para falar sobre a dança, Sophia reporta-se a vários tempos, da infância e da juventude à idade adulta, confirmando aí elementos apresentados em outras fontes. A dança surge-lhe como acto isolado (na infância, “inventava danças sozinha”) ou como exteriorização partilhada com os filhos (“quando os meus filhos eram pequenos, dançava para eles”). Em relação ao presente da entrevista, à pergunta se ainda dança, Sophia responde, após uma pausa: “– ...Muitas vezes imagino bailados e argumentos para bailados” (Entrevista a Maria Armanda

Passos, *Sophia de Mello Breyner Andresen: “Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais...”*, *J.L., Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 26, 16 de Fevereiro de 1982, p. 4). Sobre o fascínio que o bailado sempre suscitou em Sophia, leia-se uma carta que escreve à mãe, no início dos anos 50, dando conta do forte impacto sentido após a ida ao ballet *Lago dos Cisnes*, em Lisboa; a carta fala do deslumbramento causado pela primeira bailarina Margot Fonteyn (*apud Sophia de Mello Breyner Andresen. Uma vida de poeta*. Organização de Paula Morão e Teresa Amado, Lisboa, Editorial Caminho, 2010, p. 34).

O modo como a dança entra na sua obra poética, iluminando uma singular e mitificada figura biográfica, reflecte-se especialmente nas composições coligidas em *Poesia* (1944) e em *Dia do Mar* (1947).

Num dos primeiros poemas do primeiro livro, encontramos versos que propõem uma intenção poética (como máxima ou programa) e que, como outros mais conhecidos, poderiam ser colocados epigramaticamente à entrada da obra:

*Tudo me é uma dança em que procuro
A posição ideal
Seguindo o fio dum sonhar obscuro
Onde invento o real.*

O contraponto maior à dispersão e ao naufrágio é o movimento ascensional, impulso suscitado pela dança, e que supõe a revelação do ser. Pela dança, isto é, pela poesia, a alma “sobe os degraus do ar...”.

Ao fazermos uma leitura da obra, seguindo o trajecto do primeiro ao último livro, verificamos que a presença da dança, num primeiro momento, está profundamente marcada por um forte influxo romântico. É no segundo livro de Sophia, um dos mais extensos, *Dia do Mar*, que este motivo comparece de um modo mais notório.

Deparamos aqui com poemas em que se observa uma homologia entre os movimentos da dança (associados à vivência do tempo) e os ritmos do verso. No poema “Dia de hoje”, o verso apresenta um achado metapoético para essa equivalência:

*as tuas horas
Em que há por vezes súbitas demoras
Plenas como as pausas dum verso.*

E encontramos também em *Dia do Mar* exemplos que nos dão conta do modo como a organização estrófica revela o movimento, visível numa ordem gradual. Conforme se avança na leitura, as estrofes crescem. À medida que Maio avança, com ele avança o bailado mas também, nos versos, os desalinhos. É que se pode ver no poema “O jardim”, composto de três estrofes: a primeira de quatro versos, a segunda de seis e a última de nove versos. Os desalinhos reflectem-se homologicamente no modo como os versos dão conta do envolvimento do sujeito poético no bailado, movimento que se torna particularmente claro na última estrofe do poema:

*E no seu bailado levada
Pelo jardim deliro e divago,
Ora espreitando debruçada
Os jardins do fundo do lago,
Ora perdendo o meu olhar
Na indizível verdura
Das folhas novas e tenras
Onde eu queria saciar
A minha longa sede de frescura*

Nos três livros publicados na década de 1950 (*Coral, No Tempo Dividido, Mar Novo*), retomam-se muitos dos aspectos associados à dança, observados nos dois livros anteriores, como a atmosfera diáfana e inapreensível, associada ao forte poder sugestivo das composições.

Da exigência frontal, da precisão e clareza, que moldam a personalidade da poeta e o seu universo, nasce um tom livre que é a libertação das palavras, a dança dos versos. Recordo Sophia, em entrevista datada de 2000: “Eu acho que o melhor momento da escrita do poema é quando as pessoas começam a sentir as palavras moverem-se sozinhas” (“Maria Maia entrevista Sophia de Mello Breyner Andresen”, *Jornal de Poesia*, Lisboa, 10 de Maio de 2000; <http://www.revista.agulha.nom.br/1mmaia1.html>).

A vários níveis, com a escrita do *Livro Sexto* (1962), define-se um limiar que anuncia um momento de viragem no trajecto da autora. Neste livro em que surge a opção pelo abandono da pontuação, encontramos um poema que leva mais longe os movimentos que se vinham anunciando:

*Como toiro arremete
Mas sacode a crina
Como cavalgada*

*Seu próprio cavalo
Como cavaleiro
Força e chicoteia
Porém é mulher
Deitada na areia
Ou é bailarina
Que sem pés passeia*

O texto intitula-se “A vaga”. Uma linha expressiva faz-nos ver o emergir do próprio poema, nas sucessivas dobras no verso. A vaga e a dança são reveladas num movimento simultâneo que é o dos versos. Poderíamos encontrar a melhor interpretação para o poema nas palavras da autora noutro lugar, quando Sophia fala de um objecto distinto: as esculturas de Scopas que mostram os “corpos arqueados e vibrantes onde o ritmo e o contorno clássico equilibram um tumulto de vaga e de dança” (*O Nu na Antiguidade Clássica, Lisboa, Portugal, s/d, p. 70*).

O poema “O Minotauro”, no livro *Dual* (1972), constitui uma culminação. Com o mergulho, as divisões entre o humano e o divino como que são dissolvidas. A experiência limite da condição humana desvela o ser, a partir dessa indistinção inicial, da mesma forma que a partir do caos, na indistinção inerente ao processo criador, deixará de fazer sentido falar em interior e em exterior. A vaga e a dança equiparam-se. É do interior do mar que chega a visão nítida. Em “O Minotauro” a “única substância” é a via de acesso à decifração de si própria e ao conhecimento do mundo. Sob a superfície clara das coisas do dia, onde se busca a proporção, a unidade, a ordem, escondem-se, pressentem-se as sombras. No poema, é com Dionysos que a dança se executa:

*Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum mercado negro
Mas cresce como flor daqueles cujo ser
Sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne
E esta é a dança do ser.*

As sombras dançam e, com elas, agita-se a turbulência, agitam-se o tumulto das palavras e a fúria das coisas, agitam-se os desertos e os desencontros. Mas é aí mesmo, nesse perturbado ruído do mundo, a dança de Diônisos, que se reconhece o ser inteiro, vivido e existido através do espanto.

Num impressionante depoimento, Richard Zenith dá conta de uma conversa com Sophia, em 2001. Agora a impossibilidade de dançar faz com que o gesto se projecte no movimento dos dedos que fazem oscilar as pétalas das rosas na jarra: “Olhem como dançam!”, diz Sophia. A referência à dança, no passado, que já tinha ocorrido em outros depoimentos, é aqui absolutamente iluminadora: “Quando era mais jovem eu dançava, sozinha em casa, os versos que escrevia – sabia?”.

A imagem da poeta que dança os seus próprios poemas tem reflexos dignos de nota que se prendem com a assunção romântica do viver em estado de poesia, mas também com o profundo sentido rítmico que anima toda a sua obra.

São muitos os movimentos que captam a livre e intensa movência coreográfica. Desde o início, o ritmo está ligado a uma particular atenção às sonoridades, às ressonâncias do poema (a este aspecto Sophia referiu-se com frequência); mas decorre igualmente de um sábio manuseio da variedade e diversidade da disposição estrófica. Importa lembrar o modo como nos poemas dos primeiros livros se organizam núcleos, como as estrofes se fecham em unidades, como os versos seguem uma linha melódica que desemboca na pontuação final. E importa lembrar como progressivamente se solta a respiração do poema até ao apagamento da pontuação. Por isso, em Sophia, é preciso ver completamente para ouvir, e ouvir completamente para ver. Uma ordem criativa e libertadora move o poema. O ritmo, como sopro invisível da música que anima o poema, ao lado da precisão escultórica, proporciona o equilíbrio (o recorte clássico) que alimenta o fascínio interminável que esta poesia continua a suscitar.

3.

“Estudos para uma bailadora andaluza” é um poema central sobre a dança na obra de João Cabral de Melo Neto. Trata-se do texto que abre o livro *Quaderna* (1960) e é o primeiro de vários poemas que convocam o flamenco na sua obra.

Gostaria de dar a conhecer uma reflexão inédita de João Cabral sobre esta questão que constitui um ponto de partida para algumas pistas de leitura

da poesia do autor. É na correspondência entre João Cabral e outro grande poeta brasileiro, Murilo Mendes, que encontramos esses elementos.

As cartas de João Cabral para Murilo pertencem ao espólio de Maria da Saudade Cortesão Mendes (a quem agradeço aqui postumamente, assim como agradeço a João Nuno Alçada que me forneceu uma cópia deste material, em 2008). Tenho justamente em mãos um projecto de leitura destas cartas, cruzando-as com as que Murilo Mendes escreveu a João Cabral (e que se encontram Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em fase de catalogação, e que também já tive oportunidade de ler).

Nas cartas de João Cabral, encontramos notas várias sobre a sua oficina literária. *Quaderna*, livro que foi dedicado a Murilo, recebe nesta correspondência uma atenção particular. As missivas de João Cabral revelam aspectos assinaláveis sobre a evolução da feitura deste livro, ao longo de três anos. Sem dúvida que *Quaderna* representará uma fase de viragem na obra do autor. O livro sai primeiramente em Portugal, na sequência de contratempos diversos relativos à sua publicação no Brasil.

A segunda missão diplomática de João Cabral, em Espanha, nos anos 50, na cidade de Sevilha fica marcada pelo seu entusiasmo em relação ao flamenco. Numa carta datada de 1957, João Cabral equaciona a sua posição:

Estou aproveitando esta nova estadia na Espanha para me informar mais acerca do cante flamenco (a primeira foi mais tomada pelos touros). Quando vocês vierem já estarei em condições de desencavar coisas boas e de conversar com vocês sobre o assunto. Não sei se você chegou a mergulhar fundo nessa coisa: é realmente algo de fabuloso e não creio que exista em nenhum outro lugar uma manifestação de arte popular da altura do cante espanhol (Sevilha, 14 de fevereiro de 1957).

A dado momento, nesta troca de correspondência, vamos encontrar o sorumbático João Cabral completamente transfigurado, agindo verdadeiramente como um agente artístico das bailadoras andaluzas.

No final de 1959 (13 de outubro; 23 de novembro) escreve de Marselha a Murilo fazendo diligências no sentido de promover, em Roma, onde Murilo vivia então, um espectáculo de flamenco de uma bailadora. Carmen Carrera é o primeiro nome proposto. O contacto não é tão directo como será mais tarde no caso da proposta de ida de Trini España.

A primeira referência a Trini España, aparece numa carta de 1 de Agosto de 1960. Trata-se de uma simples alusão: “Vs. não têm o que agradecer: o prazer foi meu. Trini España segue dançando como sempre e mesmo sem mim vocês teriam ouvido falar dela”. Laís Correa de Araújo no livro *Murilo Mendes. Ensaio crítico, antologia, correspondência* (São Paulo, Perspectiva, 2000) reproduz uma fotografia tirada no restaurante Torres Bemejas, em Madrid, 1960, importante espaço de flamenco inaugurado justamente nesse ano. A fotografia testemunha o encontro do casal Murilo e Saudade com João Cabral e Trini España.



Murilo Mendes, a dançarina sevilhana Trini España, Saudade e João Cabral de Melo Neto, Cabaré “Torres Bermejas”, Madri, 1960.

Só dois anos depois é que a bailadora reaparecerá referida nesta correspondência. É agora, em 1962, que Cabral, retomando um fio das cartas de Madrid, do final de 1959, escreve com uma nova proposta: levar um espectáculo de Trini a Roma. Há um forte envolvimento do autor de *Quaderna* que se deixa perceber em todas as cartas sobre o assunto. Coloca Trini España no ponto mais alto da escala das dançarinas: “melhor que ninguém (fora Carmen Amaya)” (5 de abril).

Destaco a carta de 8 de agosto, pois merece particular atenção. O tom da abertura é distinto do que habitualmente se encontra nos incipits da correspondência do autor; note-se a diferença face ao acto de escrever cartas (frequentemente entrevisto como dificultoso). Na sequência dos trabalhos da instalação do consulado em Sevilha (“instalar o Consulado está sendo mais cacete e absorvente do que eu imaginava”), encontra uma pausa para escrever: “Só hoje posso arranjar um pouco de tempo para carta de prazer”. Leio o fragmento em que fala de Trini España:

Trini España está em San Sebastian. Foi para lá no dia 3 e assim ainda a vi uns dias na Venta Real. Segue superior, talvez até “Más hecha, si puede”. É uma lástima que o êxito material de artistas deste ramo esteja tão sujeito à comercialização. Penso muitas vezes que a poesia é a arte mais feliz de todas, porque a mais independente. Se ninguém nos edita, se ninguém nos lê, há sempre a possibilidade de fazer duas ou três cópias de um poema e soltar por aí. E o poeta – diferentemente da bailadora, pode viver de outra coisa: instalando consulados, por exemplo. Depois de quase seis meses, senti quanto minha poesia posterior a 1956 (que foi quando vim para Sevilha e a vi dançar pela primeira vez) deve à arte dela. V. talvez não compreenda: mas eu sinto que escrevo agora muito mais “por derecho”, com “los pies más claros”, “exponiendo más”, “aguantando más”, etc. veja por exemplo como desde “Quaderna” o que eu faço é menos cantante. As exceções, em Quaderna, são os Jogos frutais e a Estrada de Caxangá que vieram escritos do Brasil. Pois eu, até então, embora me enjoassem os dois perigos da “tradição” luso-brasileira (que é o oratório e o cantante, Castro Alves e o lundu) achava que uma certa dose de “jingle” era indispensável (há cantante até numa faca só lâmina). Quando eu vi que era possível na dança se eliminar o “jingle”, isto é, até na dança, arte que me parece mais dependente da música, compreendi que na poesia seria possível, também. Daí essa abordagem prosaica do assunto do poema que só de 1956 para cá emprego sem nenhum receio.

Bom, meu caro Murilo: não sei porque me estendi dessa maneira em minudências de cozinha literária que não interessam a ninguém. Talvez seja a ausência de gente a quem falar disso e o tempo que levo sem fazê-lo. Desculpe. Volto à sua carta.

Este fragmento é central para perspectivarmos o olhar de João Cabral sobre o flamenco e para lermos as respectivas implicações na sua poesia. Aflora na carta ao amigo a capacidade de se analisar, de se ver criticamente (aspecto que tem um impacto determinante na sua obra); o fragmento é

igualmente decisivo para entrevermos o lugar de *Quaderna* e de Trini España no conjunto da obra (ainda que esta bailadora, e isto também é importante, nunca seja nomeada explicitamente nos poemas, ao contrário de outras dançarinas). Relevem-se os contributos desta arte popular para domínios decisivos na poética de João Cabral, como a “sintaxe visual” (refira-se a rigorosa ordenação dos poemas, o desenho das sequências apresentadas) ou os efeitos rítmicos que a partir de *Quaderna* muito devem ao conhecimento e à vivência do flamenco.

De forma incisiva, afirmou João Cabral: “Eu quero apenas dar a ver com a minha poesia”. Daí que o “cante” entre nela enquanto música que dá a ver, justamente pela sua associação à dança.

4.

Retomo Sophia, para fechar, e cito uma resposta em entrevista feita por Alexandra Lucas Coelho, sobre o diálogo com João Cabral:

“Mas não falávamos de Deus, nunca falámos de Deus.’ De que falavam? Com lenta precisão, Sophia resume: “De giganos, de bailarinas e de sílabas”.

Tanto em Sophia como em João Cabral a dança não é uma tematização exornativa, não é extrínseca ao viver da poesia. Está do lado da mais actuante revisão dos lugares comuns (a diafaneidade e evanescência do ballet, o folclorismo do flamenco) e está do lado do entendimento mais fundo a que as respectivas poéticas conduzem, as secretas luas ferozes que quebram os sóis da evidência. E estou a servir-me das palavras de Sophia sobre amigo (no poema “Dedicatória da segunda edição do ‘Cristo Cigano’ a João Cabral de Melo Neto”, *Ilhas*, 1989) que se podem, com rigor, aplicar igualmente a si mesma:

*Mas sua arte não é só
Olhar certo e oficina
E nele como em Cesário
Algo às vezes se alucina*

*Pois há nessa tão exacta
Fidelidade à imanência
Secretas luas ferozes
Quebrando sóis de evidência.*

PRESCRIÇÕES E DESCOBERTAS: A ESPECIFICIDADE DO MEIO CINEMÁTICO SEGUNDO BERYS GAUT

Sérgio Dias Branco
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Em *A Philosophy of Cinematic Art*, Berys Gaut reavalia a questão da especificidade do meio (*medium*) na arte, entre outros tópicos. Contra Noël Carroll, Gaut defende três afirmações a favor de tal especificidade como verdadeiras e por isso aplicáveis ao cinema ou arte cinemática (que além daquilo que vulgarmente, e de modo limitado, chamamos de cinema inclui também séries de televisão e jogos de vídeo, por exemplo). Vou concentra-me apenas na última, mas vale a pena enunciar as três, dada a sua ligação. A primeira é que *algumas avaliações correctas referem-se a propriedades distintivas do meio no qual as obras de arte ocorrem*. A segunda é que *explicações correctas de algumas propriedades artísticas de obras de arte referem-se a propriedades distintivas do meio no qual estas obras ocorrem*. A terceira é articulada pelo filósofo da seguinte forma: *para que um meio constitua uma forma de arte deve instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios*. Analisarei esta afirmação e os argumentos apresentados no livro para a defender como verdadeira. Procedo primeiro ao esclarecimento dos termos utilizados na frase, avançando depois para uma crítica às razões apresentadas por Gaut. Por fim, proponho uma outra via de resgatar a especificidade do cinema que é descritiva em vez de prescritiva e que está aberta a inesperadas descobertas sobre os seus meios.

1. Algumas Definições Preliminares

É essencial esclarecer os seguintes termos que Gaut utiliza: *meio*, *forma de arte*, *propriedades artísticas*, *instanciação*. Verdade seja dita, o filósofo apenas parcialmente o faz. Talvez por considerar que são evidentes.

Por *meio* designamos geralmente o meio artístico que muitas vezes é identificado com os materiais físicos de que uma obra de arte é feita. Gaut não aceita esta definição e segue Richard Wollheim (1987:23) na distinção entre material e meio. Nem todos os materiais de que se faz a arte são físicos, como Gaut refere, alguns são simbólicos, como os signos lexicais utilizados na literatura que podem ser lidos em formato impresso ou digital. Um meio é para Gaut um conjunto de práticas de organização do material. Um meio pode incorporar outros meios. É o que ele chama *ninho de meios* (*media nest*). Por exemplo, o meio das imagens inclui pinturas, fotografias, impressões, e imagens em movimento (vulgo *cinema*) – e estas últimas podem ser fotográficas, digitais, ou analógicas. Por causa desta estrutura em ninho, Gaut diz-nos que temos de especificar em que nível estamos a fazer afirmações sobre o meio. Neste caso, parece que as suas afirmações nos remetem para o segundo nível, imagens em movimento, sendo o primeiro o estrato geral das imagens. De qualquer modo, podemos discutir um filme falando de imagens em movimento fotográficas, se for esse o caso, ou de modo mais lato de imagens visuais.

Como diferenciar *meio de forma de arte*? A comunicação telefónica é um meio que pode ser usado em arte, mas não é uma forma de arte. Uma forma artística será portanto um determinado uso do meio (ou meios, conforme o nível da estrutura em ninho em que estamos a pensar). Os meios têm de ser usados de uma forma particular para dar origem a formas artísticas. As formas de arte implicam utilizações dos meios que produzem obras que são consideradas como fazendo parte do campo dos produtos da actividade artística.

O filósofo não esclarece o que quer dizer por *propriedades artísticas*. Parece claro, no entanto, que esta noção está ligada à forma artística já que o uso do meio que pode gerar uma forma deste tipo é um uso artístico que é consubstanciado em determinadas propriedades. Gaut compromete-se com uma posição que, através da análise destes atributos artísticos, delimita aquilo que conta como um feito artístico no domínio de uma determinada forma – aquilo que é *cinemático* no cinema, por exemplo.

Por último, *instanciação* é um conceito que está claramente relacionado com os termos anteriores. Cada obra de forma de arte instancia certas propriedades artísticas. Noutras palavras, fornece um exemplo daquilo que essa forma artística tem de distinto.

2. Os Argumentos de Gaut

Recordemos a afirmação que Gaut defende como verdadeira: *para que um meio constitua uma forma de arte deve instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios*. Esta asserção pode ser especificada desta forma se a quisermos analisar no campo do cinema: *para que um meio constitua a forma de arte cinematográfica deve instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios*. Quer isto dizer que as obras de arte cinematográficas possuem certas qualidades que obras de outras formas artísticas não possuem e que não são passíveis de ser confundidas. Os argumentos que ele apresenta para defender estas declarações não são muito persuasivos.

A definição de meio que o filósofo apresenta não é tão inclusiva na esfera da arte como poderia ser. Não inclui os meios que não são nem físicos nem simbólicos, mas conceptuais – por exemplo, as características de um género que um filme trabalha ou expande. É nesse sentido que Stanley Cavell fala no género como meio.^[1] Adicionalmente, o que é digno de nota é o modo como Gaut liga o meio à arte. Pressupondo que os materiais individualizam o meio, ele pretende demonstrar que a arte cinematográfica, ou arte das imagens em movimento, se funda nas características do *meio cinematográfico*. Isto pressupõe, não exactamente um ninho de meios, com um dentro de outro e um adjacente ao outro, mas um afunilamento dos diversos meios do cinema num *único meio*.

Na verdade, falar de meio em vez de *meios* parece incorrecto, mesmo tento em conta o conceito de ninho de meios. No cinema, podemos falar sempre de uma pluralidade de meios que a obra activa tendo em conta o seu projecto artístico, sem falarmos apenas num *meio essencial* que seria, por exemplo, o da imagem em movimento (e das diversas imagens dentro dela). Há filósofos

1 Ver, e.g., Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981).

como Paisley Livingston^[2] que, na discussão da capacidade do cinema em filosofar, têm procurado despir a arte do cinema até ficar somente os seus *elementos exclusivos*. Esta posição é, no fundo, semelhante à de Gaut. Isto leva Livingston a rejeitar, por exemplo, o meio verbal como elemento expressivo cinematográfico, na medida em que pode ser usado para expressar ideias filosóficas que deviam passar para o espectador através de elementos como a montagem ou a *mise-en-scène*. Esta abordagem, que procura elementos mínimos e gerais da forma, esbarra contra a diversidade do cinema e não tem em conta a possível unidade particular de cada obra de cinema. Como Stephen Mulhall (2008:150) aponta, os diálogos podem ser considerados elementos cinematográficos. Num filme de David Mamet como *State and Main* (*State & Main*, 2000), os diálogos são uma parte fundamental do projecto artístico da obra no domínio do cinema. Não é um caso destes que Livingston tem em mente, mas como o próprio admite,^[3] aquilo que ele diz tem consequências mais alargadas que transcendem a relação entre cinema e filosofia como práticas. Um filme como *State and Main* não é uma obra de cinema independentemente dos diálogos, mas também por causa deles – mais especificamente neste caso, devido à criatividade do uso da linguagem e ao ritmo imprimido pela velocidade das trocas de palavras. Qualquer elemento de um filme é parte integral de uma obra de cinema que é uma totalidade.

Ainda que utilize a designação *especificidade do meio* (*medium specificity*), como é comum na filosofia da arte, Gaut prefere falar daquilo que é *distinto* em vez daquilo que é *específico*. Esta nuance é importante. O distinto é aquilo que é reconhecidamente diferente de outras formas semelhantes. O específico é aquilo que é particular a uma determinada forma. É nesta linha de pensamento que se enquadra o conceito de *propriedades diferenciais* que o filósofo desenvolve. Tais propriedades diferenciam um grupo de outro, a classe-alvo (CA) da classe-contraste (CC). O carácter *único* de uma forma artística seria o extremo desta relação: só haveria um meio CA e todos os outros seriam CC. Ou seja, para Gaut, as propriedades que diferenciam um meio não são necessariamente únicas, mas explicam algo acerca do meio. Neste sentido, ele rejeita a noção de exclusividade, concordando que os artistas não têm de explorar *apenas* o que é único numa forma de arte. Mas esta

2 Paisley Livingston, *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2009), cap. 1.

3 Livingston, *Cinema, Philosophy, Bergman*, p. 20.

declaração presume a existência de elementos únicos a cada forma, ideia que Carroll rejeita por considerar que estes elementos são imputados à forma artística quando não são mais do que componentes de uma certa maneira de concretizar a forma artística – uma entre muitas. É sem surpresa, portanto, que Gaut defende que os artista *devem sempre* fazer o que é único à forma em que trabalham, sendo livres de explorar outras características que são partilhadas com outros meios. Esta é uma afirmação prescritiva.



Figs. 1a-b: *My Dinner with André*.



Figs. 2a-b: *My Dinner with André*.

Para entendermos melhor o tipo de prescrição que esta afirmação envolve, afastemo-nos da discussão abstracta das ideias e analisemos os exemplos concretos que Gaut utiliza. O primeiro surge na discussão da primeira afirmação (*algumas avaliações correctas referem-se a propriedades distintas do meio no qual as obras de arte cinemáticas ocorrem*). Gaut recupera um exemplo usado por Murray Smith numa crítica ao total desinteresse pela questão do meio artístico advogada por Carroll: *My Dinner with André* (*O Meu Jantar*

com *André*, 1981), realizado por Louis Malle, que mostra uma conversa entre André Gregory e Wallace Shawn num restaurante. Gaut pega no ponto de partida do ensaio de Smith:^[4] muitos espectadores consideram que o filme não é muito cinematográfico. Gaut defende que o que é interessante no filme é a conversa, as personagens, e o arco narrativo da sua interação, que podia ter sido encenada num palco e filmada sem pretensões artísticas. Para ele, o filme não é cinematográfico porque não usa de uma forma interessante dispositivos cinematográficos distintos como a montagem, o enquadramento, e o movimento da câmara. O uso destes dispositivos no filme tem em vista o simples registo ou gravação da conversação. Smith (2006:146) introduz uma ideia complementar que Gaut não refere, mas que é decisiva: aquilo a que chamamos *cinematográfico* tem a ver com “práticas historicamente validadas”. Tal designação está portanto relacionada com certas tradições artísticas no campo do cinema. A conclusão que fica por enunciar é a que Carroll (2006:163) articula na resposta a Smith: a expressão *cinematográfico* designa diversas coisas conforme a pessoa que a utiliza. É uma coisa para um realista (admirador do cinema de Éric Rohmer), é outra para um montagista (admirador do cinema de Sergei M. Eisenstein), e é ainda outra para alguém com uma abordagem sintética como V. F. Perkins^[5] – já para não falar do cubismo, dadaísmo, expressionismo, impressionismo, e surrealismo no cinema, entre outros movimentos. É também discutível que se possa falar de gravação e reprodução em relação às imagens de um filme. Como Cavell (1979:183) indica, as imagens de um filme são claramente distinguíveis daquilo que filmam, como uma imagem é de um evento, contrastando assim com os registos sonoros que podem ser indistinguíveis do original, já que são ambos sons.^[6] Além dessa diferença, se *My Dinner with André* fosse apresentado num palco e filmado, o resultado seria muito diferente do que vemos no filme porque se perdia a sua dimensão documental. Esta vertente documental está bem patente nos momentos iniciais quando André percorre as ruas de Nova Iorque (fig. 1a) e se desloca de metro (fig. 1b). Estas cenas rodadas em exteriores urbanos contextualizam o posterior diálogo com Wallace ao jantar e são complementadas com a *voz-off*

4 Murray Smith, “My Dinner with Noël; or, Can We Forget the Medium?”, *Film Studies: An International Review*, n.º 8 (2006).

5 Ver V. F. Perkins, *Film As Film: Understanding and Judging Movies* (Cambridge, MA: Da Capo Press, 1993).

6 Para outro autor que apresenta a mesma ideia, ver Robert Bresson, *Notas sobre o Cinematógrafo*, trad. Pedro Mexia (Porto: Porto Editora, 2000), p. 62.

do protagonista para transmitir os seus pensamentos. Gaut não comenta o filme em detalhe, por isso não é possível saber se ele considera este um uso interessante dos dispositivos cinematográficos. Seja como for, o que ele quer dizer por *uso interessante* é um *uso distintivo*, um *uso que é salientado como uso*. Podemos, pelo contrário, argumentar que a ausência desta saliência na maior parte do filme não é um defeito, como o filósofo sugere. É antes uma qualidade à qual ele está desatento, não apreciando o modo particular como estes elementos são usados em *My Dinner with André*. A verdade é que havia diversas formas de enquadrar e montar a conversa entre os dois homens. Nos momentos finais, o fundo surge desfocado, tornando vago o ambiente que os circunda (figs. 2a-b). O filme vai progredindo visualmente à medida que a troca de palavras entre estas duas pessoas que não se viam há muito tempo se torna mais confortável. Os dois protagonistas são desta maneira recortados da envolvente, o que resulta na anulação de outros possíveis focos de atenção.



Figs. 3 e 4: *Les Amours de la reine Élisabeth*.

Gaut utiliza este exemplo para defender que algumas das nossas afirmações avaliativas sobre filmes referem-se a propriedades distintivas do meio cinematográfico, mas a subtil singularidade deste filme como obra cinematográfica escapa-lhe. Este tipo de exemplos cria um padrão no livro e é crucial na sua estratégia argumentativa. Por esse motivo, ao discutir a terceira afirmação (*para que um meio constitua a forma de arte cinematográfica deve instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios*), o filósofo oferece outro exemplo que ele considera idêntico: o *film*

d'art. Segundo a descrição imprecisa do livro, este género de filmes foi produzido entre 1908 e 1912 em que grandes actores desse tempo, como Sarah Bernhardt, eram filmados em planos gerais por uma câmara estática. Gaut argumenta que, ao contrário do que o seu nome indica, estas obras não são arte, mas apenas a gravação de uma obra de arte dramática ou teatral. A questão da simples gravação já foi comentada atrás, mas mais à frente há uma declaração mais explícita: estes filmes “não adicionam qualquer valor artístico ao que pode ser conseguido ao estarmos num auditório, a ver uma peça equivalente”.^[7] *Les Amours de la reine Élisabeth* (*Os Amores da Rainha Elizabeth*, 1912), dirigido por Louis Mercanton e Henri Desfontaines, é um dos mais conhecidos *film d'art* da história do cinema. Bernhardt interpreta a rainha Isabel I, apaixonada pelo Conde de Essex, Robert Devereux (Lou Tellegen). O filme opta não pelo plano geral, mas mais precisamente pelo plano de conjunto, entre o geral e o médio, que mostra diversas personagens na totalidade e um cenário extenso. A composição do plano da execução do conde (fig. 3) coloca-o no quadrante superior esquerdo, com um grupo de observadores poderosos em primeiro plano no quadrante inferior direito. O peso narrativo da execução é contraposto ao equilíbrio da composição. O condenado concentra nele a atenção do espectador, ainda que o desconforto e a perturbação do grupo que assiste dificilmente passe despercebido. Este plano e o próximo, que mostra a rainha a visitar o corpo morto do seu amado, são separados por um intertítulo. Os tons sépia da tintagem do primeiro contrastam com o tom azulado da tintagem do segundo (fig. 4). A cena da visita ao cadáver é interior, ao contrário da anterior. O azul e a escuridão sublinham a melancolia do momento. As personagens entram por uma porta afastada no centro do ecrã. Primeiro, um guarda e só depois a rainha, que se acerca lentamente do corpo que está deitado e elevado em primeiro plano à direita. As marcas paralelas do pavimento convergem para a porta e acentua a profundidade de campo, que empresta um efeito dramático à aproximação da rainha ao corpo – a sua figura e a sua mágoa crescem em simultâneo. Esta breve análise de apenas dois planos de *Les Amours de la reine Élisabeth* demonstra que as opções de um *film d'art* não são artisticamente insignificantes. Menosprezar estas obras e fazer delas o exemplo supremo de um uso de meios que não constitui a arte cinematográfica implica a negligência de cer-

7 Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, p. 304 (trad. minha).

tas opções cinematográficas, que passam despercebidas ou são intencionalmente ignoradas.

Mesmo que a descrição inicial de Gaut estivesse correcta, estes filmes mostrariam simplesmente o tipo de decisões que os cineastas tomam, escolhendo o que filmar, onde e como colocar a câmara, e como juntar e tratar os planos em pós-produção. Escolher filmar em plano geral estático é uma escolha que pode ser tomada como cinematográfica, no sentido lato, visto que a experiência de um filme e de uma peça diferem como as imagens num ecrã da rotação dum filme. O *film d'art* lembra que a questão levantada pela terceira afirmação é ontológica, logo a resposta não pode ser avaliativa nem prescritiva,^[8] mas descritiva do que é (e pode ser) a arte cinematográfica.

3. Prescrever e Descobrir

Gaut rejeita a proposta de Carroll de que para identificar uma forma artística basta apontar exemplos dessa forma, apresentando para consideração o caso de alguém que aponta para as grandes obras de Johann Sebastian Bach em CD e defende que o CD é uma forma de arte. No entanto, é questionável que este seja um bom contra-argumento porque se baseia num erro por parte do proponente que não distingue entre uma obra musical e uma gravação sonora. Seja como for, o mais importante é o que Gaut defende (e não o que ele nega): uma forma artística cria efeitos e valores artísticos distintos que seriam impossíveis ou muito difíceis de conseguir sem utilizar determinado meio. É através deste processo que um meio se torna numa forma de arte. O filósofo vê portanto a *forma* como um *meio* utilizado artisticamente – quer dizer, *a forma artística é um meio usado para fins artísticos*. Isto parece semelhante à ideia de Cavell (2002:221), segundo a qual a madeira ou a pedra não seriam meios da escultura na ausência da arte da escultura. Todavia, para Cavell (1979:32), falar da arte da escultura ou da arte do cinema é falar de algo em aberto. As possibilidades estéticas de uma arte, aquilo que define essa arte como arte, não são dadas *a priori*, mas vão sendo descobertas. Apenas os exemplos dessa arte nos podem mostrar estas possibilidades, *a posteriori*. Uma forma artística consubstancia-se assim num agrupamento de

8 A crítica de Carroll aos argumentos a favor da especificidade do meio chama a atenção para esta confusão. Ao longo da história do cinema, diversos críticos como Siegfried Kracauer e artistas como confundiram a tentativa de descrição do ser do cinema com uma atitude avaliativa e prescritiva face à prática cinematográfica.

obras de arte e numa prática que é historicamente situada e múltipla. Daí que a definição ontológica do cinema que Carroll (2008:73) arrisca apresentar tenha origem na reflexão sobre obras concretas e tenha sido modificada ao longo dos anos por ser vulnerável a contra-exemplos: *x* é uma obra da imagem em movimento se e apenas se for constituída por imagens destacadas e bidimensionais, que pertencem à classe de coisas a partir das quais a impressão de movimento é tecnicamente possível, e se os exemplares performativos de *x* forem gerados por modelos que são eles próprios exemplares, sendo que estes exemplares performativos não são em si obras de arte.^[9] Uma definição como esta admite que esta forma utilize diversos meios de vários modos.

Pelo contrário, o conceito de arte cinematográfica definido por Gaut depende da existência e efectivação de certas maneiras de usar o meio, que o filósofo supõe serem mais cinematográficas. Por esta razão, ele não considera que os *films d'art* sejam verdadeiras obras da arte cinematográfica, mas também não explica o que poderão ser. A especificidade da arte do cinema pode ser equacionada de outro modo: como aquilo que nos permite delimitar um domínio artístico, categorizar uma prática artística, tendo em conta a sua relação com obras anteriores, a sua inserção na narrativa da história desta arte e das histórias das artes^[10] e a sua intencionalidade como objecto artístico relacionada com a de outros objectos idênticos.^[11] Isto significa que as obras e o uso que fazem dos meios vão *redefinindo* a arte cinematográfica. O cinema é constituído por artefactos diversos, sem que nenhum tenha o privilégio de o definir por si só – não só *Bronenosets Potyomkin* (*O Couraçado Potemkin*, 1925), mas também *My Dinner with André* e *Les Amours de la reine Élisabeth*.

9 Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures* (Oxford: Blackwell, 2008), p. 73. Esta versão pode ser comparada com a que tinha sido proposta em Carroll, “Defining the Moving Image”, in *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 49-74.

10 Ver Carroll, “Identifying Art”, in *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Nova Iorque: Cambridge University Press, 2001), pp. 75-100.

11 Ver Jerrold Levinson, “The Irreducible Historicity of the Concept of Art”, in *Contemplating Art: Essays in Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 13-26.

Referências Bibliográficas

- BERYS GAUT, *A Philosophy of Cinematic Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).
- JERROLD LEVINSON, “The Irreducible Historicity of the Concept of Art”, in *Contemplating Art: Essays in Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 13-26.
- PAISLEY LIVINGSTON, *Cinema, Philosophy, Bergman*, p. 20
- MURRAY SMITH, “My Dinner with Noël; or, Can We Forget the Medium?”, *Film Studies: An International Review*, n.º 8 (2006).
- NOEL CARROLL, “Defining the Moving Image”, in *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 49-74.
- NOËL CARROLL, “Engaging Critics”, *Film Studies: An International Review*, n.º 8 (2006), p. 163.
- NOEL CARROLL, “Identifying Art”, in *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Nova Iorque: Cambridge University Press, 2001), pp. 75-100.
- NOEL CARROLL, *The Philosophy of Motion Pictures* (Oxford: Blackwell, 2008), p. 73.
- PAISLEY LIVINGSTON, *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2009), cap. 1
- RICHARD WOLLHEIM, *Painting as an Art* (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. 23
- ROBERT BRESSON, *Notas sobre o Cinematógrafo*, trad. Pedro Mexia (Porto: Porto Editora, 2000), p. 62.
- STANLEY CAVELL, *Must We Say What We Mean?: A Book of Essays*, 2.ª ed. (Nova Iorque: Cambridge University Press, 2002), p. 221.
- STANLEY CAVELL, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, ed. aumentada (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979), p. 183.
- STANLEY CAVELL, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, ed. aum. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979), p. 32.
- STEPHEN MULHALL, *On Film*, 2.ª ed. (Londres: Routledge, 2008), p. 150.
- V. F. PERKINS, *Film As Film: Understanding and Judging Movies* (Cambridge, MA: Da Capo Press, 1993).

A DUALIDADE DAS PERSONAGENS

Murray Smith*

UNIVERSITY OF KENT

I

A 2 de janeiro de 2011, Nigel Pargetter escorregou enquanto trabalhava no telhado de sua casa, Lower Loxley Hall em Ambridge, caindo para sua morte. Naquela noite, Nigel tinha sido anfitrião da festa de Passagem de Ano da sua comunidade local. A festa foi interrompida quando um amigo próximo de Nigel e sua esposa Elizabeth, Helen Archer foi levada para o hospital com suspeita de pré-eclâmpsia. Tendo a festa acabado, Nigel foi convencido pelo seu amigo (e primo de Helen) David Archer a ajudá-lo a remover a faixa comemorativa em cima da casa, colocada lá para anunciar a festa de Passagem de Ano. Subestimando a força do vento, Pargetter perdeu o equilíbrio enquanto soltava o nó e mergulhou para o chão. Uma figura nacional conhecida e simpatizada por todos, muitos expressaram seu choque e tristeza por sua morte prematura. Pargetter era um “marido carinhoso, positivo e extrovertido, [um] homem de família, [um] engraçado, levemente excêntrico pequeno aristocrata”, dizia um tributo típico^[1].

Os leitores residentes na Grã-Bretanha podem muito bem reconhecer estes eventos como os que constituem o enredo principal do episódio do

* Tradução para Português de Bernarda Esteves

1 <http://onelifeceremonies.co.uk/funeral-blog/index.php/2011/01/nigel-pargetter-the-archers-a-eulogy/>

sexagésimo aniversário do drama da rádio da BBC *The Archers* (agora o mais antigo drama em série em qualquer meio)^[2]. Nada na descrição que eu ofereço acima, no entanto, o distingue de uma descrição de fatos reais e pessoas; estas personagens ficcionais são, aparentemente -além do fato de eles não existirem como pessoas reais – exatamente como pessoas reais. Falamos em termos de seus desejos, valores e temperamentos; de suas vidas como aquelas vividas pelas famílias, a comunidade local e várias estruturas sociais maiores; como sujeitas às mesmas condições médicas e leis físicas presentes no nosso mundo. Ainda mais impressionante, podemos responder a tais personagens de forma paralela às nossas respostas às pessoas reais, gostar e não gostar deles, avaliando-as, expressando prazer e consternação com o que lhes acontece^[3]. Muitos fãs de *The Archers* ficaram “atordoados” pelos acontecimentos do episódio de aniversário, alguns falando de sua “tristeza” para com Nigel Pargetter; pelo menos um elogio fúnebre – a partir do qual a é tirada a citação no final do meu primeiro parágrafo – foi escrito em sua memória^[4]. Em todas estas formas, *The Archers* representa seus eventos e personagens de uma forma protótipo para um certo tipo de ficção realista, que nos permite responder e falar de forma sustentada sobre as personagens como se fossem reais. E de acordo com uma teoria de personagem, esta transparência de representação – a facilidade e franqueza com a qual podemos descrever personagens na mesma linguagem que aplicamos a nós mesmos – é também um ideal normativo. Uma personagem bem construída é uma que permite este tipo de postura. Apresentando a sua série de televisão *Faulks on Fiction*, o romancista Sebastian Faulks, por exemplo, assevera que “in recent years people talking about novels have focused on their authors. I would like

2 A série piloto para o programa começou em maio de 1950; da série confirmada em janeiro de 1951, com cinco episódios de quinze minutos transmitido a cada semana desde então.

3 Se essas respostas afetivas são emoções genuínas tem sido activamente debatida ao longo dos últimos trinta anos ou mais. Num artigo bem conhecido, Kendall Walton argumentou que tais respostas são “quasi-emotions”, outros têm defendido a ideia de que nossas respostas afetivas a personagens fictícias são emoções autênticas. Veja Kendall L. Walton, “Fearing Fictions”, *Journal of Philosophy* 75, n. 1 (1978): 5-27, e *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 241-55.

4 Veja a nota 1 para o link para o elogio para Pargetter. O ator que tinha o papel de Pargetter há 30 anos, Graham Seed, também falou de seu luto pela morte do personagem. Dada a natureza prolongada da sua habitação imaginária da personagem, pode-se pensar na situação de Seed e na resposta como qualitativamente diferente da dos ouvintes comprometidos do *The Archers*. Eu estaria mais inclinado a pensar na sua resposta, como em uma continuação das respostas similares de ouvintes, embora eu não siga essa afirmação aqui.

to rectify this. To me, the only people who matter are the characters—the heroes, lovers, snobs and villains—people whose inner lives we get to know so well, that they are more familiar to us than our own families and friends. So much so, that it’s in the power of their experiences that we see our own lives in a new light.”^[5]

Não há dúvida da importância deste tipo de atitude em relação a personagens de ficção, pelo menos em ficção realista, a forma mais difundida de ficção em todos os media. Por realismo, quero dizer, qualquer forma de ficção que baseia a sua narrativa ficcional em um mundo ficcional assente principalmente em uma realidade existente ou histórico-social, e baseia-se no nosso reconhecimento desta para a apreciação adequada da ficção. Enquanto que as personagens particulares e eventos que constituem essas narrativas ficcionais geralmente são inventadas, assumimos que as leis físicas existentes em tais ficções são compartilhadas com as leis do nosso universo, e que os contextos sociais e realidades históricas a que aludem também serão retratados com precisão (pelo menos dentro de um certo grau de tolerância). Quanto mais a ficção se afasta destas condições, tenderemos menos a pensar nela como “realista” neste sentido. Numa definição destas, então, várias ficções como *The Archers*, *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2009), *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007 -), *The Good Wife* (Robert e Michelle King, 2009 -), *We need to talk about Kevin* (Lionel Shriver, 2003), Jonathan Franzen, *The Corrections* (2001), *A Contract With God and Other Tenement Stories* (Will Eisner, 1978), e *Ghost World* (Daniel Clowes, 1993-7) são todos ficções realistas.

5 A transmissão de série em quatro partes na BBC Two, fevereiro-março de 2011; Faulks faz esta afirmação na introdução ao primeiro episódio, *The Hero*. Recentemente, um debate surgiu sobre as implicações da pesquisa em psicologia social, a mais famosa associada a Stanley Milgram, relativa ao poder de situações – em vez de traços de caráter – na determinação da ação de pessoas reais. Em uma interpretação, o trabalho experimental nesta tradição mostra que os seres humanos não possuem o tipo de agrupamentos de traços estáveis contidos na ideia de “personagem”. Se as pessoas reais não têm caráter neste sentido – um grau substancial de consistência de caráter ao longo do tempo – então segue-se, nessa visão, que personagens fictícias que possuem essa coerência não nos podem dar compreensão sobre a psicologia humana real na maneira que Faulks, por exemplo, assume. Eu acho que esta preocupação é exagerada, mas em qualquer caso, note que a alegação de Faulks incide sobre o movimento de personagens fictícias para pessoas reais – no papel que personagens fictícias desempenham nas nossas próprias vidas reais, sobre o que podemos aprender com essas personagens. Por outro lado, o foco do meu argumento aqui é sobre o movimento de pessoas reais para personagens de ficção – ou seja, na nossa disponibilidade para pensar e falar sobre personagens fictícias usando as mesmas ferramentas cognitivas e linguísticas que usamos em relação a pessoas reais.

Assim, em *Mad Men*, para dar um exemplo, Don Draper (Jon Hamm) e companhia são invenções ficcionais, mas a Grande Depressão, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra da Coreia, o movimento *beat*, a vitória de Kennedy sobre Nixon, o aperto gradual da regulamentação sobre a publicidade a cigarros, e a invenção do carrossel de slides Kodak são todos eventos e tendências reais na história da sociedade na qual a história se desenrola. O universo ficcional de *Mad Men* também traz as leis físicas do nosso universo – as pessoas embebedam-se quando ingerem álcool; aleijam-se e podem morrer se apinhados por uma explosão de uma bomba. É em relação a essas ficções que a nossa disponibilidade para falar de personagens fictícias como se fossem reais é mais evidente.

E no entanto, mesmo para ficção realista deste tipo, ficção que parece convidar uma atitude mimética em relação aos seus personagens, essa atitude é – por assim dizer – apenas metade da história. Ou, mais precisamente, a atitude em si é apenas descrita a meio se aceitarmos o esboço que apresentei. Nas discussões extensas de fãs de *The Archers* após a morte de Nigel Pargetter, pelo menos tanta emoção – geralmente na forma de aborrecimento, mal-estar e raiva – foi expressada ao programa e seus criadores como para as personagens. Ao longo desses debates, os ouvintes do programa revelam-se dramaturgos sofisticados, altamente conscientes do artifício do programa. A sua vontade e capacidade de responder às personagens do *The Archers* como se fossem reais é acompanhada por uma profunda compreensão da irrealidade das personagens. Assim, precisamos investigar a nossa postura em relação às personagens de ficção mais profundamente; para ajudar nessa tarefa, debruço-me sobre a noção de Richard Wollheim de dualidade.^[6]

6 Richard Wollheim, *Painting as an Art* (London: Thames and Hudson, 1987) (a partir de agora citado no texto); a noção de “dualidade” é introduzida na página 21. Embora me fique por Wollheim neste ensaio, as sementes da ideia que a nossa apreensão de personagens é marcada por uma “dualidade” estão nos meus *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon, 1995), 42–44, 138, e “*Engaging Characters: Further Reflections*,” in *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and OtherMedia*, ed. Jens Eder, Fotis Jannidis, and Ralf Schneider (Berlin: DeGruyter, 2010), 237.

II

Wollheim cunhou o termo “dualidade” na sua descrição de representação, que gira principalmente sobre a ideia de “seeing-in.” Segundo Wollheim, quando olhamos para uma imagem, vemos o que a imagem representa *na* superfície marcada pelo artista, e tal “seeing-in”, contrasta fortemente com a nossa experiência comum de “ver cara a cara”. A pintura e representação em geral, baseiam-se na nossa capacidade natural de ver objetos em superfícies irregulares, diferenciadas, como quando imaginamos que vemos um rosto numa árvore, um cogumelo numa nuvem, ou uma cabeça nas marcas de geada numa janela.^[7] A dualidade descreve uma qualidade essencial da nossa experiência de tal *seeing-in* – a nossa compreensão, imediata, quer do objeto representado quer da superfície marcada, ou o que Wollheim refere como os aspetos *recognitivos* e *configuracionais* de *seeing-in* (73). Wollheim sublinha que estes são “two aspects of a single experience that I have . . . two aspects [that are] distinguishable but also inseparable. They are two aspects of a single experience, they are not two experiences” (46). Como exemplo da postura “dupla” em ação – um pouco ação um pouco auto-consciente, dado o seu estatuto como uma obra de arte crítica – considere-se a seguinte análise de *O Terceiro de Maio de 1808* de Francisco Goya, a execução dos revolucionários (1814): o intuito de Goya é confrontar-nos com e condenar a dureza pura de guerra. A composição estrutural guia a nossa atenção visual na fila sem rosto de soldados à direita, ao longo dos seus mosquetes convergentes, no sentido de uma figura central brilhantemente iluminada. Sua postura lembra a crucificação, e a iluminação enfatiza a sua vitalidade e individualidade contra a massa de soldados.

Mesmo o uso de Goya de tinta molda as nossas respostas visuais e cognitivas. Se olharmos com atenção, vemos a superfície mais ou menos tratada, a faixa relâmpago da bainha da espada do soldado em primeiro plano, manchas escuras de sangue vermelho, raspado, coagulado, e as características faciais sujas da figura mais importante, a sua individualidade apagada. Nesta passagem, Matthew Kieran (2005:59) concentra-se justamente na canalização de nossa atenção para o “quê” da pintura através do seu “como” – sobre o

7 O primeiro exemplo é meu; os dois exemplos seguintes são inspirados por duas fotografias utilizadas por Wollheim para ilustrar seeing-in: *Cumulus Cloud*, *Mushrooming Head* (1930s), de E. E. Barnard, e *Empty Head*, *Frost on Window*, *Rochester Head*, *New York* (1962) de Minor White. *Painting as an Art*, 46–47.

ponto de dualidade, o ponto de integração perfeita de atenção para os aspectos cognitivos e configuracionais da pintura. Embora a teoria de Wollheim seja uma teoria da representação visual, e – como será óbvio a partir da minha referência de abertura para o rádio-drama – o meu interesse aqui ultrapassa as personagens rendidas visualmente, acredito que a sua teoria encontra um eco forte na nossa experiência de personagens em geral. Em acréscimo, além do paralelo central que vou apontar, vários detalhes e ramificações da teoria de Wollheim de *seeing-in* também têm relevância para uma compreensão adequada das nuances da personagem, por isso vou-me debruçar um pouco mais nele aqui.

Para começar com o núcleo paralelo: o “aspecto cognitivo” Wollheim de *seeing-in* iguala com o aspecto da nossa resposta à personagem capturado pela minha descrição de abertura de *The Archers*. Facilmente se reconhece em ficções essas “pessoas virtuais” que chamamos de personagens que se pode falar deles e responder a eles de muitas maneiras como se fossem pessoas reais, como se fôssemos capazes de interagir com eles “cara-a-cara”. Esse é um lado da dualidade de personagens; a descrição de Wollheim de *seeing-in* aponta-nos para o outro lado, para o “aspecto configuracional” da nossa apreensão de personagens. Em que consiste isto? Nós exibimos consciência do aspecto configuracional da personagem, sempre que notamos ou percebemos algo sobre o estado *desenhado* de uma personagem, quando vemos uma personagem como um elemento de uma representação, como este aspecto é manifestado para Wollheim quando vemos como a geadá sobre a janela forma o contorno de uma cabeça, ou as marcações na parede de uma caverna retratam o esboço de um bisonte. Uma das formas mais rotineiras e explícitas em que exibimos consciência do aspecto configuracional de personagens de um filme é através da sua incorporação por artistas e estrelas, em particular. Nós movemo-nos fluidamente entre a referência à personagem e ao ator ou atriz que encarna a personagem; às vezes a diferença importa, mas é a facilidade de circulação entre os dois que é importante aqui. Assistindo ao *North by Northwest* (1959) de Alfred Hitchcock, eu venho a reconhecer Roger Thornhill como um executivo de publicidade de meia-idade numa complicação, mas também vejo como Thornhill está “configurado” através de Cary Grant, e eu apreendo esses dois aspectos do filme de uma só vez. Esta é a dualidade de personagem. Wollheim prossegue argumentando “[t]he twofoldness of seeing-in does not . . . preclude one aspect of the complex experience being emphasized at the expense of the other”. Assim, por um

lado, posso concentrar-me sobre a superfície marcada, examinando a tela, as pinceladas, ou (no caso do filme), no grão da imagem, a ponto de “lose all but a shadowy awareness” de tudo o que é representado pela imagem (Wollheim, 1987:47)⁸. Por outro lado, posso concentrar-me no que vejo na imagem, maravilhado com a aparência prístina e limpa de Roger Thornhill, mantendo apenas o “senso vago” da superfície da imagem que me permite ver Roger Thornhill nela. E nos extremos, de acordo com Wollheim, a dualidade pode “evaporar” por completo, de modo que nos encontramos, quer a ver a superfície marcada “cara-a-cara”, isto é, simplesmente como uma superfície texturizada em que não vemos nada representado, ou (no outro extremo) fugindo para um modo de visualização “in the mind’s eye” do conteúdo da representação (47). Neste último estado, enquanto a imagem foi claramente vital em conseguir iniciar este processo de visualização privada, uma vez nele deixamos de nos envolver com a imagem como uma imagem. Wollheim também observa que, na verdade, nenhum destes estados extremos tendem a ser estáveis quando estamos comprometidos com uma representação: a superfície marcada leva-nos de volta para a dupla natureza de *seeing-in*. Assim enquanto a teoria de Wollheim acomoda a intuição de que é possível perder a consciência do estado de artefatos de uma representação, ou de perder a consciência da função representativa de uma superfície marcada, ele sublinha tanto a força natural e a força normativa da *dualidade*. Olhando para uma superfície marcada que foi criada para acionar a *seeing-in*, achamos difícil resistir a esse convite; e é uma norma para a devida apreciação de tais representações que o nosso envolvimento perceptivo com eles deve envolver uma interação entre os seus aspetos cognitivos e configuracionais – entre atenção ao design e ao conteúdo representado (ver também Wollheim 166, e minha discussão na secção V). Assim, na passagem de análise crítica de Goya do *O Três de Maio* citado acima, Kieran elogia a forma como os aspetos configuracionais da pintura moldam expressivamente a nossa experiência e compreensão dos seus elementos cognitivos, isto é, o que a pintura retrata.

Ao falar da “interação” dos dois aspetos da dualidade, é importante contrastar a posição que eu defendo aqui com a teoria rival da representação proposta por EH Gombrich. Gombrich – com quem Wollheim manteve um

8 Dominic Lopes faz mais uma distinção, relacionada com este ponto da discussão de Wollheim, entre “design-seeing” (seeing the marks on the surface as parts of a representational or abstract design) e “surface-seeing” (seeing the marks on the surface simply as marks). Cf. *Sight and Sensibility: Evaluating Pictures* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2005), chap. 1.

diálogo ao longo de muitos anos, – também reconheceu que a nossa percepção de tanto a superfície marcada e do objeto representado, figuram na nossa experiência de envolvimento com representações. Mas a teoria de Gombrich foi baseada numa noção de *ilusão*: quando percebemos o que representa uma representação, estamos sujeitos a uma ilusão de que estamos vendo esse objeto cara-a-cara.^[9] Gombrich compara a nossa experiência de representações à nossa experiência de ilusão de Robert Jastrow do pato-coelho, que ficou famosa por Ludwig Wittgenstein: ao olhar para esta figura ambígua, podemos ver o pato ou o coelho, mas não podemos vê-los simultaneamente. Assim, para Gombrich, podemos ver o que uma imagem retrata, e podemos ver a superfície marcada, mas não podemos ver os dois ao mesmo tempo. Somos capazes de saltar entre estes estados, tão rapidamente que a nossa experiência fenomenal pode dar a impressão enganosa de que podemos ver os dois simultaneamente. Wollheim refere, no entanto, que a figura pato-coelho é uma analogia pobre para a nossa experiência de imagens, pois os dois aspetos da figura pato-coelho são ambos recognitivos – são ambas experiências de ver algo (um pato, um coelho) na matriz simples mas astuta de linhas fornecidas por Jastrow (360, nota 6). O argumento de Wollheim de que, ao ver o pato também estamos cientes da configuração de linhas que permitem ver o pato – e da mesma forma para o coelho – fica suspenso. Em qualquer caso, o ponto importante a ter em mente aqui é que, ao usar termos como “interação”, não desejo fragmentar ou decompor o reconhecimento e configuração um do outro, dispersando-os em experiências temporalmente distintas (mesmo que muito rapidamente alternada). Lembre-se como Wollheim é enfático nesse ponto: os dois aspetos da dualidade “are two aspects of a single experience, they are not two experiences” (46).

9 Os argumentos de Gombrich foram originalmente estabelecidos em *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, rev. ed. (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1969), publicado pela primeira vez em 1960. A revisão de Wollheim daquele trabalho iniciou um diálogo entre eles, os comentários em *Painting as an Art* representam um momento muito mais tardio daquela conversa. Também vale a pena mencionar neste momento que um outro jogador importante nestes debates sobre a natureza da representação, o psicólogo perceptual JJ Gibson, argumentou que a nossa apreensão de imagens estáticas e em movimento envolve uma percepção dual, simultânea das superfícies bidimensionais de imagens, e os espaços tridimensionais representados por elas. A posição de Gibson é assim (a este respeito, pelo menos) notavelmente semelhante à de Wollheim. Veja Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton Mifflin, 1979), 276.

O modelo aqui é baseado no reconhecimento da natureza complexa e multifacetada da nossa experiência consciente em geral.^[10] A qualidade da nossa atenção a objetos vem em diferentes graus, que vão desde consciência de baixo nível e periférica a completa atenção. E a qualquer momento, posso estar atento – em diferentes graus – a uma variedade de coisas distintas: como secar e arrumar os pratos em “piloto automático” – ou seja, com apenas um mínimo de atenção consciente a essa “tarefa mais que ensaiada” – o meu ouvido é atraído por uma música interessante que aparece no rádio. Para além de ouvir esta música e secar os pratos, eu também estou periféricamente a monitorizar o som de um quarto contíguo, onde as crianças estão a ver um filme e uma discussão pode começar a qualquer momento. Um minuto antes, antes da música começar, o meu ouvido estava voltado para o som do filme na outra sala, e o rádio funcionava como pouco mais do que “música móvel”, mas agora a hierarquia da minha atenção foi alterada para colocar a música vinda do rádio no primeiro plano da minha atenção. A noção de dualidade – considerada como uma propriedade de tanto *seeing-in*, e da nossa apreensão das personagens em todas as media – assenta naturalmente num modelo deste tipo de consciência. A qualidade da minha atenção para a superfície marcada e o conteúdo apresentado poderão estender e fluir um em relação ao outro, mas em condições normais, eu retenho uma consciência inerradicável, mesmo que periférica, do estado artefactual de uma representação. E assim, *ceteris paribus*, vai a nossa atenção para os aspetos duais de personagens fictícias.

Pode-se argumentar que o conceito de Wollheim de dualidade escolhe, muito concretamente, uma propriedade de um tipo de percepção – quando olhamos para uma representação, temos a consciência visual de tanto o sujeito retratado e a superfície marcada. Falando de dualidade em relação a personagens em geral – personagens representadas verbalmente e performativamente bem como pictoricamente – certamente aumenta a extensão do conceito, mas com razão. Quando nos envolvemos com uma personagem literária, a nossa consciência dessa personagem reúne uma compreensão do seu lugar no mundo de ficção com uma valorização de seu lugar no design da obra. Lisbeth Salander é uma hacker de computador experiente, e uma

10 Para mais informação acerca de experiência consciente e experiência de cinema, cf “Film and Consciousness,” em *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, ed. Paisley Livingston and Carl Plantinga (London: Routledge, 2009), 39–51.

dos protagonistas de *The Girl with the Dragon Tattoo* (2005) de Stieg Larsson. O título do romance (uma parte do design do romance) faz referência à tatuagem adornando as costas de Lisbeth (uma característica no mundo ficcional do romance); estamos a assistir tanto a *The Girl with the Dragon Tattoo* e à menina com a tatuagem de dragão. Consideramos estas duas espécies de fato sobre Lisbeth em mente ao ler o romance, e devemos fazê-lo, a fim de compreender e responder apropriadamente. Embora Wollheim chegasse ao conceito de dualidade através de um exame de percepção visual, então, o termo pode legitimamente ser estendido para se referir a um recurso mais abrangente da cognição. A dualidade de *representação* deve ser pensada como uma espécie de característica dupla do nosso envolvimento com a *representação* em geral.

III

A discussão de personagens de um filme torna imperativa a clarificação exacta de como a teoria da representação de Wollheim é relevante para uma teoria geral de personagem. É relevante em duas formas: na última secção, o meu objetivo era tirar os paralelos entre os aspetos recognitivos e os aspetos configuracionais de *seeing-in* – as duas faces da “dualidade” – e os dois aspetos equivalente de nossa apreensão da personagem, *independentemente* do meio através do qual uma determinada personagem é representada. Mas há uma maneira, ainda mais distinta, na qual a descrição de Wollheim de *seeing-in* é relevante para personagens de cinema, em especial – talvez não surpreendentemente, dado que Wollheim está preocupado sobretudo com a representação visual.

Nas minhas observações introdutórias referi-me à “transparência representacional” de ficções realistas com relação a personagens, observando a fluência com que nós os reconhecemos e agarramos usando a mesma psicologia popular e linguagem que usamos para compreender aqueles com quem interagimos no mundo real. No domínio da teoria do cinema, no entanto, a palavra “transparência” carrega uma carga adicional especial, referindo-se à ideia de que a representação fotográfica e fílmica permite e incentiva o espectador a ver *através* do fotograma do filme, exatamente como se fosse uma janela transparente para um mundo de ação completamente especificado e

“ontologically self-subsistent”^[11]. Na sua forma mais forte, a alegação é que a descrição fotográfica e fílmica é metafisicamente distinta das formas tradicionais de representação como a pintura, e que, como consequência, essas tecnologias modernas de representação dão origem a uma fenomenologia distinta de “seeing-in” que Wollheim atribui à pintura. George Wilson, que explorou extensivamente esta ideia em relação ao filme e de forma mais subtil, provoca uma variedade de fatores que, segundo ele, contribuem para a impressão de transparência no acesso ao mundo ficcional de um filme.

De acordo com Wilson, um dos fatores que subtende a transparência é a relativa ausência de textura visual ou “facture” na imagem fotográfica em movimento “[t]he projected screen image contains a vast wealth of diversified visual information within a two-dimensional surface that is apparently ‘unworked’ and relatively untextured. Viewing a comparably realistic painting of the same scene, a viewer’s attention tends to oscillate between an inspection of the items pictured and a scrutiny of the handling of the paint upon the canvas. The painting’s *facture* is the ever-present mark of the agency that produced it. In the standard photographic image, the visible *facture* is either eliminated or reduced to a minimum. The items appear transparently.”^[12] Note que o entendimento de Wilson da nossa experiência de uma pintura aponta para a descrição de Gombrich, em vez de Wollheim, na medida em que ele escreve sobre uma “oscilação” entre a atenção para a superfície pintada da tela e atenção para “os itens retratados”. Com esse modelo bifurcado da nossa atenção para representações pintadas, Wilson, em seguida, argu-

11 Acerca do fenómeno de “ontological self-subsistence,” e a sua relação com a transparência fílmica, cf George Wilson, “The Transfiguration of Classical Hollywood Norms: On Von Sternberg’s Last Films with Dietrich,” em *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, ed. Berys Gaut and Paisley Livingston (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003), 270–71.

12 George M. Wilson, “Coherence and Transparency in Classical Narrative Film,” in *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1986), 56–57 (a partir de agora citado no texto). Num ensaio posterior, Wilson retoma este argumento: dado que as imagens de um filme são projectadas num ecrã fixo por meio da projecção de luz, elas, ao contrário de pinturas, não apresentam o tipo de superfície trabalhada produzida, por exemplo, por pinceladas de tinta numa tela. Como consequência, as imagens dos filmes não têm o mesmo potencial para mostrar a experiência de ver a cena desenhada ou pintada como *saindo de* configurações de material de grão fino sobre a superfície apresentada – um aspeto da nossa experiência total de pintura cuja importância estética Richard Wollheim tanto tem feito para esclarecer. A ausência nas imagens de cinema desta propriedade, fundamental para a pintura representacional, tanto aumenta a nossa impressão do “imediatismo” do seu poder representativo como nega-lhes as possibilidades artísticas especiais de produção bem trabalhada. Wilson, “*Le Grand Imagier* Steps Out: The Primitive Basis of Film Narration,” *Philosophical Topics* 25, no. 1 (1997): 313.

menta que a superfície relativamente “bruta” e “sem textura” de um filme permite-nos manter a nossa atenção para o que é representado, e de uma forma mais sustentada, do que é normalmente possível com a pintura.^[13]

Quão forte é o argumento de Wilson? Eu acho que pode ser contestado em duas frentes. Primeiro, enquanto há certamente um contraste entre a textura da superfície de uma pintura e um filme, seria fácil de generalizar aqui, e empolar qualquer contraste que permanece depois de várias qualificações terem sido reconhecidas. O grau de *facture* numa pintura varia de acordo com a escola e um estilo individual do artista; pintores fotorealistas imitam a superfície sem textura e transparente que Wilson identifica como uma propriedade de filme fotográfico. Mas o mesmo é verdade para o filme: movimentos diferentes e cineastas individuais são caracterizados por diferentes graus e tipos de textura visual evidente.

Cineastas, obviamente, não podem alcançar textura da mesma maneira que os pintores, e em particular eles não podem (utilizando equipamento de filmagem padrão) atingir efeitos tridimensionais, obtidos por pintores que enchem a tela com camadas espessas. Mas eles podem e trabalham com textura visual, utilizando os meios disponíveis a eles, inclusive variando o grão ou o contraste da imagem.

Wilson está certo ao destacar a importância da “wealth of diversified visual information” numa imagem do filme. Esta informação surge a partir da dimensão “automática” do cinema e da fotografia. Ou seja, embora os cineastas e fotógrafos devam, no mínimo, montar uma câmara perante um espaço, deste modo tudo no enquadramento está lá por força desta ação, em outro sentido, muito do que vemos na imagem enquadrada está lá apenas em virtude do facto de a câmara estar a funcionar e a apontar na direção certa para capturá-lo. Imagine-se que eu tiro uma foto de um amigo, devido a um corte de cabelo novo e extraordinário. Eu quero capturar esse corte de cabelo assim como é, agora. Mas tirar essa foto e verificá-la mais tarde, vejo que a fotografia também mostra as rugas ao redor dos olhos do sujeito, a sua sombra, e a textura distinta do casaco que ele usava naquele dia. (Aliás, ele não

13 Note também que a descrição de Wilson diverge aqui da descrição de transparência fotográfica de Walton, à qual alude Wilson. Walton defende que ao olhar para uma fotografia, vemos tanto a fotografia como o objeto que ela representa. Como Wilson repara (212, nota 13), no entanto, o argumento de Walton é direcionado a fotografias e documentários em primeira instância, enquanto que Wilson está voltado para a transparência característica de filmes de ficção cinematográfica. Veja Kendall L. Walton, “Transparent Pictures,” *Critical Inquiry* 11, no. 2 (1984): 246–77.

existe, mas note como rapidamente eu escrevo, e pensa-se, neste “amigo” ficcional em termos passíveis de uma pessoa real.) Eu não tinha a *intenção* de capturar qualquer uma dessas características – era o corte de cabelo que importava para mim. Mas, sendo esta uma fotografia em vez de uma pintura, eu tive estas características adicionais de graça.

Dados os limites do enquadramento, a qualidade da luz, a definição de abertura e de outras questões técnicas, o que estava dentro do campo de visão da câmara ia ser fotografado. É neste sentido que grande parte das informações numa fotografia estão além da vontade intencional do fotógrafo de forma que nenhuma informação numa pintura pode ultrapassar a vontade do pintor. Esta é a característica da fotografia que levou André Bazin a argumentar que os álbuns fotográficos de família encarnam “the disturbing presence of lives halted at a set moment in their duration, freed from their destiny; not, however, by the prestige of art but by the power of an impassive mechanical process” (Bazin, 1967: 1:14). Admitindo-se que a maioria dos cineastas e fotógrafos de arte – distintos de quem filma ou fotografa casualmente – estarão mais atentos para a composição como um todo, e para o conteúdo visual de suas áreas constituintes, ainda, o cineasta não pinta cada grão ou pixel como o pintor pinta cada parte da tela¹⁴. E ainda para reiterar o ponto crucial aqui, não acontece que esta informação será “sem textura.” Um filme inteiro pode ser filmado com um stock de filme de alto grão, e, nessa medida, tais imagens podem resistir a transparência. O “automatismo” da fotografia e do cinema – a sua influência puramente causal – não fornece nenhuma garantia de transparência.

Mesmo nos termos do argumento de Wilson, então, poderemos, pelo menos, discutir o grau de contraste entre representações pintadas e filmadas, e assim o impacto que tem sobre a presumida transparência da imagem do filme.

Para isso podemos acrescentar um segundo ponto: mesmo se admitirmos que há algum contraste geral e importante entre representações pintadas e filmadas em relação ao seu grau de transparência, não devemos conceber a atenção do espectador ou experiência em termos de uma “oscilação” entre o mundo ficcional retratado, e as características “configuracionais” da imagem

14 Obviamente que em muitos filmes de animação e alguns filmes usando CGI, o cineasta cria cada parte da imagem. Mas esses casos especiais, deixam em repouso os pontos mais gerais sobre as diferenças entre a pintura, por um lado, e de cinema e fotografia, por outro, que eu discuto aqui.

por meio das quais a representação é alcançada. O modelo de múltiplos e variáveis níveis de atenção desenvolvidos acima, em que nossa consciência “dupla” da imagem como tanto a superfície desenhada e representação é a norma, dá-nos uma descrição mais plausível e flexível de *ambas* representação pintada e filmada.

IV

Anteriormente mencionei que a teoria de Wollheim de representação tem implicações importantes não só para a representação de personagens nos meios de comunicação visuais, como cinema, mas para a nossa compreensão da personagem em todas os media. Uma maneira de ver a relevância da teoria de Wollheim para a teoria geral da personagem é o de relacionar o conceito de dualidade a uma distinção feita por um grande número de filósofos entre duas dimensões de personagens fictícias.

Francis Dauer, por exemplo, defende uma distinção entre os aspetos de personagens “formais” e “referenciais”: assim, com *Modern Times* (1936) de Charlie Chaplin em mente, como exemplo “Charlie wants the flower girl to see again”, fala para a dimensão referencial da personagem; “Charlie is the protagonist of *Modern Times*” fala à dimensão formal dessa personagem (Dauer, 1995: 36). A dimensão formal da personagem, assim, dá origem ao grande número de declarações metaficcionais proferidas em relação a personagens fictícias, declarações como “*North by Northwest* features a character called Roger Thornhill,” ou “Roger Thornhill is played by Cary Grant,” ou mesmo a segunda observação de Dauer a respeito de *Modern Times*. Parte do ponto de distinção entre o referencial e as dimensões formais é insistir sobre as limitações de uma visão puramente ou ingenuamente mimética de personagem: não importa o quão significativa a transição de pressupostos do mundo real para o nosso envolvimento com personagens fictícios, há um aspeto crucial do personagem além de tal mimesis.

Espero que seja razoavelmente óbvio como a distinção referencial-formal mapeia a distinção de Wollheim recognitiva-configuracional^[15]. Se não idênticas, as distinções espelham-se, precisamente, cada uma apontando para o

15 Lembra também, claro, a distinção estruturalista clássica entre o récit e discours de um texto, tal como elaborado no trabalho de Gérard Genette e Seymour Chatman, por exemplo; e da distinção em teorias de resposta emocional a ficções entre “fiction emotions” (respostas a eventos numa ficção) e “artifact emotions” (respostas ao trabalho que representa a ficção).

contraste entre o conteúdo e o design de uma representação. O que a teoria de Wollheim traz é a insistência sobre dualidade, isto é, a insistência de que, ao nível da resposta psicológica, nós mantemos estas duas dimensões da personagem em mente, simultaneamente, enquanto nos envolvemos com um personagem de ficção. O modelo de atenção que elaborei acima – um modelo implícito na ou pelo menos compatível com a teoria de Wollheim de representação – permite o facto de a intensidade relativa do foco em uma ou outra dimensão poder variar, e, nessa medida, os dois aspetos podem “andar juntos” numa variedade de formas (determinada em parte pela forma da própria ficção, e em parte pelos interesses e postura da pessoa envolvendo-se com a ficção). Mas, com a dualidade no contexto da representação, em condições psicológicas normais em relação às nossas normas apreciativas padrão, apreendemos ambos os aspetos da personagem ao mesmo tempo; nenhum aspeto é eliminável da nossa experiência.

Até agora, os meus exemplos das formas nas quais a nossa consciência do aspeto configuracional ou formal uma personagem manifesta, apontaram na sua maioria para elementos de design visual num filme. Tal consciência é muito evidente em casos como o *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard ou *In the Mood for Love* (2000) de Kar-Wai Wong – filmes que, em suas diferentes formas e para diferentes fins, evidenciaram, a sua composição de cores, cenografia, casting, performance e figurinos. Mas a nossa consciência dos aspetos configuracionais da personagem não está ausente de uma parte mais simples.

Mesmo Wilson, defendendo a transparência da película – uma característica da representação fílmica que, em seu ver, contrasta fortemente com a natureza “opaca” de pintura – reconhece a fragilidade dessa transparência. Ele observa que esta tentativa de retrato de uma objetividade autónoma [do mundo ficcional] pode ser danificada ou eclipsada pela percepção consciente ou subliminar de uma audiência que as imagens que dão existência ao mundo ficcional estão constantemente a ser *dirigidas* a eles como “ideal” ou, pelo menos, comunicação visual especialmente clara.

Personagens X e Y estão na relação tal e tal em relação um ao outro e para a câmara no plano Z precisamente porque a configuração resultante é

Na última distinção, ver Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, trans. Barbara Fasting (Mahwah, NJ: Erlbaum, 1996).

utilizada para tornar claro para o espectador a natureza da sua interação psicológica.

Estando posicionados como estão é pouco apercebido pela audiência como sendo um incidente que foi concebido para a sua inspeção.

De uma forma positiva, o não se aperceber é nada mais do que a evidência de uma consciência dupla, mesmo no estilo do cinema clássico de Hollywood, a tradição que, mais trabalhou para explorar e manter a transparência do medium (na visão de Wilson). Wilson também observa os ajustes constantes e reconhecimentos de fatores técnicos que devemos reconhecer a fim de compreender corretamente a ação de um filme. De um modo geral, um objeto desfocado não é um objeto turvo no mundo fictício de um filme, mas um produto da profundidade limitada de foco da lente da câmara. Objetos num filme a preto e branco não devem ser entendidos como com falta de cores no mundo ficcional; mas sim, eles aparecem-nos daquela forma como consequência da película usada pelos cineastas (58). Em todas estas formas, a nossa apreciação de filmes que se esforçam para mostrar a transparência mostra que a consciência da configuração acompanha-se e deve-o fazer de uma devida atenção e a compreensão dos elementos que compõem o mundo ficcional.

A fim de mostrar como a teoria aqui se estende para incluir personagens de meios literários e outros, no entanto, precisamos detalhar outras maneiras pelas quais a nossa consciência do aspeto formal da personagem se pode manifestar. A estrutura narrativa e a forma genérica são talvez as mais significativas. Já vimos alguns exemplos básicos de afirmações formais sobre personagens que baseadas sobre a estrutura narrativa: as declarações que *North by Northwest* apresenta uma personagem chamada Roger Thornhill, e que Charlie é o protagonista de *Modern Times*. Com o mesmo espírito, podemos dizer que o sub-argumento sobre Don Draper meio-irmão de Adam (Jay Paulson), em *Mad Men*, atinge o seu clímax quando Don descobre que Adam cometeu suicídio. Podemos afirmar que o arco narrativo da primeira temporada do programa como um todo se completa com a apresentação de Draper da sua campanha publicitária para a Kodak (com base em seu papel como motor de nostalgia). Ou poderíamos falar da cena final de *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991), no qual Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) telefona a Clarice Starling (Jodie Foster) de uma ilha do Caribe, como uma coda de humor negro em relação à ação principal do filme. Sempre que pensamos nestes termos acerca de personagens – ponderando o seu

grau de importância dentro da narrativa, ou a maneira em que figuram nas “partes” que constituem o todo da narrativa – estamos a pensar formalmente sobre a ficção. E se continuarmos a pensar sobre os tipos de personagem e narrativa que a ficção encarna – reconhecendo a figura do vagabundo de outros filmes de Chaplin, e perguntando se esta ficção se desenrolará no mesmo sentido que as outras obras de Chaplin; reconhecendo uma personagem como um herói, um anti-herói, um antagonista, um aldrabão, ou uma *femme fatale* – também estamos a responder às dimensões formais de personagens, agora de uma forma que traz considerações genéricas, juntamente com aquelas específicas para a ficção em apreço.

V

Greg Currie marca um contraste semelhante relativo ao aspeto das personagens cognitivo / referencial e os aspetos configuracionais / formais de personagem, falando dos aspetos “externos” e “internos” da narrativa e do personagem.

Numa discussão relacionada, ele observa que, quando aprendemos algo sobre uma personagem fictícia, pois o trabalho por si o diz ou sugere, isso não é nada como aprender algo sobre alguém no mundo real através da observação casual. Pois o que a ficção nos diz vem rotulado como tendo uma relevância probatória especial; somos informados disto *por uma razão*. . . Assim, o mundo de uma ficção não é aquele com o qual nos envolvemos pela aplicação de normas comuns de evidência e probabilidade, o que é evidência, é inseparável do que é um sinal da intenção autoral. E portanto podemos justamente tirar conclusões sobre a motivação ou comportamento que seriam injustificados na mesma base puramente probatória em situações reais^[16].

Quando nos envolvemos com uma representação narrativa, especialmente uma ficção narrativa, estamos dispostos a encontrar conexões significativas até um grau que não estamos na vida real, apenas porque sabemos que uma obra narrativa é um artefato, um produto de design intencional. Procuramos maximizar as inferências e conexões significativas que podemos

16 Gregory Currie, “The Capacities that Enable Us to Produce and Consume Art,” em Matthew Kieran and Dominic McIver Lopes, *Imagination, Philosophy and the Arts* (London: Routledge, 2003), 296–97; a discussão acerca das facetas “external” e “internal” da narrativa podem ser encontradas em “Narrative Representation of Causes,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, no. 3 (2006): 312.

fazer, de uma forma que seria patológica, se aplicada rotineiramente a nossa interpretação das ações de pessoas reais. Em interações comuns, do mundo real, sabemos que o que percebemos no comportamento dos outros será sempre parcial e, muitas vezes acidental e, portanto, pode não ser representação confiável de suas crenças, emoções, ou traços de personalidade. Nós, obviamente, fazemos inferências com base na informação limitada disponível para nós; e a nossa compreensão de narrativas é um parasita nesse hábito. Mas sabendo que não há grande autor ou designer responsável por moldar o nosso acesso a pessoas reais, em certo nível, entendemos que as inferências que fazemos na vida real são provisórias e sujeitas a erro, de um modo qualitativamente diferente à provisoriedade da nossa inferência no contexto da compreensão da narrativa. Assim observações como a de Currie trazem a maneira pela qual a nossa apreensão da personagem é sempre condicionada por uma compreensão de que os personagens são artefatos, mesmo quando nos parecem reais. O reconhecimento da natureza intencional de uma obra narrativa é construído profundamente na transação entre o autor e o observador de uma obra para ser apagada até mesmo pelo realismo mais potente (quer concebida como uma questão de estilo ou conteúdo, ou ambos).

Não fosse este reconhecimento construído em tão profundamente – não fosse a nossa apreensão de personagens marcada pelo duplo reconhecimento tanto das suas dimensões formal e referencial, estaríamos aptos a cair na armadilha rotineira de fazer o que Kendall Walton chama “perguntas tolas”. Como um exemplo, Walton observa que “it is fictional in William Luce’s play *The Belle of Amherst* [1976] that Emily Dickinson is an extraordinarily shy person who keeps to herself. Yet she is onstage throughout the play, speaking constantly. . . . How can it be fictional that Dickinson says all that she does, all of what Julie Harris actually says while impersonating her, yet fictional that she is not gregarious?”^[17] Estas questões surgem por causa de uma falha em reconhecer – ou ativamente apagar – a distinção entre as dimensões formais e referenciais de personagens. Referencialmente falando, a Emily Dickinson da peça é tímida, mas chegamos a compreender isso através da conceção formal da peça (essencialmente um monólogo prolongado).

Na busca de uma resposta referencial a uma questão formal, nós tornamos uma pergunta potencialmente sensata – por que é que a Luce escolheu

17 Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1990), 175–76 (a partir daqui citado no texto).

esta forma? – em uma pergunta tola, uma questão que é “not only irrelevant to appreciation and criticism but also distracting and destructive” (176). Felizmente, no entanto, o ponto crucial aqui é que este é tipicamente um vício não de leitores e espetadores comuns, mas de uma certa crítica e teoria equivocada e pseudosofisticada. No nosso contacto normal com narrativas ficcionais e não-ficcionais, confundir o referencial e o formal é a exceção e não a regra. A dualidade da nossa percepção de personagens e suas narrativas garante isto.

Walton também se baseia nas artes visuais para evocar outros exemplos de questões tolas e equivocadas, as perguntas tolas. “Why do all thirteen of the diners in Leonardo’s *Last Supper* [1498] line up in a row on the same side of the table? . . . Must we suspect that they are fearful of facing one another—of kicks under the table or bad breath?” (175). A pergunta inicial requer uma resposta formal, mas passando à segunda pergunta (“Devemos suspeitar ...”), tornou-se (no sentido de Walton) absurdo – “pointless, inappropriate, out of order” (176). *Buried* (Rodrigo Cortés, 2010) oferece-nos um exemplo mais contemporâneo. Este filme conta a história de um motorista de caminhão americano no Iraque que é sequestrado, enterrado vivo num caixão, e mantido lá para o resgate. A ação visual do filme é inteiramente limitada ao espaço do caixão, e na maior parte, a câmara ocupa uma posição fisicamente plausível dentro dos limites do caixão.

Num dado momento, no entanto, a composição da ação dá-nos a impressão de que a câmara está suspensa a vários metros acima do condutor enterrado. O que aconteceu com a tampa do caixão e toda a terra que, poucos segundos antes, entendemos estava pressionando-o para baixo? Má pergunta. A composição funciona expressivamente, em vez de denotativamente, retratando o condutor como que isolado no fundo de um poço profundo de escuridão. O plano é expressivo do seu estado de espírito, que aparece em um momento de desespero particularmente intenso. Não há nenhuma sugestão de que devemos concluir que a situação física do condutor mudou. E, a menos que sejamos um espetador excepcionalmente ingénuo, ou talvez um teórico excepcionalmente inteligente, sabemos muito bem disso.

Estes exemplos visuais permitem-nos voltar ao Wollheim e pegar num desenvolvimento significativo da sua descrição de dualidade da nossa experiência de representações – especificamente representações naturalistas ou realistas. Wollheim afirma que o erro da maioria das teorias de representação naturalista é que elas assumem que o efeito naturalista surge a partir

de alguma forma de supressão do aspeto configuracional de uma representação, de modo a permitir uma absorção especialmente rápida e fluida do conteúdo recognitivo da representação. Mas, insiste Wollheim, é a *interação* recíproca entre a consciência da superfície marcada, e do que vemos numa imagem, que cria o efeito naturalista. E o naturalismo é algo que é continuamente reinventado no contexto de novos materiais e novos tipos de assunto; é por isso que não existe um estilo único de representação que pode reivindicar ser o estilo naturalista (73-74). Mais adiante, na discussão de Wollheim, o aspeto normativo da dualidade, isto é, o sentido em que não é apenas algo que geralmente caracteriza a nossa experiência de imagens, mas algo que *deve* ser parte da experiência reaparece. Qualquer imagem que visa maximizar a nossa absorção na ação descrita deve, reciprocamente, encontrar uma maneira de devolver o espetador “from imagination to perception: twofoldness must be reactivated” (166). Então, novamente, vemos que a dualidade é uma qualidade da nossa experiência que normalmente é e deve ser motivada não só pelas variedades de representação não-realista – caricatura, expressionista, reflexiva, e assim por diante – mas por uma imagem prototipicamente realista e naturalista também. Julgar uma representação como *realista* não é de todo confundi-la com uma *cena real*, porque a nossa consciência da superfície diferenciada corre ao lado – é uma parte da mesma experiência – da nossa consciência do que é retratado.

O mesmo se aplica, mais uma vez, a formas não-retratadas de representação. Uma parte integrante de apreciar o realismo de um romance ou uma performance de palco é uma tomada de consciência das características configuracionais do objeto de nossa atenção, de seu estado como um artefato, um produto de design. Então voltamos finalmente para o argumento central deste ensaio: que a propriedade de dualidade caracteriza não só a nossa experiência de pinturas, mas a nossa experiência de representações – e as personagens que avultam dentro delas – em geral. Compreender e apreciar personagens fictícias em qualquer medium envolve “a complicated blend of imaginative engagement and metafictional reflection.” (Livingston & Sauchelli, 355). Podemos falar livremente de personagens fictícias como se literalmente habitassem no nosso mundo, mas ao fazê-lo, não perdemos de vista o seu estado inventado. Longe de sugerir ingenuidade, este tipo de conversa revela a facilidade, sofisticação e naturalidade com que lidamos com personagens fictícias.

Bibliografia

- DOMINIC LOPES *SIGHT AND SENSIBILITY: EVALUATING PICTURES* (OXFORD: OXFORD UNIV. PRESS, 2005), chap. 1.
- ED S. TAN, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, trans. Barbara Fasting (Mahwah, NJ: Erlbaum, 1996).
- FRANCIS DAUER, "The Nature of Fictional Characters and the Referential Fallacy," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, no. 1 (1995): 36.
- GEORGE M. WILSON, "Coherence and Transparency in Classical Narrative Film," in *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1986), 56–57
- GEORGE WILSON, "The Transfiguration of Classical Hollywood Norms: On Von Sternberg's Last Films with Dietrich," in *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, ed. Berys Gaut and Paisley Livingston (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003), 270–71.
- GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton Mifflin, 1979), 276. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, ed. Paisley Livingston and Carl Plantinga (London: Routledge, 2009)
- GOMBRICH, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, rev. ed. (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1969), first published in 1960.
- GREGORY CURRIE, "The Capacities that Enable Us to Produce and Consume Art," in Matthew Kieran and Dominic McIver Lopes, *Imagination, Philosophy and the Arts* (London: Routledge, 2003), 296–97
- KENDALL L. WALTON, "Fearing Fictions," *Journal of Philosophy* 75, no. 1 (1978): 5–27, and *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1990), 241–55
- KENDALL L. WALTON, "Transparent Pictures," *Critical Inquiry* 11, no. 2 (1984): 246–77.
- KENDALL L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1990), 175–76
- MATTHEW KIERAN, *Revealing Art* (London: Routledge, 2005:59)
- MURRAY SMITH, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon, 1995), 42–44, 138, Murray Smith "Engaging Characters : Further Reflections," in *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*, ed. Jens Eder, Fotis Jannidis, and Ralf Schneider (Berlin: DeGruyter, 2010), 237.
- Narrative Representation of Causes," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, no. 3 (2006): 312.

PAISLEY LIVINGSTON AND ANDREA SAUCHELLI, "Philosophical Perspectives on Fictional Characters," this volume, 355.

RICHARD WOLLHEIM, *Painting as an Art* (London: Thames and Hudson, 1987)

THE ROUTLEDGE COMPANION TO PHILOSOPHY AND FILM, ed. Paisley Livingston and Carl Plantinga (London: Routledge, 2009), 39–51.

WILSON, "Le Grand Imagier Steps Out: The Primitive Basis of Film Narration," *Philosophical Topics* 25, no. 1 (1997): 313.

WOMEN PAINTING WORDS AND WRITING PICTURES: RE-CONFIGURING VERBAL AND VISUAL ART IN CONTEMPORARY BRITISH WOMEN'S POETRY

Paula Alexandra V. R. Guimarães
UNIVERSIDADE DO MINHO

... the images of a poet [...] are compact of a thousand suggestions of which the visual is only the most obvious or the uppermost.
(Virginia Woolf, *The Cinema*, 1929)

In his groundbreaking works *Iconology* (1986) and *Picture Theory* (1994), W.J.T. Mitchell has treated the relation between literature and the visual arts as a 'paragonal' struggle for dominance between the image and the word; his history of literature is, thus, fundamentally seen and interpreted as a conflicted response to visual art. Writing specifically about 'the poetics of *ekphrasis*', James Heffernan defines it as "the verbal representation of visual representation" and sees it as an enduring genre, with us for nearly three thousand years (*Museum of Words*, 1993: 3).^[1] Heffernan also argues that *ekphrasis* "evokes the power of the silent image even as it subjects that power to the rival authority of language" (*ibidem* 1), it "stages a contest between rival modes of representation: [...] the driving force of the narrating word and the stubborn resistance of the fixed image" (6, my emphasis). But he significantly adds that the context it stages is often powerfully gendered:

1 As ancient, Heffernan reminds us, as the famous description of 'the shield of Achilles' in Homer's *Iliad*. *Ekphrasis* during the Greek period included descriptions of such battle implements, as well as fine clothing, household items of superior craftsmanship (urns, cups, baskets), and exceptionally splendid buildings. In the twentieth century, W. H. Auden re-envisioned Homer's story in his poem "The Shield of Achilles," replacing his images with apocalyptic ones: barbed wire and bare fields, rape and murder, bureaucrats and sentries.

[...] the expression of a *duel between male and female gazes*, the voice of male speech striving to control a female image that is both alluring and threatening. (1993: 1, my emphasis)

Heffernan also reminds us that besides *ekphrasis*, or the representation of a painting or sculpted figure in words, the influence of the visual arts in literature takes at least two other forms: ‘Pictorialism’, a method that generates in language effects that are similar to those created by pictures (namely, focusing, framing, scanning, etc.); and ‘Iconicity’, a process embracing not only visual properties but other sets of relations, including sounds, resulting in “a visible resemblance between the arrangement of words or letters on a page and what they signify”, typical of the ‘pattern poem’ (*ibidem* 3). Heffernan sees *ekphrasis* as an especially interesting technique because it entails *prosopopeia*, or “the rhetorical technique of envoicing a silent object” (6); he argues that “Ekphrasis speaks not only *about* works of art but also *to* and *for* them” (*ibidem* 7), thus staging a revolution of the image against the word: “In talking back to and looking back at the male viewer, the images envoiced by *ekphrasis* challenge at once the controlling authority of the male gaze and the power of the male word” (Heffernan, 1993: 7).

Paradoxically, Heffernan only traces his poetics of *ekphrasis* in a strictly male tradition that goes from Homer to Ashbery, and includes names such as those of Shakespeare, Shelley, Keats, Browning and Auden.^[2] No female tradition of ekphrastic poetry is mentioned, including the figure of Sappho, the names of Felicia Hemans, Letitia Landon and Christina Rossetti in the nineteenth century, and the more recent ones of Stevie Smith, Carol Ann Duffy and Liz Lochhead, just to refer a few.^[3] Notwithstanding this neglect, Romantic *ekphrasis* such as it was practised by the poets of the first and second generations, and some Victorian poets as well, would be sustainedly commented upon and criticised by contemporary British women poets.

2 One relatively recent example of *ekphrasis* is W. H. Auden’s poem “Musée des Beaux Arts” (1940). The poem’s description of the ploughman in Brueghel’s *Landscape with the Fall of Icarus* provides an interpretation of the poem and places the image in the context of Auden’s visit to the Brussels Museum and the other works of the “old masters” kept there.

3 A female tradition is not only implicit in the poetic representations of images and sculptures of the Greek poetess and other mythological or historical women, present in the works of Hemans and Landon, but also in the Pre-Raphaelite poems of Christina Rossetti (“In an Artist’s Studio”) and Elizabeth Syddall.

John Keats's "Ode on a Grecian Urn" (1819), a poem that explicitly feminises the work of art, figuring it as "a still unravished bride", paradigmatically reflects the inherent tendency of *ekphrasis* to conceive aesthetic relations between poet and art object in terms of gender and sex role. P. B. Shelley's poem "On the Medusa of Leonardo Da Vinci" (1819), in its turn, muses upon a painting of Medusa's silent and decapitated head, which is also gazing at the petrified male observer. As Mark Sandy argues (*Poetics of Self and Form*, 2005), "both these lyrics alternate between the art work as poetic subject and its observer as the subject of the poem", both "confront the price that must be paid for attaining an ideal and immutable beauty" (78).

Both Shelley's imaginatively retrospective account of his experience in the Florentine Gallery and Keats's invented recollection of a museum visit dissolve a distinction between the consciousness of the observing subject and the artistic object under observation. Whether imagined or real, these artworks become for Keats and Shelley symbols which enable a dialogue of the self with the self (Sandy, 2005: 79).

Typically, these male poetic accounts of aesthetic experience do not contemplate or include the 'dialogue of the self with the Other', the feminine, as this one is not given a voice of its own in the poem (being either dead or petrified).

The emergence of the feminine Other, and its problematization as an art object, would occur in later poets, namely in Robert Browning, who deliberately reverses the Ovidian myth of artistic creation, *Pygmalion and Galatea*, in several of his poems, namely "My Last Duchess" and "Women and Roses".^[4] In the latter, and as an emerging artist, Browning contemplates and questions his feminine objects in the following terms:

II

Round and round, like a dance of snow
 In a dazzling drift, as its guardians, go
 Floating the women faded for ages,
Sculptured in stone, on the poet's pages.
 [...]

4 "My Last Duchess" (1845) is a dramatic monologue based on a Duke's contemplation and commentary of his deceased wife's portrait, a Renaissance fresco, and behaviour. It raises important gender and artistic issues in terms of objective and subjective representation.

IV

Stay then, stoop, since I cannot climb,
 You, great shapes of the antique time!
 How shall I fix you, fire you, freeze you,
 Break my heart at your feet to please you?
 Oh, to possess and be possessed!

(lines 4-7, 16-20, my emphasis)

Feminist critics have long been concerned with male appropriations of the female body, but only recently have women art historians and critics given sustained attention to the way that this colonisation is reflected in male theorising about the nude – the visual art form which, for Danette DiMarco, is probably the most concrete example of this gender imperialism.^[5]

Within the verbal arts, a similar challenging of the ‘nude’ tradition could be said to inform the Feminism of contemporary British poet Carol Ann Duffy, labelled the poet of “post-post war England: Thatcher’s England”.^[6] It is the title poem from her 1985 collection, *Standing Female Nude*, that is most central to a deconstruction of the traditional attitudes toward this issue. Conversely, an instructive example of a poem which epitomises the male tradition can be found precisely in Robert Browning’s “With Francis Furini,” published in his 1887 collection, *Parleyings with Certain People of Importance in Their Day*.

Aside from their oppositional stance, what makes this Duffy/Browning pairing so provocative, for DiMarco, is “the way that both employ a dialogic format and incorporate the voices of absent others: Browning’s poem is structured as a conversation with the Renaissance painter Furini in which

5 See her journal article entitled “Exposing Nude Art: Carol Ann Duffy’s Response to Robert Browning” (*Mosaic*, 1998). Particularly important here is Lynda Nead’s *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* (1992) which deliberately takes issue with Kenneth Clark’s hitherto authoritative study, *The Nude: A Study In Ideal Art* (1956). Nead foregrounds the way that Clark’s study ignores and/or evades gender issues, and in the process she identifies and challenges a philosophic tradition which presents the male artist as translator of matter into form and which positions the female model as the object to be transmogrified.

6 The original label is by Allen-Randolph (1995). A philosopher by training, Duffy has published a number of collections of her poetry - *Selling Manhattan* (1987), *The Other Country* (1990), *Meantime* (1993), *The World’s Wife* (1999) and *Rapture* (2005). In 2009, she became the UK’s twentieth Poet Laureate and is now one of Britain’s best known and most admired poets.

the tradition of nude painting is defended; Duffy's poem is structured as *the response of a female model to the male artist who is painting her*" (1998: 1, my emphasis). She encodes and deconstructs the ideology informing traditional arguments, whereby her poem functions as a defense of the model. The techniques employed by the two poets serve, for DiMarco, to foreground issues of authority, and particularly Duffy's subtle manipulation of the dramatic monologue format serves to enlist the kind of reader/viewer participation that is central to post structural and post modern art criticism (*ibidem* 2).

Although for Browning the problem of critical standards and appreciation of nude studies was the narrow-mindedness of the Victorian public, his conception of art's human character becomes problematic as he argues here for an archetypal beauty and simplicity implicit in the female form; Furini's models were real enough but his ambition was to paint

*That marvel! which we dream the firmament
Copies in star-device when fancies stray
Outlining, orb by orb, Andromeda --
God's best of beauteous and magnificent
Revealed to earth -- the naked female form.*
(lines 139-43, my emphasis)

Browning argues for the form of woman as *a sign*, constructed by God and man, to signify a mysterious Other that is both related to and distinct from men's experience. To preserve the innocence of the gaze, then, Browning's idealisation of the female figure strips both women and men of their sexuality and historical circumstances.

In contrast, Duffy's deliberate engagement with her era's typical individualist economic issues is revealed in "Standing Female Nude", published in the 1980s or midway into Thatcher's rule. Her dramatic monologue "features a single speaker, an artist's model, speaking within the specific situation of readying to leave the studio after six hours of posing, being paid, and being shown the painting" (Kinnahan, 2004: 142-3).^[7] Nevertheless, we are given

7 Linda Kinnahan's chapter on "The Poetics of Public Discourse in Carol Ann Duffy" is included in her larger work, *Lyric Interventions* of 2004, in which she explores linguistically innovative poetry by contemporary women in North America and Britain, situating a half century of women's experimentation and bringing attention to the cultural contexts of nation, gender, and race.

details of the lives of both the painter and the model: both are in France and poor, but *he* is being heralded as a “genius”. Through the arrangement of her words, her tone and her silences, Duffy reveals the essence of the woman model; the speaking lyrical self undergoes a dismantling that reveals the ideological foundations of class and gender. “The poem involves several levels of representation: the poem’s representation of the model; the model’s representation of her experience; the artist’s representation of the model; the museum’s representation of the painting” (Kinnahan, 144).

Six hours like this for a few francs.
 Belly nipple arse in the window light,
he drains the colour from me. Further to the right,
 Madam. And do try to be still.

I shall be represented analytically and *hung*
in great museums. The bourgeoisie will coo
 at such an image of a river-whore. They call it Art.

Maybe. He is concerned with volume, space.
 I with the next meal. [...]

[...]
He possesses me on canvas as he dips the brush
 repeatedly into the paint. Little man,
 you’ve not the money for the arts I sell.
 [...]

[...] When it’s finished
 he shows me proudly, [...] I say
 Twelve francs and get my shawl. *It does not look like me.*

(lines 1-9, 18-20, 26-8, my emphasis)

The ‘self’ is dispersed here within various discourses: economics and class, the body, Art. She is defined by the bourgeoisie as a “river-whore”, and by the male artist as both a site of commodification and desire: unable to afford her, he possesses her “on canvas” and this possession becomes *that*

of the museum and the middle class. “Artistic representation objectifies the woman just as patriarchal economic structures objectify her as a commodity to be bought, sold, possessed” (Kinnahan, 144). It is not just that the speaker’s representation is bought, sold, possessed, gazed upon; but also the speaker *herself* is a literal commodity, selling her body for the money to survive (145). Thus, Duffy’s poem seems to suggest that the self and its language are always grounded in material circumstances. But its final statement is the nude model’s laconic comment that “It does not look like me”, a brief assertion of self that subversively escapes the tyranny of representation, and that corroborates the arbitrary nature of authorised artistic language – “They call it Art”.

Although the female writer’s re-examination of painting’s assumptions and expectations is by no means limited to the twentieth century, “the interdisciplinary push of Modernist experiment and the new possibilities offered by cinema and photography meant that poets as diverse as Stevie Smith, Lynette Roberts and Liz Lochhead seemed particularly conscious of the visual” as a privileged aesthetic category (May, 2011: 45).

Due to her art training and her subsequent period as an art teacher in Glasgow and Bristol, in which she variously questioned the Western tradition, Liz Lochhead (1947-) is the one who “most deliberately engages with and attempts to rewrite the male ekphrastic tradition” (May, 45).⁸ In her early poem entitled “Object” (1972), in which she significantly poses for an artist, she offers resistance to that tradition by showing “the process of female portrait-making” as “continually refracted” (45).

In the first part, the poet imagines the problems the artist is confronted with in the process of representing her, but still criticises his ‘single-angled’ view as implicitly limited by the rigid dictates of canvas and perspective:

8 Scottish poet and playwright Liz Lochhead was born in Lanarkshire. Her first collection of poems, *Memo for Spring*, was published in 1972 and won a Scottish Arts Council Book Award. A performer as well as a poet, she became a full-time writer, performance poet and broadcaster. Her plays include *Blood and Ice* (1982), *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off* (1989), *Dracula* (1989), *Cuba* (1997), and *Perfect Days* (1998). She translated and adapted Molière’s *Tartuffe* (1985) into Scots, and the script of her adaptation of Euripides’ *Medea* (2000). Her latest work is a new collection of poetry, *The Colour of Black and White: Poems 1984-2003* (2003) and a new romantic comedy for the stage, *Good Things* (2006). Her work is concerned with the patriarchal inflexions of cultural memory and legend (myths) and it develops subversive narrative strategies.

I, love,
 am capable of being looked at
 from many different angles. *This*
is your problem.
 In this cold north light it may
 seem clear enough.
 You pick your point of view
 And stick to it, not veering much –
 this
 being the only way to make any sense of me
as a formal object. Still
 I do not relish it, *being*
stated so – my edges defined
 elsewhere than I'd imagined them
 with a *crispness I do not possess.*
 The economy of your line does not spare me
 by its hairsbreadth.

(lines 1-17, my emphasis)

In the second part, the sitter's verbal description *competes* with the visual one of the artist, setting up a dialogue between sketch and text, detectable in the expression "being stated so". As in Duffy's poem, the model does not recognise herself in the artist's representation, and believes it to be *his* problem, not hers, that he can only draw her 'economically', as "a formal object" and "with crispness" she does not possess. Hers is, therefore, "an aggressive challenge to the formal certainties of the picture" (May, 46) and to the act of objectification, which is also the subject of the poem. 'The reductions and elevations' suffered by women in art are indeed present in much of Lochhead's poetic output.

There is a great concern with depicting women throughout art history, as is the case of the triptych poem series "The Furies", in which the poet refuses to perform ekphrastic double-objectification and chooses instead to individualise the female figure. Thus, after situating Pieter Brueghel's painting (*Dulle Griet*, 1562)⁹ in its historical context, the poet suggests the tensions she feels

9 The central figure in the painting is a woman depicted running in a scene of nightmarish intensity; madness and folly seem to be the dual and related themes of the *Dulle Griet*.

between the object's domestic realm in her "mantelpiece" and her own academic appreciation of it, finally deciding for a subjective empathy for or identification with the character of Mad Meg, a figure of Flemish folklore:

Oh that kitchen knife, that helmet, that silent shout,
I knew Meg from the inside out.
 All she owns in one arm, that lost look in her eyes.
 These days I more than sympathise.

(lines 18-21, my emphasis)

Lochhead also deals with the problem of how a contemporary female visual artist might respond to that tradition, namely in her 1970 poem entitled "Notes on the Inadequacy of a Sketch at Millport Cathedral", in which she closely and critically analyses her own drawing. The poet assesses both her visual representation and her verbal depiction of this process in her poem, in which the problems of reductionism and formalism that affected "Object" seem to resurface:

I selected what seemed to be *essentials*.
 [...]
 [...] But its plain
 setting down in black and white
 wasn't enough. Nor underlining
 certain subtleties. *This sketch became*
a simile at best. It's no metaphor.

(lines 35-42, my emphasis)

Assuming that the metaphoric becomes the mode to which all art aspires, this visual seems to offer "a failed figurative language, a tentative facsimile rather than a transformative work of mimesis" (May, 47). Thus, Lochhead proposes the verbal as a medium of revision, of reconfiguration of the visual, both often needing to work in complementary symbiosis.

If Lochhead's poetry attempts to release female art objects and to rewrite them as individuals, Stevie Smith (1902-1971) had tried precisely to prevent

her work and public persona from becoming objectified, “working hard to make her oeuvre a *process* rather than a product” (May, 49).^[10] The importance and the ambivalence of the visual, and of the act of *seeing*, in Smith’s life are present already in her early essay of 1937 entitled “Art”, in which she not only offers a curious description of the National Gallery in London but also asks the question ‘how do people see pictures?’ (May, 49). Smith’s three autobiographical novels, published between 1937 and 1949, further suggest a writer’s mind composed of still images and haunted by galleries, paintings and art critics.^[11]

If in her poem “Salon d’Automne”, Smith atypically dismisses an exhibition of nude female painting as “pedantic and unsympathetic”, in another entitled “Deeply Morbid” she describes the experience of a secretary who is taken into a magical land through a Turner painting in the National Gallery; the suggestive Blakean tone and the mixed-media subject of the poem become enhanced by the “contest between Joan’s monotonous world of type and the ineffable possibilities of a painted sky” (May, 50):

[...]

Before the pictures she seemed turned to stone.

Close upon the Turner pictures
 Closer than a thought may go
 Hangs her eye and *all the colours*
Leap into a special glow
All for her, all alone
 All for her, all for Joan.

[...]

Where the awful light of purest

10 An earlier Englishwoman poet, Florence Margaret Smith worked as a commercial secretary and lived in the suburbs of London, taking care of her aunt and writing poetry, novels and theological works. Although chronologically belonging to the so-called ‘Auden generation’, Smith would remain largely unclassifiable. In the 1960s she would give several readings and performances of her poems. Apart from death, common subjects include loneliness; myth and legend; absurd vignettes, usually drawn from middle-class British life, war, human cruelty and religion.

11 The novels, concerned with the personal and political malaise in the immediate post-war period, are the following: *Novel on Yellow Paper*, *Over the Frontier* and *The Holiday*.

Sunshine falls across the spray
 There *the burning coasts of fancy*
Open to her pleasure lay.
 [...]

The spray reached out and sucked her in
 It was hardly a noticed thing
 That Joan was there and is not now
 (...)
 Gone away, gone away
 All alone.

She stood up straight
 The sun fell down
 There was no more of London Town
She went upon the painted shore
And there she walks for ever more
 Happy quite
 Beaming bright
 In a happy happy light
 All alone.

(lines 19, 20-5, 38-44, 51-6, 57-65, my emphasis)

Morbid Joan's colourless, dreary life is suddenly given a meaning or a purpose through the contemplation of art, and her literal absorption into what she sees is so complete that she *becomes* part of the painting. This rather unexpected trick on the part of the poet is just one of Smith's many deceptive visual techniques, and it may serve as a thin disguise of her own situation as a spinster secretary. But this is also part of her ability to create repeated versions of herself, "competing editions of the authentic original" (May, 54).

That Smith was tenaciously committed to her own art is suggested throughout her career by her insistence on publishing her poems with doodled illustrations. Between 1951-2, she even managed to produce three BBC programs, significantly entitled "Poems and Drawings". Arbitrarily matched

to their verbal counterparts, the illustrations suggest both the hurried sketch and the darkly caricatural influence of Goya and George Grosz.^[12]

An intermedial art that utilises the friction between the visual and the verbal as a deliberate form of contestation is precisely suggested by Stevie Smith's balancing between the forms. This occurs, namely, in her famous poem "Not Waving but Drowning", in which a "perplexing mismatch between the poem's male speaker and the female figure depicted in the illustration" (May, 51) becomes obvious. The addition of another possible referent in the form of this enigmatic figure aims to disorientate a reader that has already faced the overwhelming ambiguity of the poem's final stanza, which we can interpret as being uttered by the drowning man himself or by the poem's narrator:

Nobody heard him, the dead man,
But still he lay moaning:
I was much further out than you thought
And not waving but drowning.

[...]

Oh, no no no, it was too cold always
(Still the dead one lay moaning)
I was much too far out all my life
And not waving but drowning.

(lines 1-4, 9-12, my emphasis)

Thus, by juxtaposing opposite representations, Smith "questions the efficacy of visual representation" in this case, and "uses art to deflect the gaze of the reading audience" (May, 54). Also the poem seems to warn its readers against the often deceptive nature and scope of the human eye, which tragically mistakes the drowning man/woman's appeal for a mere salutation. The artificial boundaries of gender, which the visual makes more evident, are also

12 Grosz was a German artist known especially for his savagely caricatural drawings of Berlin life in the 1920s. He was a prominent member of the Berlin Dada and New Objectivity group during the Weimar Republic before he emigrated to the United States in 1933.

disrupted because the “moaning dead man” of Smith’s poem may represent any suffering human being, including woman or the poet herself.

A contemporary of Smith, the Argentine-Welsh painter and poet Lynette Roberts (1909-95), the only Latino-Welsh modernist, embarked in the early 1940s on an intense creative period of painting and writing, often in ill-health, poverty and bleak isolation.^[13] She had studied at the Central School of Arts and Crafts during the 1930s and her exceptional and original work brings into focus the ‘visual literate’, as well as the groundbreaking use of cinematography in her poetry. But, from the beginning, Roberts insisted on separating her various media: while her paintings suggest Primitivist colour schemes and subjects,^[14] her poems indicate that she reworked Imagist aesthetics; they seem to rely “on visual perception and an *optic poetics* that goes beyond traditional ekphrasis” (May, 55).^[15]

For example, her shorter poem “Rainshiver” suggests the visual through the actual imprint of the words on a page; not through the usual recreation of a painting or the register of sense impressions, but through “an organic union of those competing modes” (May, 56):

Rain
Chills the air and stills the billing birds
To shrill not trill as they should in
This daffodil spring.

(lines 1-4)

13 Lynette Roberts was born in Buenos Aires to an Australian family of Welsh descent. The family moved to London during the First World War. Roberts and a friend sailed to Madeira and she hired a small house high up the hill. It was during those long days of freedom that Lynette found her vocation as a poet. She then met and married the Welsh poet and editor William Ronald Rees Jones; two children were born but her marriage would eventually fail. Through the Second World War years Roberts wrote and studied in quiet penury in a rented cottage at Llanybri, later moving into a caravan. She was a friend of Robert Graves and also met and corresponded with T.S. Eliot at Faber.

14 Primitivism is a Western art movement that borrows visual forms from non-Western or pre-historic peoples, such as Paul Gauguin’s inclusion of Tahitian motifs in paintings and ceramics. Borrowings from primitive art have been important to the development of modern art.

15 Roberts had two collections published by Faber in her lifetime, *Poems* of 1944 (a second impression came out in 1945), followed by *Gods with Stainless Ears. A Heroic Poem*, of 1951.

In other poems, her ‘poetic and textual canvas’ is informed by a profusion of colour and form, from the description of a rural winter as a “cupboard of darkness” to the Welsh soils which glisten with a “green impaled with age” (May, 56).

The dense linguistic surface of Roberts’ work is immediately striking in *Gods with Stainless Ears*, written between 1941 and 1943, and subtitled ‘A Heroic Poem’, written from the port of Swansea, which was heavily bombarded during the war. The excellence of the writing lies in the relationship created between locality and the distances and presences of war. The rural landscape in the piece is shot through with modern mythical dimensions; the vertiginous juxtaposition of perspectives is partly achieved through the clash of registers, including scientific, technological and archaic ones:

In fear of fate, flying into land Orcadian birds pair
 And peal away like praying hands; bare
 Aluminium beak to clinic air; *frame*
 Soldier lonely whistling in full corridor train,
 Ishmaelites wailing through the windowpane,
 [...]
 (lines 31-5, my emphasis)

The construction of the poem suggests a four dimensional cube, bringing together opposite sides or facets: the immediate and the eternal; subjective physicality and objective consciousness; the referential rhythms of speech or language and the abstract contemplation of meaning in words; words as communication and words as pattern; the order of nature and the order of angels.

Roberts further disrupts and coerces the tradition of the male epic through the language of film and documentary (deliberately using words like “frame” and “cut”). The generic fluidity of cinema is for her a promise of liberation from the reductive gaze implicit in that male tradition. She herself explains in her Preface that “when I wrote this poem, *the scenes and visions ran before me like a newsreel* [...] the poem was written for filming, especially *Part IV*, where the soldier and his girl walk in fourth dimension among the clouds and visit the outer strata of our planet” (May 58, my emphasis):

We by centrifugal force ... rose softly ...
 Faded from bloodsight. We, he and I ran
 On to a steel escalator, the white
 Electric sun drilling down on the cubed ice;
 Our cyanite flesh chilled on aluminium
 Rail.

(lines 540-46)

Precise observation is caught up in dynamic metaphor; the imagery seems unnatural and artificial, moving restlessly between acute visual and verbal sensibilities. Thus, and as May stresses, “Roberts not only draws on a visual aesthetic to inspire and structure her work, but equally asks for a peculiarly visual response to interpret it” (2011: 58).

All these poets and many others, including U.A. Fanthorpe (1929-2009), Elizabeth Jennings (1926-2001) and Eavan Boland (1944-), rework and recreate both ancient and contemporary male forms of verbal and visual art. While Fanthorpe’s poems denounce a voyeuristic male public, which prefers to look instead of reading and art instead of literature,^[16] Jennings is interested in religious art and believes that the visual offers unity, form and accurate hand to her own poetry.^[17] Like Lochhead, Boland questions male representations of women at several points and warns of the reductive process of representation.^[18] Although women’s *ekphrastic* tradition may still be a ‘hidden’ or developing poetic genre, working both as *part of* and *against* a Western aesthetic tradition, these poets repeatedly take this legacy into their own life and experience, and manage to transform it back into Art.

16 U. A. Fanthorpe’s poems that balance verbal and visual representation are “Women Ironing”, “Portraits of Tudor Statesmen”, “Three Poems for Amy Cook” and “Painter and Poet”.

17 Jennings has collections significantly entitled *A Way of Looking* (1955) and *The Sonnets of Michelangelo* (1961), and a series of poetic tributes to Caravaggio, Chagall and Goya.

18 Boland has several poems that critically evoke the art of painters like Chardin, Renoir and Degas.

References

- BROWNING, Robert (1994), *The Works of Robert Browning*, The Wordsworth Poetry Library, Ware, Wordsworth Editions.
- CLARK, Kenneth (1956), *The Nude: A Study In Ideal Art*. Penguin Art and Architecture Series, Penguin Books.
- DIMARCO, Danette (1998), "Exposing Nude Art: Carol Ann Duffy's Response to Robert Browning", *Mosaic* (Winnipeg, Canada), September 1998, pp. 25-39.
- DUFFY, Carol Ann (1994), *Selected Poems*, London, Penguin Books and Anvil Press Poetry.
- HEFFERNAN, James A. W. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- KEATS, John (1988), *The Complete Poems*, Penguin Classics, Penguin Books.
- KINNAHAN, Linda A. (2004), "The Rhetoric of Self, Nation, and Economics. A Poetics of Public Discourse in Carol Ann Duffy", *Lyric Interventions. Feminism, Experimental Poetry and Contemporary Discourse*, Iowa City, University of Iowa Press, pp. 132-179.
- LOCKHEAD, Liz (2011), *A Choosing: The Selected Poems of Liz Lochhead*, Polygon, Birlinn Limited.
- MAY, William (2011), "Verbal and Visual Art in Twentieth-Century British Women's Poetry", *The Cambridge Companion to Twentieth-Century British and Irish Women's Poetry*, ed. Jane Dowson, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 42-59.
- MITCHELL, W. J. T. (1986), *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- MITCHELL, W. J. T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- NEAD, Lynda (1992), *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London and New York, Routledge.
- ROBERTS, Lynette (2005), *Collected Poems*, ed. Patrick McGuinness, Manchester, Carcanet Press.
- SANDY, Mark (2005), *Poetics of Self and Form, Nietzschean Subjectivity and Genre*, Aldershot and Burlington, VT: Ashgate.
- SHELLEY, P. B. (1956), *Selected Poetry*, The Penguin Poetry Library, Penguin Books.
- SMITH, Stevie (2002), *Selected Poems*, Penguin Books (Penguin Classics Reprint).

METAFTONÍMIA, COGNIÇÃO E CINEMA: O CASO DE *MATCH POINT* DE WOODY ALLEN

José Teixeira

CEHUM, UNIVERSIDADE DO MINHO

1. A nova focagem da metáfora

A metáfora é, com certeza, um dos fenómenos de maior tradição de análise e teorização na história dos estudos ligados à linguagem e ao pensamento. Figura central da Retórica e da teoria literária clássicas, sempre foi, no entanto, encarada como algo especial dentro das línguas, como um processo e uma forma particular de representação (“figura”) através da qual o “estilo” (por isso era definida como uma das “figuras de estilo”) de um dado autor se manifestava. Era sobretudo a metáfora enquanto ornamento da linguagem, enquanto possibilidade permissora de concetualizações criativas e originais que era valorizada e tratada com a nobreza que os estudos de cariz retórico-literário lhe concederam.

O ponto de viragem acontece com a obra de George Lakoff e Mark Johnson *Metaphors We Live By* que saindo da superfície das construções e remontando à estrutura geradora de todo o processo apresenta a metáfora como uma vertente fundamental das dinâmicas relativas aos sistemas cognitivos e expressivos humanos. Assim, distingue-se a expressão metafórica do processo que lhe está subjacente e liberta-se a metáfora das correntes de deter-

minada forma de expressão que faziam com que, por exemplo, numa mesma estrutura cognitiva (comparar um barco e uma casca de noz) ser ou não metáfora dependia da ausência ou presença da partícula “como”.

Lakoff e Johnson, diferenciando *metáfora concetual* de *expressões metafóricas* em cada processo, vieram colocar um outro ângulo de visão. Agora a metáfora já não é apenas uma questão de realização linguística de uma determinada expressão, mas é, antes, o todo de um processo cognitivo complexo. Uma mesma metáfora pode, assim, produzir variadíssimas realizações: a metáfora DISCUSSÃO É GUERRA está tanto nesta expressão como em *vencer a discussão, argumento mortífero, foi fatal a distração ao que o outro disse, venceu a discussão mas não convenceu* e um sem fim de exemplos em que os argumentos da discussão são as armas, o convencimento é a vitória, o assunto é o campo de batalha e por aí em diante.

Mas não é apenas a linguagem que expressa o processo metafórico: uma imagem, real^[1] ou mentalmente construída, pode ser também a realização de um padrão metafórico^[2]. Por isso, Lakoff e Johnson pretendem recolocar a metáfora como um dos processos mais produtivos e mais ricos dentro da relação entre cognição e expressividade humana:

(...) a metáfora desempenha um papel fundamental na linguagem e no pensamento do dia-a-dia – dados de que não podiam dar conta nenhuma das teorias anglo-americanas da significação, nem em linguística nem em filosofia. Nestas duas disciplinas, considerou-se tradicionalmente a metáfora como um problema de interesse menor. Pensamos que se trata, pelo contrário, de um problema central, que fornece, talvez, a chave de uma teoria da compreensão. (Lakoff & Johnson, 1980 (2002):7)

Constatam a enorme força que o processo metafórico tem no dia-a-dia e a sua importância como instrumento cognitivo essencial para a construção das percepções sobre o mundo:

1 Ver, a título de exemplo do conceito de “metáfora pictórica”, Forceville : 1996)

2 Numa fase muito precoce da vida, o cérebro é muito plástico. Se decorar os rios, arranjo uma matriz, um truque para guardar a informação. Se resolver ser médico e quiser saber as artérias, que também têm ramos como os rios, começo a ver: “Olha, isto é exatamente igual aos rios!” E então vou usar a matriz que está lá guardada. Isso facilita-me muito a vida.” Entrevista ao neurologista Alexandre Castro Caldas, *Jornal I*, por Sílvia de Oliveira, Publicado em 15 de Maio de 2010.

A maioria das pessoas acha que pode viver perfeitamente sem metáfora. Nós descobrimos o contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceitual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza. (Lakoff & Johnson, 1980 (2002):45).

Se quiséssemos uma síntese (ver Esquema 1), poderíamos realçar as diferenças mais marcantes entre a visão tradicional e a de *Metaphors We Live By* (e que a Linguística Cognitiva vem complementando).

Metáfora na Retórica tradicional	Metáfora na perspectiva cognitiva
Figura, ornamento da linguagem	Mecanismo normal do conhecimento
Aparece exclusivamente na linguagem verbal	Aparece em todas as formas de expressão: linguagem verbal, imagens, situações, filmes, artes...
Metáfora está na expressão	Metáfora está na identificação cognitiva: a mesma metáfora conceitual aparece em várias expressões
Metáfora/metonímia, fenómenos discretos	Metáfora/metonímia, fenómenos contínuos

Esquema 1

De entre os desenvolvimentos posteriores, dentro da Linguística Cognitiva, que reorientam a metáfora conceitual merecem destaque os trabalhos de Gilles Fauconnier & Mark Turner (1996, 1998, 2002), nomeadamente sobre a conceção de integração conceitual (mesclagem ou “blending”).

Fauconnier e Turner procuram explicar a construção do processo metafórico como um processo complexo no funcionamento discursivo. Para eles a metáfora não acontece somente entre duas palavras, o termo alvo e o termo origem: nesta nova visão complementar, defende-se que os domínios origem e alvo são projetados num espaço de integração (“blend”) que não deriva apenas deles.

Não é um contradizer da teoria da metáfora concetual de Lakoff. Busca-se, antes, um complemento entendido como necessário para explicar a complexidade do processo metafórico.

Assim, a integração concetual dá-se entre *espaços mentais* (representações mentais discursivas e temporárias) e não entre domínios (representações mentais estáveis e gerais). Os espaços mentais recrutam todo o conteúdo informativo que o falante possui e não dizem apenas respeito aos valores do termo-alvo e termo-origem do esquema lakoffiano.

Tornou-se já um clássico o exemplo da metáfora presente na frase que apresentam:

Este cirurgião é um talhante/carniceiro.

O valor “incompetência” atribuído ao alvo (cirurgião), segundo eles, não está presente, por si mesmo, na origem (talhante, carnicero)^[3]. Cortar carne para servir o público num talho não implica necessariamente ser-se incompetente enquanto talhante. O elemento semântico “incompetência”, que se atribui a “cirurgião”, no exemplo, resulta de um processo de fusão entre dois conceitos: o conceito de cirurgião e o de talhante/carniceiro e não tanto por a palavra “talhante/carniceiro” implicar incompetência na sua essencialidade.

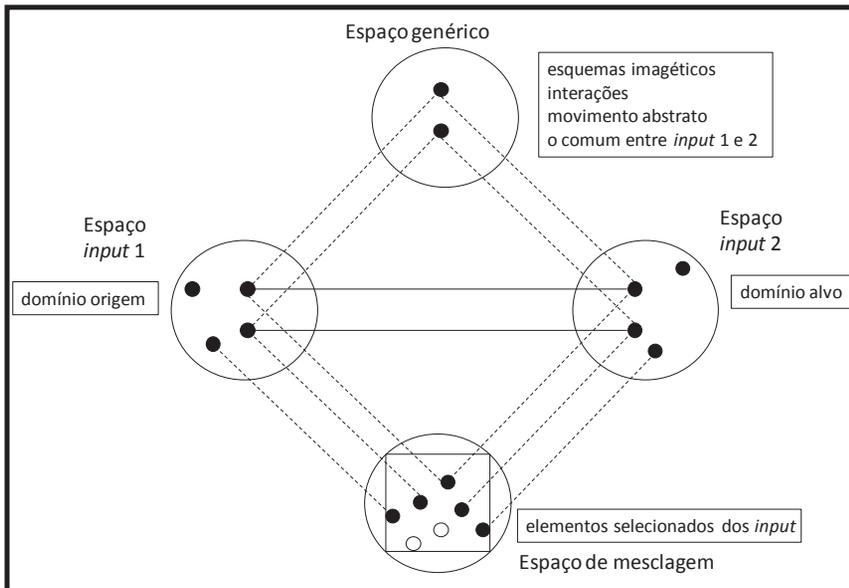
São propostos, assim, 4 espaços mentais. Dois são provenientes do modelo de Lakoff e Johnson: o espaço do *input 1*, correspondente ao domínio origem de Lakoff e que abarca os valores do elemento que servirá para metaforizar (*butcher = talhante/carniceiro*) e o espaço *input 2*, que corresponde ao domínio alvo de Lakoff, e que inclui os valores do elemento metaforizado (*cirurgião*, no exemplo). A estes dois espaços mentais acrescenta-se também o espaço genérico, que é o espaço dos esquemas imagéticos, o espaço de interações múltiplas, dos movimentos necessários às relações entre *input 1* e *input 2* para que se possa apreender não apenas o que há de comum entre os dois *inputs*, mas todos os universos de crença necessários para o funcionamento das relações entre ambos. Por fim, o espaço de mesclagem ou *blend*, onde confluem os elementos selecionados dos *inputs* e respetivos resulta-

3 “For example, “This surgeon is a butcher” has as part of its central meaning “incompetence,” which is not available from either the input for the surgeon or the input for the butcher, but which is emergent in the blend.” Gilles Fauconnier & Mark Turner, Conceptual Integration Networks (reprint with revisions), *Cognitive Science*, 22(2) 1998, 133-187., Copyright © Cognitive Science Society, disponível em <http://www.cogsci.ucsd.edu/~faucon/BELJING/CIN.pdf> em 23/03/2011.

dos de mesclagem. No caso da identificação *surgeon=butcher* os valores de incompetência e rudeza elencados a cirurgião aparecem neste espaço como resultantes do funcionamento dos *inputs* 1 e 2, funcionamento este que se alicerça em todos os valores e dinâmicas do espaço genérico.

Vê-se, assim, como a unidirecionalidade de projeção de Lakoff é substituída pela multidirecionalidade e também como a nova concetualização (*blend*/mescla) não é apenas a soma do comum aos *inputs*, constituindo-se este espaço mescla/*blend* como autónomo, decorrendo de todos os outros espaços, mas não se reduzindo à soma dos seus conteúdos.^[4]

O Esquema 2 (aqui adaptado) representará a dinâmica que se acabou de descrever e que, como procuraremos comprovar, parece ser o mais adequado para sintetizar a estrutura metafórica de *Match Point*.



Esquema 2

4 A integração concetual pode não ser metafórica, mas englobar outros movimentos mentais que englobam componentes lexicais (*brunch= breakfast+lunch*; *Estórias Abensonhadas*, livro de Mia Couto) ou mesclas resultantes de fusões conceituais a nível frásico (*Se Camões dançasse o samba...*).

2. Metaftonímia: palavra estranha para realidades quotidianas

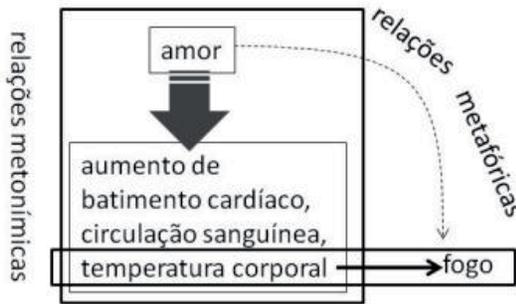
Do mesmo modo que a metáfora, a metonímia concetual é um fenómeno omnipresente, não apenas através da expressividade linguística, mas igualmente em todo o processo cognitivo e comunicativo do ser humano. Abrange várias tipologias que permitem que a comunicação humana funcione de uma forma mais complexa e eficiente, já que é um mecanismo que possibilita que uma realidade possa representar uma outra por pertencer a um mesmo domínio cognitivo. Temos as clássicas substituições da parte pelo todo (*duas cabeças=dois animais*) e do todo pela parte (*pintar a casa=pintar apenas o exterior/ ou apenas o interior da casa*), o continente pelo conteúdo e o conteúdo pelo continente (*passa-me a água= a garrafa, não a água sem garrafa*), causa pelo efeito e tantas, tantas outras (Silva 2003:44).

Que metáfora e metonímia são fenómenos contínuos e contíguos é cada vez mais pacífico dentro dos estudos cognitivos (Goossens 1990; Dirven & Pörings 2002). Mais do que contiguidade, certos autores (ver Barcelona 2000) defendem que toda a metáfora é motivada por uma metonímia concetual.

Seja como for, basta olhar para o campo das emoções para podermos verificar como várias metáforas das emoções se alicerçam em metonímias da fisiologia da perceção humana. Repare-se na célebre metáfora que inicia um dos mais célebres sonetos de Camões: AMOR É FOGO^[5].

A associação entre os sentimentos intensos como a paixão/amor e o aumento dos batimentos cardíacos, o aumento da circulação sanguínea e necessariamente o aumento da temperatura corporal são experiências comuns nos seres humanos: umas realidades estão indissociavelmente ligadas às outras por relações causais sensorialmente experienciadas. São, portanto e nitidamente, associações metonímicas. No entanto, para se expressar a dimensão extrema da metonímia da temperatura, podemos associá-la à experiência de um outro domínio, o do fogo, com o qual estabelece os pontos de contactos necessários para uma identificação cognitiva. E assim AMOR > AUMENTO DE TEMPERATURA CORPORAL > FOGO sintetiza-se em AMOR É FOGO:

5 Na literatura da Linguística Cognitiva costumam grafar-se as metáforas concetuais em maiúsculas, distinguindo-se das expressões dessas metáforas em minúsculas.



Esquema 3

Ora se há plataforma onde se podem encontrar múltiplas e variadas estratégias comunicativas, esse lugar é o cinema. Ser designado por “sétima arte” talvez se deva não apenas ao facto de ter aparecido depois das “artes clássicas”, mas igualmente por nele confluírem quase todos os percursos e técnicas artísticas, desde o teatro/literatura, a música e a pintura/fotografia. Isto faz com que o cinema se possibilite em campo rico de confluências de técnicas artísticas, de processos que pretendem resultar em formas sempre novas e reinventadas de comunicação. Porque a essência do cinema não é apenas plástica mas sim comunicativa, no sentido mais tradicional do termo, um filme procura habitualmente a eficiência na fusão entre a dimensão linguística, a visual e a actancial. E, assim, como é o lugar de todos os encontros, é lugar privilegiado de sinestésias comunicativas e cognitivas em que o conceito de metaftonímia se pode inserir.

3. *Match Point*: a construção explícita do filme como metáfora

Não é pelo argumento que o filme inova. Woody Allen parte de uma estrutura extremamente frequente: um casamento por interesses económicos que vai implicar ruturas entre as personagens e consequências trágicas para algumas delas. A estrutura pode muito resumidamente ser assim apresentada: Chris é um jovem ambicioso, ex-jogador de ténis que quer triunfar na sociedade. Conhece, como treinador pessoal de ténis num clube londrino muito seletivo, Tom que pertence a uma família rica. Através de Tom insere-se na família e conhece a irmã deste, Chloe, que manifesta uma grande atração por ele.

Entretanto, no seio da mesma família, conhece Nola, noiva de Tom. Fica fascinado com Nola, mas não querendo, contudo, desperdiçar os benefícios que a família de Chloe lhe vem proporcionando casa com esta última. No entanto, apaixonou-se e envolve-se com Nola. Esta e Tom acabam por se separar e Chris intensifica a relação entre ambos.

Nola engravida e pressiona Chris para se decidir a ficar com ela ou com a mulher, Chloe. Mas Chris para não perder a boa posição social, mata Nola e a respetiva senhoria, simulando um roubo ao prédio onde as duas vivem.

4. Woody Allen e a chave do filme: JOGO DE TÊNIS = VIDA

O filme apresenta-se explicitamente como uma metáfora da vida. A primeira sequência, com voz *off*, mostra uma bola de ténis que é filmada a passar várias vezes por cima da rede até bater no bordo superior e ressaltar para o ar, ficando depois suspensa num *frame* que é fixado no filme. Durante esta sequência a voz *off* verbaliza a metáfora:

O homem que disse “Prefiro ter sorte a ser bom” tinha uma grande intuição.

Temos muita relutância em admitir que grande parte da vida depende da sorte. É assustador pensar que tanta coisa escapa ao nosso controlo! Há momentos num jogo em que a bola bate na orla da rede e por uma fração de segundo pode seguir em frente... ou cair. Com alguma sorte, segue em frente... e ganhamos. Ou talvez não siga... e perdemos.^[6]

Assim, a metáfora JOGO DE TÊNIS É VIDA vai assentar em micro-estruturas do jogo que por sua vez funcionarão como metáforas e contribuirão para justificar a própria estrutura global da metáfora dominante:

JOGO DE TÊNIS	É	VIDA
REDE	É	DIFICULDADE A ULTRAPASSAR
BOLA	É	SITUAÇÃO A RESOLVER
GANHAR NO JOGO	É	GANHAR NA VIDA
PERDER NO JOGO	É	PERDER NA VIDA

Esquema 4

6 As traduções que apresentamos são da versão do filme em português apresentado pela Lusomundo (legendas de Sara David Lopes e adaptação de Ana Rita Rego – Traduvários).

Será interessante verificar como a aparente simplicidade da metáfora corresponde na realidade a múltiplos estratos ou camadas componentes que por sua vez se organizam simultaneamente como metáforas autônomas e como componentes da metáfora geral. JOGO DE TÊNIS funciona como metáfora de VIDA porque várias instâncias do jogo são postas a corresponder a outras instâncias da vida. A REDE É DIFICULDADE A ULTRAPASSAR, a BOLA É SITUAÇÃO A RESOLVER, uma situação difícil em que se tem que ultrapassar alguma dificuldade (REDE), situação onde se ganha se se avançar (PASSAR A REDE) e onde se perde se a situação (BOLA) não avançar e ficar caída no nosso lado, no nosso campo. A partir destas equivalências básicas reforçam-se as equivalências GANHAR NO JOGO (=ganhar^j) É GANHAR NA VIDA (=ganhar^v) e a correspondente PERDER NO JOGO (=perder^j) É PERDER NA VIDA (=perder^v). Apesar de a palavra ser (aparentemente?) a mesma, é óbvio que o complexo semântico que cada um destes verbos tem quando se aplica a um domínio ou a outro (jogo/vida) é diverso⁷¹. É nitidamente por extensão metafórica que as duas seguintes frases têm o “mesmo” verbo:

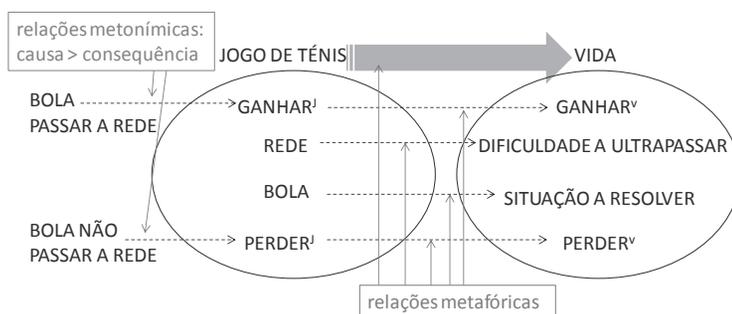
Ele perdeu o jogo porque jogou mal.

Ele perdeu a vida porque conduziu distraidamente.

Repare-se, entretanto, na dinâmica de todo este processo multi-metafórico. Para ele ser possível parte-se de uma dimensão experiencial causa>consequência e, portanto, de base metonímica: quando a bola passa a rede, ganha-se; quando a bola bate e não passa a rede, perde-se. É precisamente por aqui que no filme nos é apresentado, através da sequência inicial, todo o complexo. Pode ver-se, por conseguinte, a estreita relação de contiguidade entre o processo metonímico e o metafórico ou como, neste caso, todas as metáforas componentes da metáfora global assentam em relações metonímicas primordiais.

Um esquema poderá ajudar a visualizar as relações referidas:

71 Embora não seja o tema central deste artigo, cá está um exemplo da produtividade metafórica na extensão semântica das unidades lexicais.



Esquema 5

5. A complexificação da estrutura metafórica no decorrer de *Match Point*

Mas esta é apenas a estrutura básica

Woody Allen, como de costume, pretende atingir com sarcasmo a dimensão trágica e irônica da vida. E para isso vai ter de complexificar a estrutura da narrativa, quer no plano diegético, quer no simbólico, através de recursos metonímicos e do desenrolar da metáfora com que abre o filme.

5.1. *Metonímias de tragédia iminente*

Um dos indícios que vamos recebendo ao longo do filme de que a metáfora estruturadora JOGO DE TÊNIS É A VIDA vai ter uma dimensão dramática e trágica é a utilização metonímica da obra de Dostoiévsky *Crime e Castigo*. Logo no início do filme (pouco depois de 3 minutos) é inserida uma sequência aparentemente sem nexos:

tempo ⁸	sequência da narrativa de <i>Match Point</i>
0.03.17	Chris está a treinar tênis no clube que o contratou.
0.03.28	Chris aparece a ler, focando a câmara, em primeiro plano e demoradamente, a capa de <i>Crime e Castigo</i> .
0.03.39	está novamente no campo de tênis acompanhado pelo responsável que o apresenta a Tom Hewett, que será quem o introduzirá na sua família.

^[8]Esquema 6

8 O tempo do filme é indicado em hh.mm.ss. (horas.minutos.segundos).

Para o decorrer da narrativa do filme, não faz muito sentido pôr Chris a ler *Crime e Castigo* no meio de duas sequências em que está no campo de ténis a treinar. Mas para a construção do ambiente de tragédia faz. O livro é uma óbvia representação metonímica de que tudo acabará em tragédia semelhante à presente na célebre obra dostoiévskyana.

Este indício vai sendo reforçado ao longo do filme. Mais à frente (0.15.20) o pai de Tom manifesta a sua simpatia por Chris justificada pelo facto de ele querer subir na vida e não ser alguém superficial porque manteve uma conversa interessante sobre Dostoiévsky.

E quando Chloe comunica à mãe a notícia de que Nola tinha sido assassinada (não sabia era que tinha sido por Chris, seu marido) esta dimensão de tragédia é nitidamente acentuada.

Chloe diz: “Acabámos de ler! Não é terrível?” Mas a mãe muda de adjetivo e reforça pela repetição que um outro adjetivo é mais adequado: “Nunca me dei bem com ela, mas isto é trágico. É trágico.”

Pode parecer um pormenor de diálogo, mas Woody Allen guiou toda a sua estrutura para que vissemos isto como uma tragédia grega, talvez diferente no fim, na moralidade catártica, mas uma tragédia. Talvez a referência à viagem à Grécia (viagem que deveria ter sido feita e não foi) que acaba por ter um papel importante na estrutura da narrativa seja mais um elemento metonímico que nos leva a associar toda a ação a uma tragédia, entre o classicismo e Dostoiévsky. Veja-se também a semelhança de estrutura entre *Match Point* e *Crime e Castigo*:

- Assassinio por causa de dinheiro;
- O dinheiro roubado na altura do assassinio é pouco;
- Crime cometido com muita premeditação e friamente;
- A assassinada é uma idosa que é a senhoria da casa;
- Pouco depois o assassino parece ficar terrivelmente arrependido.

Para reforçar o horizonte de tragédia que constantemente o filme sugere, Woody Allen vai empregar um outro recurso, agora dentro do âmbito da banda sonora: a ópera. E se é mais do que costume – é quase uma necessidade – Woody Allen servir-se do jazz como o seu estilo de música preferido para as bandas sonoras dos seus filmes, neste é a ópera que é rainha. Para além da fácil associação metonímica entre o elitismo da ópera e a dimensão social em que a trama da história se insere, a ópera vai, ao longo de

todo o filme, adensando o ambiente de tragédia iminente que se adivinha. E para que tenhamos a certeza que é mesmo esta a faceta representativa (metonimicamente representativa) que a ópera tem, Woody Allen encarrega-se de explicitamente colocar uma cena em que é exatamente o simbolismo sinestésico da ópera que é explicitado num diálogo entre Chris e Chloe (0.22.20).

Chris oferece um CD de ópera de presente a Chloe por ter começado a trabalhar no emprego que o pai dela lhe oferecera na firma da família:

Chris: É muito raro [refere-se ao CD de ópera]. Tem umas árias lindas! E a voz dele expressa toda a tragédia da vida.

Chloe: Achas a vida trágica?

Chris: Tu não?

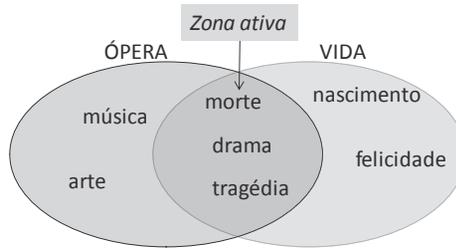
Ela beija Chris e a cena termina sem que Chloe responda.

Seria fastidioso estar a analisar todos os momentos em que a ópera enquadra a narrativa. No entanto, permita-se destacar uma ou outra situação em que o seu funcionamento metonímico é mais elaborado e absolutamente necessário para a compreensão daquilo que a narrativa não apresenta mas que, como em todo o bom cinema, tem de ser o espetador a completar.

Uma cena interessante acontece quando Chris telefona a Nola depois desta o pressionar para ele contar à mulher a relação entre ambos (1:14:17). Chris, apesar de ter ligado, deixa tocar o telefone e não diz nada. Está a pensar e enquanto Nola pergunta quem está a ligar, Chris mantém-se pensativo e em silêncio. Desliga e ouvimos, então, 9 segundos de ópera, aparentemente sem nada a ver com a estrutura da narrativa, porque a cena seguinte passa-se em sua casa: o sogro fala-lhe de negócios e de novas oportunidades. Nos nove segundos de ópera, não são os atores no palco que são filmados. A câmara nem de relance os mostra. Foca e percorre pausadamente, de frente, toda a família: é Woody Allen a pronunciar algo trágico que se seguirá.

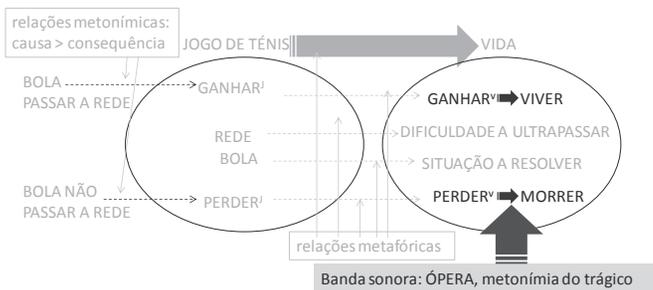
Quatro minutos depois (1:18:57 até 1:20:02) temos 65 segundos de ópera enquanto o casal é filmado na cama. Chloe dorme e Chris, acordado, está a pensar: cada vez que ele pensa a ópera metonimiza a tragédia iminente. Os pensamentos de Chris são a continuação dos que teve quando ligou a Nola e não falou. Mas agora sabemos quais foram os seus pensamentos, porque na cena seguinte ele entra no armazém das armas da casa de campo do sogro e pega numa espingarda e munições. A música que enquadrava a cena de Chris a pensar já nos tinha dito o que ia acontecer: Chris decidira-se por matar Nola.

A ópera funciona, assim, como uma metonímia que, recorrendo àquilo que Langacker designa por *zona ativa*⁹, vai orientando o desenrolar da narrativa para os vetores entendidos como os pontos de contacto entre a ópera e a vida:



Olhando para o esquema, parece tratar-se de um processo metafórico: algo de comum entre duas realidades que vai servir para um conceito (ÓPERA) representar o outro (VIDA). No entanto (e embora seja indesmentível o funcionamento dos pontos comuns referidos entre as duas perceções) a utilização da ópera em *Match Point* funciona como um mecanismo de aviso, como a indiciação de algo trágico que irá acontecer, tal como o fumo indicia o fogo. É, assim, primordialmente, uma indiciação nitidamente metonímica.

Por isso, o verdadeiro esquema metafórico do filme tem a ver com o facto de a metáfora apresentada no início, *ganhar/perder* no jogo, ter que ser vista não apenas como uma metáfora do *ganhar/perder* na vida, mas como a equivalência mais extrema do jogo: *ganhar/perder* metaforiza *viver/morrer*:



9 Langacker 1984 e 1990.

5.2. *JOGO É GUERRA: o último degrau no esquema metafórico de Match Point*

Ora é só porque o verdadeiro jogo que se metaforiza é *viver-morrer* que se atinge a dimensão de tragédia. E Woody Allen vai dando pistas aos espetadores do filme para a verdadeira orientação da metáfora inicial. Na primeira vez que Chris e Nola se veem (0.10.23), como numa verdadeira tragédia grega está explicitamente metaforizado o que irá acontecer.

O reforço da ideia de que aquele encontro se insere na metáfora global iniciadora do filme é dado pela apresentação em primeiro plano de uma rede com uma bola (de ténis, mas agora ténis de mesa ou pingue-pongue) a passar até bater na rede (não se vê quem está a jogar: o jogo em si é mais importante e mais simbólico do que os jogadores). Um jogador perde a jogada, desistir e uma voz feminina desafia: “Quem é a minha próxima vítima?”.

Chris, parado à entrada, aceita o desafio dando a entender que joga mal e como apostam muito dinheiro lamenta-se: “Em que me vim eu meter?”.

No entanto, apenas com o primeiro batimento na bola posta em jogo pela noiva de Tom (Nola Rice), Chris mostra que é um excelente jogador e que ela não tem a mínima hipótese de ganhar. E então a rapariga sente que é ela que se transformou em vítima e devolver a frase, agora verdadeiramente assumida: “Em que me meti eu?!”.

O jogo é, assim, assumido cada vez mais no filme como metáfora, como minissequência da globalidade da narrativa, que por sua vez é uma minissequência da própria vida em si: *ESTA JOGADA É O FILME, O FILME É A VIDA*.

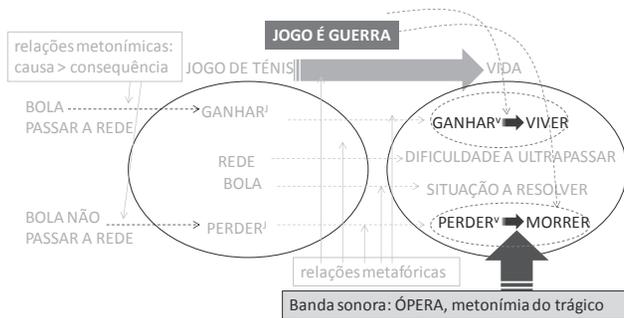
Imediatamente a seguir, Nola, ao mesmo tempo que olha sedutoramente para Chris, pergunta-lhe: “Já lhe disseram que você tem um jogar muito agressivo?”. E depois da resposta de Chris em forma de questão devolvida (“Já lhe disseram que você tem uns lábios extremamente sensuais?”), Nola acrescenta: “Extremamente agressivo”.

O espetador está mesmo a adivinhar o que se vai passar, adivinha que a “vítimas” (foi a palavra usada) do jogo será vítima de tragédia, só que ela própria, Nola, não percebeu até que ponto aquele jogo era a metáfora do drama que se seguiria. Por isso, o destino de Nola está traçado e deriva do facto de ela não perceber a validade da equivalência metafórica *O JOGO É GUERRA, A VIDA É JOGO*, portanto *A VIDA É GUERRA*: quem é agressivo no jogo é agressivo na vida e por isso a “vítima” no jogo será a verdadeira vítima

na vida. Nola acaba o diálogo com “Para a próxima não me apanha desprevenida”, levando o espetador a pensar que não se deixará enganar por Tom.

Esta sequência ilude o espetador que tome a perspectiva de Nola: já conhece o jogo de Chris e portanto não será enganada novamente. Só que Woody Allen está a brincar connosco, espetadores, porque sabe que nós (tal como a personagem Nola) não levamos a sério a equivalência JOGO É VIDA. Se a levássemos a sério, veríamos que o primeiro momento em que se encontraram é a síntese de todo o filme. Nola perguntara “Quem é a minha próxima vítima”, implicando a metáfora GANHAR AO JOGO É MATAR, equivalendo a PERDER AO JOGO É MORRER. Ela pensava que a vítima seria o homem (Chris) mas ele, apenas com um remate muito violento^[10] venceu a jogada, tornando-se ela a vítima de quem queria transformar em vítima.

Por isso, a verdadeira metáfora do jogo, o GANHAR/PERDER tem que ser identificado com o grau mais extremo, o VIVER/MORRER, sendo, portanto, a metáfora estruturadora de *Match Point* a mais comum e a que culturalmente aparece de uma forma omnipresente na perceção que humanamente fazemos da atividade do jogo: JOGO É GUERRA^[11]. E assim complexifica-se a estrutura metafórica de *Match Point*, tal como o Esquema 9 procura evidenciar.



Esquema 9

10 Notar que “remate violento” em alguns jogos se diz TIRO. Em inglês, até mais do que em português, a metáfora funciona a nível lexical. Na *wordnet* a palavra “Shoot” aparece com dois polos de significado essenciais: *atirar um tiro e atirar uma bola com violência*:

(v) shoot, hit, pip (hit with a missile from a weapon)

(v) shoot, pip (kill by firing a missile)

(v) shoot (throw or propel in a specific direction or towards a specific objective) “shoot craps”; “shoot a golf ball”.

11 A propósito da relação metafórica do JOGO como GUERRA, sobretudo no domínio do futebol, ver Teixeira 2010 e 2011.

6. Woody Allen ludibriando o espetador: as mil faces da metáfora

A metáfora apresentada no início (CAIR DA BOLA=PERDER) é proposta como chave de leitura do filme. Assumimos que é isso que se irá passar e ao longo dele Woody Allen recorre constantemente ao mesmo motivo do jogo, do ganhar e do perder. Conjugando este aspeto com o clima e as referências dostoiévskyanas que chegam a levar Woody Allen a pôr Chris a ler *Crime e Castigo*, o espetador vai construindo uma sequência de eventos e indícios que parecem apontar para a inevitabilidade de o crime de Chris ir ter o merecido castigo.

Assim, um dos episódios nucleares que estrutura a trama diegética de *Match Point* é precisamente o que, a nível icónico (e portanto simbólico) vai replicar a sequência inicial da bola a bater na orla superior da rede, deixando a dúvida para que lado irá cair.

Chris vai desfazer-se das joias (1:42:04) tiradas à idosa que assassinou. A sequência começa ao som de ópera o que faz acentuar a dimensão trágica que se aproxima: Chris, antes de ir à polícia, vai desfazer-se das joias que o incriminam. A ária de ópera que pinta a cena já está a indicar: mais um elemento fulcral da tragédia se irá passar. Chris atira todas as joias ao rio, mas quando se vai embora, descobre no bolso o anel da idosa: volta-se, atira-o para o rio e sai dali. Em grande plano e em câmara lenta Woody Allen transforma a sequência do anel numa sequência de ténis: o ângulo de filmagem é igual ao usado nos jogos de ténis; o anel é a bola; a rede do campo de ténis é a rede (note-se o pormenor de coincidência) que faz a proteção à margem do rio (um gradeamento incrivelmente semelhante a uma rede de ténis, com os postes, uma zona superior mais grossa, como a orla da rede de ténis e a parte de baixo constituída por rede). O anel bate na “orla” da rede, sobe e (quando Chris já não está a ver porque, confiante, tinha voltado as costas e ido embora) cai... para o lado de cá, para o “seu lado” da rede.

O espetador pressente que alguém encontrará o anel; sabe que a queda do anel no “campo” de Chris significa que ele perdeu o ponto. Sabe que este ponto é o ponto que decide a vitória ou a derrota no jogo: o filme chama-se assim mesmo, *Match Point*. E sabe que o filme assenta todo nas metáforas VIDA É JOGO, VENCER É GANHAR. Woody Allen, através da primeira sequência do filme, apresentou-nos esta chave para descodificarmos todo o filme. Por isso Woody Allen sabe que nós inferiremos o que parece óbvio: alguém vai encontrar o anel e Chris vai perder. É nesta ideia reconfortante

que assenta a moralidade da tragédia grega que o filme parece conter e que a ópera que ambienta a cena metonimiza, moralidade essa omnipresente no cinema americano: os bons são recompensados, os maus castigados e todo o crime tem o seu castigo.

A ideia vai-se alicerçando quando logo a seguir (1:44:00) Chris vai prestar declarações à polícia. Chris mente aos investigadores dizendo que apenas conhecia superficialmente Nola, mas é rapidamente apanhado a mentir porque a polícia tem o diário de Nola onde ela descreve as relações entre ambos. Acentua-se o fim esperado: Chris vai perder o jogo, a moralidade e a justiça triunfarão...

Além disso, um dos investigadores da polícia desconfia de Chris porque este tinha um bom motivo para matar Nola, mas como não tem provas aceita ficar à espera, embora diga que duvida que possa aparecer alguma coisa que ajude a esclarecer o caso. Ora como o espetador sabe que essa coisa existe (o anel da idosa assassinada) ele prevê a sequência lógica que justifique o que lhe foi apresentado até aí: Chris vai perder, a verdade triunfará...

O polícia que mais desconfiara de Chris acorda (1:53:14) e diz saber como Chris cometeu o crime. Dá a sensação que foi durante o sono (que coincidiu com um sonho de Chris em que os remorsos lhe trazem à presença as assassinas que o acusam) que lhe foram revelados os factos. A iminência da descoberta da verdade e do conseqüente castigo parece inevitável.

Na esquadra, o polícia conta ao outro investigador como durante o sono descobriu exatamente como o crime foi cometido. E descreve precisamente aquilo que o espetador sabe que aconteceu. Cá está – pensamos. O castigo segue-se sempre ao crime.

Mas numa reviravolta absolutamente inesperada, o outro polícia diz que o anel da vizinha morta foi encontrado no bolso de um toxicodependente que costumava assaltar casas e que fora morto numa troca de tiros na zona, o que, segundo a polícia provava... que tinha sido esse drogado que tinha assaltado e morto as duas mulheres...

Afinal, a bola que ressaltara para o campo de Chris não passara a rede, mas ele não tinha perdido o jogo. Ele nunca estivera no campo de quem vai perder, mas sempre no campo de quem vai ganhar. A assunção moral do espetador de que o crime implica castigo e de que a verdade deve triunfar é que nos levou a supor isso, a colocar Chris no campo de quem forçosamente tem de perder.

7. O verdadeiro *blending* de *Match Point*

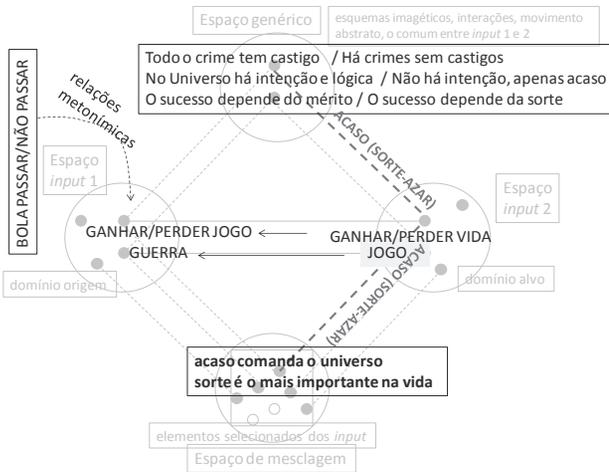
Habilmente Woody Allen dera-nos a entender que a metáfora inicial era BOLA NÃO PASSAR É PERDER e fez tudo para que acreditássemos que a sequência do anel era a concretização dessa metáfora. Mas o que devíamos ver é aquilo que é comum nas duas situações e que constantemente o filme sublinha: o acaso e o ter sorte. Portanto, a metáfora inicial que serve de grelha de interpretação do filme é cruelmente verdadeira: A VIDA É UM JOGO, só que para ganhar não conta apenas a justiça, mas a sorte, não conta a verdade e a ética ou moralidade, mas o mérito de saber passar por cima disso tudo e não olhar a meios para atingir os fins. Tal como no jogo, as regras da vida permitem enganar, fintar o outro, simular que vou para um lado e depois ir para o outro, esconder as minhas jogadas, enganar de todas as formas, desde que do outro lado ninguém se dê conta. O “fair-play” não existe, ele é apenas para enganar os perdedores por natureza. Por isso é que Chris sempre que falava no seu hipotético castigo, o encarava como uma impossibilidade, porque tal significaria que o mundo fazia sentido, e não faz: “Era bem feito que me detivessem e me castigassem. Pelo menos, haveria algum sinal de justiça. Alguma pequena réstia de esperança de que houvesse algum sentido” (1:52:00). Mas não há sentido, não há réstia de esperança quanto a isso. É a sorte, o acaso e não a moralidade e o sentido das coisas o que faz mover o mundo e constitui a última lei da vida.

A ironia suprema de todo o jogo metafórico de *Match Point* está na forma como Woody Allen contorna a sua própria metáfora estruturadora do filme e vai enganando o espetador. Nós julgamos que ele nos quer dizer o que realmente nos disse na abertura “Com alguma sorte, (a bola) segue em frente... e ganhamos. Ou talvez não siga... e perdemos”. Mas na realidade, a verdadeira mensagem é: Não há justiça, não há sentido, não é certo o triunfo da verdade. O acaso e a sorte sobrepõem-se a isso tudo, até ao que parece impossível: *se tiveres sorte, ganhas mesmo que a bola não passe a rede*.

E então percebemos o verdadeiro alcance da forma como a metáfora foi apresentada na sequência inicial: o que *Match Point* pretende evidenciar não são tanto as equivalências metafóricas apresentadas, mas *sobretudo o ponto de encontro de todas elas: o acaso e a sorte*.

Por isso, parece-nos ser o modelo de Gilles Fauconnier & Mark Turner, atrás apresentado, de integração concetual (mesclagem ou *blending*) o que melhor permite evidenciar a importância que apenas um vetor (ACASO/

SORTE) tem em toda a estrutura e como ele é importante para o espaço de integração final (*blending*) que decorre de todo o jogo metafórico de *Match Point* (Esquema 10).



Esquema 10

E não se poderia ter melhor argumento para defender o ponto de vista sobre a validade da estrutura de análise que aqui se apresenta (Esquema 10) do que a forma como o filme termina. No final, quando o filho de Chris recém-nascido é levado para casa e toda a família está eufórica e o avô expressa o desejo de que a criança venha a conseguir tudo o que quiser, o tio, Tom, diz “Não me interessa que ele seja grande. Só desejo que tenha sorte.” E pouco depois, ouve-se ópera.

É o *blending* final, a integração perfeita de tudo aquilo que é a estrutura semiótica de *Match Point*.

E é também por isso que *Match Point* é um filme metafórico que carnava- liza a sua própria metáfora.

É *Match Point* um filme perfeito?

Por axioma, que queremos que assim seja, não há filmes perfeitos. Mas (e utilizando a metáfora do jogo) pode-se dizer que *Match Point* é um jogo bem jogado, ou (na linguagem do ténis) *Match Point* é um ponto perfeito, um ponto de ... “Game, Set and Match”.

Referências

- BARCELONA, Antonio (ed.), 2000, *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- DIRVEN, René & Pörings, Ralf (Eds.), 2002, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- FORCEVILLE, Charles, 1996, *Pictorial Metaphor in Advertising*, Routledge, London/New York.
- GOOSSENS, Louis, 1990, “Metaphonymy. The interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action”, *Cognitive Linguistics* 1-3, 323-340.
- LANGACKER, Ronald W., 1984, “Active zones”, *Berkeley Linguistics Society* 10, 177-188, Reprinted in Langacker 1990, 189-201.
- LANGACKER, Ronald W., 1990, *Concept, Image and Symbol. The Cognitive Basis of Grammar*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- SILVA, Augusto S., 2003, “O poder cognitivo da metáfora e da metonímia”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. 7, Fascs 1-2, Faculdade de Filosofia da UCP, Braga, pp. 13-75.
- TEIXEIRA, José, 2010, “Texto jornalístico e metáforas de vida e morte no futebol”, in Silva, Augusto Soares; Martins, José Cândido; Magalhães, Luísa; Gonçalves, Miguel (Org.s), *Comunicação, Cognição e Média*, Volume 2, Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, Braga, pp. 305-322. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/11258>
- TEIXEIRA, José, 2011, “Futebol, inferno, jogo e guerra: as realizações linguísticas do jogo como metáfora nas capas dos jornais desportivos portugueses”, *Diacrítica – Ciências da Linguagem*, Nº 25-1.

SOMOS TODOS ARTISTAS AGORA

Dominic McIver Lopes*

Somos todos artistas agora. A fotografia recebe os louros. O raciocínio não é este: todos nós tiramos fotografias, a fotografia é uma arte, então todos nós fazemos arte. Obviamente, o fato de a fotografia ser uma arte, não significa que cada fotografia é uma obra de arte: todos nós tiramos fotografias e fotografia é uma arte, mas talvez as fotografias que tiramos não são obras de arte. É necessário um raciocínio mais sutil para defender o argumento de que a fotografia nos torna a todos artistas. Os elementos do argumento são uma teoria da fotografia, alguns pensamentos sobre quando o uso da tecnologia fotográfica é artístico, e algumas observações sobre os desenvolvimentos recentes nessa tecnologia. Em última análise, o intuito é chegar a uma melhor compreensão da arte fotográfica e algumas das formas que esta pode assumir.

Ansiedade da Arte

A ideia de que a fotografia nos torna a todos artistas não tem paciência para com uma ansiedade de longa data sobre o estatuto artístico da fotografia. Em 1841, William Henry Fox Talbot, um dos inventores da fotografia, reconheceu a preocupação de que a sua invenção seria “injurious to art, as substituting mere mechanical labour in lieu of talent and experience” (1841: 108).

* Tradução para português de Bernarda Esteves

Cinquenta anos depois, Peter Henry Emerson, um dos melhores fotógrafos da sua época e um herói do movimento da “straight photography”, acrescentou que as fotografias são “sometimes more beautiful than art, but are never art” (in Maynard 1997: 268). Embora a fotografia já tenha estabelecido o seu lugar nas instituições do mundo da arte, especialmente nas galerias de arte, as dúvidas persistem. O ataque mais poderoso à fotografia foi lançado pelo filósofo Inglês, Roger Scruton (1981).

Scruton vê a fotografia como imagem mecânica. A ideia é não só que as fotografias são imagens feitas utilizando máquinas. Afinal de contas, máquinas são ferramentas e imagens são normalmente feitas com ferramentas, desde as mais simples como lápis e papel para as complexas, como câmaras e impressoras de sublimação de tinta. O que torna a fotografia especial tem a ver com a forma como a máquina fotográfica forma a imagem (Walton, 1984). Ao contrário do lápis e papel, a tecnologia fotográfica produz imagens que são causadas pelos itens espelhados, de modo a assegurar três fatos. Em primeiro lugar, uma fotografia de uma flor representa a flor como tendo um certo aspeto, um aspeto que a flor tem na verdade. Segundo, se a flor tivesse um aspeto diferente, a fotografia tê-lo-ia mostrado como tendo aquele aspeto ao invés – chamemos-lhe “feature tracking”. Em terceiro lugar, “feature tracking” não depende de qualquer crença do fotógrafo sobre o aspeto da flor. Em suma, a tecnologia fotográfica garante uma independência de crença na “feature tracking”.

Assim entendida, a fotografia contrasta com a pintura. Um fotógrafo pode “touch up, alter, or pasticher as he pleases” (Scruton 1981: 593), mas estas são técnicas da pintura, não da fotografia, porque elas não garantem uma independência de crença na “feature tracking”. As fotografias feitas sem quaisquer técnicas pictóricas são “fotografias ideais”. Fotografias reais, e não-ideais são “the result of the attempt by photographers to pollute the ideal of their craft with the aims and methods of painting” (Scruton 1981, 578).

Este contraste entre a fotografia ideal e a pintura começa o argumento de Scruton para a conclusão de que a fotografia ideal não é uma arte. Aqui está:

1. fotografias ideais são imagens que resultam de uma independência de crença na “feature tracking” e

2. se as fotografias ideais são imagens que resultam de uma independência de crença na “feature tracking”, então não pode haver nenhum interesse estético em fotografias ideais como representações, mas
3. nenhum trabalho é uma obra de arte representativa, a menos que seja possível ter um interesse estético nele como uma representação,
- C. portanto nenhuma fotografia ideal é uma obra de arte representativa.

Observe-se que este é um argumento logicamente válido. Se (C) é falsa é apenas se pelo menos uma das premissas é falsa.

As premissas (2) e (3) executam um grande jogada pela introdução de uma noção especial de representação. Segundo Scruton, uma representação imagética é uma expressão de “a thought embodied in perceptual form” (1981: 581). Ele escreve que, num retrato pintado,⁴

We see not only a man on a horse but a man of a certain character and bearing. And what we see is determined not by independent properties of the subject but by our understanding of the painting. It is the way the eyes are painted that gives that sense of authority, the particular lie of the arm that reveals the arrogant character, and so on. In other words, properties of the medium... present to us a vision that we attribute not to ourselves but to another man; we think of ourselves as sharing in the vision of the artist (1981: 581).

Compreender o pensamento incorporado numa representação pictórica significa pensar na forma como vemos o que vemos como pretendido pelo artista.

Então, (3) define obras de arte representativas como dando um interesse estético numa forma perceptual que expressa um pensamento pretendido pelo artista. A premissa (2) acrescenta que uma independência de crença na “feature tracking” não é suficiente para a representação. Adicionando a concepção de fotografias ideais expressa por (1) e a lógica é insuperável.

Fotografia Documentário e de Arte Conceptual

No entanto, a lógica sempre permite que se invertam as perspectivas. Se a fotografia é uma arte, então, (1), (2), ou (3) é falsa. Dito de outra forma, se

(C) é falsa, então é possível ver práticas de arte fotográfica como estruturadas em torno de rejeições de uma ou mais destas premissas.

Uma opção é rejeitar (3), argumentando que um interesse estético numa imagem como uma imagem não precisa ser um interesse nela como expressão de um pensamento (Lopes, 2003). A estratégia é fazer com que as imagens se encaixem na definição de Scruton de fotografias ideais, mas que atraiam um interesse estético, que não pode ser obtido por olhar para a mesma cena a olho nu. Um tipo de olhar fotográfico distinto resulta num tipo distinto de interesse estético.

Este interesse pode ser reforçado por uma crença em (1) e na objetividade fotográfica. Barbara Savedoff defende que as fotografias da época clássica da viragem do século até à década de 1960 são irresistíveis porque elas “documentam” um mundo desconhecido que é, ao mesmo tempo, o nosso mundo, “transformado” (2000: 128). Ela explica que elas “make even the most familiar objects appear strange” (2000: 2); elas “reveal something strange and unsettling about the way the world looks” e “we are startled to find a gap between what the photograph compels us to see and what we know to be true” (2000: 88). Nenhum desenho pode ter esta força, uma vez que só a fotografia nos obriga a ver a cena como estranha, mas real, e estranha, porque é real.

Aqui está uma das muitas maneiras de conseguir este efeito. A câmara é um dispositivo de enquadramento. Ela corta um pedaço do mundo e isola-o do contexto em que ele normalmente habitaria. Com uma mudança de contexto vem uma mudança nas propriedades que o objecto representado poderá ter. Um corolário da exigência em colocar as coisas em contexto, de modo a vê-las mais detalhadamente é que a descontextualização pode ser reveladora. Considere-se, por exemplo, *Nude, East Sussex Coast* (1959) de Bill Brandt, que retrata um close-up dos joelhos de um banhista com o mar ao fundo. Dá-nos um novo olhar sobre o que é de outra forma banal.

Em vez de rejeitar (3), pode-se rejeitar (2). Para Scruton, um interesse estético numa imagem é um interesse num pensamento encarnado na imagem e não um interesse “in the thing represented” (1981: 585-6). Mas as fotografias ideais prestam-se a interesse estético apenas nas cenas que retratam:

our attitude toward photography [is] one of curiosity, not curiosity about the photograph but rather about its subject. The photograph addresses itself to our desire for knowledge of the world, knowledge of how things look or seem. The photograph is a means to the end of seeing its subject (Scruton 1981: 590).

A resposta a (2) é que as imagens que resultam de uma independência de crença na “feature tracking” podem e encarnam pensamentos numa forma perceptual. Os críticos a Scruton, queixam-se com razão de que ele ignora a representação ao “choosing from among a collection of pre-existing objects” (Alward 2012; ver também Abell 2010, Gaut 2010).

É exatamente esta possibilidade que tem sido rigorosa e famosamente explorada na prática do que veio a ser conhecido como “fotografia conceitual”. As marcas dessa prática são encenar a cena fotográfica e encenar a própria fotografia. As fotografias cinematográficas de Cindy Sherman e os quadros meticulosamente planejados e ensaiados de Jeff Wall, chamam a atenção para o fotógrafo como responsável pelo *mise-en-scène*. O uso de Wall de caixas de luz e grande escala adequada para a galeria são formas de encenar fotografias. Andreas Gursky combina a grande escala com a resolução fina para bifurcar a experiência de uma imagem inteira a partir da experiência de seus detalhes - o espectador de *Paris, Montparnasse* de Gursky deve escolher entre ficar longe o suficiente para ver o todo e ficar perto o suficiente para ver qualquer detalhe (Nanay, 2012). Cada técnica pode ser usada para sugerir pensamentos para além do que é estritamente representado.

Práticas de arte fotográfica podem ser vistas como surgindo a partir da negação de (2) e (3), mas isso não significa que as fotografias artísticas entrem directamente numa dada categoria. Há casos mistos. Ainda assim, pode ser esclarecedor para compreender as estratégias para a criação de fotografias artísticas como reações a uma ansiedade acerca da fotografia marcada pela posição de Scruton.

Ideais de Imagem

E a premissa (1)? Quase ninguém disse uma palavra acerca dela (a exceção é Phillips, 2009). Isso é surpreendente, pois (1) dá um empurrão poderoso à posição de Scruton. No entanto, (1) expressa a ideia generalizada de que fotografias “remove the human agent from the act of reproduction” (Cavell 1971:23) de modo que “the subject matter always pushes through” e assume “primary importance” (Sontag, 1977: 135). A pergunta a fazer é se o contraste entre fotografias ideais e pinturas ideais se sustenta.

A própria ideia de um ideal precisa de um olhar mais atento. Os ideais da pintura e da fotografia não são simplesmente os melhores exemplares de cada um. Se assim o fosse, a fotografia ideal podia incluir fotografias baseadas no que

Scruton apelida de técnicas de pintura, e seu argumento entraria em colapso. Da mesma forma, a pintura ideal e a fotografia ideal não são simplesmente o que cada uma pretende ou deveria pretender. Talvez a prática fotográfica tencione ou deva tencionar atingir fins através do que Scruton consideraria meios pictóricos. Pelo contrário, o ideal é um “logical ideal”, um “which represents the essential differences between them” (Scruton 1981: 578).

Assim, a teoria de fotografias ideais estabelecidos em (1) é suposta representar a essência das fotografias. Ela implica que o que faz qualquer imagem uma fotografia é ser gerada por um certo tipo de processo mecânico. Isto é,

- P. um item é uma fotografia se e somente se é uma imagem que é um produto de uma independência de crença na “feature tracking”.

Uma fotografia em particular pode também ser o produto de um processo pelo qual um pensamento é incorporado em uma imagem, mas então é “poluído” por algo que não é essencialmente fotográfico.

E quanto à pintura ideal? As pinturas encarnam pensamentos em imagens e os seus conteúdos são intencionais. Isto é,

- D. um item é uma pintura se e somente se é uma imagem que é um produto de um processo de imagem intencional.

Uma pintura também pode ser produto de um processo de independência de crença na “feature tracking”, mas então é “poluído” pela fotografia. Juntos (P) e (D) delineiam categorias não sobrepostas de fotografia ideal e pintura ideal.

Os exemplos de Scruton de pintura ideal nunca se afastam do domínio da arte. Isso é fácil de passar despercebido, porque a palavra “pintura” é tão intimamente associada com a arte. Devia ser óbvio que as imagens não fotográficas que incluem mosaicos, vitrais, colagens, desenhos e gravuras, e que as imagens artísticas constituem uma pequena fração do total da população de imagens não-fotográficas.

Uma vez que olhar para além dos tipos de imagens carregadas de intenção típicas da arte, não é difícil encontrar contra-exemplos de (P) e (D). Galileu fez alguns desenhos da lua, que o levou a descobrir que sua superfície é de crateras. O que ele fez foi meticulosamente copiar os padrões de luz e sombra que viu através de seu telescópio. Ele não precisou de conceitos des-

ses padrões a fim de traçar os seus contornos e ele não tinha ideia de como os padrões eram. Só depois se apercebeu que eles eram sombras de montanhas lunares, e são agora essas crateras que vemos nas sombras retratadas. A alegação de que nenhuma característica é encontrada num desenho, a não ser que propositadamente, significa que os criadores de imagens não podem fazer descobertas através de seus desenhos, e isto não é verdade. Um criador de uma imagem pode fazer uma descoberta e representá-la ou pode fazer uma descoberta através da criação de uma imagem (Lopes, 2009).

O desenho de Galileu ilustra bem um processo de criação de imagem comum, onde o treino extensivo do olho e da mão dá a um criador de imagens uma espécie de memória muscular que lhes permite copiar o que vêem de uma forma que não é calculada e que exige aplicar conceitos do que vêem. Como não há intenções ou crenças sem conceitos, este modo de desenho é livre de intenção e procura características independentes de crenças sobre essas características (Lopes 1996, cap. 9). Além disso, porque pensar que a criação de imagem é uma questão de tudo ou nada - que todos os aspetos imaginados são intencionais, caso contrário, nenhum é? Alguns aspetos podem ser visualizados como intencionais, enquanto outros são gravados através de processos não-concetuais de desenho. (Lembre-se de pensar não só em arte, mas também de imagens publicitárias, imagens de catálogo, desenhos técnicos, desenhos de campo e esboços rápidos feitos para servir dezenas de finalidades diferentes).

O desenho de Galileu não é uma fotografia, no entanto encaixa no (P) e não se encaixa no (D). (P) e (D) são falsos e (1) é, portanto, mais ficção do que um ideal. Alguns anos antes da generalização de Scruton, Joel Snyder e Neil Walsh Allen alertaram para os perigos de um tipo de raciocínio que começa com afirmações como (1) e termina com aquelas como (C). Eles escreveram que os modelos mecânicos “are not intended as serious descriptions of the photographic process in the first place and are only put forward as ‘negative’ definitions in order to establish what is peculiarly photographic about photography by way of contrast with what is peculiarly ‘artistic’ about art” (1975: 163). Eles acrescentaram que ninguém se deve surpreender que “once a theorist has defined photography as being non-manipulative, non-imaginative, and non-inventive (in a literal sense), and has defined ‘art’ as being manipulative, inventive, and imaginative, the distinction between the two becomes relatively clear” (1975: 163).

Processar Fotografias

Quando cada passo num argumento está em perigo, uma falha profunda é geralmente a culpada. Agora dúvidas sobre (1) aumentam dúvidas sobre (2) e (3). Aqui o culpado é empunhar uma teoria de fotografias para chicotear uma distinção entre fotografias e outras imagens num alinhamento com uma distinção entre a representação e meras imagens.

O que distingue fotografias de imagens não-fotográficas? A resposta óbvia é que as fotografias são imagens feitas usando tecnologias fotográficas enquanto as imagens são feitas usando tecnologias de pintura, desenho, mosaico, e assim por diante. Esta resposta só empurra a questão um passo para trás. O que torna fotográfica algumas tecnologias de imagem e outras não-fotográficas? A resposta fornecida por (P) e (D) era a de que as tecnologias fotográficas são as que asseguram uma independência de crença de “feature tracking” (procura de características), enquanto as tecnologias não-fotográficas são aquelas adaptadas à imagem governada por intenção. Sem (P) e (D), estamos de volta ao estirador.

Em *The Engine of Visualization*, Patrick Maynard define fotografias como produtos de fotografia, onde a fotografia é uma tecnologia - “a branching family of technologies... whose common stem is simply the physical marking of surfaces through the agency of light and similar radiations” (1997:3). Isso não é bem a história completa uma vez que a maioria das tecnologias de imagem não-fotográficas também envolvem a marcação de superfícies através do uso da luz. Maynard acrescenta que “in the case of photography it is the radiation that forms the image, whereas in painting it is not” (1997:20). Com esta definição de fotografia estabelecida, Maynard passa a definir procedimentos, estruturas e materiais fotográficos como aqueles que têm um lugar na tecnologia da fotografia (1997:19).

Dawn Philips (2009) baseia-se em Maynard. A fotografia é uma imagem visual cuja história causal inclui um “photographic event” - a exposição de uma superfície fotossensível à luz, assim, gravando uma “light image”. Essa gravação não é ainda uma fotografia (geralmente não é ainda sequer visível) e alguns processamentos eletrônicos, químicos ou mecânicos são necessários para criar uma imagem fotográfica. Por conseguinte, um processo fotográfico é “a distinctive multi-stage process that necessarily includes the occurrence of a photographic event and the material production of photographic images” (2009, 336). O ponto chave é que a fotografia não é para ser

identificada com o evento fotográfico; é um processo para criar, armazenar, e exibição de imagens que se originam com um evento fotográfico.

Hora de montar estes materiais numa teoria de imagens fotográficas:

PP. um item é uma fotografia se e apenas se, é uma imagem que é um produto de um processo fotográfico, onde um processo fotográfico inclui tanto (1) um evento fotográfico, bem como (2) processos para a produção de imagens.

A cláusula (1) distingue fotografias de outras imagens, mas satisfazer (1) não é suficiente para um item ser uma fotografia - deve também satisfazer a cláusula (2). Além disso, (2) não necessita distinguir imagens fotográficas de outras imagens. Estes processos podem ser utilizados e muitas vezes são utilizados para fazer imagens não-fotográficas. Finalmente, note-se que (PP) capta como fotografias diferem de outros tipos de imagens, sem implicar (P) ou (D).

A família de tecnologias para a criação de fotografias é grande e diversificada. Isso inclui o processo Daguerrotype agora raro e difícil, e o recentemente ressuscitado processo Polaroid. Mais familiar para os fotógrafos casuais de hoje são os processos de duas etapas de rolo e impressão e a fotografia digital. O evento fotográfico no processo orientado para o consumidor do rolo e de papel é a exposição da emulsão fotossensível em rolo usando uma câmara. O rolo é revelado e fixado e, em seguida, utilizado para expor papel revestido com uma outra emulsão fotossensível, que é novamente revelada e fixada. Na fotografia digital, o evento fotográfico é a exposição de um dispositivo de carga fotossensível acoplada. Isso cria um registo electrónico que passa por várias etapas de processamento de software para gerar um documento que pode ser exibido num ecrã, projetado ou impresso. Processos híbridos começam com a exposição de emulsão fotossensível no rolo que é revelado, fixado, e depois digitalizado para criar um ficheiro electrónico para processamento e exibição. Em muitos destes processos, são efectuados ajustamentos para produzir uma imagem desejável. Exemplos incluem filtragem, manipulação de curvas de cor, retoques, corte e montagem.

Com os processos padrão vêm processos não-padrão. A moda do momento é multi-processamento, onde emulsões são desenvolvidas usando produtos químicos destinados a diferentes emulsões, produzindo mudanças de cor espetaculares. Usando processos contra o seu design é uma maneira de explorar a natureza do meio. Alguns fotógrafos usam os seus materiais para

além das tolerâncias (por exemplo, tempos de revelação extremamente longos), expor rolos fora de validade, ou usar câmaras baratas, para tematizar “artefatos” da produção de imagem. O software de edição de imagem *raster* (por exemplo, Photoshop e Gimp) praticamente convida o seu uso para além das especificações do produto.

Uma vez que as fotografias são imagens e as imagens são itens feitos para serem vistos, o objectivo final de qualquer processo de produção fotográfica é a criação de um objeto para exposição. Este poderia ser a impressão de uma *snapshot*, uma boa impressão para exibição num portfólio ou matificada e emoldurada numa parede, um meio-tom ou placa num livro, um slide para uma projecção, ou um arquivo de imagem para a transmissão assíncrona através da internet para um qualquer número de dispositivos de exibição diferentes.

O que deve ser adquirido em nossa compreensão de fotografias mantendo-nos com (P) acrescido de (D) e negando que uma imagem de alta faixa dinâmica criada pela fusão de várias exposições é uma fotografia? Ou uma imagem que teve os olhos vermelhos alterados? Ou uma fotomontagem?

Galerias sem muros

Para as práticas de fotografia documentário e conceptual pode ser adicionado um terceiro, e ela pode ser entendida como contestando (1), tirando partido das possibilidades artísticas abertas pela substituição de (P) com (PP). A tecnologia digital é a heroína desta história.

O burburinho acerca de fotógrafos como Gursky salienta o uso deles de tecnologia digital para alcançar escala. A resolução da imagem final é uma função do rolo ou a resolução do sensor, o rolo ou o tamanho do sensor e o tamanho final da imagem. Aumentando o tamanho final da imagem, sem aumentar o tamanho ou a resolução do rolo ou sensor implica uma perda de resolução da imagem final. No entanto, existem limites físicos para o rolo e sensor de resolução (além de um certo ponto o ruído apaga os benefícios do grão mais fino). Assim, a fim de coincidir com a resolução que é encontrada em imagens pequenas ao fazer imagens muito grandes, esses fotógrafos tiram várias fotos de partes de uma cena e meticulosamente costuram-nos numa única imagem num aplicativo de edição de *raster*. Isto é, eles aumentam a película virtual ou o tamanho do sensor, fazendo imagens compostas. Fun-

damentalmente estas técnicas respeitam o espírito de (1), sendo somente usadas para aumentar a escala sem perda de resolução.

Este uso da fotografia digital é um caso especial. A fotografia digital é construída sobre uma série de tecnologias para o processamento, além do evento fotográfico e essas tecnologias fornecem uma panóplia de oportunidades artísticas. Três características dessas tecnologias diferenciam-nas da tradicional fotografia “molhada”.

Primeiro, eles são de uso geral: eles contêm algoritmos, conjuntos de dados, e dispositivos de transdução para criar, armazenar e exibir imagens de qualquer tipo - e não apenas fotografias. O processo de E6 para revelar e fixar inversão de cores do rolo e o processo Cibachrome para impressão a partir deste rolo são processos fotográficos dedicados. Eles tomam como ponto de partida um evento fotográfico que registou uma imagem invisível de luz numa emulsão e a sua finalidade é torná-la visível. Na fotografia digital padrão, um dispositivo de carga acoplada cria um arquivo de imagem que é processada para exibição em tela ou impressão. No entanto, estes processos não são dedicados a imagens fotográficas: são normalmente utilizados para criar e exibir imagens não fotográficas. O Photoshop não só edita e transforma imagens *raster* de câmaras, mas também as “pintadas” com uma mesa digitalizadora, impressões de jato de tinta não só imagens fotográficas, mas também desenhos. A codificação num formato digital comum facilita o processamento de informações de propósito geral.

Em segundo lugar, as tecnologias digitais são relativamente acessíveis. Com a redução de custos e aumento da automação, eles continuam uma tendência secular “making good images cheap and cheap images good” (Beatrice Farewell citado em Maynard 1997: 112). A consequência mais evidente disto é o número de fotografias a serem criadas. Contando por eventos fotográficos, existem agora triliões por ano. Mais interessante, contudo, é que o tipo de controlo sobre o meio que requeria equipamento caro e formação extensiva é agora amplamente disponível. Tudo a partir de cortar e ajustar o contraste e *gamma* para retocar e compor, é implementado como algoritmos que operam sobre ficheiros de imagem com um clique de um rato ou um toque do dedo. Um levantamento superficial de um site como o Flickr indica um alto nível de consciência do medium e uma vontade de jogar com as variáveis, às vezes deliberadamente a chamar a atenção para o medium. (Na verdade, é uma convenção do Flickr a de declarar todos os elementos do processo fotográfico utilizado em uma foto postada.)

Flickr traz-nos a uma terceira e mais importante observação sobre a acessibilidade. Fotografias recém tiradas são em grande parte destinadas não para impressão, mas para exibição em ecrãs e algumas delas são publicados para visualização assíncrona em sites como o Flickr (o número absoluto é surpreendente: o Flickr sozinho faz um upload de mais de dois mil milhões de imagens por mês). Exibição assíncrona é a distribuição “em qualquer lugar, a qualquer hora, para qualquer um.” Assim, estes sites reúnem comunidades com interesses comuns, incluindo interesses fotográficos comuns.

Estas três características da fotografia digital trabalham em uníssono. Sendo de propósito geral, elas guardam a ideia de que há alguma coisa especial nos processos fotográficos, além do evento fotográfico. Sendo acessíveis elas dão poder aos criadores de imagens. Trazendo estes criadores de imagens para comunidades com interesses comuns, elas permitem a evolução de novas práticas fotográficas além do patrocínio das galerias e editoras.

A prática é composta por pessoas que se reconhecem mutuamente uns aos outros como participantes na prática tendo em vista os seus interesses comuns. A prática fotográfica é composta por pessoas que reconhecem mutuamente uns aos outros como participantes na prática tendo em vista seus interesses fotográficos compartilhados. Descrever um site como o Flickr como para “social networking” não lhe faz justiça como um veículo para os tipos de comunicações e trocas que permitem aos indivíduos que tiram fotografias a tornar-se participantes de uma prática fotográfica. Muitas vezes, estes são práticas fotográficas distintas, centradas em interesses fotográficos que não são regulados pelo acesso às galerias de arte, imprensa, e a sala de seminários. Um exemplo notável dessa independência é a resposta de um grupo do Flickr a uma brincadeira através do post de um Cartier-Bresson, que foi descrito como “gray, blurry, small, odd crop” (Heffernan 2008). Se este julgamento é correto ou não, não interessa. O que importa é haver um lugar para as práticas fotográficas cujas normas estão em desacordo com aquelas do cânone da arte.

Estas são práticas fotográficas, mas são práticas artísticas? Sem dúvida, algumas não são. Sem dúvida, algumas são. Por que pensar que uma prática é desqualificada de ser uma prática da arte porque ela se desenvolve online? Alguns seguem de perto os passos da tradição do documentário que resiste à (3). Naturalmente, muitos tematizam o médium ao dobrar os processos fotográficos nos modos descritos na seção anterior. Estas novas comunidades são o lar de algumas das explorações mais intensivas e ainda divertidas das pos-

sibilidades da tecnologia fotográfica, sem levar em conta “a fotografia ideal.” O que é alcançado nestas práticas fotográficas que contestam (1) deixa claro o preço pago por quem nega que elas são práticas artísticas.

O grande evento na história da fotografia recente é encontrar um lugar ao lado da pintura na parede do museu. Talvez não seja nenhuma surpresa que as estratégias de fotografia de arte conceptual necessitem de recursos intelectuais, materiais e institucionais que garantem a sua exclusividade - talvez isso seja uma manobra defensiva contra a tendência de acessibilidade. No entanto, um evento igualmente grande é a fotografia ter encontrado o seu caminho para o pequeno ecrã.

Roger Scruton reclama que “photography is democratic: it puts into the hand of everyman the means to be his own recorder. To defend its artistic pretensions is to make everyman an artist” (1990: 178). Enquanto nem todos sejam artistas, a fotografia não é arte. No entanto, o *modus tollens* de alguns é o *modus ponens* de outros. Se a fotografia coloca em nossas mãos uma ferramenta para a criação de imagens de arte, então todos nós somos artistas agora.

Referências

- ABELL, Catharine. 2010. “Cinema as a Representational Art,” *British Journal of Aesthetics* 50.3: 273–86.
- ALWARD, Peter. 2012. “Transparent Representation: Photography and the Art of Casting,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70.1.
- CAVELL, Stanley. 1971. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking.
- GAUT, Berys. 2010. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEFFERNAN, Virginia. 2008. “Sepia No More,” *New York Times Magazine* (April 28): 18–19.
- LOPES, Dominic McIver. 1996. *Understanding Pictures*. Oxford: Oxford University Press.
- 2003. “The Aesthetics of Photographic Transparency,” *Mind* 112: 432–48.
- 2009. “Drawing in a Social Science: Lithic Illustration,” *Perspectives on Science* 17.1: 5–25.

- forthcoming. *Beyond Art*. Oxford: Oxford University Press.
- MAYNARD, Patrick. 1997. *The Engine of Visualization: Thinking Through Photography* (Ithaca: Cornell University Press).
- NANAY, Bence. 2012. "The Macro and the Micro: Andreas Gursky's Aesthetics," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70.1.
- PHILLIPS, Dawn M. 2009. "Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism," *British Journal of Aesthetics* 49.4: 327–40.
- SAVEDOFF, Barbara. 2000. *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture*. Ithaca: Cornell University Press.
- SCRUTON, Roger. 1981. "Photography and Representation," *Critical Inquiry* 7.3: 577–603.
- 1990. *The Philosopher on Dover Beach*. Manchester: Carcanet.
- SNYDER, Joel and Neil Walsh Allen. 1975. "Photography, Vision, and Representation," *Critical Inquiry* 2.1: 143–69.
- SONTAG, Susan. 1977. *On Photography*. London: Penguin.
- TALBOT, William Henry Fox. 1841. "Calotype (Photogenic) Drawing," *Literary Gazette* 1256 (13 February): 108.
- WALTON, Kendall. 1984. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism," *Critical Inquiry* 11.2: 246–77.

TWO ROUTES TO EXPRESSION IN PAINTING

Francisca Pérez-Carreño

UNIVERSITY OF MURCIA

This paper has been possible thanks to funding from the Spanish Ministry of Science and Innovation (research project FFI2011-23362), and from the Agencia Séneca de la Región de Murcia (research Project 08694/PHCS/08). I am grateful to the audiences at the CEHUM – XIII Colóquio de Outono in Braga, and at the VI Workshop on Aesthetic Experience in Barcelona for their questions and comments. I also thank Nicholas Jarvis for his careful reading and editing of the text.

In *Painting as an Art*, Richard Wollheim gave an account of pictorial meaning and its two basic modes: representation and expression. Pictorial representation and expression were both explained as the outcome of the activity of an artist, who by marking the canvas causes the viewer to be subjected to certain experiences. The account focused on the description of these experiences, seeing-in for representation, and expressive perception for expression. As a consequence, understanding the expressive content of paintings consists of undergoing a partly visual and partly affective experience of expressively perceiving, or perceiving *correspondences*.

In spite of that, Wollheim concludes his account of pictorial expression by asserting: "...expression, unlike representation, accrues to a painting along two independent routes (...). One (...) starts from the state of mind of the artist, (...) and terminates on how the painting is to be expressively perceived. But the other, which seems like a less strictly visual route, (...) passes through the gestural activity of the artist, and terminates on the physical traces of this activity". The aim of this paper is to analyse the unity of the whole picture. By including a second gestural route to pictorial expression Wollheim acknowledges the specificity of painting, avoids reducing expression into mere representation, and makes room for style as a feature of art closely connected to expression. However, do 'the two independent routes' converge into a unitary

experience of the expressive quality of the painting? Or are they different phenomena that we should include under the umbrella term of expression?

1.

The aim of a theory of artistic expression is mainly to explain the expressive content of works of art. On the one hand, it is obvious that an artist does not need be in the mental state that her work expresses, and it is unlikely that her behaviour is dominated by passions. On the other hand, understanding artistic expression is not supposed to involve the viewer being moved by an actual feeling. In the highly formalist context of the philosophy of art of the fifties and sixties, maintaining a contrary position was blamed for committing the intentional and pathetic phallacies of artistic meaning (Wimsatt & Beardsley 1954). Arguments about the priority of the artwork; its meaning and intrinsic value over the intentions of its creator; and the effects on the viewer, led to the idea of works of art being expressive (merely displaying the pattern of expression) instead of actually expressing (giving vent to the artist's feeling). So, works of art were not expected to properly express, but rather to be expressive, to the extent that their authors need not make manifest their own mental conditions, and consequently viewers need not react emotionally to the actual expression of a genuine emotion.

According to this account, expressive works of art may possess the appearance of genuine expression without properly manifesting or conveying any emotion, even if finding something expressive of an emotion seems to be dependent on recognizing genuine expression. By highlighting the common ground of the perception of expression and expressiveness, Peter Kivy held that the ability to perceive expressiveness implies a previous capacity to perceive a visual or aural "pattern as a vehicle of expression" (Kivy 1989, 59). And when it is the case that expressiveness is found in non-sentient beings, we perceive them as expressive because we tend to "animate our perceptions" (Kivy 1989, 59). It is the same psychological capacity that enables us to hear emotions in music and to hear emotions in human speech, or see them in human faces. In spite of this, when we listen to (pure) music we do not associate expressive patterns with anyone's emotion. Consequently, instead of being emotionally affected as we probably are in front of someone who actually expresses an emotion, the character of our experience is merely

perceptive or cognitive: "...there is no reason in the world, however, to think that because something is phenomenologically sad it must infect me with the emotion" (Kivy 1989, 255).

More recently, Jenefer Robinson (2007) has also defended that expression and expressiveness are two independent phenomena. In life and art, "expression is fundamentally something that agents or imagined agents (...) do" (Robinson 2007, 21), while expressiveness is the communicative aspect of expression. Contrary to Kivy, she thinks that it is expressiveness that precisely accounts for our tendency to react emotionally to works of art. The relevant point to make the distinction is that one can express an emotion, and be quite inexpressive. In art expressiveness comes to explain the emotional responses of the interpreter, but a work of art can be expressive without expressing anyone's emotions. According to Robinson, expressive artworks provoke an emotional response in the viewer because they tell us something about the expressed emotion, but do not necessarily say anything about the agent of the emotion.^[1]

Now the question is that, as sometimes remarked, if artistic expression is understood as expressiveness of the work of art, then to call it "expression" is just an art of speaking. Sensuous and representational properties of a work of art are meant to be sufficient to explain the work's expressiveness, sometimes evoking emotional responses, without appealing to the author of the work. A paradigmatic instance of an expressive picture in this sense is *Cave canem*, the Pompeyan mosaic. By explaining expression as a *signal* for certain responses^[2], we avoid the disturbing problem of the artist being in the grip of passion while working, and the fallacy of confusing between her mental contents and the content of the work. The artist of *Cave canem* designed a furious dog, behaving –let's say, expressing itself- like a furious dog, which triggers a response of fear. Thus, it is the representational content that accounts for the emotional response: the work represents a furious dog's fury, and uniquely expresses this emotion, not the artist's. And, in the same way the dog is expressive, but not the picture. We are not dealing with artistic expression in an interesting way.

1 Robinson's stated interest in the article is to explore "whether expression is sufficient for expressiveness" (Robinson 2007, 36), and she suggests not, as an inexpressive work of art may nevertheless express something about the artist. Here I am interested in the opposite and more criticized idea that expression is necessary for expressiveness.

2 For the explanation of *Cave canem* and artistic expression as a signal see Gombrich (1996)

2.

Focusing on painting I will review the idea that artistic expression is a mere matter of expressiveness in the strictest sense and that it can be understood as something independent of expression, and I will consider the plausibility of a theory of artistic expression that combines the advantages of the notion of expressiveness and of genuine expression. In order to do that, I will adopt the framework of Wollheim's theory of pictorial expression that Kivy and Robinson, among others, assume as a background for their phenomenological conception of expressiveness. Adopting the central idea of expressive content as phenomenologically accessible, and expressive properties as phenomenological, Wollheim makes use of the notion of expressive perception, or the natural capacity to perceive the environment swamped by emotion. But Wollheim's theory of expression in painting goes further in the description and explanation of the perception of expressiveness, with the idea in mind of explaining artistic expression as a case of genuine natural expression. I am going to make a reconstruction of his theory for my purposes.

In his early essay "Expression", Wollheim finds central cases of expression characterized by two features: first, "its physiognomic character" (1974, 90). We do not merely perceive a constant (non conventional) conjunction between feeling and behaviour, but rather, we see the feeling in the behaviour. Second, when we see expression, say in a face, we perceive it as the activity of an agent, so that: "A particular lie of the face expresses a feeling when and only when it comes about as the result of something that we do" (1974, 92).^[3] Unlike other physiognomic theories of expression Wollheim does not present the perception of gesture or posture as something related to the emotion just by its appearance. The experience of understanding expression includes taking in its formal adequacy, together with the perception of the expression as the outcome of an activity. In Picasso's *Weeping woman* (1937) we see suffering expressed in the face of a woman distorted by pain who sheds tears without relief and stuffs a handkerchief in her mouth. It is a triadic relationship between a pattern, an emotion and an agent of expression that we bring together in expressive perception. That is why an inad-

3 Therefore expression is intentional, so as to differentiate it from physiological mechanisms such as sweating or blushing. "Intentional" may just imply the capacity to inhibit or let out the external manifestation of the inner condition. Intentionality also accounts for cultural differences in the adequacy of expressive behaviour in a given context.

equate expression is perceived as a fault in the activity of the agent, as in fake tears or affected manners, which are therefore signs of a moral and not just an aesthetic failure.

Later on in *Art and Its Objects* Wollheim states that "...no physiognomic perception will be independent of what is for us the supreme example of the relationship between inner and outer: that is, the human body as expression of the psyche. When we endow a natural object or an artefact with expressive meaning, we tend to see it corporally: that is we tend to credit it with a particular look which bears a marked analogy to some look that the human body wears and that is constantly conjoined with an inner state" (Wollheim 1982, 32-3). In that way Wollheim claims the centrality of human expression, while at the same time acknowledging our tendency to 'animate' objects and phenomena. Against the arid landscape of the desert, under a relentlessly hard as crystal sky, twisted by the wind, we see the tree in *Jeffrey Pine – Sentinel Dome* by Ansel Adams (1938) as a person struggling and resisting against the adverse circumstances of life. At the top of the Sentinel Dome we may be aware of the tree shape, or not, and perceive it as expressive or miss it. Similarly, in front of the picture we would miss part of its content, if we were blind to its expressiveness.

In *Painting as an Art* Wollheim connects the expressive perception of works of art and his conception of the role of emotions in mental life dyeing the perception of the world. He broadens the spectrum of expressive phenomena to include not only visual shapes and objects with a marked similarity to the human body, but also entire natural scenes, fragments of the environment, coloured by emotion. So, we expressively perceive our environment in virtue of how it evokes the way in which emotions colour the world when we are under their influence. Sometimes we find that nature is of a piece with or goes with our emotions, the outer world *corresponding* to some inner state of ours: that is what he calls 'expressive perception'.

The phenomenology of expressive perception is an important part of Wollheim's theory. Three features are characteristic of the experience. Firstly, in expressive perception we notice *correspondences*: we see a human body, a figure or part of the environment, or a work of art *corresponding* to an emotion. Correspondence is a perceived matching relationship between an external object and an inner condition. In particular, correspondence in nature is said to be "the relation that holds between some part of the external world –a scene- and an emotion of ours which the scene is capable of invoking in

virtue of how it looks” (Wollheim 1987, 82). This is the case when we expressively perceive a landscape, which seems, in virtue of the sensitive properties it possesses, to fit or match with an emotion.

Secondly, expressive perception is an experience with a complex phenomenology: it is partly perceptual and partly emotional. It is a way of seeing, but it has an affective character. Unlike for arousal theories^[4], the perception of nature’s expressive properties does not necessarily cause an affective response in the viewer. To expressively perceive some part of the environment is neither a mere cognitive apprehension of an object or a scene nor is it a case of being consequently moved by the perception. Rather, in expressive perception, cognitive and emotional elements integrate into a single experience: “Expressed emotion and perception fuse” (Wollheim 1987, 82). Not only beliefs, but also feelings, emotions or moods are brought into our expressive perception of the world. And this is so because the experience involves not only cognitive capacities but also other psychological capacities related to our emotional life.

Third, according to Wollheim, another property of the complex phenomenology of expressive perception is that “it reveals or intimates a history or origin” in projection: “When some part of nature is held to correspond to a psychological phenomenon, this is because it is perceptible as being of a piece with that state, or as something on to which we might have or could have projected the state” (Wollheim 1993, 154). The description of the experience of nature as of something onto which we could have projected an emotion explains the core of expressiveness: the relationship between an external pattern and an internal condition. The thought of an emotion that permeates the environment is recalled and stirred by the viewer, and so expressive properties of the environment are linked to our emotional life.

Let us consider the following personal photo as an example of expressive perception. The greyness of the sky and the menacing clouds, the calm and profundity of the dark waters and the density of the forest on the enclosing mountains of Doubtful Sound struck me as oppressing and full of anguish. I perceived the sombre and lonely landscape corresponding to sorrow, angst, and gloominess. It reminded me of the impossibility of coping with difficult and impenetrable circumstances. It did not cause me anguish – I was actually enjoying the trip –, but the look of the landscape was that of the world when

4 For instance, Carroll (2001).

it is covered in anguish. I hope that the photograph of Doubtful Sound represents the scene containing some of the expressive properties that I noticed at the location, so that you can perceive them too.



Doubtful Sound (New Zealand)

In Wollheim's account artistic expression exploits the psychological capacity of expressive perception, whose primitive domain is the experience of nature. In the same way that animating objects has been considered as the psychological explanation of expressiveness in depicted figures and patterns, expressive perception is proposed as the explanation of our expressive interpretation of pictures. Pictorial landscape since the Renaissance, but especially from Romanticism onwards, has paradigmatically represented nature expressively. In this tradition, Cezanne's *The Montagne Sainte Victoire* (c. 1887) in The Courtauld Institute of Art is a monumental depiction of the valley with the mountain in the background, based on a harmony of colours on blue. The mountain in the background looks pink and violet as if it were a spring noon. At the same time, yellow vibrations illuminate the mountain's silhouette and the branches of a tree nervously frame it. A sense of vivacity and energy arises from the painting. Depicted from a very similar point of view, *Mont Sainte Victoire* (1886-7) in The Phillips Collection is more

tranquil, quiet, still, and withdrawn. Its expressive quality is comparable to Sappho's *To the evening*:

HESPERUS! Thou bringest all things home;
 All that the garish day hath scattered wide;
 The sheep, the goat, back to the welcome fold;
 Thou bring'st the child, too, to his mother's side.

Now, the depiction of an object or scene in the painting allows their expressiveness to be perceived. Prominently Cézanne's vital aspiration in painting was to try to capture the atmosphere he perceived of his beloved Provence. We do not get to see the expressiveness of the scene as in a face-to-face experience, but we see the scene expressively *in the painting*. However, expression in these examples is a case of figure and scene expression, that is, it depends on the expressiveness of the depicted objects, not on someone using them as a vehicle for her own emotions.⁵ Obviously expression in Cézanne's paintings is largely due to the way he painted: the point of view, the composition of the scene, and the colours he selected, or the brushstrokes he applied. And all of these gave the paintings an expressive quality that involves, but goes beyond, the representation of the landscape.

If we now turn to abstract painting, expressive perception is also something that allows the perception of a painting to correspond to an emotion. For example, Rothko's *Red on Maroon* (1959) is said to have an expressive quality, which is "a form of suffering and sorrow... somehow barely and fragilely contained" (Wollheim 1982). The expressiveness emerges from the whole painting, in which the relationship between figure and background, and between both sombre colours is unsteady, as it usually is in Rothko's *oeuvre*. According to Lopes, it is not figure or scene expression, but design expression, as it is "attributable to a picture's design or surface" (Lopes 2005, 57). To the extent that *Red on Maroon* has a minimal representational con-

5 Dominic Lopes draws a difference between figure, scene and design expression, depending on whether expression "is attributable to a depicted person or persons" (2005, 51), "attributable at least in part to a depicted scene" (2005, 52) or to the design or configuration of the formal elements of the picture. I have assimilated those cases of expressive perception of non-human animals and objects into figure expression, as it is the analogy to the human body that is the basis of the perception. Lopes endorses a contour theory of expression in pictures, under which expression, assimilated into expressiveness, does not involve the assumption of an agent of the emotion (2005, 78).

tent, it can be said that the bearer of expressiveness is design.^[6] But I think Rothko's painting is a good demonstration of how hard and confusing it is sometimes to introduce a difference between content and design or surface in relation to expressiveness, because the expressive perception is a response to the whole painting: the two areas of colour and the spatiality they create. Although it represents a recognizable landscape, the expression of the views of Sainte Victoire is also not entirely attributable to the properties of the depicted landscape, but to the paintings as a whole. The sense of excitement or tranquillity they invoke arises from the experience of the whole painting, the chromatic composition, the brushwork, the selected perspective, or the relative importance given to details.

3.

To this point, paintings are considered objects of expressive perception just as the environment is. According to Wollheim's account, the only basic difference is that art has expressive content because the expressive look is intentional. It is the artist who intentionally works the pictorial surface in order to cause an expressive experience in the viewer. Consequently a painting has expressive content since it may correctly be seen expressively, where "correctly" means according to the artist's intentions.

Despite this acknowledged difference between the expressive perception of art and nature, Malcolm Budd has criticized Wollheim's unitary account of expression, which assimilates artistic expressiveness to expressiveness found in nature, without taking into account the intentionality that "saturates" art (Budd 2001, 101). What Budd seems to be saying is that in Wollheim's account of pictorial expression, intentionality does not explain the expressive aspect of the painting. It does not suffice to claim that the artist is responsible for the painting's content to understand expression as a proper mode of meaning. So far what the account says is that the artist gives the painting a look that may be seen expressively. Nothing else is required except for the viewer to perceive the painting in the same way as the artist did. Then she grasps its expressive content. Moreover, the perception of correspondences in nature and art is independent of anybody's emotion. In so far as the

6 In Wollheim's account, Rothko's *Red on Maroon* has representational content, since the figure *versus* background distinction is appreciable.

experience of a painted landscape is of the same type as the experience of a landscape face-to-face, we are not properly dealing with anybody's expression. Viewers need not relate the look of the painting to someone's emotion. To see expressiveness in Cézanne's landscape or still lifes is completely independent of Cézanne's mental states.

Even from the point of view of Wollheim's project of explaining pictorial meaning as the result of the artist's work, and considering expressiveness as the outcome of an activity, it remains unclear how the painter endows the work with expressive content. Unless we explain how the painter fixes correspondences in her work that she might or might not have perceived in life before, we lack a complete picture of expression in painting. Certainly, the expressive landscape is product of an intentional action; however, the expressive meaning of the work seems to arise not from the artist's expressive actions, but from the scene-sensitive properties or from the artist's sensitivity to them. So, artistic expression may well consist of finding out shapes, patterns, figures that correspond to mental states, that is, which may be perceived as expressive, regardless of an individual's emotional attitudes. And indeed it has been so understood.

In *Painting as an Art*, pictorial representation and expression were both explained as the outcome of the activity of an artist, who by painting on the canvas produces certain experiences in the viewer. For the most part, the account focused on the description of these experiences, seeing-in for representation, and expressive perception for expression. Mont Sainte Victoire is represented because we can correctly see the mountain in the paintings. Similarly, stillness and withdrawal are expressed, because we can correctly perceive the second painting as still and withdrawn. In both cases correctness is determined by Cézanne's fulfilled intentions, for it is Cézanne's mental repertoire that causes him to paint as he did. Now, to the extent that it expresses something about Cézanne some of the content of this intentionality should be responsible for the expressive look of the painting. Otherwise artistic expression may indeed be explained as the creation of expressiveness, unrelated to genuine expression.

Certainly, expressive perception involves the capacity to feel emotions and understand human expression. But the role played by the concept of expressive perception in explaining expressive meaning is strictly parallel to the role played by seeing-in in representational meaning. Since both capacities are assumed in painter and spectator, painting is experienced in

the same way by both of them –provided that they are similarly sensitive and informed. Wollheim provides an explanation of the activity of the painter as one of “depositing marks on a surface” (Wollheim 1987, 19), first, and then being aware of and *thematizing* certain pictorial elements “in pursuit of a purpose” (Wollheim 1987, 21). Thematizing is a valid explanation for both representation and expression. However, Wollheim does not give a particular description of the way in which the artist invests her work with expressiveness, but provides the general description of the artist intentionally painting the canvas, and in relation to expression he resorts to Gombrich’s well-known ideas of the artist making her way to the final picture through trial and error.

In *Art and Illusion*, Gombrich offers an explanation of expression that is interesting to bring in here for two reasons: first, because it is mentioned in Wollheim’s explanation precisely in relation to the mechanism the painter uses to endow a painting with meaning. The second reason is that Gombrich describes the activity of the painter as one of finding out. Among those that he calls ‘visual discoveries through art’ are those related to expressiveness. The history of painting shows how some expressive devices are discoveries about the world and also about our mind, and the ways in which the world makes an impression on our minds. He wrote:

The history of art... may be described as the forging of master keys for opening the mysterious locks of our senses to which only nature herself originally held the key... the artist has no direct access to the inner mechanism. He can only feel his way with sensitive fingers, probing and adjusting his hook or wire when something gives way. Of course, once the door springs open, once the key is shaped, it is easy to repeat the performance (Gombrich 1977⁵, 304).

Western landscape painting can be conceived as the history of discoveries about light and shadow, colour, perspective and composition and the way they affect human minds: from the backgrounds of Italian Renaissance paintings to baroque Flemish landscapes, from mythological, picturesque, impressionist and expressionist landscapes, painters have found natural phenomena corresponding to emotions and moods.

Understood in this way, expression fits into Gombrich’s overall project to see art as the history of artistic advances in the deepening and widening of the language of emotions and psychological discoveries through art. Accord-

ing to him, expressive discoveries are related to the refinement of inherited expressive schemas in genres, styles, and artistic media. For Gombrich in every case expressive devices gain significance in a field of oppositions available for the artist to choose. Specifically, artists exploit physiognomy and synaesthesia starting from the schemas transmitted by tradition. Now, the question is whether that is all there is about expression in art and painting, or whether there is room for something closer to what expression is in central cases: an act of expressing that functions differently from manipulation of expressive schemas and the discovery of new expressive images.

4.

So far it is the same process involved in the production of a representational or an expressive painting: marking and matching. But expressive perception is not enough for the understanding of artistic pictorial expression as a mode of genuine expression, as Budd perceives claiming for intentionality, and as Wollheim himself assumes in his analysis of expression in Ingres, Poussin, Rothko or de Kooning. Two problems arise from an account of pictorial expression grounded uniquely on a perceptual capacity for expressiveness: first is that expression collapses into representation, and second, that there is nothing specifically pictorial in it.

4.1.

Expression collapses into representation because explaining expression in terms of expressive perception means that the difference between representation and expression resides in the viewer's experience, not in the way expressive meaning enters the painting. That is to say, the painter plays the role of the spectator in front of the canvas, rather than a creative role. But part of understanding something as expression consists in perceiving it as the outcome of an activity of expressing. Moreover, an account of pictorial expression as expressiveness falls short in the clarification of our understanding of painting and critical practices. For we understand and assess the expressive quality of paintings in terms of sincerity, authenticity, spontaneity, and so on, which presuppose a link between the author and the work.

A way to clarify how expressiveness can embrace expression is to think of the expressive painting as the expression of somebody, but not necessarily the artist⁷. This way, Wollheim's notion of expressive perception and its role in the making of the painting may be enough for views that assume an implicit agent. The perceived expressiveness of the painting depends on the agent's attitude towards the represented objects and scenes. Expressiveness of a landscape is the result of the way of looking at and seeing the environment, and not of the representation of some properties the environment possesses. From this perspective, a melancholy landscape is a landscape viewed through melancholic eyes. Cézanne's or an implicit persona's attitudes make the difference in the expressiveness of the Mont Sainte Victoire's paintings. These attitudes in painting are close to being points of view or ways of seeing in a literal sense.

One way of attributing expression to an implicit subject is held by Robinson, who claims that a picture's expressiveness is due to an emotional point of view that articulates the represented scene. Making a difference between visual and manual means she writes: "the artwork is said to express an emotion *e* just because the artist expresses an *e*-ish point of view in the work, or paints it in an *e*-ish way" (2007, 25). In *Deeper than Reason* Robinson contrasts Friedrich, who endows his work with expression by means of the point of view of his landscapes, with Delacroix, who endows his painting with emotion by the way in which he painted it. In Robinson's dichotomy Friedrich represents expressiveness, while Delacroix, expression properly. We understand Friedrich's landscapes once we recognize the elevated point of view contemplating the scene from high; he shows us "a vision of the world from the point of view of one in awe before the spirituality of the universe." (Robinson 2005, 279) It is the point of view occupied by a Pietist like Friedrich himself, who perceives nature from a distance as God's creation. At this point, Robinson shares Wollheim's interpretation of the *Enclosure near Dresden*, according to which the painting demands an internal spectator who adopts the suspended point of view from which the whole of nature is perceived as being covered by mysteriousness and spirituality.

7 It could be claimed that expressive perception involves a kind of imagining: since expressive experience of an environment intimates its origin in projection, the spectator imagines that someone could have projected an emotion onto it. But the experience does not include a persona. More than imagining someone projecting, it is the imagination of emotions and their afterlife colouring the world that is meant to be brought into the experience of an expressive landscape, in art and in everyday life.

Although the imagination of this internal point of view obviously entails the capacity to perceive the world as offering a particular expressive look, it isn't something we can directly perceive by looking at the painting. The reason is that an imagined point of view, inside the painting, is unable to contemplate the painted surface of the canvas. In this sense it does not explain the expressive look of Friedrich's work, but rather his expressive way of perceiving nature. In other words, Friedrich has represented a landscape as perceived by someone with certain religious *Weltanschauung*. Again it is not the painting in itself that is expressive, but the represented landscape. Friedrich communicated his personal way of contemplating nature through the representational device of introducing an internal point of view. Robinson herself drawing on the difference between an e-ish point of view and an e-ish way of painting seems to point to the representational, perceptual, character of expressiveness, *versus* the active character of expression.^[8]

Now since we are struggling over the difference between seeing a natural scene expressively and seeing expressively a painted landscape, what we need is an external point of view, that is, a point of view onto the painting that may take on the artificial character of the painting. An expressive point of view is pretty dissimilar to a representational one, because unless we have traces of someone's subjectivity in the painting, it is inaccurate to speak properly of expression. Expression is not of the landscape a melancholic person could perceive, but of the landscape a melancholic person could paint as an expression of her melancholy. This is similar to what we do in genuine expression, exteriorizing mental states through recognizable gestures, utter-

8 Kendall Walton has notoriously claimed an imagined spectator is always present in a painting's experience. According to his view, Cézanne's landscapes may be said to be the imagining of seeing Mont Sainte Victoire from a certain geographical, and let's say, also emotional, point of view. In the game of make-believe that understanding a painting is, the viewer imagines herself inside the picture seeing the represented world. A common criticism is that imagining ourselves seeing inside the landscape and seeing it expressively does not seem to match with our experience. On the contrary, in front of the View of Saint Victoire in London, we perceive the canvas from the outside, being aware at once of the superficial canvas' chromatic harmony and the branches of the tree framing the scene, and the spatial distance to the mountain in the background. If we could endorse the role of an imagined persona in the representation space, we could not see the branches under which we would be standing, and in any case not at once with Sainte Victoire in the distance. What I would like to stress here is that if we describe the experience of expression in painting as one of imagining ourselves in the painting seeing the represented landscape expressively, the painting in itself (from the outside, as a whole) wouldn't be necessarily expressive. If anything, there would be the representation of an expressive landscape.

ances, and so forth. The interpreter takes them as the result of an activity of talking, gesturing, or walking in a certain way. And that is what we are looking for in pictorial expression. How the expression is the outcome of painting in a certain way. An e-ish way of painting should certainly enter the scene, though not independently but to provide expressiveness with the condition of being the result of an act of expressing.

4.2

Let us now turn to the second problem of a theory of artistic expression as expressiveness, namely, that it does not take into account the specificity of the medium. So far, the account does not capture what is specific to expression in painting, and it is not surprising, since what is involved is basically a mode of perception, expressive perception, involved in so much of the experience of nature in life, as in the understanding of art. Unlike the twofold phenomenology of seeing-in, where the viewer is aware of both elements, (what is represented and the representational medium), expressive perception takes on the work of art either as a representational object or as a natural object, as seen before. In the first case, expressiveness is attributable to the object or scene represented. In the second, we attribute expressiveness to the sensible properties the artistic object has, regardless of the history of its production.

According to the Gombrichian account the artist gets to work out an image that possesses an expressive aspect. But the interpretation of art requires the awareness of its intentionality, that is, of the way in which the artist reaches the goal. That involves the knowledge of the potentialities of the medium, the tradition and the problems set by the tradition, and the way in which the artist manages these constrictions. Without a clarification of how the expressive aspect of a picture is produced we lack an understanding of the work as expression. Therefore, we need to link the look of the work to the way in which the artist handles the medium. In this way sensitive properties of the work will be perceived as expressive means, connected to the specificity of the medium. In other words, we need to perceive a painting as an expressive *medium* in order to understand it as expression.

5.

In *Painting as an Art*, after his description of expressive perception and its role in pictorial expression, Wollheim admits: “expression can never be fully explained in terms of expressive perception” (Wollheim 1987, 89). And he continues by saying: “...expression, unlike representation, accrues to a painting along two independent routes (...). One (...) starts from the state of mind of the artist, (...) and terminates in how the painting is to be expressively perceived. But the other, which seems like a less strictly visual route, (...) passes through the gestural activity of the artist, and terminates on the physical traces of this activity as they accumulate on the pictorial surface” (Wollheim 1987, 89).

Reference is made to the difference between expression and representation, and to the manual specificity of painting. But it may also appear that he is defending a difference in tune with Robinson’s distinction between an e-ish point of view, a visual mode of expression, and an e-ish way of creating art, a manual mode of obtaining expression. And indeed Wollheim speaks of “two independent routes”. However, since painting is an activity in which hand and eyes collaborate from the start, it is questionable that independence can be emphasized. The necessity of a second route to pictorial expression arises from the fact that it is underdetermined whether the artist intentionally causes the expressive look of the painting.^[9] And that is what I find relevant. To interpret a painting as expression we need to know whether the expressive look is caused by the corresponding emotion.

In the case of representation, evidence of the painter’s intentions is generally not required. If a mountain, a viaduct, and a tree can be seen in the painting, this normally implies that the painter intended them to be seen in it, thus, represented. The seeing-in warrants that the painting represents what the painter intended. Independent evidence of the intentional character of the representation is not required, as the interpretation of the representational content of a painting does not consist of grasping the intention of the artist, but rather of seeing what the intention has causally produced on the canvas.

9 Underlining the similar structure of body and artistic expressiveness, Wollheim affirms: “(t)here is always likely to be in the spectator’s mind uncertainty, vagueness, or ambiguity about the corresponding emotion, and this is where appeal to the cause comes in.” (Wollheim 1987, 88)

Besides, seeing-in entails the awareness of a representation's configurational aspect besides its recognitional aspect. That is, seeing-in is twofold: something is seen and, inseparably, it is seen in another thing, surface, texture or phenomenon, for example, a sheep in a cloud. Thus, the experience of seeing-in involves the awareness of not seeing the object directly. Seeing-in is a natural capacity for understanding representations different from (and according to Wollheim, incommensurable with) seeing face-to-face.

In contrast, expressive perception is the same kind of experience when it is of objects seen face to face, represented objects, and works of art. An object's representation may retain, transmit, as well as discover, the object's expressiveness. The representation may also reinforce, weaken, embellish or distort the expressiveness of the object. To that extent interpretation does not seem to require anything other than the possibility of perceiving the object expressively in the painting, subjected to the ambiguity that expression is always linked to.^[10] Now, when we turn to the painting as an expression of the self, the expressive quality permeating the whole work, then the only evidence of the causal link between the expressive look and its cause are the traces the artist's work has left on the painting's surface. The work as the outcome of the artist's activity is what is found to be expressive, not because of the representational content, or the compositional pattern, but due to the way it is produced.

To resolve ambiguities related to the expressiveness of represented figures, context is required: knowledge of the topic, the history or the action depicted, the knowledge of gestural, artistic, modesty conventions and so on. The interpretation of works of art as an expression of their authors also mobilizes knowledge of the relevant context: medium and genre conventions, but historical and overall personal style is obviously the frame into which expression should be considered. Style should not be considered as merely a category that informs perception, but as a perceptible mark of the artistic work. Attending to the traces of the painter's activity provides evidence of the chain between the traces of the painter's activity on the canvas and the expressiveness of the entire picture. It provides the spectator with the required causal connection between the artist's mind and the final look of the artwork.

10 In painting the lack of context is obviously greater, creating greater the ambiguity. On this see Gombrich, E. H. "Ritualized Gesture and Expression in Art" & "Action and Expression in Western Art" (Gombrich 1982).

We assess paintings in terms of sincerity, profundity, and generousness, for the way in which its expressiveness is related to the author. Not because a current emotion causes the painter to paint in this felt manner, but because the way she works allows the spectator to retrieve her work in creating a correspondence to a given emotion. We find expression unauthentic, bombastic, sentimental, affected, and so on, when expressiveness does not seem to be the outcome of an activity of expressing on the artist's part. It could obviously be due to a lack of skill, but also because of honesty or commitment to the work.^[11]

It is not necessary to include expressive properties among the aesthetic properties for acknowledging the great contribution of expression to the value of a painting. It is only for this reason that we should consider the relationship between the artist's handling of the medium on the one hand, and the expressiveness of the painting on the other. Far from habitual conceptions of pictorial realism, Wollheim claims that "reciprocity" between configurational and recognitional aspects of a representation endows the painting with realism. Something like that could be useful to clarify the value of truthful expression in painting. Reciprocity between the artist's way of painting the canvas and the resulting expressiveness of the scene provides the latter with a quality that it would otherwise lack. And, vice versa, without expressiveness, the traces left by the painter on the pictorial surface would be just a collection of movements without artistic relevance. Expressive sincerity comes from the peculiar way in which the expressive look of a painting and the way it is produced –style in the great masters- reciprocates. That explains why each painting is expressive in its own way: melancholy, different in Poussin, Constable, Manet or Cézanne.

One of the features of the peculiar expressiveness of the late Cézanne, for instance, is the tension between the proximity of touch and the distant vision, between the close attention required by the marks of the brush on the canvas, and the detached contemplation of the depicted scene. *Mont Sainte Victoire* (1902-6) in the Philadelphia Museum of Art^[12] belongs to Cézanne's late paintings and is characterized by its dramatic intensity. It is mainly the characteristic short and sharp brushstrokes of colour that contribute to the expressive appearance of nature. Discrete and juxtaposed patches, in differ-

11 See Picasso's *Massacre in Korea* (1951).

12 <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/71967.html?mulR=19231%7C78>

ent directions, and of different tones, substitute light and shadow. The effect is of all over patchwork, every brushstroke has the same value, but the three horizontal layers of contrasting colour divide the darkness in the foreground from the lighter greens and blues in the sky where the mountain emerges. Details of previous landscapes have almost disappeared in this austere painting, which is full of strength. The distant mountain presence dominates the landscape as a sign of permanence and strangeness.

Modernism focused on brushstrokes as a measurement of the activity of the artist, and ultimately of his inner life. Similarly Cezanne's primitivism was also understood as a mark of spontaneity and originality identified with sincerity. It may seem that the emphasis on the marks of the artist is a modernist remainder. It could be claimed that Modernist painting derives its expressiveness from the use of the brush or the emphasis on the artist's gesture, while realistic landscape and painting in general obtains its expression as expressiveness from the look of the represented object^[13]. But sincerity as a quality of artistic expression must be thought of as the relationship between brushstrokes and other traces of the artist's work on the canvas, and the look of the whole painting. It is reciprocity between the way it is painted and the look of the painting that we value.

To sum up, expression enters the painting through two channels: the eye and the hand. The way in which the two aspects relate to each other depends mainly on the artist's style. Expressive perception of art and nature are therefore absolutely different. As Budd claimed, intentionality saturates art, so that we don't perceive just formal correspondences, but also causal links between the look of the painting and the mind of the self. I hope to have shown that expressiveness by itself does not account for pictorial expression as it is assumed by interpretation and criticism. To put the emphasis on the artist's gestures does not amount to interpreting them as mere indexes of body movement, as certain Modernists tend to do. On the contrary, it intends to give style, historic interpretation and intentional criticism the importance they deserve. Expressive perception enables us to perceive nature and art permeated by emotion, but only knowledge and familiarity with art can provide a fine appreciation of those mental contents that come to be shaped and deepened in great art.

13 I thank Vítor Moura for posing the question to me.

References

- BUDD, Malcolm. 2001. "Wollheim on Correspondence, Projective Properties, and Expressive Perception." In Gerwen, R. van, *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CARROLL, Noel. 2001. "On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History." In *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GOMBRICH, E.-H. 1977⁵. *Art and Illusion*, London: Phaidon Press
- GOMBRICH, E.-H. 1982. *The Image and the Eye*. London: Phaidon Press.
- GOMBRICH, E.-H. 1996."Four Theories of Artistic Expression". In Richard Woodfield (ed.), *Gombrich on Art and Psychology*, University of Manchester Press.
- KIVY, Peter. 1989. *Sound Sentiment*. Philadelphia: Temple University Press.
- LOPES, Dominic M. 2005. *Sight and Sensibility*. Oxford: Oxford University Press.
- ROBINSON, Jenefer. 2005. *Deeper than Reason*. Oxford: Oxford University Press.
- ROBINSON, Jenefer. 2007. "Expression and expressiveness in art." *Postgraduate Journal of Aesthetics* 4 (2).
- WIMSATT W.K. JR. & BEARDSLEY, M. 1954. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Kentucky University Press.
- WOLLHEIM, Richard. 1974. "Expression." *On Art and the Mind*. Cambridge Mas.: Harvard University Press.
- WOLLHEIM, R. 1984. *Painting as an Art*. London: Thames and Hudson.
- WOLLHEIM, R. 1993. "Correspondence, Projective Properties and Expression." In *The Mind and its Depths*. Cambridge Mas.: Harvard University Press.

PAISAGENS URBANAS E FOTOGRAFIA: (NÃO) LUGARES, IMAGENS E ANCORAGEM

Helena Pires & Teresa Mora

CECS – UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA, PORTUGAL

Voir la nature des choses montrées dans leur liaison, soit: un paysage
Anne Cauquelin, *L'Invention du Paysage*

1. De paisagem a paisagens

No seu ensaio de *Filosofia da Paisagem* (1913), Georg Simmel afirma que a concepção de *paisagem* é inseparável da ideia de *natureza*. Por natureza entende-se, na perspetiva do autor, “a infinita conexão das coisas, a ininterrupta procriação e aniquilação de formas, a unidade fluente do acontecer, que se expressa na continuidade da existência temporal e espacial.” (Simmel, 2011: 42). Na modernidade, operando-se “cisões no social e no técnico, no espiritual e no ético” (*ibid.*: 44), a paisagem implica um processo de recomposição, propiciador do sentimento de recuperação de uma unidade perdida. Ou, noutras palavras, a apreensão de uma “porção de natureza” (*ibid.*: 42).

Como realça Anne Cauquelin (2000), o referente “paisagem” não pré-existe à imagem que o constrói, sendo que essa mesma imagem constitui-se enquanto operação individual culturalmente acomodada por determinadas categorias cognitivas e percepções espaciais. A autora utiliza, aliás, a palavra “invenção” para salientar a acção de construção que preside à concepção da paisagem enquanto objecto cultural, privilegiando, nomeadamente, as práticas pictóricas. Precisamente importa ao projecto *Paisagens, Cultura e Artes*

da *Contemporaneidade*^[1], no contexto do qual se inscreve o presente artigo, a negação da paisagem como “dada”, isto é, a negação da crença na naturalidade da paisagem. O termo *paisagem*, deverá pois ser aqui substituído por *paisagens*, procurando-se desta forma designar os modos múltiplos e particulares de ordenação dos objetos num espaço perceptivo de ligação.

Alain Roger, ao abordar a dimensão estética na concepção da paisagem, propõe o termo *artialização* para descrever o processo de transformação da terra (*pays*) em paisagem (*paysage*), considerando duas variantes: *in situ* (aderente) “em que a operação artística é directamente aplicada ao próprio ‘objecto’ natural ‘no terreno’ (jardim, *land art*)”; e *in visu* (móvel), “em que a nossa percepção estética da paisagem é, por mediação indirecta, modelada pelas suas diferentes formas de representação na arte” (Roger, 2011: 151). Sendo nosso propósito discorrer sobre paisagens múltiplas a partir da sua representação na fotografia, privilegiaremos, em particular, esta última modalidade de apreensão estética, *in visu*, o que de resto constitui uma prática transversal a outros trabalhos de análise desenvolvidos no contexto de *Paisagens, Cultura e Artes da Contemporaneidade*^[2].

Em aproximação, uma vez mais, a Georg Simmel, poderá dizer-se que a apreensão do universo sensível sob a forma de paisagem se constitui à semelhança de uma obra de arte: “partindo do fluxo caótico e da infinitude do mundo imediatamente dado”, o artista “delimita uma porção, capta-a e enforma-a como uma unidade que encontra agora o seu sentido nela mesma, e corta os fios que a ligam ao mundo para voltar a ligá-los no seu centro próprio – tudo isto fazemos nós numa medida inferior (...), logo que em vez de um prado e uma casa e um ribeiro e um cortejo de nuvens olhamos uma ‘paisagem’.” (Simmel, 2011: 45). Em especial, a representação da paisagem nas artes, ou melhor, a *invenção* da paisagem nas artes^[3] é entendida como determinante da nossa percepção estética do mundo, na medida em que enforma o nosso modo de ver, instaurando, em cada indivíduo, uma dada apetência artística *in statu nascendi*: “Onde vemos de facto paisagem e já não uma soma de objectos naturais isolados, temos uma obra de arte *in statu nascendi*.” (*ibid.*: 47).

1 *Paisagens, Cultura e Artes da Contemporaneidade* é um projecto inscrito no CECS com a colaboração do CICS.

2 Ver em particular: Pires, Helena (2011). “De comment est (re)fait l’espace-entre: A Cidade dos Objectos [La Villes des Objets] (Augusto Alves da Silva)”. *Sociétés*, nº 111, pp.141-152.

3 Não se trata aqui de adoptarmos uma concepção verdadeiramente representacionista, segundo a qual a arte imitaria a natureza e funcionaria como um *analogon* da mesma.

2. Dois fotógrafos e duas cidades para um mesmo andamento

A possibilidade de ver com distância o mundo que nos é familiar na vida de todos os dias, através da fotografia, surge neste artigo como um útil pretexto para se pensar a paisagem, nomeadamente a paisagem urbana. Considerando que o estudo das cidades contemporâneas no que diz respeito ao modo como estas são representadas, bem como à forma como os indivíduos se relacionam com as mesmas nas suas práticas quotidianas, é prioritariamente facultado pela representação visual, assumimos que a fotografia artística constitui um recurso privilegiado. É na distância à visão comum de todos os dias, ensaiada pelas diversas modalidades de representação artística, que *Paisagens, Cultura e Artes da Contemporaneidade* procura matéria de reflexão e análise.

O diálogo entre a produção académica e artística impõe-se como um dos principais eixos que determinam a sua filosofia. E o reconhecimento de que, por via de motivações ou propósitos diversos, tanto artistas quanto académicos concorrem para o aprofundamento da nossa compreensão sobre o fenómeno das paisagens é o pressuposto fundamental adoptado. Neste sentido, o objectivo tem sido explorar as paisagens nas suas múltiplas formas de conceptualização e de concepção, a partir de uma posição epistemológica que articula várias áreas e perspectivas científicas com as diversas formas de produção artística por parte de não-académicos que se propõem abordar distintamente esta temática, entre as quais o cinema, a arte-vídeo e as artes visuais, nomeadamente a fotografia^[4].

O trabalho que aqui se apresenta tem como base as obras de dois fotógrafos portugueses, Tiago Silva Nunes e Pedro Negreiros^[5], ambos expostos na XX Edição dos Encontros da Imagem, decorrida em 2010, em Braga, sob

4 No âmbito do projecto, foi objectivo do “Encontro de Paisagens” realizado, em Braga, no Museu Nogueira da Silva, a 27 de Maio de 2011, propiciar a reflexão sobre o tema das *Paisagens* nas suas múltiplas abordagens e formas de representação, a partir do convite ao diálogo entre artistas – André Cepeda, Nuno Moreira, Pedro Costa – e académicos – Vítor Moura, Maria Manuel Oliveira, Miriam Tavares e Ana Francisca de Azevedo – provenientes de diversas áreas: fotografia, artes plásticas, cinema, estética e filosofia da arte, arquitectura, cultura visual, e geografia cultural.

5 Tiago Silva Nunes, nascido em 1977, em Salisbury, vive e trabalha em Lisboa, é formado nas áreas do cinema e arquitectura e tem desenvolvido a sua experiência profissional tanto como realizador de cinema e assistente de realização quanto como fotógrafo. Esta ambivalência cinema/fotografia não só é assumida pelo autor no trabalho que aqui se traz como configura o conjunto da sua obra. Pedro Negreiros, também nascido nos anos 70, em Braga, é formado em Psicologia e desenvolve de modo autodidata projetos na área da fotografia.

o tema geral “Transmutações da Paisagem”, respectivamente, com os títulos de *Broken Strangers (Places)* ^[6] e *Uma cidade vazia continua a ser uma cidade?*^[7] A escolha destas obras ficou a dever-se, simultaneamente, ao tema da paisagem que as enquadra e ao “acerca de quê” nelas representado. Em ambos os casos uma cidade referencial – Londres num caso e Paris no outro – é assumida, o que facultou o propósito de nos interrogarmos por meio do olhar dos fotógrafos sobre as cidades contemporâneas.

Importa ressaltar que o diálogo arte – ciência como parte integrante de *Paisagens, Cultura e Artes da Contemporaneidade* projecta-se numa posição epistemológica convicta de que nas diversas práticas de produção artística, por um lado, e na construção do conhecimento científico, por outro, são frequentados propósitos de interrogação, problemáticas e métodos de trabalho aproximados ou mesmo cruzados^[8]. Pense-se a título de exemplo no diálogo que Ivo Kranzfelder (2006) estabelece entre *Les Tyrannies de l’Intimité* (1979) de Richard Sennett, por um lado, e a obra pictórica de Edward Hopper (1882-1967), por outro. Para o autor, a obra histórica e sociológica de Sennett é perspetivada como “o contrapeso científico dos quadros de Edward Hopper” (Kranzfelder, 2006: 141).

Em *Les Tyrannies de l’Intimité*, Sennett refere-se à “extensão da intimidade” sobre o espaço público como condição da incomunicabilidade que caracteriza, desde o século XVIII, a vida nas grandes metrópoles. O esvaziamento da natureza social do espaço público, segundo o autor, é acompanhado por uma espécie de ideologia da intimidade, isto é, pelo imperativo da transformação de quaisquer estímulos exteriores em meros traços de corroboração da existência individual. Para Kranzfelder a assunção desse retraimento social da esfera pública pode ser encontrada na obra de Hopper, na qual a inexpressividade das personagens, representadas em ambientes urbanos, nomeadamente referentes à cidade de Nova Iorque, entre outras

-
- 6 A série *Broken Strangers (Places)* cujo título completo é *Broken Strangers (Places) – Diptych Portrait from the English Picturesc* (2010) pode ser visualizada na íntegra no site do autor [<http://www.tiagosilvanunes.com/>], onde se obtém, também, uma visão geral da sua obra fotográfica, incluindo o seu mais recente trabalho: *Broken Strangers Beijing – Diptych Portraits from Contemporary China* (2011).
- 7 *Uma cidade vazia continua a ser uma cidade?* pode ser visualizada parcialmente no site dos Encontros da Imagem [<http://encontrosdaimagem.com/>].
- 8 Posição epistemológica análoga é desenvolvida no que concerne à relação entre ciência e utopia em: Mora, Teresa (2009). *Viagem, Utopia e Insularidade: narrativas fundadoras da ciência e da sociedade moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

idades norte-americanas, pode ser considerada ilustrativa de “uma introspecção excessiva” e consequentemente de “uma menor participação social” (*ibid.*: 145). Em Hopper, a aparente diluição da fronteira interior e exterior, operada no espaço público, que o vidro das janelas e montras metaforiza, é contrariada pela “transparência sem transição” (*ibid.*: 147, 150), ou seja, pelo isolamento a que estão votadas as personagens, enquadradas por contextos concordantes com as suas paisagens interiores.

Realçamos adiante que a problemática do isolamento em meio urbano, presente na reflexão fotográfica de Tiago Silva Nunes sobre a cidade de Londres nos nossos dias, foi na transição do século XIX para o século XX amplamente frequentada por Walter Benjamin, Charles Baudelaire e Georg Simmel através das suas obras literárias e filosófico-sociais sobre a vida moderna referenciada às grandes metrópoles de Paris e Berlim. Consideramos também que o conceito de “não-lugar”, forjado nos anos 90 do século XX, pelo antropólogo Marc Augé, é susceptível de diálogo quer com a colocação entre parêntesis do termo “places” inscrito no título *Broken Strangers (Places)* com que TSN define a sua obra fotográfica, quer com a representação do esvaziamento do espaço na obra fotográfica de Pedro Negreiros sobre Paris dos nossos dias. Propomos, ainda que a problemática dos lugares vazios patente no registo de imagens de Paris realizado pelo fotógrafo Eugène Atget (1857-1927) pode constituir-se como um contraponto histórico para uma reflexão sobre a forma como na actualidade pode uma cidade ser transformada pelo olhar do fotógrafo em paisagem do vazio urbano.

Defender esta posição dialógica é abrimo-nos a um campo multimodal de discussão que, demarcado de uma visão normativa da prática científica, considera os não-académicos (artistas) enquanto agentes e pares na construção do conhecimento “científico” e opta por tomar a respectiva produção artística como matéria de análise e reflexão para a construção de um pensamento sobre a ideia de paisagem.

Em contexto de exposição não nos foi, pois, indiferente o facto de as fotografias de Tiago Silva Nunes se encontrarem acompanhadas por um extenso texto do próprio fotógrafo, exibido lateralmente às imagens. Decidimos por isso assumir uma leitura das mesmas orientada pelas suas palavras. Critério semelhante presidiu à nossa opção pela obra de Pedro Negreiros. Foi por conseguinte nosso propósito explorar o texto como parte integrada no trabalho visual de ambos, atendendo às suas diversas variantes: título, legenda e

comentário^[9]. Considerámos ainda a entrevista de Tiago Silva Nunes cedida no contexto da sua última exposição intitulada *Os dias que passam. Cenas da vida melancólica nas ruas de Lisboa, Guincho e outros lugares*, realizada no Arquivo Fotográfico de Lisboa, em 2011.

Inspiradas na ideia de ancoragem de Roland Barthes, apresentada no seu conhecido artigo “Rhétorique de l’Image” (1964) e transportando-a para a representação visual, foi então nosso objectivo estudar estes discursos verbais na sua relação com as imagens, assumindo que, pelo menos, nas obras que escolhemos estes desempenham um papel mais importante do que aquele que lhes é geralmente reconhecido como parte integrada no trabalho do fotógrafo.

3. Fotografia, realidade e ficção

No entendimento de Roland Barthes “de todas as imagens, só a fotografia possui o poder de transmitir informação (literal) sem a produzir com a ajuda de signos descontínuos e de regras de transformação.” (Barthes, 1984: 35) As imagens fotográficas são assim, numa primeira instância, imagens aparentemente dispensadas de código. Obviamente que somos de imediato levados a questionar uma tal produção simplesmente mecânica de significação dado que, desde logo, a fotografia se constitui na inevitável escolha de um objecto, ângulo, enquadramento, etc. Uma dada expectativa sobre o “natural” fotográfico não passará então de um mito, como de resto o próprio Roland Barthes admite. Todavia, o “carácter utópico da denotação” (*ibidem*) continua a servir de recurso retórico no âmbito da criação fotográfica contemporânea.

Veja-se o caso de Thomas Struth, cuja obra fotográfica esteve recentemente em exposição antológica no Museu de Arte Contemporânea de Serralves^[10]. O fotógrafo, tendo sido discípulo do casal de fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher, é reconhecido pelos críticos como fazendo parte da designada Escola de Dusseldorf (ou Nova Objectividade Alemã), caracterizada pela “objectividade das imagens que produz (...) em detrimento de interpretações, gostos ou sentimentos artísticos”^[11] Em entrevista recente,

9 A obra de Pedro Negreiros não apresenta legendas. Já a obra de Tiago Silva Nunes é acompanhada por legendas que neste artigo não serão, contudo, objecto de atenção.

10 De 29 de Outubro, 2011, a 26 de Fevereiro, 2012.

11 In *Jornal Público* (Ípsilon), 4 Novembro de 2011.

ao Jornal Público, diz Thomas Struth: “Aborrece-me muito a discussão entre subjectividade e objectividade na prática da fotografia alemã. Claro que tudo é subjectivo: é a natureza humana, tudo está exposto a interpretação (...). No que quer que façamos assumimos um ponto de vista.”^[12]

Também Tiago Silva Nunes no seu texto comentário às fotografias que compõem a série *Broken Strangers (Places)* alude ao sentido literal da imagem. TSN diz-se interessado em “retratos reais”, tendo fotografado pessoas desconhecidas que “fazem parte do fluxo da vida, sem encenação nem preparação”^[13]. Contudo, acrescenta que as suas imagens “são também ficcionais porque sugerem uma narrativa paralela à real, habitada por uma personagem ficcional que suscita um mistério que não sendo respondido pela imagem, só pode sê-lo pela nossa imaginação.” (*ibidem*)

A natureza ficcional da fotografia é particularmente evidenciada nas imagens de Pedro Negreiros dado que o espaço representado adquire um surpreendente carácter de estranheza. As suas fotografias dão-nos a ver espaços urbanos que habitualmente associamos ao movimento de pessoas, à circulação de automóveis, ou a outros elementos indiciadores do espaço habitado mas que paradoxalmente se apresentam vazios, estimulando-nos à interrogação *porquê fotografar espaços vazios?* O título conferido por Pedro Negreiros às suas imagens - *Uma cidade vazia continua a ser uma cidade -*, evidencia o propósito de reflexão do autor.

4. Imagens fotográficas, ancoragem e etapa

Recorrendo uma vez mais ao contributo de Roland Barthes, segundo o autor, são duas as funções da mensagem linguística por relação à mensagem icónica: a função de ancoragem (*ancrage*), por um lado, e a função de etapa (*relais*), por outro. Atendendo a que “toda a imagem é polissémica”, competirá à palavra “fixar a cadeia flutuante de significados” (*ibid.*: 32), precavendo uma eventual disfunção da imagem. Nisto consiste a função de ancoragem, que é exercida sobretudo por relação à imagem fixa, podendo traduzir-se sob a forma de títulos, legendas, etc., e estando, segundo Barthes, vulgarmente presente na fotografia de imprensa e na publicidade. Já no que concerne à

12 *Ibidem*.

13 Nunes, Tiago Silva (2010). “Broken Strangers (Places)”. *Encontros da Imagem 2010 Transmutações da Paisagem*. Braga: Edição Encontros da Imagem – Associação Cultural, p. 82.

função de etapa da palavra, ela está presente noutros suportes de veiculação da mensagem icónica, tais como a banda desenhada e, sobretudo, o cinema. Pressupõe-se, nestes casos, segundo Barthes, que “a imagem e a palavra encontram-se numa relação complementar” (*ibid.*: 33), a qual se designa, nos termos do autor, por função de *relais* ou etapa: “Rara na imagem fixa, esta palavra-etapa torna-se muito importante no cinema, (...) onde ela faz verdadeiramente avançar a acção ao colocar na sequência das mensagens, sentidos que não se encontram nas imagens.” (*ibidem*)

Atendendo sobretudo ao trabalho de Tiago Silva Nunes, iremos de seguida analisar o modo como o texto na sua dupla função de ancoragem e etapa se relaciona com as imagens fotográficas, na sua dimensão formal. Depois, na secção seguinte, centrar-nos-emos na dimensão da representação, incorrendo nalguns fios de diálogo com vários dos autores que acima evocámos.

Na obra de TSN as imagens formam um conjunto de dezasseis dípticos. Cada um justapõe duas imagens de pessoas e de lugares, realizadas, em 2009, nas ruas de Londres e nos seus arredores. Cada díptico é sempre acompanhado de uma legenda. O conjunto dos dípticos é subordinado ao título *Broken Strangers (Places)*. Estes dois elementos textuais – legenda e título – cumprem em si mesmos a função de ancoragem, isto é, ambos acomodam o olhar do espectador já que o dirigem “entre os significados da imagem” (*ibid.*: 33).

No caso de *Uma cidade vazia continua a ser uma cidade?* de Pedro Negreiros, o referente espacial das imagens apenas é conseguido pela função de ancoragem que o texto do fotógrafo cumpre. Diz-nos PN que “Este projecto iniciado em 2006 é fruto da observação de um vasto espaço sociogeográfico, a zona (alargada) da La Defense, situada às portas de Paris (zona que abrange quatro cidades: Puteaux, Courbevoie, La Garenne Colombes e Nanterre”, nas quais “trabalham perto de 250.000 pessoas diariamente e onde estão sediadas grandes empresas nacionais e internacionais.”^[14] Ficamos assim a saber que as imagens em causa representam, afinal, a área periférica de Paris comumente conhecida por ser um dos maiores centros económico-empresariais, e cujo aspecto, ora cheio ora vazio de pessoas, resulta dos ritmos de entrada e saída por parte dos trabalhadores das empresas aí alojadas. Como nos diz PN: “este imenso espaço exterior esvazia-se de pessoas

14 Negreiros, Pedro (2010). “Uma Cidade Vazia contínua a ser uma Cidade?” *Encontros da Imagem 2010 Transmutações da Paisagem*. Braga: Edição Encontros da Imagem – Associação Cultural, p. 74.

(a partir das 19h durante a semana, aos fins de semana, durante as férias e feriados, etc....)”^[15].

Votada a uma espécie de “não-lugar”, à maneira das auto-estradas convocadas por Marc Augé (1994), *La Defense* exhibe-se nas fotografias de PN sob um perturbador efeito de desrealização, apenas ancorado por via dos referenciais evocados no texto apostro. Poder-se-á então dizer que em *La Defense* de Negreiros, como nas auto-estradas que Augé convoca enquanto referentes dos não-lugares da sobremodernidade, a “superabundância espacial” (Augé: 1994, 114) expressa-se na ausência do lugar (antropológico), ou seja, na ausência do tradicional lugar “identitário”, “relacional” e “histórico” (*ibid.*: 83).

No texto-comentário apostro às imagens de TSN é-nos dado ler: “Strangers, pessoas que não pertencem, que estão separadas, mesmo no meio da multidão. Broken, porque parece faltar-lhes qualquer coisa.”^[16] A palavra “Places”, cujo significado pode à partida remeter-nos para a noção de espaço vivido, ao ser apresentada no título entre parêntesis, parece assim reforçar a ideia de não-lugar. Por sua vez, as legendas, muito embora subordinadas ao título, e por isso a um *continuum* de sentido, detêm um papel específico no processo de ancoragem. Para cada díptico temos uma legenda-âncora o que constitui um meio de conter “a cadeia flutuante de significados” suscitada pelo movimento do espectador de imagem para imagem.

Ainda sobre a relação da palavra com a imagem, é de realçar que as legendas em TSN não se confinam à função de ancoragem. A opção do fotógrafo pelos dípticos tem subjacente uma “estratégia formal” onde a função de etapa das legendas é associada à linguagem cinematográfica em múltiplos sentidos. Diz-nos precisamente o fotógrafo que “Os dípticos são uma estratégia formal vinda da montagem cinematográfica, da operação de juntar duas imagens para formar uma ideia, uma história, uma emoção”^[17]. Tal como no cinema, a produção de uma narrativa é aqui indissociável da relação de complementaridade entre a palavra e a imagem. Em que termos?

Se, por um lado, a simples justaposição de imagens nos convida a criar associações entre elas, por outro, a legenda que as acompanha vem testemunhar a própria possibilidade de atribuição de sentido(s) à narrativa visual, os

15 *Ibidem*.

16 “Entrevista com Tiago Silva Nunes”, 9 de Fevereiro, 2011, p. 2 [www.joaohenriques.com/abitapixel/entrevista-com-tiago-silva-nunes/]

17 *Ibid.*: p.3.

quais não estão explicitados nas imagens, convidando assim o espectador a uma acção interpretativa. O convite a um certo jogo de sentidos, embora não dispensando a função orientadora da legenda, é visivelmente reforçado pelo facto de o fotógrafo introduzir um intervalo entre as duas imagens, assumido pelo próprio como estímulo ao preenchimento com a imaginação desse espaço deixado em aberto.

5. Paisagens urbanas na(s) fotografia(s)

Enquanto prática do olhar que permite a contenção do fluxo histórico, a fotografia devolve-nos a possibilidade de transformarmos o mundo em paisagem.

Deparamo-nos recorrentemente com a temática da paisagem na fotografia contemporânea. Thomas Struth é um fotógrafo para quem retratar as cidades se tornou numa prática privilegiada. O interesse pela temática começou, segundo o próprio, ainda quando jovem, com apenas 22 anos, altura em que decidiu fazer “um conjunto de fotografias de ruas vazias, com perspectiva central”^[18]. A opção por fotografar diversas cidades, quase sempre sem pessoas, repetiu-se: “Düsseldorf” (1977); “Rome” (1984); “Japan” (1996). Sobre este tipo de fotografia diz Struth: “Nesses trabalhos eu estava interessado nas atmosferas. O ponto de vista foi mais técnico: as exposições prolongadas não deixavam ter pessoas a andar de um lado para o outro e depois descobri que os edifícios por si só têm características humanas – foram construídos por pessoas que têm opiniões, um ponto de vista, que tomam decisões e que se expressam através da arquitetura”^[19]. Em resumo, o fotógrafo diz-se sobretudo investido no “modo como a arquitetura é uma espécie de pele das pessoas”.^[20]

Motivados pela distância que a fotografia interpõe à nossa visão demasiadamente familiar dos espaços percorridos no nosso quotidiano, somos assim convidados ao estabelecimento de ligações inesperadas entre elementos que de outro modo nos pareceriam desconectados.

18 Em entrevista ao jornal *Público* (Ípsilon), em 4 Novembro de 2011, a propósito de exposição no Museu de Serralves, decorrente no ano de 2011.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

5.1. *Broken Strangers (Places)*

Nas fotografias de Tiago Silva Nunes sobre Londres dos nossos dias o isolamento (*Broken Strangers*) surge como temática transversal a toda a série, embora traduzindo-se em diversas modalidades e em vários contextos sócio-espaciais (jardim, parque, lago, igreja, rua, estação, casa senhorial, edifício modernista, prédio de tijolos, espaço doméstico, etc.) e não-relacionais (sós, ou em grupo). Como é esclarecido no texto-comentário, a série de dípticos apresentada é, segundo o autor, inicialmente motivada pelo interesse em “investigar a relação” entre “o aparecimento da Cidade Industrial e os Jardins Ingleses do século XVIII” tomados como “duas expressões opostas” de um “mesmo processo: o início da Revolução Industrial”^[21].

Com esta motivação Tiago Silva Nunes, explorou, em Londres, os “vestígios” e as “materializações contemporâneas” dessa cidade industrial e, a sul de Londres, os jardins ingleses. que nesta série constituem um motivo recorrente. Conforme o texto-comentário, foram sobretudo fotografados os jardins projectados por Lancelot Capability Brown, influenciado, por seu turno, pelas paisagens pastorais pintadas por Claude Lorrain (1600-1682), às quais Tiago Silva Nunes também faz alusão^[22].

Cada díptico de *Broken Strangers* é sempre formado por uma imagem de uma ou mais pessoas que surge associada a uma paisagem “urbana” ou “pastoral”^[23]. Nas palavras do autor é fundamental a representação da “oposição romântica entre um mundo industrial desfeito e um mundo pastoral que não existe senão em visões utópicas como as de Capability Brown, William Wordsworth ou John Constable.”^[24] Trata-se de uma estratégia que o fotógrafo assume ter como referência *Mr and Mrs Andrews*, o quadro do pintor inglês oitocentista Thomas Gainsborough (1727-1783) no qual, poderá dizer-se, estão inscritos múltiplos sentidos remissíveis para a configuração formal das representações fotográficas de TSN: a composição em *díptico* (no sentido lato) – de um lado o casal e do outro a paisagem; a inscrição de dois

21 “Entrevista com Tiago Silva Nunes”, 9 de Fevereiro, 2011, p. 2 [www.joaohenriques.com/abitpixel/entrevista-com-tiago-silva-nunes/].

22 Ver Nunes, Tiago Silva (2010). “Broken Strangers (Places)”. *Encontros da Imagem 2010 Transmutações da Paisagem*. Braga: Edição Encontros da Imagem – Associação Cultural, p. 82.

23 “Entrevista com Tiago Silva Nunes”, 9 de Fevereiro, 2011, p.4 [www.joaohenriques.com/abitpixel/entrevista-com-tiago-silva-nunes/].

24 Tiago Silva (2010). “Broken Strangers (Places)”. *Encontros da Imagem 2010 Transmutações da Paisagem*. Braga: Edição Encontros da Imagem – Associação Cultural, p. 82.

gêneros de *representação pictural* – o retrato e a paisagem; e a *metonímia* como a figura de retórica que associa as duas imagens (se admitirmos que a paisagem representa o casal).

Através do texto-comentário de Tiago Silva Nunes somos levados a interrogar-nos sobre o *lugar das pessoas no espaço construído* da contemporaneidade. Quer se trate das “rua(s) geometricamente definida(s) pelo urbanismo” (Certeau, 1994: 202) ou do jardim desenhado pelo paisagismo, a resposta do fotógrafo é inequívoca: “Em *Broken Strangers (Places)* as pessoas estão sozinhas, em ambos esses mundos, são atravessadas pela mesma melancolia, são estrangeiras por viverem na multidão e por fugirem dela.”^[25] Porém, não fosse o texto na sua dupla função de ancoragem e de etapa, seria esta a nossa interpretação?



Fig. 1

Tiago Silva Nunes

1. Lonely As Can Be, London, England, 2009, 2x (60x60 cm), ed. 2/3
Broken Strangers (Places)

Recordemos que com a modernidade, o habitante da grande cidade, na rua, a meio caminho entre o espaço doméstico e o trabalho, experiencia, segundo Walter Benjamin, o sentimento de uma especial alienação. Adotando a figura do *flâneur*, para assim designar a condição liminar do indi-

²⁵ *Ibidem*.

vídúo que, no quadro do capitalismo, perde a sua própria identidade, diz o autor: “A multidão é o véu através do qual a vida familiar se transforma para o *flâneur* em fantasmagoria. Essa fantasmagoria ou aparece como uma paisagem ou como um quarto...” (Benjamin, 2002: 54). Nem verdadeiramente exterior, nem interior, a vivência nas grandes metrópoles afigura-se a Benjamin enquanto asilo que abriga a ambiguidade, o sentimento de existir enquanto massa. Ao mesmo tempo que desconhecido aos olhos de todos os outros, o transeunte encontra o seu esconderijo, o seu quarto, na multidão. E é por meio da paisagem percebida (possibilidade de distanciamento ao mesmo tempo que de intimidade) que este se passeia pela fantasia e pelo sonho.

A experiência da *flânerie*, segundo Benjamin, é assim uma experiência de contradições. Aludindo implicitamente a *The Man of The Crowd*, de Edgar Allan Poe, e referindo-se ao *flâneur*, diz o autor: “por um lado, o homem que se sente observado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito, do outro, o homem que não se chega a encontrar, aquele que é dissimulado. É provavelmente esta dialéctica que ‘O Homem das Multidões’ desenvolve.” (Benjamin: 2002, 438)

Sobre o “homem do mundo e das multidões” pronunciou-se ainda Charles Baudelaire. Incorporando o *pintor da vida moderna*, diz Baudelaire: “Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, escolher domicílio no número, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito, é um imenso prazer. Estar fora da sua casa, mas sentir-se em casa em toda a parte” (Baudelaire: 2006, 287). Segundo o poeta, o carácter transitório, fugidio, contingente, da vida urbana define a própria modernidade. E é precisamente nestas condições que, transformando o seu olhar no olhar de um artista, o indivíduo procura, não sem o sentimento de uma profunda melancolia, reter o poético no movimento imparável do tempo histórico.

Também Simmel, no seu célebre texto sobre *A metrópole e a vida do espírito* (1903), acentua a natureza ambivalente da vida moderna. Sujeito a múltiplos “estímulos internos e externos” decorrentes da “hipertrofia da cultura objectiva” (Simmel: 1997: 42) que caracteriza a economia monetária, o habitante da metrópole, ilustrado na figura do *estrangeiro* (Simmel), é impelido, na sua relação com os outros e o exterior, a procurar um ponto de equilíbrio entre “distância e proximidade”, “indiferença e envolvimento” (Simmel, 1964: 404). A atitude “blasé” ou a “indiferença perante as distinções entre as coisas” (Simmel, 1997: 35) bem como a “atitude de reserva” que caracteriza

as relações entre as pessoas (*ibid.*: 36) são expressões de uma mentalidade racional que o habitante da metrópole desenvolve “contra a profunda perturbação com que o ameaçam as flutuações e descontinuidades do ambiente externo.” (*ibid.*: 32) Mas para Simmel os fortes contrastes, “as imagens em movimento alucinante” (*ibidem*) e a intensidade do ritmo da vida metropolitana não são apenas fontes de consumo da energia mental do habitante a suscitar-lhe um “invólucro de indiferença” (*ibid.*: 36), são também e paradoxalmente estímulos à criatividade.

Grosso modo, poderá dizer-se que em *Broken Strangers (Places)*, à maneira de Georg Simmel, é ilustrada a “dupla cisão” própria da “tragédia da cultura moderna”: a perda de sentido de uma unidade que reenvia para a ideia de natureza, por um lado, e a alienação a que cada indivíduo se encontra destinado, manifesta no seu isolamento no espaço público e, em particular, no meio da “multidão”, consequente ao fenómeno da urbanização, por outro. Embora tanto o acto de contemplação de paisagens naturais como as práticas de interacção social no espaço público não estejam ausentes da representação fotográfica em TSN, paradoxalmente, a apresentação em díptico das referidas imagens introduz elementos desviantes (função etapa em Roland Barthes) de uma leitura mais previsível tais como espaços pontualmente desabitados e figuras humanas aparentemente recortadas da sua ligação com o meio circundante.

5.2. *Uma cidade vazia continua a ser uma cidade?*

Em Pedro Negreiros, os espaços vazios assumem-se como motivo principal da representação (Uma cidade vazia continua a ser uma cidade?). Absolutamente vazios de pessoas, os espaços representados ganham um intenso carácter de desrealização. Apesar de reportarem a um determinado referente real, que vimos ser identificável por meio da função de ancoragem do texto-comentário do fotógrafo, as imagens de PN transportam-nos para um ambiente quase ficcional em que qualquer indício de movimento parece ter sido apagado de cena. Absolutamente desvitalizados, os espaços representados apresentam-se como o *décor* de um palco erradicado de qualquer tipo de acção.



Fig. 2

Pedro Negreiros

Uma cidade vazia continua a ser uma cidade?

Em particular, a temática dos lugares vazios na fotografia é desde cedo avançada por Eugène Atget (1857-1927), através do registo de imagens da cidade de Paris na transição do século XIX para o século XX. Walter Benjamin, no seu ensaio “Pequena História da Fotografia” (1931)^[26] aponta Atget como protagonista do segundo momento mais importante do início da história da fotografia, seguidamente a um primeiro momento com Daguerre (1787 – 1851). Depois de num primeiro momento a fotografia ter sido inevitavelmente influenciada pela pintura, o que se traduzia, nomeadamente, pela eleição do retrato humano como tema principal da representação, Atget, segundo Benjamin, terá contribuído para uma mudança de direcção na fotografia convencional ao escolher fotografar lugares vazios, lugares “desinfetados”, “como uma casa que não encontrou um morador” (Benjamin, 1996: 102).

26 In Benjamin, Walter (1996). *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. Vol I., S. P. Rouaret (trad.). São Paulo: Brasiliense.

Precisamente, esta nova visão da fotografia caracterizava-se pela importância dada aos objetos do cotidiano e aos pormenores que tais fotografias acabavam por desse modo enfatizar: “Ela (a fotografia) liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda a intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores” (*ibidem*). Por meio do exercício da reprodução fotográfica dos objetos, Atget terá assim, na perspectiva de Benjamin, contribuído sobretudo para a diluição da aura dos objetos únicos^[27]. A reprodução de objetos comuns, tais como manequins em vitrines, quiosques ou bancos de jardim, dispostos em lugares vazios e aparentemente abandonados, por um lado responde, na modernidade, segundo Benjamin, à necessidade consumista e *voyeurista* de aproximação desses mesmos objetos do olhar das massas, por outro, “libertando o olhar para os pormenores e detalhes” (Benjamin: 1992), convida o observador a assumir a posição do detective que aí procura os traços da presença/ausência do humano.

Transportando a problemática da paisagem para o cinema, onde a fotografia não deixa de fazer presença, podemos admitir que com motivação de inspiração detectivesca similar também em *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, o jardim semi-vazio que aí assume um papel central serve em parte o propósito de uma reflexão sobre o espaço como “o local de um crime”, o local onde permanece a possibilidade de encontrar vestígios da ação humana. No filme, o protagonista, Thomas, ele próprio fotógrafo, procura de modo obsessivo dissecar a imagem fotográfica, através de sucessivos planos de pormenor, numa tentativa de assim descobrir algo que a simples observação ocular deixara invisível. Como diria Benjamin: “Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade” (Benjamin, 1996: 104).

Na série fotográfica *Uma cidade vazia continua a ser uma cidade?*, de Pedro Negreiros, o nosso olhar é convidado a prestar atenção, precisamente, aos detalhes que no quadro da experiência do cotidiano são votados a uma espécie de segundo plano, uma vez diluídos como parte integrante de um simples *décor* da ação humana. Subitamente, equipamentos, materiais

27 Segundo Gauna, “Benjamin vê na fotografia de Atget o início de uma era pós-aurática, a era da reprodutibilidade, e do início de uma escola moderna na fotografia, em que a obra de arte passa de uma existência única para uma existência serial.” in Gauna, Evandro de Freitas (s./d.). *Considerações sobre a contribuição do fotógrafo Eugène Atget para a fotografia* [<http://www.utp.br/artesvisuais/Artigos/ArtigoAtget.doc.>].

e estruturas, tais como sinais de trânsito, mobiliário urbano e os próprios edifícios, uma vez inscritos em lugares despidos de pessoas, parecem sugar-nos o olhar, devolvendo-nos uma visão tanto mais estranha e intensa quanto somos obrigados a um confronto com o carácter surpreendentemente virtual da nossa prosaica realidade.

Tal como acontece em *Blow-Up*, Pedro Negreiros, à semelhança de Thomas, apresenta-nos imagens abruptas, que parecem ser efeitos de interrupções na paisagem urbana, conferindo-lhes assim uma inesperada visibilidade e autonomia. A libertação do espaço em relação à sua função narrativa, em PN, poderá ainda ser entendida, similarmente ao efeito dos *temps morts* em Antonioni, como reveladora da emergência da *paisagem* em si mesma. Recortada do seu papel estritamente diegético, enquanto dimensão funcional que enquadra espacialmente o desenrolar de uma determinada acção, a *paisagem* perde o seu valor apenas decorativo ou cenográfico para adquirir um novo estatuto ontológico, ao mesmo tempo que ocupa o lugar central do nosso olhar.

A ausência da presença humana nas fotografias de PN, por outro lado, atribui ao espaço representado um forte carácter enigmático. Entre outras interrogações possíveis, incluindo-se aquela que o título da série formula (*Uma cidade vazia continua a ser uma cidade?*), poderá o espectador das “imagens” perguntar-se: Por que se encontram os lugares vazios? Terão sido abandonados? Pressupondo-se a insustentabilidade da permanência de um vazio temporal, as imagens convidam o observador a imaginar um eventual antes e/ou um depois tendo em vista o preenchimento de sentido de um intervalo de tempo suspenso que as mesmas parecem figurar. Como se de um verdadeiro palco se tratasse, a ausência de acção é sentida com a mesma força de uma imaginária presença. O que quer dizer que em vez de uma absoluta ausência, os lugares vazios representados sugerem antes a suspensão de uma narrativa que a qualquer momento se poderá actualizar. A exigência de uma interpretação que as imagens de PN reclamam impõe-se de um modo especial ao observador. O que não significa que algumas possibilidades de leitura não sejam de alguma maneira orientadas, em detrimento de outras.

Cumprindo uma tal *função de ancoragem* (Roland Barthes), o texto-comentário de Pedro Negreiros, apostado às suas imagens fotográficas (e desse modo exibido tanto em contexto de exposição como de catálogo), aponta para uma dada visão sobre o espaço-tempo representados. Na perspectiva do fotógrafo, os espaços aparentemente vazios que podemos observar nas

imagens são antes espaços de intensa expressão objectual e sígnica, espaços onde o habitar não deixa de se fazer presente, contrariando-se assim uma primeira leitura tentada simplesmente a identificar nas imagens uma espécie de cidade ficcional. Embora o espaço representado seja “despovoado de gentes”, como diz Pedro Negreiros, trata-se de um espaço “cheio de outras linguagens, mensagens e desejos: os da própria cidade, que teima em continuar a existir para além da nossa ausência (e acção)”. Deste modo, o fotógrafo ancora o vasto leque de sentidos possíveis a que desde logo o título das imagens se abre. Fazendo referência ao trabalho de observação que terá precedido a reprodução final das imagens, bem como ao projecto de reflexão pessoal que as terá acompanhado, diz PN : “ tendo o tempo e o espaço como poiso de vigia, passei a palavra à cidade para que ela se possa exprimir, expor-se e ajudar-nos a responder à questão inicial”.^[28]

Bem diferente é o trabalho fotográfico de Manuel Sendón, igualmente centrado na temática das paisagens, e em particular a série *Casas Doentes*^[29], uma vez que se, por um lado, este se aproxima de Pedro Negreiros pela erradicação da figura humana do espaço de representação, por outro, afasta-se ao centrar-se no evidenciar de habitações, de cariz ora rural, ora urbano, claramente degradadas ou mesmo completamente arruinadas e abandonadas. No caso de Pedro Negreiros, não se denotando nas imagens indícios de uma clara deterioração das estruturas edificadas ou outras, a hipótese de se considerar os espaços vazios como abandonados é, à partida, posta de parte.

Já em Augusto Alves da Silva, é a própria noção de paisagem que parece suscitar interrogação, motivando alguns dos seus trabalhos fotográficos. Tal é o caso da série *Paisagens Inúteis*^[30] em que as formas mais convencionais de representar a paisagem são de diferentes modos questionadas. Por seu

28 Negreiros, Pedro (2010). “Uma Cidade Vazia contínua a ser uma Cidade?” *Encontros da Imagem 2010 Transmutações da Paisagem*. Braga: Edição Encontros da Imagem – Associação Cultural, p. 74.

29 Em exposição no âmbito dos *Encontros de Imagem*, em Braga, 2010, a série *Casas Doentes*, de Manuel Sendón, foi estudada, no contexto do projecto *Paisagens, Cultura e Artes da Contemporaneidade*, daí tendo resultado a apresentação de uma comunicação: Mora, Teresa & Pires, Helena, “Houses”, *European Regional Congress 2011 of Visual Semiotics*, 26-28 Setembro, FCSH e Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011.

30 Tendo por base a referida série, foi apresentada a seguinte comunicação: Pires, Helena & Mora, Teresa, “Picturing contemporary landscape: research through Augusto Alves da Silva’s gaze”, *Communication and Citizenship, IAMCR Conference 2010 (Social Uses of Visual Culture)*, 18-22 July, Universidade do Minho, Braga, 2010.

turno, em *A Cidade dos Objectos*^[31], os espaços vazios (estradas sem trânsito, terrenos baldios...) são particularmente expressivos. No contraponto de uma visão geométrica ou abstrata do espaço, em AAS os objectos e edifícios representados, no seu carácter solitário, uma vez que a figura humana é praticamente erradicada do espaço da representação, não escondem – antes parecem enfatizar – os espaços deixados vazios, os espaços-entre. O contraste entre os espaços edificados, os espaços preenchidos, e os espaços vazios, *por entre*, adquire então especial valor significativo.

6. A paisagem no cruzamento entre arte e ciência

No percurso deste artigo ensaiaram-se alguns passos do diálogo arte – ciência. Tomados os discursos verbais de Tiago Silva Nunes e Pedro Negreiros como guias de leitura das suas imagens fotográficas de Londres e Paris, e aproximando autores e textos vinculados a géneros de conhecimento (científico e artístico) vulgarmente dissociados na prática da normatividade científica, foi possível identificar entre arte e ciência ligações conceptuais e afinidades de problematização das paisagens urbanas, nomeadamente a ideia de não-lugar e a problemática do isolamento do ser na multidão, e tornou-se visível uma linha de continuidade na reflexão sobre a vida do habitante das grandes metrópoles no século XXI, por um lado, e na transição do século XIX para o século XX, por outro.

Não sendo inexistentes, tanto no passado como no presente, as práticas de cruzamento entre pesquisa artística e pesquisa científica, por parte de artistas-cientistas – de que Anne Cauquelin, crítica de arte, pintora, filósofa, escritora e docente, é um exemplo na contemporaneidade –, ou de estudiosos que conciliam uma abordagem naturalista e ao mesmo tempo estética – Alexander von Humbolt, geógrafo, e Carl Gistav Carus, teórico da pintura de paisagem, fisiologista e pintor, são exemplos ainda dos séculos XVIII-XIX –, certo é que não são conhecidas aproximações frequentes entre os mundos académico e não-académico, tendo por fim a partilha e produção de uma reflexão sobre as paisagens, e em particular sobre as paisagens da contemporaneidade.

31 Pires, Helena (2011). “De comment est (re)fait l’espace-entre: A Cidade dos Objectos [La Villes des Objets] (Augusto Alves da Silva)”. *Sociétés*, nº 111, pp. 141-152.

A entrevista de Tiago Silva Nunes (no contexto da exposição realizada no Arquivo de Lisboa, em 2011) constitui, a este propósito, um estímulo para perseguirmos também a possibilidade de explorarmos similitudes entre as práticas científica e artística no que respeita aos procedimentos metodológicos e aos posicionamentos epistemológicos já que nela é referida uma metodologia de trabalho cujas etapas, terminologia e opções são recorrentes nos discursos e nas práticas científicas.

Partindo da série *Broken Strangers (Places)*, referenciada a Londres, TSN propõe-se alargar o seu trabalho fotográfico a outras cidades – Los Angeles, Pequim e Rio de Janeiro – que são o “objecto de investigação” de “Broken Strangers”^[32]. Destaca que este “projecto” pretende ter “um vínculo com o real claro, (...) um lado documental inegável”, sem contudo prescindir de “um ponto de vista subjectivo muito forte”^[33]. Salaria que a escolha deste conjunto de cidades tem critérios: a “diversidade geográfica e cultural” e o facto de serem “grandes metrópoles”^[34]. E esclarece ter “um tema de investigação concreto, a relação Homem/Urbano/Natureza nas metrópoles contemporâneas”^[35], movido por um “estudo comparativo”^[36] que, baseado nas “semelhanças e diferenças”^[37], é orientado por determinadas hipóteses de trabalho: “Pequim porque funde o Milenar e o Novo, o Oriental e o Ocidental de modos surpreendentes e assustadores. Rio de Janeiro porque a Natureza é tão presente e monumental, mesmo no centro da cidade. Los Angeles porque a Natureza é tão ausente, existindo só nas margens, no mar, no deserto e nas montanhas.”^[38]

Por sua vez, em Pedro Negreiros, o título das suas imagens *Uma cidade vazia continua a ser uma cidade?* – apresenta-se sob a forma de uma *questão inicial* que terá motivado (ou pelo menos acompanhado) o seu trabalho, o qual, nas palavras do fotógrafo, se afirma como “projecto iniciado em 2006” e ainda “fruto da observação de um vasto espaço sóciodemográfico”.^[39]

32 Entrevista com Tiago Silva Nunes”, 9 de Fevereiro, 2011: p.4 [www.joaohenriques.com/abipixel/entrevista-com-tiago-silva-nunes/].

33 *Ibidem*.

34 *Ibid.*: p. 2.

35 *Ibid.*: p. 5.

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*.

38 *Ibid.*: p.2.

39 Negreiros, Pedro (2010). “Uma Cidade Vazia contínua a ser uma Cidade?” *Encontros da Imagem 2010 Transmutações da Paisagem*. Braga: Edição Encontros da Imagem – Associação Cultural, p. 74.

Assim, constatamos que também neste caso a natureza metodológica do trabalho descrito, bem como a terminologia usada, se aproximam dos discursos e práticas acadêmicas recorrentes.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc (1994). *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- BARTHES, Roland (2001) [1964]. “Retórica da Imagem”. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70,
- BAUDELAIRE, Charles (2006). *A Invenção da Modernidade*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- BENJAMIN, Walter (1992) [1931]. “Pequena História da Fotografia”. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa. Relógio D’Água.
- , (1996). *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. Vol I., S. P. Rouaret (trad.). São Paulo: Brasiliense.
- , (2002). *Paris Capitale du XIXe Siècle : Le livre des Passages*. Paris: Cerf.
- CAUQUELIN, Anne (2000) [1989]. *L’Invention du Paysage*. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France.
- CERTEAU MICHEL DE (1994). *A INVENÇÃO DO QUOTIDIANO: ARTES DO FAZER*. PETRÓPOLIS: VOZES.
- KRANZFELDER, Ivo (2006) “Tiranía da Intimidade”. *Hopper*. Köln: Taschen.
- ROGER, Alain (2011). “Natureza e Cultura. A Dupla Artialização”. In Serrão, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da Paisagem: uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- SENNETT, Richard (1979). *Les Tyrannies de l’Intimité*. Paris : Éditions du Seuil.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo (2011). “A Paisagem como Problema da Filosofia”. In Serrão, A. V. (Coord.). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- SIMMEL, Georg (1964) “The Stranger”. In Wolff, Kurt H. (Ed.). *The Sociology of Georg Simmel*. New York/London: The Free Press/ Collier MacMillan Publishers.
- , (1997) [1903]. “A Metrópole e a Vida do Espírito”. In Fortuna, Carlos (Org.). *Cidade, Cultura e Globalização*. Oeiras: Celta Editora.
- , (1988) “Philosophie du Paysage”. *La Tragédie de la Culture et Autres Essais*. Paris : Éditions Rivages.
- , (2011) [1913]. “Filosofia da Paisagem”. In Serrão, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

GOA, O MUNDO E AS ARTES NAS CARICATURAS DE MÁRIO DE MIRANDA

Joana Passos

CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO

To Mário de Miranda (1926-2011)

In 2008, an exhibition presenting Mário de Miranda's caricatures of Paris was hosted by the French embassy in New Delhi. Members of the Indian government and from the international diplomatic *millieu* flocked to the event intended to celebrate such a long and popular career. Mário himself attended the opening ceremony. The exhibition was then taken on tour around India, encompassing other aspects of his work, from early sketches to artistic pieces, including a selection of caricatures from the different publications he collaborated with. The exhibition was then hosted by the Indian Institute of Cartoonists, in Bangalore, and in Goa, his homeland, it was on display at the state's capital, Panjim, in June 2008. This set of exhibitions to commemorate his career also promoted the publication of an anthology of selected works - *Mário de Miranda (2008)*^[1] - an initiative that worked as a catalogue to the exhibition.

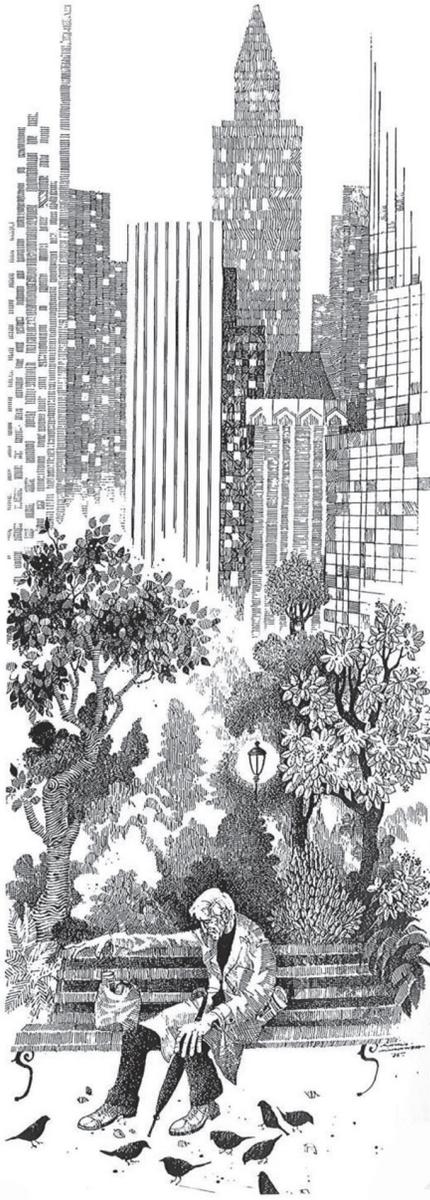
I first came across Mário de Miranda's work when, on my way to the Central Library, I walked by his big exhibition in Panjim. I decided to follow the crowd attending the event and entered a big, noble building, which displayed, by the entrance and across the street, huge billboards of Mário's caricatures flowing in the gentle wind. Inside, Mário's drawings and caricatures were displayed on rows, with explanatory comments next to each set. Standing there, in front of his drawings, I was immediately seduced by the amazing personality behind the art works, so deeply perceptive of life and human nature, and

1 *Mário de Miranda (2008)*, (eds.) Gerard da Cunha, Bevinda Colaço and Architecture Autonomous, Bardez, Goa, India: JSW Foundation, Architecture Autonomous and ART India.

yet, revealing such an unscathed hope in the positive drives among human flaws, such an inherent kindness in the eye of the beholder. The passing away of Mário de Miranda in December 2011 changed the context of this essay beyond its academic focus. It is also a tribute to someone you would like to keep in this complex world a bit longer, to learn from and be inspired by.

Though based in India, Mário de Miranda was a globetrotter, curious and perceptive, choosing to see the best in a world whose darker shades he understood with such sensitivity. His caricatures in the set “A Tale of Two Cities”, comparing Bombay to London and Paris, were the subject of another article^[2] where I addressed his deconstruction of cultural differences between East and West. In that specific set of drawings, touristic expectations of the exotic are denounced as frozen projections that deny India its modernity. Simultaneously, the representation of Bombay’s chaos and crowds, in that comparative set, were a means to reclaim, under a festive, larger-than-life light, Bombay’s excess (of population, of traffic, of street business life) as the alternative equivalent to London’s dry self-restraint or Parisian Belle Vie (Paris is always represented as a place of leisure, full of cafés, restaurants, street music, book fairs and sexy, fashionable ladies). According to Mário, each of these three cities has its own atmosphere and lifestyles, and these are comparable, alternative versions of urban life, which is to say that he represents Bombay as one of the emblematic centres of the XX century, a Southern capital, on the same civilizational scale as London or Paris. The reason why I recall his comparative drawings on these three cities is that, as I have argued extensively elsewhere, they provide clear evidence of Mário de Miranda’s commitment to socio-political critique, beyond his famous, hilarious caricatures, rather lighter in meaning and aims. Between these two poles, critique and comic, his work contains multiple layers of meaning to be uncovered in each concrete case study. In other words, if many of Mário de Miranda’s caricatures aim at provoking genuine laughter and warm empathy (which is no small service by any account), there are other compositions that convey a serious, thought provoking message, and this oscillation, (together with the mastery to fit depth or lightness to the requirements of subject matter) is an important feature of his work. For the present study, as an example of his reflective, more committed mode, I will take his “Man on a bench in Central Park”:

2 Passos, Joana (2011) “Nômade de olhar atento e traço certo: Mário de Miranda, a arte da caricatura e os desencontros entre o mundo indiano e o olhar ocidental” in *Via Atlântica*, nº 19, São Paulo: USP.



Man on a bench in Central Park

Figura 1: Mário de Miranda, 2008: 200.

Accordingly, one can conclude from the example reproduced here that there is a serious dimension to Mário de Miranda's work beyond his most visible and known facet which relates to his satirical works. Even so, in what concerns Mário de Miranda's oeuvre, his comic cartoons imply deep perception, sensitivity and a clever attention to detail, features that provide enough ground to reject as false the general view that caricature is a secondary art form, anchored on the volatile nature of the circumstantial and the ephemeral. On the contrary, as Mário de Miranda's caricatures show, there is a sense of ethics and a critical awareness that confer deeper layers of meaning to each work, without denying that the nature of caricature is its optimistic celebration of life and the depiction of chaos, human frailty and human flaws. But beyond Mário's cosmopolitanism and his insightful perception of reality, another important aspect to consider in a general appreciation of his work is his undeniable passion for cultivating a dialogue with other arts, especially with architecture.

Sometimes, Mário de Miranda explores colour in an otherwise monochromatic work - just the black line on white paper - but this sober palette reveals his interest in other elements of drawing technique such as shape, perspective and geometry. Consequently, when Mário de Miranda interprets a landscape, the composition reveals the eye of an architect instead of the vision of a painter.



Figure 2: Mangeshi Temple, 2008: 148

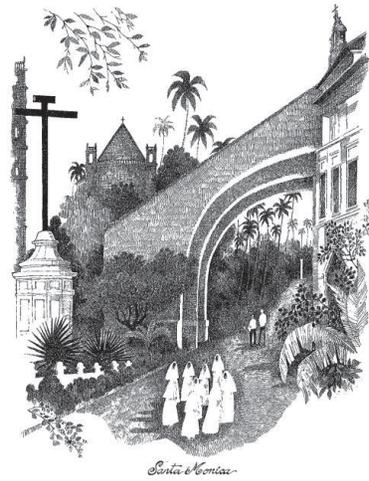


Figure 3: Santa Monica, 2008: 147

The two Goan landscapes reproduced in figures 2 and 3 testify to the importance of architecture for Mário de Miranda as aesthetic model to organize representation. These are not compositions where a building features in the landscape. These are landscapes organized around the centrality of a building. And these two drawings also reveal something else beyond the author's aesthetics, namely, the author's hybrid/ fragmented representation of Goa. The apparent contradiction in terms in the last sentence is easily clarified by considering what is represented. Both of these religious buildings are in Goa, celebrating different types of worship. Thus, they materialize distinctive facets in the state's multiple identity, fragmented across diversity. However, by evoking two different Goan heritages, the temple and the church,

Miranda points out that across tension and oppression, these two worlds did, in fact, survive together, and influenced each other, in spite of the political and religious barriers dividing the two communities. Yet again, such a long co-existence of communities fostered forms of hybridity that are no longer clearly identifiable. Whatever is unique to Goan identity is the product of this contradictory history, encompassing fusion and difference, hybridity and fragmentation. Accordingly, in spite of possible rivalries and tension that surely permeate Goan society, Mário de Miranda chose to represent this shared world under a peaceful, self-contained light, as in the two examples above, where two fragments, though isolated within a closed world, live in undisturbed peace. These drawings seem to suggest that the aesthetic achievement, which lies behind the construction of such buildings (moreover, intended for worship), entails other forms of integrated social wholeness as the co-existence of different aesthetic traditions demonstrates.

The set of reflections offered above are intended as references to understand Mário's work in all its complexity and aesthetic quality. However, "Mário" became popular, first and foremost, for his happy, joyful caricatures.



Figura 4, Mário de Miranda:
2008: 74

Consequently, it is time to address laughter and irony as constitutive key elements in his work, epitomized by his hilarious crowds, united in benign chaos, as in “Night of the Stars” (see figure 4).

Mário de Miranda published his caricatures in wide circulation periodicals, such as the *Illustrated Weekly of India* or the magazines *Femina* and *Filmfare*. These two last publications implied a continuous dialogue between Mário’s work, fashion and Bollywood cinema. As a creator of cartoons for a wide public, Mario would have to combine his achieved drawing technique with other specific skills that constitute core challenges for any caricaturist: 1) the ability to communicate effectively, finding horizontal affinities among a diverse public; 2) the capacity to manipulate humour and compose recognizable types 3) the wisdom to provide both meaningful and interesting comment on social types, events or politics, 4) and the art of getting immediate impact (since a caricature has to hold a diverse and wide audience at first glance; otherwise, it is a “flop”). In spite of all these components, caricature has not been considered high art because it is in fact a product of popular (press) consumption, without the aura of exclusive, original fine arts. However, the popular connotation associated to caricature, as a product for the masses, has not been a problem for caricaturists, as the impulse behind satire is vernacular laughter, celebrating the freedom to laugh at human flaws in character, our very own human decay, deviance and failure. In caricature, our ungodly (and so viscerally) human limits are visually translated as forms of physical deformity, grotesque features and celebrated ugliness. This is to say that the aesthetic model of caricature represents the opposite set of references by comparison to classical culture or idealized, romantic aesthetics. Caricatures work with grotesque distortion and exaggerated features, and yet, the final effect has to be attractive and provoke a positive effect out of improbable elements. Thus, like fine arts, caricature has its own code, context and rules and these have been working perfectly since the XVII century³¹. I would rather argue it is time for a change on the part of the critics regarding

3 It is known that caricature was current in the XVII, but it circulated “privately”, among a closed *milieu* of artists and friends. It was used to make fun of some obnoxious authority figure, aristocrat or archbishop, on whom these bohemian circles depended. In the XVIII, caricatures found a much wider circulation with the expansion of the press and the publication of cheap leaflets or pamphlets. It is at this stage, following popular press and political struggle that the caricature becomes vernacular, a popular product, easily and democratically available as lithographs were invented in 1798. In France, there is an entry for caricature in the *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences*, published in 1751.

the status accorded to caricature as a secondary sub-genre of the visual arts. As an example of both Mário's irresistible talent and the charms of the art of caricature, allow me to introduce you, in all her glory and elaborate excess, to "Miss Rajni Nimbupani", Bollywood star, one of Mário's most successful creations (figure 4). No one smiles as the Bollywood star does, flashing her lovely, sumptuous looks to an adoring crowd. Totally indifferent to the chaos she brings about, she just smiles, beaming among traffic jams, feminine envy, masculine "wishful thinking" and high society's acclaim. Even her pet can bite a *paparazzo* with impunity. This belle, covered with her jewels and traditional attire, embodies India's modernity and its Bollywood successful film industry. Seeing her, Indian public will recognize contemporary India, its "homemade" leisure, its own, private star system. This feeling of recognition and identification promotes a cosy Indian identity, underlining the democratic, vernacular appeal of Indian cinema, across caste and class. Besides, another reason to make the audience feel drawn to the caricature is, as I said above, her charming, though exaggerated, aesthetics. Even if far from slim and sober, and obviously artificial in her trained sympathy, would you deny Mário's star is simply wonderful? True, she looks very different from a classical, ideal beauty, but that is precisely why caricature is so fleshy, so alive, so attuned to the spirit of a place and an epoch^[4]. Indeed, Miss Nimbupani will provoke all sorts of reaction, except boredom and indifference. Still, if you can take your eyes away from the star and pause to consider the background, other elements are worth reflecting upon. Modern caricature works with stylized features. Until the 19th century caricatures would be more naturalistic, profusely decorated with shades and details. Modernism brought the art of caricature simplicity and geometry. Do not mistake the crowds in Mário's caricatures for a heavy, detailed, drawing technique. If you look at the crowd closely you will notice that most characters are totally stylized geometrical figures, a receding sequence of balloons with eyes. However, among this general, anonymous, clownish background, there will always be surprising characters, and that is an extra treat in his drawings: the challenge to the public to have a second look, taking one's time to explore amusing details in each composition.

4 On this topic, see Mikhail Bakhtin, his critical definition of Carnival, and the liberating, transgressive ideology underlying the celebration of what is low, ugly, rude in grotesque aesthetics. Bakhtin, M, (1965), *Rabelais and his World*. Translated by Hélène Iswolsky. Cambridge, MIT Press, 1968. Reprint, Bloomington: Indiana University Press (Midland Book), 1984.

Another relevant feature of Mário de Miranda's work is the continuous and intense dialogue with other art forms like literature, theatre and music (beyond the passion for architecture discussed above). I will next explore these inter/arts dialogues within the frame of his caricatures representing Goa, as I want to focus on the cultural and social features the artist selected to represent his homeland to Goans themselves, and to the world.

The duality of temple and church exemplified by figures 2 and 3 above is revisited in other drawings concerning Goa, as if each time Mário made a drawing of one of Goa's communities, he had to draw something relating to the others, always representing religious, caste and class polarities internal to Goa as an essential part of its nature. Nevertheless, if one is to believe Mário's representation, these polarities seem functional, integrated parts of a complex, multiple whole, made of Catholic and Hindu elements (with the probable presence of Muslim figures among the crowds) together with a strong touristic presence and a particular, appropriated brand of western cultural influence. Consequently, Mário de Miranda's drawings about



(Figure 5: M. Miranda, 2008: 146)

Goa depict several separate fragments that co-exist inside the state, keeping within the global frame of its oeuvre alternative segments, each of them representing a different identity component. Such fragments can be invoked by characters from Maratha history, like the emperor Shivaji Bhosale (1630-1680), or Hindu Gods, Portuguese historical figures, peasant Kunbi weddings, Catholic processions (happy and noisy), memories of the inquisition (bleak and sad) and “trance tourists”. Equally representative of Goan culture are his caricatures of Carnival celebrations and nocturnal street scenes, from romantic glances exchanged between balcony belle and street passer by to serenades and informal gatherings after a days’ work.

Together with these local elements, Mário makes continuous references to Goa’s connection to western cultural references and that is the reason why he places Cassio, Desdemona and Othello in a café in Goa, drawing his own interpretation of Shakespeare’s play. Likewise, he imagines Camões in a “Taberna” (a liquor shop) in a narrow alley of Old Goa. All of these historical and literary figures are for Mário de Miranda constitutive elements of Goa’s

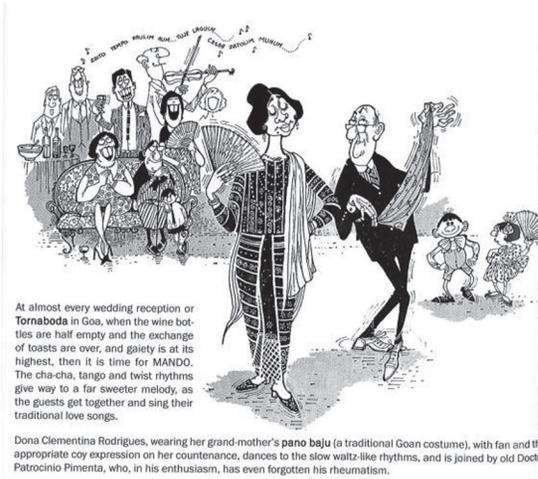


Presenting two stalwarts of the Konkani **theatr** (pronounced tee-ah-tre), Basilio and “Miss Luisa” (alias Belaunino Beatification Pinto, most popular for his female impersonations, due to his high pitched soprano voice). Every Goan looks forward to the troupe to their town or village.

The **theatristas** are particularly noted for their brilliant songs and skits which parody various aspects of Goan life: their favourite targets being the government and the batcars. Basilio, like most of his colleagues, lives in Bombay and is the head-walker of a posh restaurant. “Miss Luisa” drives a taxi, lives at Dhobi Talao, and is the father of six children.

The Theatristas

Figure 6, Mário's Goa, 2010: 17



The Mando

Figure 7, Mário' s Goa, 2010: 40

(appropriated, made local) heritage, and only this view would explain the attitude of drawing them in Goan scenarios. To conclude this evocation of the way Mário de Miranda represented Goan multiple heritages I will recall his homage to two important art forms specifically originating from Goa: the Tyatr (figure 6), a sequence of small three acts with musical interludes, usually performed in Bombay among the Goan community of emigrants (by male, amateur actors), and the “Mando” (figure 7), Goan traditional music, sang and danced by Catholics at weddings and other festive occasions.

From Goa, to India and the world, Mário shared with us, through visual art, his rich imagination and clever comments as well as his festive (though aware and concerned) celebration of life. One can only be thankful for this generous and meaningful legacy.

Note: I want to thank Architecture Autonomous, India, and Gerard da Cunha the kind permission to reproduce the caricatures included in this article.

Works cited

- Mário de Miranda*, 2008, (eds.) Bevinda Collaço and Gerard da Cunha, Hyderabad, India: JSW Foundation, ART Índia and Architecture Autonomous.
- Mário's Goa*, 2010, (ed.) Gerard da Cunha and Architecture Autonomous, Hyderabad, Índia: Architecture Autonomous.
- AHMAD, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London and New York: Verso, 1992.
- ASCHCROFT, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London: Routledge, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *Baudelaire. Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade: Gallimard, s.d..
- BAKHTHIN, Mikhail. *Rabelais and His World* (translation by Irene Iswolsky). Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990.
- , *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- FEAVER, William. *Masters of Caricature*. New York: Alfred A. Knopf, 1981.
- SOUSA, Osvaldo de. *A caricatura política em Portugal*. Lisboa: Edição Salão Nacional de Caricatura, 1991.
- MCLEES, Ainslie Armstrong. Baudelaire's "Argot Plastique", Poetic Caricature and Modernism. Athens and London: The University of Georgia Press, 1990.
- PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno* (1936). Lisboa: Editora Ulisseia, 1962.
- STALYBRASS, Peter and White, Allan. *The Politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell University Press, 1986.

REPRESENTAÇÕES DO CORPO “PATENTEADO” NA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO E DE EUGÈNE IONESCO

Simona Vermeire

CEHUM, UNIVERSIDADE DO MINHO

Moto: Le Soleil , le foyer de tendresse et de vie,
Verse l’amour brûlant à la terre ravie,
Et, quand on est couché sur la vallée, on sent
Que la terre est nubile et déborde de sang ;
Que son immense sein, soulevé par une âme,
Est d’amour comme Dieu, de chair comme la femme,
Et qu’il renferme, gros de sève et de rayons,
Le grand fourmillement de tous les embryons !
Et tout croît, et tout monte !
(Rimbaud, *Soleil et Chair*, 1870)

A inovação tecnológica aplicada ao corpo humano torna o *soma* passível de ter “patente”, reduzido a mero *arte factos*, sendo as fórmulas protegidas pelos direitos intelectuais, “marcas registadas” do pós-humanismo. A relação do corpo “patenteado” através da biotecnologia e da tecnologia digital com a cultura material configura um novo paradigma cultural onde o próprio corpo se torna um veículo da reificação do ser. O discurso literário de José Saramago e de Eugène Ionesco propõe, de uma maneira visionária, representações do corpo pós-humanista (*cyborgs*, clonagem, fertilização *in vitro*, aumento no espaço digital) através de fenómenos epidémicos que intensificam o fluxo do devir tecnológico. O corpo replicado torna-se uma colecção privilegiada de fórmulas biológicas “patenteadas” na interpretação do mundo atual: o corpo obsoleto, que desiste dos seus órgãos, torna-se um híbrido monstruoso, cruzando natureza e cultura, estética e técnica, e requerendo um esforço analítico de “inter-intertextualidade” (segundo Gilles Deleuze) entre literatura, artes, filosofia e ciências. Esta relação semiótica orientará a nossa leitura do corpo “patenteado” nos textos literários de José Saramago (*O Ano 1993, Jan-*

gada de Pedra) e de Eugène Ionesco (*L'avenir est dans les Oeufs*), à procura das metáforas-matrizes visionárias de um corpo “desfeito” em vários episódios epidémicos e artificialmente reconstruído através das novas tecnologias.

A mecanização do vivo e as modificações ontológicas induzidas pelos novos paradigmas das biotecnologias são uma preocupação constante do escritor José Saramago, refletida explicitamente nos seus *Cadernos de Lancha-rote* pela via do discurso interrogativo em relação à identidade consubstancial do corpo, entre *micro* e *macro* cosmos:

Visão cosmogónica de um escritor de certa idade que não se resigna a não saber *onde* vive: e se o universo não fosse mais do que um corpo, a nossa galáxia uma célula, o sistema solar um átomo, o Sol o núcleo dele, e a Terra um dos seus electrões? Que seres seriam esses que viveriam em cima de um electrão? (Saramago, 1996:49)

O Projeto do Genoma Humano iniciado nos anos 90 dá início a uma era que torna o corpo uma fórmula patenteada, submetido às várias modificações através das novas técnicas de engenharia biológica. O corpo reinventa-se como material para “novas escrituras” com códigos genéticos modificados, inserindo “textos vivências” alternativos nas experiências somáticas humanas. José Saramago reage de uma maneira muito lúcida e visionária a esta nova sintaxe do vivo, anunciando nas suas crónicas, nomeadamente no “Planeta dos horrores” em *Deste mundo e do outro*, num tom profético, mudanças apocalípticas em relação ao paradigma do corpo humano:

Guerra nuclear, guerra bacteriológica, guerra química, guerra biológica. Destes quatro cavalos do Apocalipse, cavalgue o diabo o que quiser. O corpo do homem é uma excelente cobaia. O espírito, também. Já passou por todas as torturas antigas, medievais e modernas, já uivou em campos de concentração, já se volatilizou no clarão cegante de uma modesta bomba atómica, já deu a pele para quebra-luzes melhores que pergaminho. Está treinado e preparado para mais altas aventuras. (Saramago, 1991: 733)

“As aventuras” do corpo alterado na sua dimensão biológica íntima que Saramago prefigurou nos seus textos jornalísticos insinuaram-se em vários textos literários posteriores como representações do corpo replicado em formas embrionárias: a “epidemia da gravidez”, patente no romance *Jangada*

de *Pedra* e no poema em prosa *O ano 1993*. Em ambos os textos a epidemia de embriões, de mulheres gestantes, coincide com uma proliferação semântica que abre novos horizontes hermenêuticos ao mundo ficcional: seria este fenómeno explosivo e contagioso de gravidez uma alusão ao corpo replicado de uma forma artificial (fertilização e inseminação provocada)? O episódio inverosímil, típico do realismo mágico, de epidemia súbita de gravidez de todas as mulheres da Península Ibérica com o qual o romance *Jangada de pedra* surpreende o leitor no final de texto poderia ser considerada “uma germinação” intencional, mas artificial, do povo ibérico? A epidemia de gravidez nos dois textos de Saramago (*A Jangada de Pedra* e *O Ano 1993*) e a proliferação de ovos na peça de Ionesco (*L’avenir est dans les Oeufs*), poderiam ser associadas em termos de representações do contágio embrionário? Iniciando um percurso argumentativo à procura das respostas nos próprios textos dos autores, tentámos orientar a nossa leitura do romance *Jangada de Pedra* (que foi várias vezes interpretado pela crítica como uma busca alegórica de identidade nacional, política, ideológica), no sentido da busca da identidade genética, embrionária, das novas fórmulas patenteadas na reprodução da vida humana. Para além da procura de uma “paternidade” étnica e política da Península Ibérica, Saramago propõe um discurso paralelo que interroga a paternidade genética dos habitantes, a partir das situações concretas das duas protagonistas do romance, Maria Guavaria e Joana Carda, até à explosão demográfica inverosímil provocada por uma epidemia gravidez das todas as mulheres de Península. A situação inicial da gravidez simultânea das duas mulheres veicula dúvidas em relação ao verdadeiro progenitor dos embriões até ao final de romance, transformando-se o leitor num verdadeiro “detective” do possível “agente” que provocou o contágio com a vida: “Mas a situação é embaraçosa, como salta aos olhos, e o embaraço resulta da dificuldade de deslindar duas duvidosas paternidades.” (Saramago, 1986:171). Esta confusão não é só um jogo estratégico do Autor a fim de provocar a curiosidade e a chamar a atenção do leitor, mas, sobretudo, um indício, que abre caminhos na interpretação ulterior do sentido da epidemia de gravidez, encarada como multiplicação dos embriões humanos a partir de um material genético comum. *O soma* do ser que irá nascer do corpo da mulher constituirá um modo possível de associar um progenitor aos embriões, sendo as probabilidades de transmissão das características genéticas de pai para filho sendo imprevisíveis, a única opção será a maternidade exclusiva, papel assumido habitualmente, sobretudo nas situações de inseminação artificial:

Não te basta o que se passou, ainda me vens dizer que estás grávida e não sabes quem é o autor, Como querias tu que eu soubesse, mas no dia em que a criança nascer deixará de haver dúvidas, Porquê, Há-de Ter parecenças, Pois sim, mas imagina que se parece só contigo, Se se parecer só comigo, será porque é só meu filho e de mais ninguém. (Saramago, 1986:176)

Saramago aluda uma possibilidade cognitiva em relação à reconstituição da verdadeira paternidade que só será possível investigando o corpo a nível microscópico, neste caso nas sequências ADN, sublimação “indiscreta” da ciência na revelação da origem de vida:

A Pedro Orce, que nunca soube o que era ter filhos, não lhe passa pela cabeça que no ventre das duas mulheres que germinam talvez fecundações suas, é bem verdade que o homem jamais chega a conhecer todas as consequências dos seus actos, eis aqui um bom exemplo, vai-se apagando a lembrança dos felizes momentos gozados, e o possível efeito fecundante deles, ínfimo ainda, mas mais importante para si que todo o resto, se a termo chegar e houver confirmação, o que é invisível aos olhos, seus olhos, ocultado ao seu conhecimento, mesmo Deus fez os homens e não os vê. (Saramago, 1986:176)

“A máquina do desejo” (em termos deleuzianos) separa-se, então, de uma maneira definitiva da reprodução humana, “uma máquina de produção”, uma esquizofrenia ontológica que as novas biotecnologias provocaram através da geração artificial de embriões. A fórmula mecânica da vida promovida por Descartes volta a replicar formas de existência ao nível genético, tendo o humano a liberdade de ser o próprio engenheiro do seu corpo. Nesta nova equação genética, a paternidade torna-se um assunto sem importância, subvertido pela mecânica do corpo da mulher capaz de receber e desenvolver uma célula anónima, um material genético que faça prevalecer a identidade dos “doadores”:

As mulheres, decididamente, triunfavam. Os seus órgãos genitais, com perdão da crueza anatómica, eram afinal a expressão, simultaneamente reduzida e ampliada, da mecânica expulsória do universo, toda essa maquinaria que procede por extracção, esse nada que vai ser tudo, essa ininterrupta passagem do pequeno ao grande, do finito ao infinito (Saramago, 1986:179)

As alusões ao eugenismo (“...e as nuvens que correm de todos os horizontes e giram sobre as nossas cabeças deslumbradas, sim, deslumbradas, porque há por cima de nós um lume vivo, assim como se o homem, afinal, não tivesse de sair com históricos vagares da animalidade e pudesse ser posto outra vez, inteiro e lúcido, num mundo novamente formado, limpo e de beleza intacta.”^[1]), no romance *Jangada de Pedra* podem ser associadas à desterritorialização das tribos rebeldes, no poema *O ano 1993*, do devir-animal para o devir-humano, à tentativa de provocar uma regeneração da espécie humana, através de uma inseminação “mágica”^[2] da terra, a deusa Gee, imagem emblemática do corpo maternal universal:

Embora houvesse já muito tempo quo não nasciam crianças não se perdera por completo a lembrança de um mundo fértil

E acontecera mesmo que algumas tribos mais sedentárias redescobriram certas práticas mágicas que vinham de tempos antiquíssimos

Por isso nos campos cultivados faziam correr as mulheres menstruadas para que o sangue escorrendo ao longo das pernas embebesse o chão com sangue de vida e não de morte

Nuas corriam deixando um rasto que os homens cobriam cuidadosamente de terra para que nem uma gota secasse sob o calor agora nocivo do sol (Saramago, 1991:177)

A esterilidade (ocorrente também no poema *O Ano 1993*) é uma crise geral assinalada “por meios oficiais, formais” no romance *Jangada de Pedra*, mais um indício semântico do texto que encaminha o leitor para uma interpretação do contágio embrionário como um desvio da reprodução natural:

Visivelmente embaraçados, apareceram os primeiros -ministros dos dois países na televisão, não que devesse ser motivo de constrangimento falar da explosão

1 Saramago, 1986:179.

2 A imagem idílica de retorno pagão das tribos à natureza como solução de revitalizar os recursos reprodutivos da espécie humana não demonstra um acordo feliz e erótico entre os corpos do homem e da mulher. A terra fertilizada pelas mulheres com óvulos eliminados durante a menstruação é uma imagem metafórica do útero que germina embriões “à sombra” dos homens e não por eles gerados. No romance *A Jangada de Pedra*, a inseminação é marcada por este “desencontro” entre erotismo e reprodução: “Portuguesas, portugueses, grande será o nosso proveito, espero que não tenha sido menor o gosto, que fazer filhos sem a boa alegria da carne é a pior das condenações.” (Saramago, 1986:180).

demográfica que se verificará na península daqui a nove meses, doze ou quinze milhões de crianças a nascer praticamente ao mesmo tempo, gritando em coro à luz, a península tornada em maternidade, as felizes mães, os sorridentes pais, nos casos em que pareçam suficientes as certezas. Deste lado da questão é possível, até, extrair alguns efeitos políticos, exhibir a carta demagógica, apelar à austeridade em nome do futuro dos nossos filhos, dissertar sobre a coesão nacional, comparar esta fertilidade à esterilidade do resto do mundo ocidental, mas não se pode evitar que cada um de nós se compraza no pensamento de que para haver esta explosão demográfica houve de certeza uma explosão genesiaca^[3], uma vez que ninguém acredita que a fecundação colectiva tenha sido de ordem sobrenatural. (Saramago, 1986:180)

Tendo em conta todos os indícios semânticos do texto, podemos reinterpretar a jangada de pedra com uma desterritorialização da vida em busca de novas formas de replicação, uma epidemia de embriões, uma imagem alegórica do sémen à procura do óvulo, vagueando no “oceano amniótico”, símbolo das formas virtuais ontológicas projetadas em novas telas epistemológicas do corpo humano:

Tendo tudo isto acontecido, dizendo o tal português poeta que a península é uma criança que viajando se formou e agora se revolve no mar para nascer, como se estivesse no interior de um útero aquático, que motivos haveria para espantar-nos de que os humanos úteros das mulheres ocupassem acaso as fecundou a grande pedra que desce para o sul, sabemos nós lá se são realmente filhas dos homens estas novas crianças, ou se é seu pai o gigantesco talha-mar que vai empurrando as ondas à sua frente, penetrando-as, águas murmurantes, o sopro e o suspiro dos ventos. (Saramago, 1986:179)

O percurso marítimo da jangada de pedra para o sul^[4] constitui uma viagem iniciática que implica uma passagem *thanatica* obrigatória do corpo obsoleto na

3 Genesiaca é uma palavra que não existe na língua portuguesa, mas que podemos interpretar como palavra-valise de Lewis Carroll, composta por dois lexemas, gene e paradisiaca, interpretando, desta maneira, a jangada de pedra como ilha paradisiaca dos novos genes que ressuscitam horizontes utópicos de um mundo “reciclado”.

4 Seria o caminho para o sul extremo da terra, Antártida, o ponto final destes embriões criados com vista à preservação eterna da vida? A criopreservação (a *jangada de pedra* será em realidade uma caravela que transporta os novos descobrimento da humanidade, os embriões do *soma*, no “congelador” natural da Terra? ou “*criônica*” (reencontro do corpo preservado no frio)?

sua maneira de reprodução, de fusão erótica do corpo, para a geração do corpo em série,”inocentemente” replicado, produto de uma genética “industrial” da vida:

A península desce para o sul deixando atrás de si um rasto de mortes de que está inocente, enquanto no ventre das suas mulheres vão crescendo aqueles milhões de crianças que inocentemente gerou. (Saramago, 1986:181)

No que respeita à epidemia de gravidez do texto *O ano 1993*, o fenómeno de replicação embrionária é envolvido numa atmosfera de mistério que o autor “infiltrou” propositadamente: o contágio embrionário segue-se à uma época de vazio reprodutivo, de esterilidade vital, surgindo num corpo de mulher alheia, acabada de chegar dos outros “territórios genéticos”:

E um dia vinda de longe uma mulher grávida quase no fim do tempo chegou e pediu que a deixassem ficar ali até parir

Porém preciosa era aquela criança que estava para nascer [...]

Mas antes que a criança nascesse um homem escolhido da tribo uniu-se carnalmente à mulher grávida

E desta maneira tudo começou naquele lugar e não noutra com aquela gente e não outra apenas com o presente e o futuro não o passado

Alguns dias mais tarde nasceu uma criança e houve as melancólicas festas de então e todas as mulheres se declaram grávidas. (Saramago, 1991:177-178)

A epidemia embrionária é aqui sugerida claramente, mas a fusão dos corpos constituiu também um acto premeditado de selecção propositada de um homem da tribo capaz de “transferência” do “vírus da vida” do corpo da mulher grávida para todos os outros corpos das mulheres da comunidade. A inverosimilhança do episódio explosivo e comunitário de gravidez levanta mais uma vez suspeitas de uma “sincronização” do ritmo fértil humano através da inseminação artificial, um contra-ataque de replicação premeditada do fenómeno invasivo das bestas mecanizadas. O corpo orgânico fica, através deste contágio embrionário provocado, uma entidade “vencida” pela técnica, um “sémen” do seu próprio *ersatz*, uma sombra de uma lembrança genética vaga que a nova “produção” somática não consegue mais identificar:

E uma criança objectiva se aproxima e estende as mãos para a sombra que fragilmente retém o contorno ainda mas não o cheiro do corpo sumido.

[...]

Consoante se conclui de nada haver debaixo da sombra que a criança levanta como uma pele esfolada. (Saramago, 1991:185).

Uma variante interpretativa semelhante a esta replicação embrionária artificial pode ser aplicada ao texto de Eugène Ionesco, *L'avenir est dans les Oeufs*, no qual o leitor/ espectador é confrontado com uma proliferação inverosímil de ovos num contexto doméstico de um jovem casal pressionado a reproduzir-se: Jacques e Roberte têm de conformar-se a um modelo reprodutivo predefinido pelas suas famílias, seguindo um “padrão embrionário” de multiplicação excessiva, exterior ao corpo, fora de qualquer gestão maternal: a mulher põe ovos e o homem incuba-os. A imagem lembra a inseminação da terra com os óvulos do sangue menstrual das mulheres do *Ano 1993* e a “incubação” dos homens com a própria sombra. O determinismo das gerações, a obrigação de procriar, de “produzir” vida, o peso de “rendimento” genético do casal, desviam qualquer erotismo que possa entrar na equação reprodutiva: “Vive la production ! Vive la race blanche! Continuons, continuons ! Comme par le passé ! L'avenir est dans les œufs” (Ionesco, 1995:138). A supremacia do ego torna o corpo uma indústria que gera as suas próprias clonas só distinguíveis^[5] pelas etiquetas que indicam o consumo: “On en conservera pour la reproduction.” [...] “On va faire des officiers, des officiers, des officieux”. [...] “On en mettra de côté pour en manger. » (Ionesco, 1995:136). Na realidade, quase todos os textos de Deleuze que referenciam o corpo sem órgãos^[6], matriz vital indiferenciada, espaço intensivo que ocupa o ovo, antecipam a existência do organismo, que articula esta virtualidade de que o embrião de tornar-se um corpo organizado, fixado pelas interpretações sociais, política, ideológicas que oferecem falsas identidades aos embriões clonados:

-
- 5 A opção de Ionesco pela proliferação dos ovos não é um mero acaso: o indistinto morfológico dos ovos aluda um mundo clonado, uniformizado pela proliferação do mesmo material genético. Estes seres sem diferenças morfológicas que impossibilitam a identificação das características visuais dos rostos lembram a *prosopagnosia* (agnosia visual das caras familiares) do ovo humanoíde Humpty Dumpty de *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll (ele não consegue distinguir os rostos das pessoas, tendo em vista a mesma disposição dos elementos da cara, assim como as pessoas não conseguem distinguir os ovos entre eles...).
- 6 A noção aparece pela primeira vez no curso *La Logique du Sens* (1969), como resposta ao corpo fluido de Artaud, sendo desenvolvida depois na obra *L'Anti-Oedipe* (1972) como forma orgânica do plano de imanência ou forma inorgânica do caoide (plano que recorta o caos), como intensidade vital, como devir que condiciona o pensamento (*Mille plateaux*, 1980).

Le corps organisé est l'objet de la reproduction par la génération ; il n'est pas le sujet. Le seul sujet de la reproduction, c'est l'inconscient lui-même qui se tient dans la forme circulaire de la production. Ce n'est pas la sexualité qui est un moyen au service de la génération, c'est la génération des corps qui est au service de la sexualité qui représente une prime pour l'ego, en échange de sa subordination au processus de la génération, c'est au contraire la génération qui est la consolation de l'ego son prolongement, le passage d'un corps à un autre à travers lequel l'inconscient ne fait que se reproduire lui-même en lui-même. (Deleuze, Guattari, 1972 :128)

O ovo associado habitualmente a uma larva, ao germe^[7], ao parasita veicula em si "perigos" de possíveis contágios, ou seja neste contexto a epidemia embrionária é provocada pela contaminação com o "parasite de vida": o espaço do palco é invadido pelos ovos, pelos embriões proliferantes que ameaçam como um verdadeiro "exército de *golem*^[8]", as identidades somáticas já constituídas. A multiplicidade e a virtualidade do devir existencial que o ovo contém, associam-no, na visão de Deleuze e Guattari, ao "corpo sem órgãos", termo inspirado pela obra de Artaud (o corpo fluido, povoado por órgãos indeterminados):

Le corps sans organes est un œuf : il est traversé d'axes et de seuils, de latitudes, de longitudes, de géodésiques, il est traversé de *gradients* qui marquent les devenirs et les passages, les destinations de celui qui se développe. (Deleuze, Guattari, 1972 :26)

7 "Le germe, du latin *germen*, est cet élément primitif de tout être organisé, animal ou végétal : l'embryon, l'œuf, le fœtus. C'est la première pousse issue de la graine, le bourgeon rudimentaire - bulbe ou tubercule - qui se développe sur certains organes souterrains des plantes. Le germe est le principe, la cause, l'origine; germe de vie, inaugural de toute naissance. Mais le germe est aussi ce micro-organisme susceptible d'engendrer des maladies ; il est alors virus, bactérie, microbe, organismes infimes qui pullulent et se développent à l'intérieur du corps. (Grossman, 1996:172-173)."

8 "The term *golmi/golem* comes from the root *galam*, meaning to enfold, or wrap, which is frequently translated as 'embryo': the not yet formed and still folded (or enclosed and cocooned) human body. As well as alluding to the embryo or unformed being, 'golem' can also suggest a malformed or deficient person, such as the unmarried woman or man, who is incomplete without a partner and who has yet fulfill their potential in terms of the continuation of the human race". (Graham, 2002: 87)

A relação estabelecida entre o corpo sem órgãos (o ovo, o embrião no caso da peça de Ionesco) e as máquinas produtivas de materialidade intensiva, condicionadas pelas exigências sociais, “interpreta”^[9] esta proliferação de embriões como uma clonagem abusiva com um material genético indeterminado, uma maneira de parasitar o mundo com uma materialidade excessiva, máquina infernal que produz o desejo de replicar sempre o próprio corpo:

Le besoin comme pratique du vide n’a pas d’autre sens : aller chercher, capturer, parasiter les synthèses passives là où elles demeurent. Nous avons beau dire : on n’est pas des herbes, il y a longtemps qu’on a perdu la synthèse chlorophyllienne, il faut bien qu’on mange... Le désir devient alors cette peur abjecte de manquer. (Deleuze, Guattari, 1972 :35)

Uma guerra de exterminação do corpo humano através de uma força bestial replicada constrói um discurso de monstruosidade no texto *O ano 1993* de José Saramago e na peça de teatro *Rinocerontes* de Ionesco, abrindo perspectivas de análise de um corpo pós-humano^[10] ou, melhor dito, de uma época pós-corporal. No caso imaginado por Ionesco, as bestas substituem realmente o corpo humano através de uma metamorfose total, de uma alteração ontológica provocada pela epidemia da “rinocerite”, que mete em causa a alternância entre o devir-humano e o devir-animal (em termos deleuzianos). Saramago prefere representações literárias transparentes em relação a esta visão biotecnológica que transforma o corpo num produto patentado, reduzido às simples fórmulas de engenharia. A praça em ruínas do poema *O Ano 1993* reúne os vestígios dos corpos pestiferados, esquizofrênicos na sua micro-sociedade, em oposição ao espaço exterior da cidade, onde a tortura é aplicada às tribos rebeldes através dos corpos bestiais mecanizados, híbridos monstruosos que imbricam o orgânico no anorgânico, o natural com o construído, configurando uma perspectiva complexa em relação a um possível novo estatuto ontológico dos corpos contaminados com a tecnologia

9 Na visão de Deleuze e Guattari, a interpretação é a negação das intensidades repartidas no corpo sem órgãos, da experimentação da vida.

10 O conceito de pós-humanismo é um conceito que surgiu depois do desenvolvimento das novas tecnologias (a biotecnologia em particular) que contribuíram para “minimalização ontológica” do homem em relação ao macrocosmos. O imaginário do *cyber-punk* impôs a imagem do *cyborg* (híbrido entre o corpo orgânico humano e próteses mecânicas) como nova identidade deste paradigma de emergência “somática”.

– os *cyborgs*^[11]. A exterminação da carne humana^[12] através desta nova força bestial aumentada por meios mecânicos e cibernéticos pode ser associada à epidemia dos rinocerontes, como luta definitiva contra os últimos rastos da corporeidade humana: a emoção. Esta epidemia de bestas, ocorrente na peça de teatro *Rinocéros* e no poema *O Ano 1993*, associa duas representações teratológicas do corpo massivo, imerso no peso da materialidade excessiva: o rinoceronte e o elefante^[13]. No primeiro caso, a metamorfose dos humanos em rinocerontes, apesar de ser misteriosa, é um tipo de regressão orgânica que modifica só a morfologia do corpo físico (a transição do corpo humano para o corpo “monstruoso” do rinoceronte representa o verdadeiro “palco de teatro fenomenológico” na peça de teatro de Ionesco), sem transgredir os limites ontológicos da existência biológica. No caso do texto de Saramago, as bestas do jardim zoológico, esvaziadas dos seus órgãos, “reconstruídas” com mecanismos controlados pelo poder humano, aludem a um contágio invasivo através da técnica: o “vírus” (o sistema automatizado implantado no corpo) “aproveita” a raiva animal (“rocking behavior”^[14]) do corpo cercado (enclausurado nos muros do jardim zoológico), esvaziado da sua própria identidade, frustrado por uma experiência vivencial completa, para se implantar como uma nova carne “tecida”, a envolver o esqueleto entre os “limites” epidérmicos, únicos rastos de uma vida biológica. O corpo mecânico torna-se, desta maneira, uma prótese mecânica que sustenta só “uma lembrança” do corpo vivo, a pele, justificando, então, a hibridação ontológica (entre vida e morte) de *cyborg*:

11 “By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation. In the traditions of ‘Western’ science and politics--the tradition of racist, male-dominant capitalism; the tradition of progress; the tradition of the appropriation of nature as resource for the productions of culture; the tradition of reproduction of the self from the reflections of the other - the relation between organism and machine has been a border war. The stakes in the border war have been the territories of production, reproduction, and imagination.” (Haraway:1991, 150).

12 Michel Houellebecq no seu romance *Particules élémentaires*, imagina, também, uma situação de exterminação do humano em favor das máquinas construídas pelo próprio homem.

13 “Já foi dito que o elefante era a mais terrível máquina daquela guerra” (Saramago, 1991:165)

14 Movimento rítmico, repetitivo de raiva dos elefantes enjaulados que não se encontra normalmente nos aos animais selvagens. O comportamento agressivo, vingativo é uma mostra terrífica da força real de um elefante; ele pode matar mesmo o rinoceronte.

A transparência do corpo do monstro é isto: o interior visceral à flor de pele. O que fascina é que esse interior “se corporize” e que não seja realmente um corpo – pois não tem alma. Ao mostrar o avesso da pele, é sua alma abortada que o monstro exhibe: o seu corpo é o reverso de um corpo com alma, é um corpo que atacou a alma absorvendo-a numa parte corporal.” (Gil, 2006: 79)

Esta incorporação da tecnologia, esta fusão entre orgânico e cibernético, constitui um desafio ontológico que lembra o pensamento filosófico materialista de Descartes: “Je suppose que le corps n’est autre chose qu’une statue ou machine” (Descartes, 1953:873). A pureza ontológica das bestas replicadas, entre natural e artificial, é alterada em proveito da redundância do anorgânico. A proliferação das formas híbridas com aparência de bestas é uma subversão da tecnologia contra o corpo biológico, uma transgressão da categoria do normal para a da patologia, da redundância dos mecanismos “disciplinadas” pelas leis cibernéticas, transformando o corpo numa *infralingua* do obscuro. Esta visão tecnofóbica torna-se evidente no texto *O Ano 1993*:

“Então abriram-se as portas da cidade e os animais saíram a destruir os homens

Não precisavam de dormir nem comer e os homens sim

Não precisavam de descanso e o mais que o homem sabia era terror e fadiga

Foi essa guerra chamada do desprezo porque nem sequer o sangue lutava contra o sangue”(Saramago, 1991:165)”

A peste é um processo natural de exterminação paralelo a esta “guerra de desprezo”, à contaminação provocada pelo vírus tecnológico, que revela uma alternância da civilização humana: entre construção e subversão do corpo biológico. O corpo aumentado tenta exterminar os últimos rastros/restos do corpo orgânico obsoleto (contra o resto da humanidade que salvou a vida das garras da peste), homogeneizando o *weltanschauung* de um novo mundo mecanizado e digitalizado: o pós-humanismo “fabrica” bestas- robots refletindo uma tendência regressiva da carne para uma ontologia da morte. A exterminação do corpo biológico através das patologias orgânicas (a peste) é também obsoleta e insuficiente, a força mecânica e a produção em série configurando novos “agentes” de novas epidemias:

“The posthuman body is a technology, a screen, a projected image; it is a body under the sign of AIDS, a contaminated body, a deadly body, a techno-body; it is

... a queer body. The human body itself is no longer part of "the family of man" but of a zoo posthumanities" (Halberstam and Livingston, 1995:3)"

As bestas replicadas (os rinocerontes e os elefantes) são, em simultâneo, sujeitos e agentes da epidemia, verdadeiros *ersatz* numa guerra "de desprezo" contra o corpo orgânico. A opção dos dois escritores pelo destaque destes dois maiores mamíferos terrestres, o rinoceronte e o elefante, como forças aniquiladoras, cujos objetivos consistem na instalação de novos paradigmas ontológicos, mecânicos e cibernéticos, não é arbitrária: as duas bestas foram associadas, ao longo da civilização humana, aos contextos de guerra.^[15] Além disso, o exotismo morfológico do corpo massivo dos rinocerontes e dos elefantes prepara o leitor para um cenário visual ajustado a este discurso teratológico de réplica bestial^[16]:

"One of the ways in particular in which the boundaries between humans and almost-humans have been asserted is through the discourse of 'monstrosity'. Monsters serve both to mark the fault-lines but also, subversively, to signal the fragility of such boundaries. They are truly 'monstrous' - as in things shown and displayed - in their simultaneous demonstration and destabilization of the demarcation by which culture have separated nature from artifice, human from non-human, normal from pathological. (Graham, 2002:12)

A epidemia de bestas é, no caso do texto *Rinocéros* de Ionesco, um devir-animal^[17], uma "déterritorialisation absolue de l'homme" (Deleuze, 1975:65), enquanto assistimos no caso da epidemia de bestas mecânicas, ao devir-máquina, onde o homem se desterritorializa da sua carne para se reterritorializar num paradigma tecnológico. A proliferação do vírus tecnológico

15 O elefante, em especial, foi utilizado como arma de guerra por vários poderes imperiais ao longo da História, mas também como instrumento de morte na execução capital dos condenados, esmagando os corpos das vítimas nos espaços públicos.

16 Larry Niven e Jerry Pournelle escreveram em 1985 o romance *Footfall* onde imaginam uma invasão de extraterrestres similares aos elefantes, dotados de uma tecnologia superior à dos humanos.

17 "O devir-animal implica uma dissolução dos termos capturados, tornando-se o homem animal ao mesmo tempo com o devir-homem do animal, uma zona de vizinhança, de indistinto entre homem e animal, um bloco de devir que os transforma sem os identificar." (Deleuze, 1975:26)

tem com alvo uma coerção do corpo, aniquilando qualquer experiência sensorial e emocional na exploração do mundo:

Peau d'hippopotames ou de rhinocéros, cornée, protection de guerriers cuirassés, impatientes de se jeter nus dans les batailles, peaux à chitine de doryphores portant des armes sagittales, peaux de soldats ou de drogués, que savez-vous des choses et des autres ? Peaux sans portes ni fenêtres, cottes de mailles, blindage, que sentez-vous ? Que sentez-vous, bardée de techniques et de formules, défendues par un langage exact, rigoureux ? (Serres, 1985 :74)

A epidemia de bestas na visão de Saramago e Ionesco coloca, em realidade, uma questão em relação às novas fórmulas de simbiose entre o corpo orgânico e o corpo tecnológico, questionando a posição real do hospedeiro e do invasor: seria o corpo humano o vírus do novo organismo tecnológico ou um simples receptor do parasita cibernético? Os cenários ficcionais imaginados pelos autores seriam uma imagem visionária de uma época *eremozoica*^[18]?

“Se formos substituídos por máquinas, isso representará uma viragem evolutiva não muito diferente daquela que teve lugar quando as bactérias se combinaram de modo a criarem os nossos primeiros antepassados”. (Gray, 2007:29)

Bibliografia

- DESCARTES, René (1953), *Œuvres*, Paris, Pléiade.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »).
- DELEUZE, Gilles (1972), *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »).
- DELEUZE, Gilles (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris.

18 O termo aparece no livro do biólogo E.O. Wilson (1999), *Consilience*, Londres, Abacus, e designa uma época de solidão do homem, de empobrecimento biológico, de desaparecimento das outras espécies animais, mas esta solidão pode ser alargada ao corpo humano, invadido na sua essência ontológica pelas máquinas que se contextualizam num novo contexto mundano: o espaço digital vazio e hierático.

- DELEUZE, Gilles (1980), *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »).
- HALBERSTAM, Judith, LIVINGSTON, Ira (eds.), (1995) *Posthuman Bodies*, Bloomington, Indiana University Press.
- HARAWAY, Donna (1991), *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, and London: Free Association Books.
- HOUELLEBECQ, Michel (1998), *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion.
- IONESCO, Eugène (1995), *Théâtre complet*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- GIL, José (2006), *Monstros*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Antropos.
- GRAHAM, L. Elaine (2002), *Representations of the post/human. Monsters, aliens and others*, Manchester, Manchester University Press.
- GROSSMAN, Evelyne (1996), *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan.
- SARAMAGO, José (1986), *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, José (1991), *Obras de José Saramago* (volume I), Porto, Lello&Irmão.
- SARAMAGO, José (1996), *Cadernos de Lanzarote. Diário –III*, Lisboa, Caminho.
- SERRES, Michel (1985), *Les cinq sens*, Paris, Bernard Grasset.
- WILSON, Edward O. (1998), *Consilience, The Unity of Knowledge*, Random House.

DISSONANT BODIES – THE BODY WEIGHT IN THE WORKS OF CÍNTIA MOSCOVICH AND FERNANDA MAGALHÃES^[1]

Edma Cristina de Góis
CEHUM – UNIVERSIDADE DO MINHO

The shapes are swollen, multicoloured when viewed together. They speak of wide bodies, some of them having grown up with the world wishing them opacity. The photographer and Brazilian *performer* Fernanda Magalhães (1962-) highlights the fat bodies in her work. In 2006, she picked up common and overweight people to borrow their bodies as art objects. There were four women (one of them was Fernanda herself), who had been photographed and interviewed by the artist. Before that, in the late 1990s, she had produced the series *The Fat Naked Woman's Representation in Photography*, a title that underlines two of her concerns: the status of *representation* and the female fat body.

The verdict experienced by women photographed by Magalhães also appears in contemporary Brazilian fiction, explaining that subjects dear to the feminist agenda, such as criticism of the way women's bodies are represented, deserve to be referred to, treated as a constant complaint from those that historically were represented in a phallogocentric perspective.

In this article, I approach the work of Fernanda Magalhães to the book *Por que sou gorda, mamãe? [Why am I fat, mummy?]*, by the writer Cynthia Moscovich (1958 -), in order to investigate how the artwork of two

1 Translation: Sara Veiga

distinct areas, visual arts and literature, claim the female body and its representations in modern times. In both cases, the concept of abjection, by Julia Kristeva, later also questioned by Judith Butler, seems appropriate to shed light on the subject.

Kristeva defines abjection as a state of crisis in which the subject experiences a nuisance towards himself and a dissatisfaction when compared to the other. It should be understood as a state of crisis that always assumes the otherness for its identity establishment. Or, according to the author, “it is not physical repulsion, lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs the identity, the system, the order.” (Kristeva, 1982:4). It is something that only exists as a constituent of the being, but anyway it sounds like a threat, it is “natural”, but capable of fear and / or relief.

Kristeva’s considerations on the abject, as something that undermines the very subjectivity within the limits of the body’s boundaries, bring me to the *performances* of Fernanda Magalhães and Cíntia Moscovich’s novel. This is because in both cases the experience of abjection occurs, from the conscience of an identity condition from the other’s body, which is also a tool for designing their own bodies.

Fernanda Magalhães stands herself in her *performances*. The novel’s protagonist, who rebuilds the memory of the family and her own history, has as raw material the personal myths connected to the fat / thin dichotomy. If the first takes the image of the Venus of Willendorf, in a harsh critique of how women came to be represented in late nineteenth century to the early twentieth century, the second calls upon the satire, in a narrative that plays, forging a scientific speech to explain who the fat people are. In this case, the body weight is naturalized, as well as the marks of gender:

Being fat does not mean just the opposite of being thin. Fat people are pusillanimous. Fat people are supposed to have a weak character and brittle determination. Cowards. Liars. Fat people hide to eat. They don’t have an ounce of shame in their faces. Fat people are nice because they will never be beautiful. They are smiling because they have to disguise emotional swineherd. Quasimodo. Fat people are human beings who do not deserve charity or trust. (Moscovich, 2006: 25)

In contemporary times, the arts are a fertile ground for abject issues to appear as metaphors about social minorities. This is strongly seen in *body*

art. In the literature, it can be seen in the representation of body types that annoy the reader, in the materialized body or behavior of the characters. According to Butler, “developing the “not me” as abject establishes the boundaries of the body, which are also the first contours of the subject.” (Butler, 2010: 191) That is, I establish myself as a subject by denying that which is me, but also assuming the abject as part of my wholeness.

In *performances*, a ritual waxes the bodies. It is based on a ritual that transcends the body, in which women and men subjects re-signify the fat bodies, abjects by social adequacy. Each one has his body bathed in fresh coloured paint. The next step is to wedge it in large white sheets, as if the body was the ink-soaked stamp and the tissue the blank paper. To reaffirm the embodiment is to propose another type of representation and also assuming herself as such.

In Moscovich’s fiction, there is also a performed ritual from the writing. As a diary, it is a proposal of explanations from the narrator towards her own mother. The body is the background, the starting point, which the politics of location of Adrienne Rich is about: “Wherever you struggle against addiction, the specific dependence of the woman, it is through our location in a female body that the issue must be addressed from now on.” (Rich, 2002: 19).

In the same way that, in the scene, the *performance* is the representation of real fat bodies, the literature “performs”, with its own tools of written language, the bodies of the characters. Hence, it is necessary to learn that performance, before being an enactment of the negatives, is a representational act which can have a connection to everyday situations. Thus, the text of fiction can also be disguised as performance, like dance or cinema. Liliana Coutinho, in “What do we mean when we talk about performance?” recalls the relationship of that kind of production with the modern representation, reclaiming that the performance comes from an array of popular art, not sophisticated, unlike what is presented nowadays in the great museums:

If it is possible to trace the origins of performance in the popular arts, in the several shows and small rituals with which the everyday life has always been in contact, that same line of reasoning may even lead us to understand how the performance – understood in its multiple definition of action, celebration and ritual – may well be the origin of the modern representation. (Coutinho, 2008: 13)

Moscovich assumes the attempt to “remake” from a female narrator, a version of *Letter to His Father* by Franz Kafka. The reasons for this are many, since the narrator is also Jewish (as well as Moscovich) and accredits his weak and frightened personality to his mother.

Identity, postmodernism and feminisms

Postmodernism destabilizes positions and concepts, puts back on the order of problematization what is on the social world. Problematizations, when done by women, would be a kind of contribution to that debate. Thus, it is in an almost natural fashion that important themes of the feminist agenda appear in several ways of artistic manifestations, including the issue of the representation of the female bodies in art, noted by the feminists since the 1970s.

One would think that, as a literary plan, the work, before any unfolding of the characters, would be in itself a performance from the kafkian original. It is an example of postmodern writing, because it gives the first step from the return to the origin. While at the surface the book can be seen as minor literature about futilities, of less expression, in a hidden layer, it seems to me a much more ambitious project.

From the point of view of gender issues, post modernity destabilizes “natural positions”, which brings new representations, which were blocked before by the power systems. According to Lyotard’s terms, the postmodern awareness refines our sensitivity to differences and increases our tolerance towards the immeasurable. In Moskovich, the blocked voice would be a woman’s, Jew, in her forties, overweight. And the naturalized positions relate to a normative body. That body, to Butler, half passive, acts:

then as the instrument by which a will of appropriation or interpretation determines the cultural meaning in itself. In both cases, the body is represented as a mere instrument or means with which a group of cultural meanings is just externally related to. (Butler, 2010: 27).

The body of the narrator is filled with guilt, having origin in the history of her ancestors, which I point out as a strategy to evade herself from the responsibility with her own appearance.

Corporality and representation

The relationship between material body and culture is recurrent in history. As Susan R. Bordo defines, the body “is a powerful symbolic form, a surface in which the central rules, hierarchies and even metaphysical commitments of a culture are inscribed and, thus, reinforced by the concrete body language” (Bordo, 1997: 19).

The most diverse artistic manifestations ruin those requirements, if not by representing a material body close to the real, showing an unlikely body. This body appears in literature, more or less veiled, defining the features of the characters. The issue of representation invariably appears and it is given to the reader as an element of apprehension of the work.

In *Moscovich*, the narrator and protagonist suffers because since childhood she was taught a body and, in adulthood, she understands that that body has no space, and another is demanded. She feels without identity between the lean ones. It is the crisis noted by the cultural critic Kobena Mercer: “the identity only becomes an issue when it is in crisis, when something that is supposedly fix, coherent and stable is displaced by the experience of doubt and uncertainty” (Hall, 2002: 9).

The character knows well that showing the body and the life which it lives is in sight. Unable to stop eating, she says that she became feeling bloated in the last four years and that on the outside the clothes would not fit anymore. A problem which is not, let us say, her exclusive. On the contrary, it lives in a kind of parallel universe, where not everybody gets in – the one of the fitting rooms and locked rooms.

According to the narrator, *Skinny Granny* and her ancestors transcend from a “line of characters filled with tragedy and protected by blankets of fat” (Moscovich, 2006: 58). *Skinny Granny* lived an impossible love with a *gói*. If she could not get fat before, although she liked to eat so much, after the disappointment, plunged into deep sorrow, the situation got worse. “So, please understand: she ate painkillers, tranquilizers and purgatives,” she says.

Unable to live her own choices, *Skinny Granny* joins the “restraint aesthetic”, educating her body to handle the situations she lives and respond to what the society expects from her- resignation, a life dedicated to her Jew husband and the children born from that union. Foucault names the bodies capable of “docile” training. “It is docile the body which can be subjected, which can be used, which can be transformed and perfected” (Foucault,

1997: 118). I can affirm that the female bodies are docile as they seek to follow a pattern.

Finally, in the case of Skinny Granny, “founder of the dynasty of the hypochondriacs,” the use of tranquilizers by the character works as a device of representation of that who, in part, can explain at least two generations of women of the narrator’s family.

Response to the body

Behind the initial question of the book, the narrator investigates the behavior of her grandmothers, discovers the love delusions of the women of the family, travels to the memory of her great-grandmothers. Sometimes, one has the impression that the writer is lost or that she decided to change the subject along the way. No one knows for sure if what is exposed is a writing in palimpsest – life of the author and fiction mixed -, or if it is all invention. What one has for sure is a narrative in which the weight of the material body and of the memory mingle. Also the condition of abject makes that body balance between wanting to be other and wanting to be accepted as it is. More than conclusions to the narrative, the novel points towards one of the issues that bothers part of the feminists. Having to have a body at the same time as “the body specificity of women is used to explain and justify the social positions and the different cognitive abilities.” (Grosz, 2000: 24).

Moscovich’s narrator also builds her body by the discourse. She has an ideal body in mind, which is the redemption for years of eating and neglecting herself. She also has a material body, conquered as if it were a password to her family’s affection. The desperate search for the slim body is what can make the narrator feel like someone again, as if the identity had been lost amid the fat. “For shame and fear, I couldn’t reveal to the doctor that recognition of the lack of myself” (Moscovich, 2006: 19).

Written between January 2005 and June 2006, *Why am I fat, mummy?* brings a prominent topic among feminine and feminist concerns. It seems to me one of the rare works of Brazilian fiction that deal in such a brave way with a subject considered taboo. Finally, Moscovich leads the narrative without giving up the illnesses that mark her own ancestors, making fun of her own Jewish condition:

For someone coming from a family that, in the poor and frozen Jewish European villages, starved from eating only cabbage or just potatoes, for which, in those *shtetels* meat was an abstraction that teeth didn't even get to know and that became accustomed to placate the hollow stomach with beet soup or with that *mameligue*, which was nothing more than a bland porridge made of corn flour and water, food obsession is not, or should not be extraordinary. (Moscovich, 2006: 21)

We can now understand that not only is the loss of weight a process of recovery of identity, but also the body of which the narrator talks about is more than the material body. The epilogue is the final moment of settlements between the narrator and her mother and father, when the frustrations of a lifetime are brought to light. The father is not asked to apologize, but that becomes a demand towards the mother. "I cannot apologize to you, Mum, for a paralyzing and lusty adolescence, because I do not regret it: I had to compose myself in some way". (Moscovich, 2006: 249). But later, she adds that the past writes the present and is aware of that responsibility. That is known, as it is in the memory or the biographic narrative of whoever is telling it:

More five kilos, on a pink bicycle, will be lost. I refuse to stir the past again. Do not worry, Mom. We both know that's not worth it – you need to make your days more serene and stop stirring the past, too. After I put an end to this, please, Mom, be sure to recover your joy, your desire and your pity. You will forgive life. And I will have forgotten that I got here in spite of you. (Moscovich, 2006: 250)

The epilogue, contrary to what is expected, has no end, but one more question, the same with which the narrative opens. Asking why she is fat, the narrator asks why she is out of step with the others, why she cannot locate herself. Her body is also a protagonist in that life or that story. In the words of Pierre Bourdieu, "life is inseparably the set of events of an individual existence, conceived as a story and the narrative of that story" (Bourdieu, 1996:74). She writes looking for the answer and also to begin a new phase of life, now with the body and the spirit lighter.



Foto: Fernanda Magalhães

Fernanda Magalhães – Action 8

Bibliography

- BORDO, Susan R. (1997), “O corpo e a representação da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”, in Susan R. Bordo e Alison M. (ed.), *Gênero, corpo e conhecimento*, trad. Britta Lemos Freitas, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos.
- BOUDIEU, Pierre (1996), *Razões práticas: sobre a teoria da ação*, trad. Mariza Corrêa, Campinas, Papirus.
- BUTLER, Judith (2010), *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (3ª ed.), trad. Renato Aguiar, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- HALL, Stuart (2002). *A identidade cultural na pós-modernidade* (11ª ed.), trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro, DP & A Editora.
- COUTINHO, Líliliana (2008), “De que falamos quando falamos de performance?”, *Revista Marte*, Lisboa. Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes/ Universidade de Lisboa.
- GROSZ, Elizabeth, “Corpos Reconfigurados”, trad. Cecilia Holtermann, *Cadernos Pagu*, Campinas, Unicamp.
- FOUCAULT, Michel (1997), *Vigiar e Punir* (32ª ed.), trad. Raquel Ramallete, Petrópolis, Vozes.
- MAGALHÃES, Fernanda (2010), *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*, Curitiba, Travessa dos Editores.
- MOSCOVICH, Cíntia (2006), *Por que sou gorda, mamãe?*, Rio de Janeiro, Record.
- RICH, Adrienne (2002), “Notas para uma política da localização”, in Ana Gabriela Macedo (ed.) (2011), *Gênero, Identidade e Desejo – Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, Braga, Universidade do Minho /Centro de Estudos Humanísticos.

DA TEORIA-DISCURSO À TEORIA-TESTEMUNHO

Considerações sobre epistemologia crítica.^[1]

Pedro Lopes de Almeida
CITCEM – UNIVERSIDADE DO PORTO

Casas são rios diurnos, nocturnos rios
celestes que fulguram lentamente
até uma baía fria – que talvez não exista,
como uma secreta eternidade.

Herberto Helder, *A Colher na Boca*

1.

“A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”^[2]. A frase de pórtico com que Merleau-Ponty inaugura o discurso de *L’Oeil et l’Esprit* encaixa perfeitamente na confissão desassombrada de um amante reconhecendo a imperfectibilidade da união com a mulher desejada. No contacto frio com os objectos, a ciência consagra o seu afastamento do mundo como forma de legitimação, na esteira das premissas cartesianas de distanciamento como garantia da objectividade. Mas o que significa, em rigor, *recusar-se a habitar* algo? O paralelo com o discurso amoroso pode ser útil, e talvez possa ser parafraseado enquanto uma forma de negação do prazer como consequência do desejo, mediante a resistência a uma experiência de contacto e de troca. Deste modo, o que começa por ser uma relação de manipulação volve-se,

-
- 1 A primeira versão deste trabalho surgiu no âmbito do seminário de Mestrado *Teoria vs. Teoria I* (2010), orientado pela Professora Doutora Celina Silva, e integrado no Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. À Professora Celina Silva, aqui deixo patente o meu público agradecimento.
 - 2 Maurice Merleau-Ponty, *L’Oeil et l’Esprit*, Paris, Gallimard, 2006, p. 7. Doravante, todas as referências a originais em língua não-portuguesa merecem a minha tradução.

mais tarde ou mais cedo, numa forma de agressão, assimilável à que Max Pagès descreve quando aborda a actividade de ingerir alimentos:

O uso dos dentes para mastigar a comida é uma manifestação da agressão natural necessária à assimilação dos alimentos. Se esta actividade for bloqueada, por exemplo, se a mãe impedir a criança de morder o seio, o alimento é ingerido sem ser mastigado e torna-se uma massa estranha no organismo, do ponto de vista biológico e psíquico. É biologicamente estranha ao organismo, que não pode assimilá-la correctamente, e é sentida psiquicamente como uma ameaça para este. *No interior do organismo representa a ameaça do ambiente*, que o impede de actuar e exerce pressões sobre ele. (Pagès, s/d:70).

Proponho agora que pensemos o discurso da ciência como essa forma de *íntima ameaça*, isto é, de impropriedade da própria coisa, ou *unheimlichkeit*, a partir da recusa de um intercâmbio afectivo entre o organismo e o ambiente. O gesto crítico, entendido como exercício analítico e interpretativo, tal como é hoje praticado, pressupõe uma relação entre a racionalidade disciplinar (do crítico, do académico, do jornalista) e as representações exteriores a ele, e caracteriza-se pela conservação de uma alegada neutralidade do *observador*, cuja condição de superioridade e transcendência relativamente ao objecto determina um desnível irrecuperável, traduzido epistemologicamente na presunção da própria possibilidade de acesso à natureza do contexto, isto é, a descrição da realidade. No processo de construção desta disposição adquire especial relevo o meio de contacto entre um alegado sujeito da experiência e esse “real”, – o *olhar*. É ainda Merleau-Ponty quem afirma:

Todos os meus deslocamentos figuram num certo canto da minha paisagem e aplicam-se ao mapa do visível. Tudo o que vejo está, em princípio, ao meu alcance, pelo menos, ao alcance do meu olhar, cartografado no terreno do “*eu posso*”. Cada um destes dois mapas é completo. O mundo visível e o dos meus projectos são partes acabadas do mesmo Ser. Esta extraordinária usurpação, com a qual nunca sonháramos, impede de compreender a visão como uma operação do pensamento que desenha diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo de imanência e de ideais. Imerso no visível pelo corpo, ele mesmo visível, aquele que vê não se apropria daquilo que contempla: ele apenas aproxima de si as coisas através do olhar, e abre-se para o mundo. (Merleau-Ponty, 2006: 13)

Uma tal base epistémica, que é a que se encontra na raiz da concepção ocidental de “ciência”, exige do sujeito uma certa forma de *esquecimento do mundo*: é necessário que o pensamento processe a realidade por abstracção, irrelevando selectivamente aspectos da contingência, visando a construção da *imago mundi*. Muito rapidamente, reconhecemos que pensar um determinado objecto estético se traduz, por norma, na articulação de imagens de troca que convencionámos adequadas para falar desse objecto. O mais recente filme de Woody Allen, *Midnight in Paris*³, explora habilmente esta paralaxe, ao demonstrar, com muita ironia, a condição propriamente fetichizante do pensamento que se ocupa de criar categorias de fácil reconhecimento, lugares comuns de uso corrente de que nos servimos para louvar ou censurar posturas criativas. Graças a uma prodigiosa imaginação, o protagonista, Gil (Owen Wilson), faz-se transportar todas as noites para quadros parisienses do final do século XIX, começos do século XX, permitindo-se travar conversas com algumas das figuras maiores das artes e das letras dessa época de ouro. Ao fazê-lo (e *para* o fazer), Gil reconstitui, pormenor por pormenor, cada uma das categorias ou lugares comuns que habitualmente imputamos a estas cenas culturais quando procuramos definir uma tipologia histórica dos contextos de produção que nos habituámos a chamar “modernismo”. É neste movimento que o fetiche delirante de Gil (ou de Woody Allen) dá a ver o uso especificamente *político* que fazemos do acto de selecção, para construir paisagens conceptuais que se caracterizam de modo análogo às tipologias, tal como as define Pierre Bourdieu: *etiquetas mais próximas do estigma ou do insulto do que do conceito, organizam-se em torno de algumas personagens típicas* (estereotípicas), e, por isso, *não são nem verdadeiramente concretas - ainda que como os “perfis de caracteres” dos moralistas, sejam obtidas a partir de figuras familiares da experiência comum ou de categoremias mais ou menos polémicas -, nem verdadeiramente construídas, ainda que recorram a termos do jargão em uso pelo “especialista”*. (Bourdieu, 1984: 23-24). Independentemente do potencial de correspondência ao real que transportem estas categorias, reconhecemos-lhes valor por nos permitirem uma aproximação àquilo que acreditamos ser a *interpretação mais correcta de alguma coisa*. Esta mesma dimensão de *dis(-)tracção* do real (ilusão de óptica que leva o protagonista do filme de Woody Allen a perder-se todas as noites para ir ao encontro das

3 Woody Allen, *Midnight in Paris*, USA-France (Paris), Distribuidora: ZON Lusomundo, 2011.

figuras históricas que admira), encontra-se, julgo, pressuposta nas reflexões de Descartes acerca da faculdade da visão, expostas na sua *Dioptrique*:

Imitando aqui os astrónomos, que, ainda que partam sempre de pressuposições falsas ou incertas, porque se reportam sempre a diversas observações efectuadas por si próprios, não deixam de extrair numerosas consequências muito verdadeiras e seguras. (Descartes, 1987: 73).

Importa aqui sublinhar a íntima dependência entre a experiência das observações feitas, isto é, *a memória do leitor*, e a sua capacidade de extrair consequências, ou seja, a sua *competência crítica*. Com efeito, o entendimento decorre da semelhança do presente à lembrança das formas ausentes, e depende da aliança entre *coisas* e *representações* – a sua capacidade organizadora assenta na faculdade da *mimesis* enquanto critério de validação do percebido. Assim encarado, não é difícil antecipar a conclusão que se segue em Descartes: a própria razão não é outra coisa senão um olho interno que assiste às representações, uma vez passado o umbral dos “olhos exteriores”:

Uma certa pintura, ao passar para o interior da nossa cabeça, conserva sempre algo de idêntico aos objectos de onde procede. Torna-se fácil compreender, do que fica dito, que é graças a essa semelhança que a sentimos, como se houvesse novamente outros olhos dentro do cérebro, com os quais a podemos compreender. (Idem:117)

Gostaria de fazer notar que dificilmente o esquema cartesiano admite a presença de uma testemunha da visão, um segundo espectador, com a possível interferência que isso poderia provocar na estabilidade de certo modo monolítica de uma racionalidade que contempla para formar uma narrativa explicativa, uma narrativa que, tal como o olhar hesitante, *não habita as coisas*, mas **percorre-as**, num desejo de nomeação que, paradoxalmente, faz pousar sobre os corpos uma densa forma de silêncio: a mudez das coisas tornadas inertes pela vinculação a uma estrutura de *nomos*. Nessa solidão essencial, é também o próprio *eu* que desaparece, imerso na escuridão de um olhar absoluto, totalizante, obsessivo, fatal: o olhar de um colecionador que acumula, nas palavras de Descartes, *recordações de semelhanças* com as imagens experienciadas.

Depois desse olhar, a sobrevivência dos sentidos no mundo só pode dar-se como uma forma de *esqueleto da nomeação*, ou o espectro despossuído de uma radiografia à contraluz. Esta é a substância de todo o gesto de outorgação de sentidos do mesmo: gesto que reifica para tornar visível, condenando o ser a uma deambulação indeterminada entre o trivial e o espectacular, numa projecção phantástica que se reconverte, por sua vez, em imagens de uma recordação do que foi, outrora, ser vivente. Este percurso de plasmação imagética encontra-se na origem do nosso esforço de construção de explicações, e a configuração cíclica e tautológica do processo tem na discursividade o ponto de emergência, isto é, a consumação de uma supuração de sentido do idêntico que corrobora um gesto teórico como gesto autotélico. Por isso mesmo, julgo prudente conotar tal abordagem com uma “teoria-discurso”, deslocando a tónica para a dimensão propriamente *explicativa*, mais do que especulativa, e *descritiva*, mais do que crítica. Em síntese, foi este o paradigma hegemónico no pensamento ocidental dos últimos séculos (pelo menos, desde as Luzes), e a “*ciência experimental*” constitui o baluarte da sua aplicação, naquilo que tem de menos experimental e de mais *condicional* – ou seja, a submissão da *praxis* à necessidade de se escorar em *a priori* derivados da evidência. A dependência irredutível de uma teoria da argumentação (só lhe é possível existir *em discurso*), engendra a colagem orgânica da teoria (enquanto visão) à respectiva *defesa* – como dois tecidos de carne que criam continuidade entre si. No limite, é essa prolongada cumplicidade que torna indissociável a *verdade* do *teste de verdade*, tornando pertinente a insurreição pragmatista que destitui até o próprio conceito de “correspondência”:

[...] não existe diferença pragmática, nenhuma diferença que faça diferença, entre «funciona porque é verdadeiro» e «é verdadeiro porque funciona» - não mais do que entre «é piedoso porque os deuses o amam» e «os deuses amam-no porque é piedoso». (Rorty, 1999:30).

Tomemos, por exemplo, o critério da *precisão* como método de aferição da validade de uma teoria. Em que poderá ele consistir? Segundo Thomas Kuhn, a precisão, integrando uma forma de concordância quantitativa e qualitativa, acaba por revelar-se seriamente decepcionante. A história é pródiga em casos onde a precisão parecia favorecer teorias que o progresso (entendendo-se aqui enquanto nada mais do que a progressão temporal) se encarregou de desmentir:

O sistema de Copérnico, por exemplo, não era mais exacto do que o de Ptolomeu, até que foi drasticamente revisto por Kepler, mais de sessenta anos depois da morte de Copérnico. Se Kepler ou qualquer outro não tivesse encontrado razões para escolher a astronomia heliocêntrica, esses melhoramentos na exactidão nunca teriam sido feitos e o trabalho de Copérnico podia ter sido esquecido. É natural que a exactidão permita discriminações, mas não de modo que conduzam regularmente a uma escolha inequívoca. A teoria do oxigénio, por exemplo, era universalmente reconhecida como explicando as relações de peso observadas nas reacções químicas, uma coisa que a teoria do flogisto mal tentara fazer anteriormente. Mas a teoria do flogisto, ao contrário da sua rival, podia explicar que os metais eram muito mais semelhantes entre si do que os minerais de que provinham. Uma teoria combinava-se melhor assim com a experiência numa área, e a outra noutra área. Para escolher entre elas com base na precisão, um cientista tem de decidir a área em que a exactidão é mais significativa. (Kuhn, 2009: 366).

Importa reparar na centralidade deste assumido momento de “escolher”: julgo que é precisamente aí, onde todos os critérios convencionados por uma comunidade/autoridade provam os limites na falência ou na aporia, que emerge uma instância *criativa*, enquanto instância teórica ou, mais propriamente, *instância poética*.

2.

E se o mundo que vemos é feito do mesmo material de que somos feitos e, naturalmente, pensamos, o sentido e o que sente são indivisíveis, como o sentido e o material que o origina. Esta é, segundo o ponto de vista que defendo, a espacialidade teórica responsável pela *emergência* enquanto tal: criação de formas dissidentes de si, na construção de sentidos que se desprendem do limiar da memória, onde a verdadeira repetição *autentifica o diferente*, como propõe Gilles Deleuze:

A verdadeira repetição surge como uma conduta singular que adoptamos face ao que não pode ser transformado, trocado ou substituído: como um poema que repetimos, na medida em que não podemos trocar nenhuma palavra. Não se trata já de equivalência de coisas idênticas, não se trata sequer duma identidade do

Mesmo. A verdadeira repetição aponta para algo de singular, imutável e diferente, sem “identidade”. Em lugar de transformar o idêntico e de identificar o Mesmo, ela autentica o diferente. (Deleuze, 1969: 333-334)

Como o espelho no interior dos quadros na arte flamenga, esse gesto instaura uma nova ordem de percepção, ao conferir profundidade biunívoca à representação: um espelho que transforma as coisas em visões. No plano da obra de arte, essa visão consagra-se como uma inerência, uma propriedade imanente, mas em permanente transbordamento, num movimento de refluxo impossível ao olhar – essa instância poética, instância de uma escolha singular e única, é, com efeito, uma instância do *tacto*.

É necessário que a luz pereça para que ela possa emergir da noite da referencialidade, isto é, da zona onde a nomeação se torna impossível ou inútil, e os corpos são resgatados da mudez das etiquetas.

Ainda nas reflexões de *Dioptrique*, Descartes afirma, num dado passo:

E para que se compreenda, peço-vos que considereis que a luz, nos corpos que designamos luminosos, não é outra coisa, tal como um certo movimento, ou um gesto veloz e vivo que passa perante os nossos olhos, por intermédio do ar e de outros corpos transparentes, senão o movimento ou a resistência dos corpos que encontra o cego, e que passa diante da sua mão, por intermédio do seu bastão. (Descartes, 1987:73)

Na analogia, Descartes desnuda a diferença fundamental entre os dois sistemas de interacção com o contexto. Não por acaso, a sua proposta teórica dificilmente seria compaginável com o modelo sensorial do cego: só àquele que vê, isto é, que aborda os objectos *afastando-se deles* por intersecção da luz, é possível ser implicado numa racionalidade como a que prevê o filósofo. No cego, a percepção reconverte-se numa forma de linguagem selada no próprio corpo: é na superfície da pele *que vê* que se reinventa a *mimesis*, ao adoptar a disposição do objecto, acolhendo-o, moldando-se a ele, igualando-se num mesmo ritmo de texturas. Explorar essa íntima imbricação entre o indivíduo e o mundo, ou melhor, o *reconhecimento* da implicação mútua, não esteve ao alcance do posicionamento teórico de Descartes.

A transposição do olhar como horizonte inultrapassável da teoria corresponde à reinvenção da própria racionalidade, desde o seu interior, a partir

de uma fractura mínima que anuncia uma *respiração de sentido*. É a fronteira habitável a partir do interior da própria fronteira, actualizando-se como acto singular de exposição ao mundo. Com a “*Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*”, Denis Diderot abre essa brecha na racionalidade tradicional, que bem poderíamos dizer *uma ferida*, ao criar um espaço edénico *no meio da coisa*, como um duplo, a desafiar perpetuamente os saberes. Na exploração do *toque* como metáfora epistemológica, Diderot fornece, ainda, instrumentos para uma superação dos efeitos de poder do olhar enquanto estratégia de domínio – “olhar no fundo dos olhos”, “olhar no fundo do espelho”, “olhar hipnotizante”, será sempre um olhar absoluto e exterior, *absolutamente exterior*, projectando-se sobre um fundo ligado a uma dimensão de vertigem que pode ser o abismo imprenchível de uma subjectividade esvaída no excesso de luz.

A defesa da necessidade de sobrevalorizar um sentido esquecido para apurar a nossa interpretação do real faz-se nos moldes de um mecanismo compensatório, cuja valia fica cabalmente justificada:

Os conhecimentos têm três portas de entrada na nossa alma, e uma encontra-se barricada pela falta de signos. Se houvéssemos negligenciado as duas outras, estaríamos reduzidos à condição de animais. Tal como só temos o aperto para nos entendermos com o sentido do tacto, teríamos apenas o grito para falar ao ouvido. Senhora, é necessário faltar um sentido para que nos apercebamos das vantagens dos símbolos destinados aos que nos restam. (Diderot, 2007, pp. 48-49)

É nesta qualidade de *complemento* que Diderot propõe que iniciemos o percurso que só poderemos trilhar de olhos vendados. Rapidamente se perceberá, porém, que é bem mais do que isso que o filósofo insinua: trata-se de explorar a própria dissonância encerrada na contingência das coisas, como uma *linha selvagem a aguardar*, invisível mas palpitante no espaço, o contacto táctil, solidariedade dos corpos entre si que funda uma nova forma de conhecimento:

Não duvido, mesmo, de que o sentimento que experimentassem ao tocar nas estátuas não fosse muito mais vivo do que aquele que temos ao vê-las. Que doçura para um amante, que tivesse amado com toda a ternura, poder passear as mãos pelos encantos que reconhecera, quando a ilusão, que tem maior poder sobre os cegos do que sobre aqueles que vêem, viesse reanimá-los! (Idem:61)

Agora, o que toca, é tocado pelas coisas: já não é mais possível uma blindagem, ou o simulacro de um processo de conhecimento unidireccional – através do tacto, é forçoso *habitar* cada coisa para a conhecer:

Há que convir, portanto, que nos devemos dar conta nos objectos de uma miríade de coisas que nem a criança nem o cego de nascença nelas detectam, ainda que fiquem, igualmente, registadas no fundo dos seus olhos; que não basta que os objectos nos atinjam, é, também, necessário que estejamos atentos às suas impressões; que, por conseguinte, nada vemos quando nos servimos pela primeira vez dos olhos; que, nos primeiros instantes da visão, somos afectados por uma multidão de sensações confusas que só são identificadas com o tempo e com a reflexão continuada sobre o que se passa em nós; que só a experiência nos ensina a comparar as sensações com o que as provoca. (Idem: 80)

Nesta nova forma de conhecer, a memória *sente* os corpos ausentes de nós ao assimilá-los, tornando-se *solidária* com eles – habitando o mundo como recordação, abre-se, assim, a possibilidade de um reencontro com o Outro enquanto aventura e abandono de si à visitação da alteridade, num gesto que assume a redundância do conhecer em autoconhecimento:

Nós só distinguimos a presença de seres, fora de nós, da sua representação na imaginação pela força ou fraqueza da impressão: do mesmo modo, o cego de nascença só discerne a sensação da presença real de um objecto na extremidade dos dedos pela força ou fraqueza da própria sensação. (Idem: 45-46)

Neste ponto, já não é possível construir um correlato esquemático ou eidético da experiência: o caos da narrativa visual suspende-se, suspendendo a história, para que possa começar, indefinidamente, o testemunho do mundo enquanto acontecimento.

Este *dever* do mundo através dos seres convoca uma nova forma de conhecimento, encarregue de organizar a raiz dos sentidos a partir de uma narração de espécie inteiramente nova: convulsionada sobre si, *recria o mundo* a partir do modo como o sente, abdicando definitivamente da ambição a uma lógica totalitária, imposta. Agora, o gesto interpretativo redescobre a sua condição de *entrega* às configurações do mundo, como o amante que habita a pessoa amada.

3.

PROMETEU

Dei aos humanos a ignorância do seu destino.

CORO

Como encontraste remédio para esse mal?

PROMETEU

Meti-lhes dentro do coração cegas esperanças.

CORO

Grande benefício concedeste ao homem.

PROMETEU

Mas fiz mais ainda: também lhes dei o fogo.

Ésquilo, *Prometeu Agrilhoado*

Esta trajectória que acabo de propor sobrepõe-se, pelo menos em parte, às conclusões de Donald Davidson quanto às possibilidades da interpretação. Para Davidson, ultrapassar os limites de um discurso que apenas se diz a si mesmo equivale a processar a passagem de uma descrição que não interpreta (“es regnet”, está a chover), a uma *descrição interpretável* (o facto de *alguém dizer* que está a chover). A esta passagem chama *interpretação radical*, justamente porque permite a um intérprete constituir-se na base de uma receptividade tal que torne possível compreender qualquer afirmação que um emissor venha a produzir. Para isso, é essencial que a referência enquanto indexação seja substituída por uma interdependência sólida entre o significado e aquilo que Davidson designa a *crença*.

Se a crítica assume a forma de uma assimilação da alteridade pelo mesmo, poderia ser-se levado a concluir que ela se opõe, de certo modo, à atitude de receptividade que, de acordo com os ideais humanistas, preside à prática do conhecimento. Um dos principais contributos teóricos de Davidson consiste precisamente em fornecer um quadro de compatibilização da diferença das crenças e da sua mútua interpretabilidade, permitindo, assim, uma compreensão do outro fundada sobre a própria *possibilidade de compreensão*, o que será de grande valor quando pensamos em *falar sobre produções artísticas*:

Pontos de vista diferentes podem fazer sentido, mas apenas se há um sistema co-ordenado em comum no qual os diferentes pontos de vista possam ser situados. (Davidson, 2001: 184).

Uma vez que nem sempre é fácil perceber qual o lugar da crítica, entre a repetição do dito, a paráfrase, e o elogio, o simples reconhecimento da partilha de condições de inteligibilidade deverá recordar o crítico dessa responsabilidade ética perante a obra: tornar explícitas as condições mínimas de *partilhabilidade* da obra. Nesse sentido, como aponta Davidson, “a relação entre ser capaz de traduzir a linguagem de alguém e ser capaz de descrever as suas atitudes é muito próxima” (Idem: 186).

Gostaria de concluir esta proposta sublinhando o que há de radicalmente diferente no caminho indicado por Davidson, e que continua, a meu ver, o ousado libelo de Denis Diderot: o seu desafio maior é o de compreender o trabalho do intérprete como um trabalho independente dos conteúdos, se não mesmo *alheio* aos conteúdos – se queremos continuar em condições de manter o diálogo suficientemente aberto e desimpedido em circunstâncias que nos permitam chegar a conclusões novas e, em maior ou menor grau, ou imprevisíveis (como acredito que deve ser o conhecimento), devemos deixar de fazer depender a questão da verdade da noção de correspondência, para a associar definitivamente à questão da tradução. Reconhecer isto equivale, pois, a dizer que o trabalho do intérprete é o de criar condições para a leitura de um texto, mais do que envolver esse texto em assunções de valor cultural, estético, ou filosófico. Garantida a possibilidade da leitura, a troca de valores entre o leitor e a obra decorrerá contra um quadro massivo de valores partilhados, que irão permitir o diálogo incondicionado com a obra:

Clearly we must have a theory that simultaneously accounts for attitudes and interprets speech, and which assumes neither.^[4] (Idem:195)

O processo de abertura do intérprete à crença daquele que fala ou escreve inaugura uma maneira de reagir ao texto do outro que se opõe, creio, ao paradigma unívoco (e monolítico) da visão. Este esforço de maximização da palavra do outro – *princípio da caridade interpretativa* – abre linhas de fuga

4 “É manifestamente necessário que tenhamos uma teoria que consiga, em simultâneo, dar conta das atitudes e interpretar a fala, sem tomar partido por nenhuma”.

para um novo entendimento do gesto crítico. Uma metáfora não significa algo diferente de si, nem trabalha num registo de significação diferente do do quotidiano. Mas isso deve torná-la mais, e não menos, interessante para nós. Ela não pode ser parafraseada, de facto. Mas não porque não o possa ser. Apenas porque não há nada aí para ser parafraseado.

Enquanto forma de conhecimento, a Arte faz-nos entrar pelo dia do conhecimento como uma forma de desprotecção. Respiração do próprio gesto, a *praxis* do conhecer alia-se a essa *novíssima teoria*, um emaranhado das linhas musculares dos signos, na promessa continuamente renovada do resgate de Eurídice.

Referências

- ALLEN, Woody, *Midnight in Paris*, USA-France (Paris), Distribuidora: ZON Lusomundo, 2011.
- BOURDIEU, Pierre, *Homo Academicus*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
- DAVIDSON, Donald, “On the Very Idea of a Conceptual Scheme”, in *Inquiries into Truth and Interpretation*, Clarendon Press, Oxford, 2001.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- DESCARTES, René, *Discours de la Méthode, plus la Dioptrique, les Météores et la Géométrie*, Paris, Fayard, 1987.
- DIDEROT, Denis, *Carta sobre os Cegos para Uso daqueles que Vêem*, Lisboa, Vega, 2007.
- KUHN, Thomas S., “Objectividade, Juízo de Valor e Escolha Teórica” (1973), in *A Tensão Essencial*, Lisboa, Edições 70, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L’Oeil et l’Esprit*, Paris, Gallimard, 2006.
- PAGÈS, Max, *O Trabalho Amoroso, Elogio da Incerteza*, Lisboa, Vega/Universidade, s/d.
- RORTY, Richard, *Consequências do Pragmatismo*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.

FIVE FACES OF TRANSGRESSION AND ITS NORMS: REWRITING, RELEXIFICATION, CIRCUMCISION, INTERSEX/TRANSGENDER AND BODY MODIFICATION

Chantal Zabus

UNIVERSITÉ PARIS 13 – SORBONNE-PARIS-CITÉ & INSTITUT UNIVERSITAIRE DE FRANCE

Against all expectations, to transgress is also a geological term, to refer to the sea spreading over an area of land (from old French or Latin [*transgredi*], meaning “stepped across.” It refers to a geological “stratum overlapping others unconformably, especially as a result of marine transgression” (qtd Pearsall, 1998: 1968). Short of crossing the sea, flying above the Pyrenees, as I did, is therefore already transgressive in that I moved across the natural border between France and Spain. I am delighted to be with you in Portugal, a country, for the postcolonialist that I am, with a colonial past that received less publicity and coverage than, say, France or Great-Britain. It is, nevertheless, the first global empire in history and the longest-lived of the modern empires spanning almost six centuries as of the capture of Ceuta in 1415. But Portugal also has a special resonance for us in France.

On 29 January 2004, the French newspaper *L'Humanité* denounced a case of human trafficking and slavery involving 350 Portuguese and 50 Malian individuals working for French slaughterhouses. In his documentary *Gens du Salto* (2005) [People of the Jump, the “jump” referring to the crossing of Spain], José Vieira recalls that between 1960 and 1973, ten per cent of the Portuguese population illegally immigrated to France, voting “with its feet” against the nearly half-century dictatorship of António de Oliveira Salazar (1928-1970) (Vieira, 2005). Although, for the sake of European construc-

tion, Martine Fernandes ventured, “the public opinion has ‘forgotten’ it, the Portuguese in France have lived through shantytowns, racism, illegal status, human traffic, and exploitation’ (Fernandes, 2011: 99-100). The Portuguese represent one of the main immigrant communities in France, with a little less than a million people. However, as sociologist Albano Cordeiro has shown, although most of them have lived in France for over thirty years, they remain “invisible” because they are seen as “good” immigrants, easily assimilated into French culture as opposed to postcolonial immigrants like the Maghrebian immigrants. Despite the establishment of Portugal’s democracy in 1974 and Portugal’s entry in the European Union in 1986, the Portuguese in France have created thousands of organizations to retain their cultural and national identity. As members of the oldest nation in Europe they have achieved to “be integrated without integrating” (Cordeiro, 1999:111). Indeed, they are not as close to French culture as, say, Algerian immigrants who, as Benjamin Stora has argued, have been wrongfully taken to symbolize the immigrant condition (Stora, 2003: 7).

Roughly, the end of the Portuguese empire can be dated 1999, with the return of Macau to China; currently, the Azores and Madeira archipelagos are the only territories overseas that remain politically linked to Portugal. As one of the two autonomous regions of Portugal, Madeira is today an important and transgressive (in its Latin sense) stop-over for commercial and transatlantic passenger cruises between Europe, the Caribbean, and North America. Madeira also has a history of overstretch in British literature since it is in Madeira that Jane Eyre’s long-lost uncle made a fortune and turned our poor governess into a rich heiress, who moves from rags to riches at the same time that Charlotte Brontë’s novel (1847) was propelled into the realm of canonical literature.

I would like, in this first section, to address the issue of rewriting of a canonical text as transgressive, the original being allegedly the norm; the copy the “ab-norm.”

On the Shoulders of Giants: the Rewriting of Canonical Texts

People today know more than their predecessors but maybe not through their natural ability. Bernard of Chartres used to compare us to puny dwarfs who nevertheless see farther afield because we are perched on the shoulders of giants (qtd Calinescu, 1987: 15). Indeed, no one writes in a vacuum. The

writer may be said to draw from a vast storehouse of previous images and texts that have been seething in the caldron of “tradition” or, if you will, some sort of *spiritus mundi* fashioned by giants. In that sense, the writer is always a re-writer, a re-teller of monumental stories and, in that special sense, a transgressor.

From our position on the shoulders of giants at the outset of this new millennium, we can see that the twentieth century has singled out a dream-text for each century it purports to rewrite: *The Tempest* for the seventeenth century; *Robinson Crusoe* for the eighteenth century; *Jane Eyre* for the nineteenth century; *Heart of Darkness*, *The Picture of Dorian Gray*, and *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* for the *fin de siècle* and the turn of the twentieth century. Such texts serve as pre-texts to others; they underwrite them. For instance, the *Tempest* characters of Prospero, Caliban and Miranda (or Sycorax), as used in the rewritings of *The Tempest*, represent in turn three movements – Prosperous postmodernism, Calibanic postcoloniality; and postfeminism or postpatriarchy (Miranda or Sycorax) – as they vie for the ownership of meaning at the beginning of this new millennium.

These *Tempest*-rewritings – from *Forbidden Planet* on to George Lamming’s *Water with Berries* (1971), Peter Greenaway’s *Prospero’s Books* (1991) and Marina Warner’s *Indigo* (1992) – transgress the original, trespass and dismantle narrative authority and priorities in the circulation of knowledge. Rewriting is a genuine category of textual transformation that is different from but possesses the ability to encompass sources, imitation, sequels, parody, pastiche, satire, duplication, repetition (both as debasement and challenging recurrence), allusion, revision, and inversion; rewriting is “the subversive appropriation of a text that it simultaneously authorizes and critiques for its own particular ideological uses” (Zabus, 2002: 3).

Rewritings are inherently violent in that they show how every myth of origin is itself a kind of violence, in what it narrows, excludes or denies. Rewriting also aims at redressing certain wrongs; it is a *re-righting* gesture, which demands readers or rather what I would call *wreaders*, that is, readers of rewrites. Rewriting is transgressive in a way a sequel is not. The sequel is generally understood as “coming after” an original (in time), “coming second” in quality; it is not an ab-norm but a sub-norm, as it were.

The sequel syndrome is very much present in one form or another in post-modern texts: Lin Haire-Sargeant’s *H: the Story of Heathcliff’s Journey Back to Wuthering Heights* (1992); Alexandra Ripley’s *Scarlett: The Sequel to Mar-*

garet Mitchell's *Gone With the Wind* (1991); Susan Hill's *Mrs de Winter : The Sequel to Daphne du Maurier's Rebecca* (1993) ; Emma Tennant's *Pemberley : A Sequel to Pride and Prejudice* (1993) and her *Tess* (1993); Christopher Bigsby's *Hester : A Romance* (1994) ; and Valerie Martin's *Mary Reilly : a Dramatic Retelling of the Classic Horror Story, Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1990), to take only, at this stage, a few examples from the 1990s.^[1]

In the case of *Mary Reilly*, it purportedly “retells” a “story,” which makes this particular sequel come close to a rewriting since it foregrounds the narrative perspectives of characters other than the famous double, that is, Dr. Jekyll's fictitious maid. The sequel then differs from rewriting in that it seems primarily constrained by the time factor – the above sequels take place at, at least, a one-century remove – and they overall engage with the original text in the latter's own terms with the aim of complementing or continuing the story beyond the ending.

Dorian in *The Picture of Dorian Gray* (1891) limns the discrete biography of *Dr Jekyll and Mr. Hyde* (1886), a story of the double, of queer sexuality, of right-versus-left-handedness, of the normal and the pathological, of men engendering themselves as in the vampirism of Bram Stoker's *Dracula* (1897), of what Chris Jenks in another context termed “multiple perforations and fluid ingresses into the dark side of the self” (Jenks, 2003: 115). That is why, possibly, Will Self turns Dorian Gray into a gay, AIDS-ridden artist in *Dorian: An Imitation* (Self, 2002: 260), which is everything but an imitation. Neither is Sheila Kohler's *Becoming Jane Eyre* (2010), which comes to join a brace of rewritings of *Jane Eyre*, let alone its filmic adaptations. As they come close to rewritings in that they *adapt* and recreate from selective interpretation rather than *adopt*, some filmic adaptations of canonical texts can be said to be transgressive. Rewriting allows for the possibility of *intervention* rather than the *reproduction* of the existing order. There lies its power of transgression. As J. Jervis has argued, “transgression is not the same as disorder; ... [it] is not an overt and deliberate challenge to the status quo”; he continues: “what it does do, though, is implicitly interrogate the law, pointing ... also to its complicity, its involvement in what it prohibits” (Jervis, 1999: 4). In other words, transgression interrogates and challenges the authority of the norm, as the latter is always already dialectically involved with the ab-norm, that

1 There are, of course, degrees of *wrihting*, i.e. craft, in these sequels with, possibly, Lin Haire-Sargeant being at the lower end of the scale and Christopher Bigsby at the upper end.

which it has deliberately excluded in order to establish itself. It thus turns out that, paradoxically, transgression obeys norms.

In the Preface to *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde uses the rage of Caliban to comment on the “nineteenth-century dislike of Realism, [...] of Romanticism” (Wilde, 1985: 21). But Caliban’s curse is certainly the most transgressive of all voices in *The Tempest*. One remembers his famous lines to Prospero: “You taught me *language*, and my profit on’t/Is I know how to curse. The red plague rid you/for learning me *your language*! (1.2.362-64),” which reflects postcolonial writers’ concerns with linguistic decolonization, whereby Caliban, or the postcolonial writer, seeks, in the sociolinguistic arena but also in fiction, to subvert the dominance of the colonizer’s language, whether French or English, by doing violence to it through a series of tricks. Generally, such tricks deal a cruel blow to the interdependence of language, culture and identity, known more commonly as the Sapir-Whorf hypothesis, which holds that one’s worldview depends on one’s linguistic frame of reference and that the world is organized by the linguistic systems in our minds (Whorf, 1952: 5; Carroll, 1956: 212; Sapir, 1964: 69). Paradigms lost, I would venture.

The Sapir-Whorf hypothesis has now been ousted by a new conception of language as a human construct available to “real” people. In other words, a language no longer points to one worldview and, what is more, in its new transgressive usage, it no longer expresses the interests of a particular state. In the case of English, it is no longer the language of one specific community or ethnicity. English is now spoken by more Calibans than Prosperos; by non-native speakers than native speakers. It has been appropriated by the barbarians, as it were, and I am one of them.

Writing with an Accent: Strategies of Linguistic Decolonization in Postcolonial Novels

When “the Empire writes back to the centre” (Ashcroft *et al*, 1989), it does so not so much with a vengeance as ‘with an accent’, by using a language that topples discourse conventions of the so-called ‘centre’ and by inscribing postcolonial language variants from ‘the [so-called] margin’ or ‘the periphery’ in the text. The methods used to “write with an accent” and to convey ideological variance cover a myriad of devices, generally designated as “indigenization,” and, more specifically, “relexification.” The Indian writer Mulk

Raj Anand transliterates calques from Urdu and Punjabi, the way Raja Rao uses sanskritized, Kannada-flavored English; these are textual antecedents to Salman Rushdie's relishing concept of the chutnification of English. Such rhythms undermine the authority of English, which is here minorized to the point that, in novels staging cross-cultural encounters as in Amit Chaudhuri's *Afternoon Raag* (1993), English people "form a somewhat strange minority whose alterity is confirmed by their accents" (Alexander in Mair, 2003: 378). Yet, in India, English has come to stay and is, after the official language, Hindi, an 'associate' language in a multilingual state, which has the second largest number of English speakers in the world.

"Writing with an accent" is also how the Iranian-born, American writer Taghi Modarresi described his "translation" into English of his own Persian novels such as *The Pilgrim's Rules of Etiquette* (1989). Phrases like "nobody chopped any chives for him"; "dust be on their heads"; "trying to be the bean in every soup"; or "he didn't possess any more than a sigh" (Zabus, 2007: xvii) clearly suggest another language than English. Such linguistic violence is here to be understood as violation (cf French: *violent/violant*) as in 'to violate', that is, to disregard, to fail to comply with or to act against the dictates or requirements of the European prose narrative. This accented English transgresses, infringes, and goes beyond accepted or imposed boundaries.

In the Nigerian Gabriel Okara's *The Voice* (1964), English constantly suggests IjçOkara's mother tongue, and possibly other African languages. Okara does not translate in that he does not seek equivalency and does not aim at recoding the original according to the norms of the target-language; he transgresses and gives into the ab-norm. Let me give you an example: "Shuffling feet turned Okolo's head to the door. He saw three men standing silent, opening not their mouths. 'Who are you people be?' Okolo asked. The people opened not their mouths. 'If you are coming-in people be, then come in.'" "Shuffling feet turned Okolo's head to the door" (Okara, 1964: 26) is from the Ijo:

*Sísírí sísírí wẹ̀nibuòàmọ̀ Òkòlọ̀ tẹ̀bẹ̀ wàimọ̀ wáríbuọ̀ òdàmẹ̀**

Shuffling moving-feet Okolo's head turned door faced (Zabus, 2007: 138)

Such morpho-syntactic innovations such as the postponement of the verb or of the negative can be traced to Ijçsyntactical patterns. The syntax is here so altered that a counter-value system is created that jeopardizes the English logocentric relation between word and referent, signifier and signified.

There are also many lexico-semantic innovations in *The Voice* like “wrong-doing-filled inside” (Okara, 1964: 31), “laughing surface water laugh” (*idem*: 36); “a fear-and-surprise-mixed voice” (*idem*, 66); [it is] “making-people-handsome day” (*idem*: 70). These coinages may also reflect an earlier form of English in that they obliquely refer to the way Old English or Anglo-Saxon might have developed without the Norman conquest, presumably by compounding. For instance, “redemption” might have been called “again-buying” (Warren, 1966:174).

The repressed African language struggles to surface in and inhabit—at times parasitically—the European language. Conversely, it may be argued that the repressed Ijo or any African tongue falls prey to a textual glotophagia by which English ‘devours’ the African etymons and morphemes, which now function as the linguistic debris of a language condemned to orality. Ironically, this experiment helps recirculate English the way the ab-norm reinforces the norm and transgression points to its own fracture. Those like Skutnabb-Kangas (2000) who posit English as a Killer language and predict that by 2100, 90% of the world languages will be dead or on death row voice their distrust of English in English so that these propounders of linguistic human rights soon become tangled up in an inevitable dialectics. But the ear of the other will always complicate things, the way the “Allemands” (the French word to refer to Germans) were thought to be “messengers of Allah” in Mali during the Second World War. So it goes in Ivorian Ahmadou Kourouma’s novel, *Monnè, outrages, défis* (1990).

The Sacred and the Profane in the Circumcision Rite: Derrida’s Sacrilege

Applying his own theories about the ear of the other to his own circumcision, Derrida reports that, in El Biar, Algeria, where he was born in 1930, one did not use the Hebrew word *milah* from *berit milah* (the alliance through cutting or Covenant of the Cut--Gen17, Lev 12) to refer to circumcision² but rather “baptism” (Fr: *baptême*) out of an “*affadissement par peur*,” a euphemistic word used out of fear – Judaism cloaked in Catholicism – but at the same time, a rather transgressive translation since Christian/Pauline bap-

2 *Genesis 17: 1-14* is often invoked to justify circumcision; it spells out that “an uncircumcised male who is not circumcised in the flesh of his foreskin shall be cut off from his people; he has broken my Covenant.” The second text is *Leviticus 12: 1-5*, in which the Lord says to Moses that “on the eighth day the flesh of his foreskin shall be circumcised.”

tism was an 'alternative rite' to replace circumcision, itself presumably an 'alternative rite' to human sacrifice. Derrida also 'confesses' that he does not know how to say 'circumcision' in any other language beside the French one. Despite his avowed monolingualism, he spoke about it in another medium. His entire philosophical *oeuvre* is indeed traversed, ontologically haunted by his own circumcision. "Circumcision ; je n'ai jamais parlé que de ça: *Eperons, Glas, Carte Postale* : la chose y est nommée" ; the very thing is named (Derrida, 1993 : 110). With circumspection at first, Derrida turns around his own circumcision, his "open wound," (*idem*: 115) when he was eight days old, which he traces back to the Latin *circum-cido*. Circumcision or cutting of the circumference brings him through circumlocutionary acts to the practice of "meziza(h)," whereby the Rabbi sucked the blood off the infant's circumcised penis, a practice that was abolished in Paris in 1843 but which was revived in some contexts. If Derrida mentions *mezizah* with so much harrowing trepidation, it is possibly because, as Gayatri Spivak has surmised, "the mother rather than the mohel "sucked off the blood on the child's little penis" (Spivak, 1998: 13). This feminine version of *mezizah* binds Derrida, Zipporah, and his mother Esther in a perverse *religio*, adding incest to injury.

Because Zipporah, Moses's wife, circumcised one of her sons in a redemptive but unexplained sacrifice in Exodus IV (Robinson: 447-61), Derrida assimilates Zipporah to his own mother, whom he implicitly accuses of silent complicity with the mohel's deed. This shift from Zipporah to Derrida's mother, (Georgette) Esther, also haunts all of Derrida's philosophical works. It is as if Derrida's mother was the father and the mohel all in one, the one who authorized his circumcision: "Circumcised without his consent, before any word, before passivity even" (Derrida 1993: 115). The purpose of circumcision being to symbolically release the male child from his mother's impure blood, Derrida practices a reverse circumcision and, out of love and forgiveness, rehabilitates his mother's "filthy," "contaminating" blood (Zabus, 2008: 119).

Significantly, Derrida's *Circumfession* was written while Derrida's mother was dying. Derrida's "restrained confession" to his dying mother binds him almost contractually as a sinner to an absolving yet usurping cleric, in a "circanalysis" (Derrida & Bennington 1993: 93), which is loosely based on *Confessione* by Saint Augustine. In writing about his own circumcision, Derrida, who described himself as "the last of the Jews," touches on the sacred, which is, according to Durkheim, "that which the profane should not touch,

and cannot touch with impunity” (Durkheim, 1971: 40). The two orders – the sacred and the profane – , in Jenks’s words, jealously patrol their own boundaries to prevent the contamination by one of the other and thus “the perpetually revived structure of interdictions or taboos serves to keep them apart. Transition from one realm to the other is not wholly precluded, and it requires not movement but metamorphosis” (Jenks, 2003: 29).

Not so innocently, transitioning conjures up the mtf (male to female) or ftm (female to male), often surgical, procedure to access the target gender that one feels one inhabits despite the gender assigned at birth, which, in its neonatal intactness, may be considered by some as sacred. Conversely, whereas transitioning in transsexualism is achieved with the transgender individual’s consent and the medical establishment’s support, the alteration of one’s genitals without its owner’s consent to serve the obtrusive theories of a certain medical body offers an example of transgression, which the altered individual may want to upturn to return to an alleged norm, that of the intact body prior to human interference and rituals.

Sex-reassignment and the Undoing of ‘Gender’

The specter of an operation akin to a circumcision also haunted and metamorphosed the life of Canadian David Riemer. Born Bruce Riemer, he was, at eight months, subjected to an electrocautery on account of penile phimosis, that is, the constriction of the foreskin which makes urination difficult. The physical result resembles a botched circumcision and therefore ghosts the often untold story of other boys whose circumcision was bungled. This lingering idea of castration has been explored in literature, most notably in Sterne’s *Tristram Shandy*, in which Tristram undergoes an accidental circumcision by a falling window sash. Keith Booker reflects that “the castration motif, despite its abject aspects, has much to do with the transgression of boundaries in general” and, further, that “if gender boundaries can be easily transgressed, then boundaries in general must be unstable” (Booker, 1991: 157, 160).

Bruce Riemer unwittingly transgressed gender boundaries; he was re-assigned as a girl, Brenda, whose sense of “gender identity” (the inner self of oneself as male or female) was shaped over fourteen years by the specialist on gender dysphoria, John Money of Johns Hopkins Hospital in Baltimore. John Money helped circulate the notion of “gender,” and specifically “gender

role,” as early as the late 1950s. His theories, which rested on the psychosexual flexibility at birth of all humans – that boys and girls are made, not born – , were applied to intersexed children. Although born a non-intersexed XY-chromosome boy, Bruce Riemer’s ‘case’ was likened to that of an intersex individual, that is, someone with atypical genitalia, “such as a micropenis or aphallia (when the penis is less than 2.5 cm in stretched length in neonates” (Rosario 2007: 263). Moreover, Brenda was lured into thinking that she had been a girl at birth and she only came to know of her full medical history at age fourteen. Before that revelation, Brenda thought of herself as a freak and had faint intimations that she was male.

Under John Money’s guidance, Bruce had undergone orchidectomy, that is, the surgical removal of the testes; a partial vaginoplasty, that is, a surgical vaginal construction; and estrogen therapy. When Brenda decided that she was male and became David Riemer, David underwent the converse of previous multiple assaults on his body, that is, a mastectomy or the removal of his estrogen-induced breasts; phalloplasty, that is, the grafting of a penis unto his body; and androgen therapy. What is more, Bruce-Brenda-David was later recuperated as John in what became known as the John/Joan case in the counter-theories of Milton Diamond, Money’s arch-rival.

In *Undoing Gender* (2005), Judith Butler insists on seeing in David Riemer’s intersex condition an opportunity for destabilizing biological notions of sex and gender and, more generally, “undoing gender.” She questions the idea of gender dimorphism “when a significant percentage of children are chromosomally various, and a continuum exists between male and female that suggests the arbitrariness and falsity of the gender dimorphism” (Butler, 2004: 64). In fact, David’s story does the very opposite of undoing gender. The medical establishment refused to recognize that his “gender identity” could not be molded or rendered “malleable through rearing and genital surgery” (Rosario, 2007: 275). If David Riemer triumphed at all beyond his suicide in 2004, it is in restoring to the world his profound sense of an unimpeachable male gender core identity despite various manipulations, both physical and psychological. Money’s initial transgression by undoing sex-at-birth was redressed, to some extent, but not by undoing gender.

What David Riemer underwent, that is, the irreversible alteration of his genitals, evokes *a contrario* the concerns of transgender individuals, who, unlike David Riemer, are willing to undergo sex reassignment surgery and transition to the gender identity they feel they have. In *The Daily Telegraph* of

24 November 2009, April Ashley, born George Jamieson, reportedly laughed “when people say [she] was born a man”; she countered: “I was born a baby, not a man” (qtd Stanford, 2009:31). Despite such candor and the ‘naturalness’ of the statement, transgender individuals were, until recently (2004), pathologized on the grounds that they were “individual liminars,” to give a twist to Victor Turner’s theory of liminality (Turner, 1974), who himself borrowed it from Arnold Van Gennep’s *Rites of Passage* (1960 [1907]), that is, travelers transitioning from one state to another (m-to-f; f-to-m) and marked out by what is construed as ambiguity. The ‘danger’ here lies in the transgender individual stuck or ‘lost in transition’ in the eyes of others and therefore becoming a “transgressor”, that is, someone who aspires to a permanent state of liminality, and is therefore distrustful of norms and of the binary distribution into male and female. Yet, a lot of transsexuals also wish to render their condition innocuous and banal through ‘passing.’ Whereas transsexuals wish for the serenity of being ‘found in transition’ and of seamlessly inhabiting the targeted gender, David Riemer wished for the serenity inherent in being at home with the gender assigned at birth. In both cases, however, transgression, whether unwitting or deliberate, is undone through the subject’s wish for the restoration of a norm.

‘Neo-Tribal’ Body Modification

As identities have become fluid and exchangeable and there is a general atmosphere of gender bending, the 1990s moving us resolutely from homosexual, then gay militancy to queer theory, another creature has lately been born: the metrosexual. This new species of man is neither a cyborg nor a mutant nor a post-human techno-body, but is instead made of flesh and blood. Yet, he might be considered a transgressor of sorts by women who used to have the monopoly on beauty aids since the basic requirements of this new urban, thirty-something male species include hair gel, moisturizer, cleanser, face pack, preparations for removing hair from legs, shoulders and back, and reducing creams. French designers Philippe Dumont and Jean-Paul Gaultier caution that “[s]treetwise metrosexuals will also need face powder, mascara, lip gloss and nail varnish” (qtd Texeido, 2005: 76). The metrosexual generally displays more flesh, as in Figure 1, just like the Subsaharan ‘Africans’ of yore, complete with loincloth, except that this is his underwear, itself a fetish of sorts, that has now been outed.



Figure 1

He is likely to use collagen to inject into his lips and brow to fight wrinkles and the ageing process. To some extent, the metrosexual does what contemporaneous transvestites, Brazilian transgendered prostitutes, and Latina sex workers in Mexico and the U.S. do but the metrosexual's aim is not to transition to another sex/gender he feels he had at birth. Even though the transnational rivers of collagen and silicone flow both ways between the West and the non-West, the difference is that metrosexuality is neither for rent nor for sale.

The movement, as in cracked communicating vessels, between the West and the non-West, is most apparent in body modification. The debate around excision (aka FGM or Female Genital Mutilation) indeed raised questions about other genital alterations such as U.S. routine male circumcision and generated prohibitive laws at the same time that a first generation of urban Westerners known as 'neotribals' or 'modern primitives' increasingly resorted to various forms of body modification ranging from tattooing, piercing and subdermal implants.

Indeed, various modes of body modification practiced on the African continent and, more largely, outside the West, have inspired new dermal economies in Western, urban centers, most notably through piercing, tattooing, branding, and implanting. Deprived of rituals, Western 'neo-tribals' have devised "fleshworks" (Mercury 2000: 7) and other body markings borrowed from formerly colonized parts of the world – Native American, Eskimo, African, Hindu, Oceanic, Polynesian – in order to reinstall ritual.

Books on body adornment and body modification emerged in the 1990s. The phrase – “modern primitives” – was coined in 1977 by Fakir Musafar, a white, bisexual Californian, who named himself after a nineteenth-century Iranian Sufi. This post-modern Western advocate of the revival was among the first in 1956 to wear the ‘Ibituri’ waist-narrowing band (from the Ibitoes in New Guinea), which constricted his waist to 14 inches, as in Figure 2.



Figure 2

As an adult, he would hang from a tree by ‘flesh-hooks’, simulating the Native American Sun Dance, which was banned in 1893 (Vale and Juno, 2000: 6-19). Victoria Pitts provides a transcription of what Fakir Musafar and Jim Ward aimed to do in the video *Bizarre Rituals: Dances Sacred and Profane* (Jury, 1987 in Pitts, 2003: 125), in which the notion of transgression ‘bizarrely’ hinges on both the sacred and the profane.

As of the late 1980s, the term “modern primitives” came to designate urban Westerners, who resorted to non-mainstream practices such as tattooing secular or sacred motifs on their skin, branding designs, implanting transdermal spike holders or jewel casings, piercing the eyebrows, lips, septum, nose, navel, breasts, and genitals, and resuscitating ancient practices such as body painting and scarification. Interestingly, these rites of passage are similar to those in non-Western societies’ transition rites, complete with a period of seclusion in the tattoo parlor or piercing studio and the subsequent

return to the profane world. The 'raw' body is thereby initiated into the realm of the 'cooked' and seasoned world of experience (Lévi-Strauss, 1969),^[3] at times through multiple badges of passage.

Among the reasons usually put forward to explain the proliferation of tattooed, branded, implanted, scarred and pierced Western bodies is the crying need for transgressive rituals, for (re-)connection with the sacred or the numinous, that we also find in some of the more spiritual aspects of the turn-of-the-millennium return of religions. Although neo-tribals have resorted to the stretching of earlobes and the insertion of ear-disks or ear restructuring (known as otoplasty), they have shunned the insertion of clay lip-plugs or lip-plates, as well as soft-tissue alterations like clitoridectomy, labial removal, or infibulation. More generally, neotribals have also stayed away from 'amputations' such as tooth extraction, tooth filing, and the *Yubitsume* finger sacrifice practiced in the Japanese Yakuza crime underworld, as well as bone modification, such as foot-binding, neck elongation (as in, among the Burmese Padang or the Ndebeli of South Africa) or skull modeling (as in, among the Mangbetu people of the then Zaire). Yet, a minority of neotribals has indulged in reformation modification like tongue splitting and "penile subincision" (Rush, 2005: 50-54). Inspired by the Australian Aboriginal (Arunta) practice of splitting the penis, in homage to a totem lizard with a split penis, to simulate a vulva and, through nostalgic cutting, to mimic menstruation, penile subincision among neotribals is often motivated by a desire to resensitize the penis or, more pointedly, "to restimulate nerves of the circumcised head" (Mercury 2000: 58). The neotribal choice of body modification is therefore selective.

Interestingly, the ethnic background of most 'modern primitives' is white, although that is changing in cosmopolitan centers. While neotribals subsume the issue of gender to larger, cosmogonic or spiritual categories, closer critical attention needs to be paid to the relationship between the often male body modifier and the body-modified female, the way the erotics were explored between Frantz Anton Mesmer or Jean-Martin Charcot and their female hysteric patients.

One of the most unfair of bodily transfers of tattooed and other non-normative bodies to fairs and dime museums in Europe is that of Saartjie

3 Lévi-Strauss's famous phrases were lifted from the skin decorations among, e.g. the Roro of New Guinea who describe the untattooed person as 'raw', comparing him to uncooked meat.

Baartman, the so-called Hottentot Venus who had the dubious privilege of combining a steatopygic posterior with hypertrophied labia known as the Hottentot apron. She was exhibited in London and Paris from 1810 till her death in 1815 and that set the stage for white tattooed people *consenting to* (and there lies the difference, although Baartman did sign a contract with her employer) being displayed in freak and sideshows. As a case in point, the Great Omi consented to being displayed with his multiple tattoos at the World's Fair in Queens, New York from 30 April to 31 October 1939.

The return in the West of manipulated earlobes and pierced noses signals the need to be re-marked in the flesh. Body modification, whether obtained in the tattoo parlors or in the dermal implant workshops of late capitalist societies, best translates Western, post-industrial, ontological insecurity and its new sensual sociality. Almost an incarnation of that *angst*, the French performance artist Orlan is known for her controversial surgical 'Interventions', where she provides a video of the live surgery of her punctured and scraped flesh and her trickling blood. Her later work, "Self-Hybridizations" (1990), was started in Mexico, in the footsteps of Antonin Artaud; some of her inspiration is drawn from sacrificial acts that require the reciprocal shedding of blood around the worship of Tlazolteotl, the Aztec goddess of filth and fecundity.

More largely, Orlan's 'post-human art,' after Jeffrey Deitch's eponymous exhibition in Lausanne in 1991, is said to have initiated "a transgendered dialogue across cultural and temporal boundaries mediated via cyberspace" (Orlan 2000: 15). Unlike her actual surgeries, Orlan's "Self-Hybridizations" consist of digitally manipulated photo-works, that, ironically, look like surgical transformations. Orlan's photo-works are made, by her own reckoning, "according to the standards of ideal beauty from non-Western cultures that are known for celebrating rituals and rites." To produce them, she morphed a computer image of her face with pictures of what she deems are "beautiful people (women and men)" from pre-Columbian and African cultures, as represented in various masks and statuettes. Through these "re-figurations," she aims, as she put it in an interview, at "entering the skin of the other" (Orlan, 2000: 14). For instance, *Refiguration # 9* in the Pre-Columbian series features a cross-eyed Orlan, after the beauty criterion that consisted in putting a pellet of clay between the infant's eyes so as to induce strabismus.

In Figure 3, "Orlan has taken up the Egyptian and African (specifically Mangbetu) tradition of deforming the skull or skull-modelling, which proceeds "by clamping bits of wood around the baby's head" (qtd Ayers, 1999: 178).

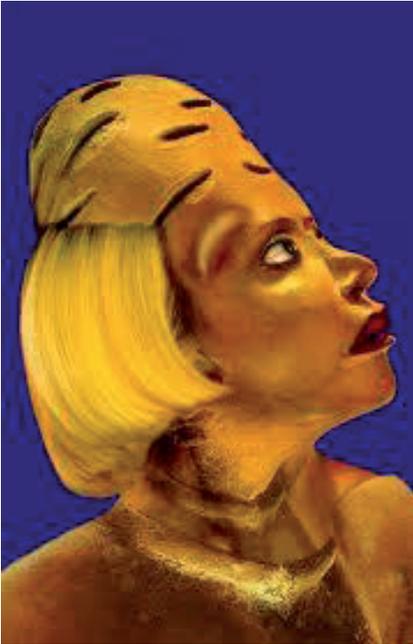


Figure 3

Orlan's work can be said to belong in with transgressive "experimentation." This tendency sometimes results in the loss of the self or merging with the Other that is often referred to as madness. Although the setting is not a colonial one and Orlan has not shrunk heads and displayed them the way Kurtz did in *Heart of Darkness*, she has managed to merge with the Other, at least in a photographic, digital way. Also, she has traveled 'out there' (the African continent, Mexico) but, unlike 'mad' Kurtz or Ahab, she returned with her bounty and exhibited these freakish, non-normative mask-like faces on herself, incorporating them and 'disappearing' them, as it were, as, "in the grotesque of the carnival," as Jenks put it in another context (Jenks, 2003: 163). It is not by chance that the Pre-Columbian civilizations which Orlan exhibits through her photo-works have disappeared.

In the beginning, the Word was made Flesh but it seems that, today, the flesh is made word. Orlan believed that flesh could be changed into language by "the acting out of *transgression* of the four thought-police systems: religion, psychoanalysis, money, and art history" (Orlan, 2000:51, my italics)

and she promoted a carnal art with its sacrificial rites, redemptive blood, and mystical suffering that she endorses with a radiant smile throughout the surgery. Orlan exclaims in her “Carnal Art Manifesto”: “I can observe my own body cut open without suffering [...] I can see the heart of my lover. [...] Darling, I love your spleen, I love your liver, I adore your pancreas and the line of your femur excites me” (Orlan 1998:98). She stops short of saying, as we do to babies of one’s own flesh and blood: “I love you so much that I could eat you up.” Human flesh eating or cannibalism might be the next taboo to go but cultural cannibalism is a more likely development.

“To us, [taboo] means, on the one hand, ‘sacred’, ‘consecrated’, and on the other ‘uncanny’, ‘dangerous’, ‘forbidden’, ‘unclean’.... Thus taboo has about it a sense of something unapproachable, and it is principally expressed in prohibitions and restrictions” (Freud, 1950: 18). The “us” in the passage I have just quoted is none other than Sigmund Freud in *Totem and Taboo* ventriloquizing through the body of psychoanalysts. The result of such prohibition is that the condemned or banned object, place, person or path not taken takes on a mesmeric quality. There possibly lies, as George Bataille has intuited, “the extreme seductiveness of transgression, which lies at the boundary of horror” (Bataille 1985: 17). Yet is true that, despite the many rewritings of Shakespeare’s *The Tempest*, none of them envisages Caliban actually eating Miranda, as one would expect from a cannibal from Algiers. And the killer languages that Prospero professes to speak have not yet silenced Caliban’s voice and his linguistic experimentations, or the Other’s unconventional behavior and transgressive rites or procedures bordering on sacrilege. Transgression involves a violation of accepted or imposed boundaries; yet, these transgressions reinforce the very notion of boundaries and norms, that which they aimed to annihilate. As I have intimated, in all five spheres of critical inquiry covered in this paper – the practice of rewriting canonical texts; ‘writing with an accent’ and strategies of linguistic decolonization in postcolonial novels; the sacred and the profane in the circumcision rite addressing Derrida’s sacrilege; sex-reassignment and the “undoing of gender”; and “neo-tribal” body modification – it seems that the very boundary or edge carries with it its own fracture.

Works cited

- ALEXANDER, Vera (2003), "Cross-Cultural Encounters in Amit Chaudhuri's *Afternoon Raag* and Yasmine Gooneratne's *A Change of Skies*," in Christian Mair, ed., *The Politics of English as a World Language: New Horizons in Postcolonial Cultural Studies*, Amsterdam 1 New York, Rodopi, pp. 375-383.
- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS & Helen TIFFIN (1989), *The Empire Writes Back*, London & New York, Routledge.
- AYERS, R. (1999), "Serene and Happy and Distant: An Interview with Orlan?" *Body and Society*, 5/2-3: 178-182.
- BATAILLE, George (1985), *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939* (transl. A. Stockl), Manchester: Manchester University Press.
- BOOKER, M. Keith (1991), *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*, Gainesville: University of Florida Press.
- BUTLER, Judith (2004), *Undoing Gender*, New York & London, Routledge.
- CALINESCU, Matei (1987), *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Litsh, Postmodernism*, Durham, Duke University Press.
- CARROLL, John, ed. (1956), *Language, Thought, Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge, MA: MIT Press.
- CORDEIRO, Albano (1999), "Les Portugais, une population invisible?" in Philippe Dewitte, ed., *Immigration et intégration : L'état des savoirs*, Paris, La découverte, pp. 106-111.
- DERRIDA, Jacques (1993), « Circumfession : Fifty-nine Periods and Periphrases ... (January 1989-April 1990) » in Geoffrey Bennington, transl. and ed., *Jacques Derrida*, Chicago: University of Chicago Press.
- DURKHEIM, Emile (1971), *Elementary Forms of Religious Life*, London: George Allen & Unwin.
- FERNANDES, Martine (2011), "Portuguese Immigrants and Luso-Descendants in France between Empires", in Chantal Zabuz and Silvia Nagy-Zekmi (eds) (2011), *Perennial Empires: Postcolonial, Transnational, and Literary Perspectives*, New York, Cambria Press, pp. 99-120.
- FREUD, Sigmund (1950), *Totme and Taboo*, London & Routledge & Kegan Paul [1919].
- JENKS, Chris (2003), *Transgression*, London & New York: Routledge.
- JERVIS, J. (1999) *Transgressing the Modern: Explorations in the Western Experience of Otherness*, Oxford: Blackwell.

- JURY, Mark and Dan Jury, producers and directors (1987), *Bizarre Rituals: Dances Sacred and Profane*, Gorgou Video.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1969), *The Raw and the Cooked*, Chicago, University of Chicago Press.
- MANDELBAUM, David G., ed. (1964), *Edward Sapir: Culture, Language, Personality: Selected Essays* Berkeley & Los Angeles: U of California P [1949].
- MERCURY, Maureen (2000), *Pagan Fleshworks: The Alchemy of Body Modification*, Rochester, VT: Park Street Press.
- OKARA, Gabriel (1964), *The Voice*, London, Longman.
- ORLAN (1998), "Carnal Art' Manifesto, website translation of "L'Art Charnel," in "Surtout pas sage comme une image, » *Quasimodo* 5 : 95-101.
- ORLAN (2000), *Refiguration, Self-Hybridations: série pré-colombienne* (textes de Dominique Bacqué, Marek Bartelik, & Orlan), Paris, Editions Al Dante.
- PEARSALL, Judy, ed. (1998), *The New Oxford Dictionary of English*, edited by Judy Pearsall, Oxford, Clarendon Press.
- PITTS, Victoria (2003), *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification*, New York: Palgrave Macmillan.
- ROSARIO, Vernon A.(2007) "The History of Aphallia and the Intersexual Challenge to Sex/Gender" in George E. Haggerty & Molly McGarry, eds., *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies* Malden, Ma: Blackwell, pp. 262-281.
- SELF, Will (2002), *Dorian: An Imitation*, London: Penguin/Viking.
- SKUTNABB-KANGAS, Tove (2000), *Linguistic Genocide in Education – or Worldwide Diversity and Human Rights?*, Mahwah, NJ & London, Lawrence Erlbaum Associates.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, "Three Women's Texts and Circumfession," in Alfred Hornung & Ernstpeter Ruhe, eds., *Postcolonialism and Autobiography: Michelle Cliff, David dabydeen, Opal Palmer Adisa*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, pp. 7-22.
- RUSH, John A. Rush (2005), *Spiritual Tattoo: A Cultural History of Tattooing, Piercing, Scarification, Branding, and Implants*, Berkeley, CA: Frog.
- STANFORD, Peter (2009), "50 Happy Years for Sex-swap Pioneer," *The Daily Telegraph*, 24 November, p. 31.
- STORA, Benjamin (2003), « La guerre d'Algérie dans les mémoires françaises : Violence d'une mémoire de revanche, » *Esprit créateur* 43, pp. 7-31.
- TEIXIDO, Sandrine ((2005), *Le métrosensuel*, Paris, Fitway Publishing.
- TURNER, Victor (1974), *Dreams, Fields and Metaphors* , New York: Cornell University Press.

- VALE, V. & Andrea Juno (2000), *Modern Primitives: The Recurrent Ritual of Adornment*, London: Institute for Cultural Research, Monograph Series 37.
- VIEIRA, José (2005), *Gens du Salto: Mémoires des Portuguais qui ont fui vers la France dans les années 60*, Paris : La Huit Production.
- WARREN, Austin (1966), "Instress of Inscape" in Geoffrey H. Hartman, ed., *Hopkins: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.
- WILDE, Oscar (1985), *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin/Viking [1891].
- WHORF, Benjamin (1952), *Collected Papers and Metalinguistics*, Washington, D.C.: Foreign Service Institute, Department of State.
- ZABUS, Chantal (2002), *Tempests after Shakespeare*, New York & London: Palgrave/Macmillan.
- ZABUS, Chantal (2007), *African Palimpsest* (second enlarged edition), Amsterdam & New York, Rodopi.
- ZABUS, Chantal (2008), "Beyond Circumspection': African, Jewish, and Muslim Autobiographies Around Circumcision" in Chantal Zabus, ed., *Fearful Symmetries: Essays and Testimonies Around Excision and Circumcision*, Amsterdam & New York, Rodopi, pp. 99-128.

TO ESSENTIALIZE OR NOT TO ESSENTIALIZE: THE FEMALE (IRISH) BODY AND MARY MORRISSY'S "POSSIBILITIES"

Zuzanna Sanches

UNIVERSIDADE DE LISBOA, CEAL

In this paper we will analyze Irish writer Mary Morrissy's short story "Possibilities" from her 1988 collection entitled *A Lazy Eye*. We will look at the key concepts of feminist essentialist theories such as female fluidity and desire as given by Morrissy. We will place the above as arguably women's distinctive sensorial experiences enriching female imaginary that help (pre)establish her as a subject. In the course of the session we will juxtapose Morrissy's short story against other two classical text, namely Luce Irigaray's "This Sex Which Is Not One" (1985) and Margaret Whitford's "Irigaray's Body Symbolic" (1991).

Similar to Irigaray, Morrissy assumes an urgent need to see the *Dasein* [s] of female body and desire. If we take, after Irigaray, that sexual and hence ethical difference does not exist in the *status quo* of inequality, we will find it impossible to attach a moral value to female sexuality. As such, there exists a tension between creating positive yet non-dogmatic imagery of women and inserting this imagery into the masculine hegemony "in which woman figures for-man" (Irigaray).

This performative 'being-woman', both inside and outside of the masculine frame, will be examined during our session bearing in mind the Irish context where quite rigid forms of corporeality have been produced and

maintained. Considering the complexities and value of the studied authors' work we will see whether any balance can be stricken between essentialism, women's writing in general and Morrissy's writing in particular.

"Possibilities" is a short story that draws from the symbolic of female corporeality, establishing a dialogue between the real epistemology of feminine experience of a body and the dominant cultural construction of it. It is a tale of a woman who invests her life and imagines her vitality being essentially connected to the watery elements – water itself, rivers and female fluids. "At forty-one, Grace Davey's biggest fear was that she would dry up. When she rose in the morning she would be relieved and delighted to find her loins pleasingly damp." (Morrissy, 1988:15) "So when she discovered the greenish discharge she was not at all alarmed. It reminded her of the sap that oozes from the barks of pine trees – strong, pungent, fertile." (idem:15) According to Grace, the main female character, her life is indistinguishable from the intensity of the fluid discharges her body produces, namely through her sexual organs that boost her to life with every feeling of a pleasant wetness between her loins. "The workings of her body were a mystery to her. She took great trouble with her appearance. (...) Yet of her innards she had only the vaguest notion – an impression of oiled, livid organs performing languid, primitive rituals unquestioningly – which was why the discharge did not at first bother her." (idem:15) Grace's natural menstrual cycle is not only her biological clock that ticks away into days of feared dryness, but it also stands for the propeller of her identity. Therefore death and ageing, as well as becoming weakened, is compared to the actual drying up of her reproductive powers. Out of the fear of becoming powerless and of losing agency Grace pursues a life of taking advantage of the 'possibilities' and engaging in ephemeral relationships. The jouissance that Grace receives from the casual sex restores her vital powers up until the day when she meets Lucas who infects her with a venereal disease. "Lucas Spalding's hand appeared first through the hatch. Next came a head with dark, spiky hair, then a bare spindly torso." (Morrissy, 1988:17) Lucas is a photographer, flashing viperfish smiles at people. So when he comes across Grace she does not resist his tricks: 'Photo Madam?' he called out, bowing into her path. She came to such a quick halt that his temple brushed against her breast as he straightened himself. He quivered. Quickly he drew a chipped mirror from his breast pocket. For the undecided this was usually the clincher." (Morrissy, 1988:19) Lucas

is the hunter, the viper and the vampire that through the male gaze preys on his victims drawing money from them like blood through the 'damp' wounds made with the broken mirror. He offers such an 'instant photo' to Grace and she accepts it, fearing that her womanliness is drying with time. So when they meet thunderstorm rumbles in the sky and they flee the tempest to Lucas' secret hut that too had been acquired behind the law. "He grasped her hand. She ran along beside him feeling suddenly girlish. (...) Lucas and Grace still stood close together, their warm, damp breaths mingling, their fingertips just touching." (Morrissy, 1988:20) From sexual bliss and abundant 'lubrication' Grace passes into pungent, greenish and foul as the onset of the diseased discharge compared in the short story to the unusual stillness of the city river that grows green and stagnant. Men start noticing, 'sniffing noisily' – "that smell. Like seaweed, rotting seaweed." (...) Perhaps it's the river,' she suggested, willing him to move away. He was poised like a hound. She was afraid that he would catch the smell of fear from her which was now stronger than the other smell." (Morrissy, 1988:16) The suspicion is that it is the river giving off the foul smell. Until the disease gets out of control, Grace enjoys the abundant 'wateriness' and sees herself with satisfaction as a part of the natural, powerful world. Ironically, she is treated by a male doctor who advises her on cutting down on possibilities. The medical treatment that Grace is to undergo will also produce an unusual dryness, something she, according to the doctor, may come to appreciate as a valid excuse for not having to have sex with her possible husband.

Irigaray writes that the only thing that may invert the dominant *status quo* between men and women is the fact that our bodies are tactile tools. Touch could invert the relations of power. However, quickly we find out that it is also Lucas who falls prey to Grace's unquenched desire for men: their "smell of a farmer, milky and slightly rancid" (Morrissy, 1988:20), the grit beneath their nails, and dirty rims around their necks. Grace starts visiting the "barge three times a week" because for longer periods, she thinks "men's need for closeness irksome; she did not want to be troubled by their small grievances and petty outrages. (...) She had a finely tuned sense of embarrassment which, at times, was as acute as physical pain. It was to this that the men before Lucas had fallen prey" (Morrissy, 1988:21). Morrissy creates a world of parallel corporealities – a world of separate territories, animals, put together through "that anarchic sense of conspiracy that accompanies any act of intimacy between two people." (Morrissy, 1988:22)

In the end however, Grace starts to suffer not only from the foul smell and discharge but uncomfortable sores appear in her genital area. Burning with shame, she goes to see the doctor – the voice of the society – and is treated with distant kindness and a matter-of-fact manner. There’s nothing to worry about, if she is living in a monogamous relationship – the medication may even be a sort of alleviation to her because she will have to maintain abstinence for some time. However, should there be other men involved – the wisest thing to would be to cut down on the possibilities.

Irigaray writes about sexual difference: “sexual difference would represent the advent of new fertile regions as yet unwitnessed. (... .) For the work of sexual difference to take place, a revolution of thought and ethics is needed. We must re-interpret the whole relationship between the subject and discourse, the subject and the world, the subject and the cosmic, the microcosmic and the macrocosmic.” (Irigaray, 1985:166) The true sexual difference as binary opposition does not exist.

The transition to a new age coincides with a change in the economy of desire, necessitating a different relationship between man and god(s), man and man, man and the world, man and woman.

Morrissy writes about the non-sublimation of femininity. A woman is ethically nude as Irigaray writes, so she uses all the material artifacts to envelop herself, or cover her nudity – but she is also an envelope herself – envelop for manhood that the man uses as his space. Mimesis is a process of resubmitting women to stereotypical views of women in order to call the views themselves into question. This fake femininity is reproduced unfaithfully as in “Possibilities” where the exuberant corporeality give women autonomy, power and the repossession of sexual desire thanks to many ‘possibilities’ they have to embrace. Strategic essentialism is described in Irigaray’s essay “This Sex Which Is Not One,” proving that the very possibility of unfaithful reproduction of stereotypical views of women proves their fallacy.

In sexual difference a woman must retain the capacity to wonder – that can allow retention of autonomy based on difference, and grant a space of freedom or attraction, a possibility of alliance or separation. To become a woman one must assume the feminine role deliberately. The binary separation must be exchanged by ‘an amorous exchange’, and the *parousia* – the second coming, in which the flesh would be made word and women would no longer be excluded from the divine.

Morrissy's *écriture féminine*, is a 'writing the body', with feminine fluids of which men show fear. Men, according to Irigaray, are afraid of that which is mobile, that which flows, which is not solid and cannot mirror the subject adequately. In the short story clichés are subsequently written off: the preying man remains in his rotten hut, the female victim chooses sexual liberation, the doctor as the voice of reason puts the things into their original order, however he also seems to be complacent with Grace. Even though female corporeality has always been used it served as a spectacle, perversity or even titillation. Now, the question remains: what will constitute the female imaginary?

In the short story, the generative powers that Irigaray speaks about – the generative powers of a possible motherhood – produce decay and disease, even though sexuality is seen as empowering women. Knowing, however, that venereal diseases can only be actively transmitted by men – it is now Lucas Spalding and men in general who bear responsibility for Grace's demise and illness. Grace's main role is that of somebody courageous enough to seek and accept the consequences of her behavior even though we may question Grace's lucidity. The notion of relative agency reveals itself here as a useful tool to highlight the validity of a woman's choice and the workings of her body, as well as the relative importance the disease has on Grace's life.

Apart from the above, in becoming diseases and apparently part of the river world, Grace's transformation signals Irigaray's "devouring monster as an inverted effect of the blind consumption of the mother" within the imagery of the dominant discourse. "There is no reason why either the hunger for a child or the sexual appetite of a woman be unstable. The problem is that – as Irigaray says – by denying the mother/the woman her generative power and by wanting to be the sole creator, the Father, according to our culture, superimposes upon the archaic world of the flesh a universe of language (langue) and symbols. The operations of this idea are represented in the doctor's discourse in the short-story rebuking Grace for her behavior and offering her a safe refuge in the certainties of the dominant discourse with the sacrifice of losing autonomy. "The fertility of the earth is sacrificed to delineate the cultural horizon of the father tongue (langue)" (Irigaray, 1985:41).

Bearing in mind Luce Irigaray's "The Critique of Patriarchy": a silent manifesto may be read in the plot of the short story "Possibilities":

We must not once more kill the mother who was sacrificed to the origins of our culture. We must give her new life, to that mother, to our mother within us and between us. We must refuse to let her desire be annihilated by the law of the father. We must give her the right to pleasure, to jouissance, to passion, restore her right to speech, and sometimes to cries and anger. (... .) It is important for us to guard and keep our bodies and at the same time make them emerge from silence and subjugation. Historically, we are the guardians of the flesh; we do not have to abandon that guardianship, but to identify it as ours by inviting men not to make us 'their bodies', guarantors of their bodies. (Irigaray, 1985:43)

According to Margaret Whitford, there is a need of producing positive, yet real-life images of women. These will not be immediately used and distorted by the dominant masculinist order in which woman figures for man, and serves as the famous Woolfian mirror. This new imagery should consist of elements in which women could recognize themselves and identify without the negative social stigma, gaining autonomy, though relative, to draw from negative and positive elements of their identity. The new signified woman must find her new signifiers.

Bibliography

- IRIGARAY, Luce. "This Sex Which Is Not One." Cornell University Press. 1985
 ——. "The Critique of Patriarchy." *The Irigaray Reader*. Willey Blackwell. 1994
 MORRISSY, Mary. *A Lazy Eye: Stories*. New York: Scribner Book Company. 1988.
 WHITFORD, Margaret. "Irigaray's Body Symbolic". *Hypatia* vol.6, n°3, 1991

INDIAN ENGLISH IN KIRAN DESAI'S *THE INHERITANCE OF LOSS*

Margarida Pereira Martins

“Good evening... this is Piyali Bannerji with the BBC news.”
All over India, people hearing the Indian name announced in pucca
British accent laughed and laughed so hard their stomachs hurt.”
(Desai 2006:47)

The Inheritance of Loss (2006) is a novel by Indian writer Kiran Desai. Desai was born in New Dehli in 1971 and was brought up in India, in the UK and in the United States. Like her first novel, *Hullabaloo in the Guava Orchard* (1998), her second novel is also written in English and was awarded the Man Booker Prize in 2006.

The Inheritance of Loss is set in Kalimpong, in the northeast state of West Bengal, near the border with Nepal, during the 1980's when the Ghorka National Liberation Front insurgency took place, demanding rights for the Indian-Nepalis and a separate state of Ghorkaland. The languages spoken in this part of India are English, Hindi, Ghorka, and Bengali. There are five main characters in the novel who differ in age, gender, status, class and upbringing and although some of the verbal interaction is done in “Standard” English, most is in “Indian English”.

This paper looks at the forms and characteristics of Indian English present in the novel, in both character dialogue, and in the narration. Code switching, code mixing and blending are common features of Indian English and a recurring form in Desai's novel. Under what circumstances characters resort to code switching, what grammatical structures, lexis and phonology of

Indian English are found in this novel and how authentic Desai's portrayal of the use of English in India is, is what I intend to discuss.

I will begin with a socio-historical outline of the origins of English in India, followed by a brief discussion on the role of English in Indian literature today, especially since the 1980's, following the publication and Man Booker Prize award of Salman Rushdie's *Midnight Children*, and an analysis of the use of Indian English in Kiran Desai's novel. To conclude I would like to focus on Mark Modiano and Barbara Seidlhofer's argument that languages are shaped by their use, and the power to adapt and change language is in the hands of those who use it.

According to linguistic historians, the spread of English to South Asia is a result of the second diaspora, which brought the language to parts of Africa, Latin America and Asia. This cultural phenomenon gave way to the re-shaping of the English language as a result of its local and specific uses and users.

Over 800 languages are spoken in South Asia, although many are only oral languages, having no written form. The introduction of English in India resulted in the mixing with local languages and in new ways of speaking and writing it.

According to McArthur, English has been spoken in India for about 350 years. But it was only formally introduced in India with Lord Macaulay's 1835 *Minute on Education*. The implementation of English language education in India through the establishment of English schools, universities and its use in law, politics and administration led to its institutionalization. It soon became a language for the elite as it was the means of communication between the British colonizers and the Indians with whom they discussed administrative and commercial affairs of the Raj. Although English has a widespread use in India, it was, and still is today, spoken as a first language by a minority of the population. McArthur estimates that in 1992, about 4% of the population used English on a daily basis and this did not include speakers of Pidgin English and the use of English words in their native languages (McArthur 2003:312).

English has four official functions in India. Although Hindi is the official language, English is considered and used as an associate official state language. It is the official language of five smaller states and of eight Union territories, over other local languages. It is also taught in schools, used in legal, administrative, military and political systems as well as in the media, cinema

and literature. Kachru has interestingly identified the use of English according to four functions: instrumental, regulative, interpersonal and imaginative (Bhatt 2001: 532). Besides its use in educational and administrative functions, it is also used as a lingua franca, when the speakers have no other common language to communicate by and as a language of the elite, while also being used in literature, music, film and advertising.

Indian Writers writing in English

“So: English is an Indian literary language, and by now, thanks to writers like Tagore, Desani, Chaudhuri, Mulk Raj Anand, Raja Rao, Anita Desai and others, it has quite a pedigree.” (Rushdie 2010:65). English, in fact, has been a literary language in India for centuries. The first known Indian novel to be written in English, Bankimchandra Chattopadhyay’s *Rajmohan’s Wife*, dates back to 1864 and for decades, Indian writers and poets of different Indian languages have translated their texts into English being criticized for “inauthenticity”, but as the poet Kamala Das once wrote:

I speak three languages, write in
Two, dream in one.
Don't write in English, they said, English is
Not your mother-tongue. Why not leave
Me alone, critics, friends, visiting cousins,
Every one of you? Why not let me speak in
Any language I like? The language I speak,
Becomes mine, its distortions, its queernesses
All mine, mine alone.
It is half English, half-Indian, funny perhaps, but it is honest,^[1]

As the majority of the Indian population does not speak, read or write in English, these writers are the elite. Writing about India, when they were raised and educated in Western societies, they are readily accused of stereotyping the local people and of being detached from the Indian social reality.

1 Extract from “An Introduction”, *Summer in Calcuta* (1965) by Kamala Das, an Indian poet (1934-2009) who wrote poetry and prose in both English and Malayalam. <http://lit205a.blogspot.com/2007/11/introduction-by-kamala-das.html>

“Authenticity’ is the respectful child of old-fashioned exoticism. It demands that sources, forms, style, language and symbol all derive from a supposedly homogenous and unbroken tradition. Or else.” (Rushdie 2010:67). Or else, it cannot be representative of the real thing. But having a British colonial past, English is today as much a part of Indian culture as any other language.

What seems to be happening is that those people who were once colonized by the language are now rapidly remaking it, domesticating it, becoming more and more relaxed about the way they use it – assisted by the English language’s enormous flexibility and size, they are carving out large territories for themselves within its frontiers. (Rushdie 2010:64)

Although a lot can be written on Indian English writers and writing, research for this paper will focus specifically on Desai’s 2006 novel, as a part of contemporary Indian English literature published in the post-*Midnight’s Children* “era” of the 1980’s onwards.

Literature is fiction, it is creative, but it is also an expression of nationality and cultural identity. The use of Indian English in the novel, just as character portrayal and historical settings, is not solely the creation of the author. It is based on authentic linguistic forms which are found in both fictional and non-fictional settings. Desai’s novel, written in English, is filled with Hindi words and expressions which, unless the reader has a command of both languages, and of the local culture, will not be understood. But although specific linguistic patterns and forms can be identified in Indian English, the author, as a writer of fiction has the power to re-create and use language at will. The novel is therefore written in “its own tongue, neither wholly imitative nor entirely invented.” (Choudhury 2009:96).

Writers, such as Kiran Desai and the characters in their novel, which have some level of authenticity, have the ability to switch between Hindi and English.

People in such situations have more than simply two languages at their disposal because they can fluently switch systems from A to B and back again. They have in fact a third system available to them, and in two forms: AB (in which A dominates) and BA (in which B dominates). And this hybrid which they use only among themselves may well be their most natural linguistic condition. (McArthur 2003:12)

But, if this type of system is only fully understood by those who speak it, or both languages, and English is a minority in India, while Hindi is a language spoken by a minority of the world's population, then who are novels such as *The Inheritance of Loss* written for and for what purpose?

Although the spread of English was initially linked to colonialism, "English owes its global spread as much to the struggle *against* imperialism as to imperialism itself." (Seidlhofer 2003:9). Following independence, people of India adopted English as a language of their own. It was integrated into their culture and daily lives. And today it is used by many Indians as naturally as their first language. Furthermore, English has an ongoing relationship with globalization. It is the language of globalization and as a result of globalization it is spreading to all countries, people, professional, scientific and artistic fields. Due to this spread of English "other" cultures, such as the Indian one, are also "spreading". Writers like Kiran Desai, are agents working their way through the global network, and active counterparts in the proliferation of Indian culture today, including new forms of language, to the rest of the world.

Indian English in the narrative and dialogue

Although *The Inheritance of Loss* is written in English, code switching between English and Hindi occurs quite frequently throughout the narrative. As an example, the following extract from the novel, of a gift list in exchange for a donation, reveals a number of characteristics of Indian English,

1. A preframed decorative painting of Krishna-Lila: "She longs for her lord and laments"
2. A copy of the *Bhagavad Gita* accompanied by commentary by Pandit so-and-so (B.A.,MPhil.,Ph.D., President of the Hindu Heritage Center), who has just completed a lecture tour in sixty countries.
3. A CD of devotional music by Mahatma Ghandi.
4. A gift-coupon to the Indiagiftmart: "Surprise the special lady in your life with our special *choli* in the colors of onion and tender pink, coupled with butter *lehnga*. For the woman who makes your house a home, a set of twenty-five spice jars with vacuum lids. Stock up on Haldiram's Premium Nagpur Chana Nuts that you must have been missing..."

The extract is filled with cultural, religious and historical cues, code switching, and blending as well as Indian English grammatical forms.

Hindi in Desai's novel is used in specific ways depending on who uses it and under what circumstances. Just as the use of English varies according to social class, gender, generational differences, education and status in India. These different uses of the language determine the way it is shaped and produced according to the social function it serves and the social status of those who use it.

In *The Inheritance of Loss* three main social types can be identified among the characters. The first are the judge, his orphaned granddaughter, and Lola and Noni, two sisters fascinated with the British language and culture. These characters represent social elite and speak "proper" English. The judge studied law in Cambridge and Sai, had attended a nun's convent in Moscow before moving in with her grandfather. The second social group in the story are the cook and his son, a U.S immigrant, who represent a lower, less educated class, who speak almost a Pidgin English, and thirdly there is another type of character in the novel, Gyan, who stands for the local Indian, "fed up with being treated like a minority in a place where they were the majority." (Desai 2006:9), who defends the Indian-Nepalese cause, their rights and cultural roots. Although he speaks English "properly" he blends in Hindi forms.

The Judge, called Jemubhai Popatlal Patel, renames himself James Peter Peterson, "If you please," (Desai 2006:171) when he moves to England. He speaks Standard British English and rarely switches to Hindi, except when directing his speech at the cook. "Go sit in the kitchen. *Bar bar karta rehta hai.*"² (Desai 2006:11). He departs to Britain on a ship, taking along with him an *Oxford English Dictionary* and a decorated coconut he is supposed to throw overboard for good luck, a local tradition, but as the ship sails further away, he does not do this. As a young man he had forced his now deceased wife, Nimi, to learn English by pointing to different objects and asking her, "What's this?" to which, rather than answering, she would always remain silent. "Nimi learned no English, and it was out of stubbornness, the judge thought." (Desai 2006:170). He begins to treat her disrespectfully, eventually refusing her food, money and dignity, for being an Indian woman with Indian customs.

2 "he keeps doing the same thing again and again"

Borrowing or incorporating local Hindi words, phrases or sentences into English, is a common feature of Indian English found in this novel. It is sometimes applied for no particular reason such as, “Never mind with all this *nakhra*.^[3] Get them” (Desai 2006:5) while at other times specific recurring situations can be identified such as greetings, *Namaste* honorifics, *sahib*, *huzoor*^[4] or the identification of social status, *chokra*^[5] boy, *desis*^[6], or *hub-shi*^[7].

Based on Melchers and Shaw’s (2003) processes of lexical differentiation, an attempt at a classification of lexis in the novel can lead to the following assumptions. Hindi words are used as *foreignisms* and *retentions* in Indian English. *Localisms* such as *peepul* tree (which is also an example of blending), *haveli*^[8], *choorva*^[9] and *chhaang*^[10], inherently cultural forms with specific local meanings, which are most of the times, untranslatable; *tautonyms* such as *bhai*^[11] and *kutti*^[12] whose form can be found in other Indian languages, but whose meaning differs are all found in the novel. There are also examples of words for local or culturally specific concepts that have become available and known to the rest of the world. In this category we can include words in the novel such as *chutney*, *pakora*, *dhoti* and *puja*^[13]. These are “the General English name for a non-universal item or concept.” (Melchers and Shaw 2003:26).

The cook is one of the characters in the novel who speaks the most. He tends to rely heavily on code-switching, mixing Indian with English, uses short simplified structural forms for basic communication with the judge, Sai and his son, so according to linguistic descriptions we could say he speaks Pidgin English. Although he speaks Pidgin English, he often totally switches to Hindi in lament or curse, “*Humara kya hoga, hai hai, humara kya hoga,*” he

3 nonsense

4 my lord

5 servant

6 Indian people

7 black skinned people

8 a mansion

9 rice snack

10 local alcoholic beverage

11 brother in Hindi

12 dog in Hindi

13 It is interesting to note that the Word 2010 dictionary recognizes these words as part of the English language and doesn't consider them mistakes.

let his voice fly. “*Hai, hai*, what will become of us?” (Desai 2006:8) and quite commonly when he is referring to food.

Indian English uses and overuses polite forms, shown in the cook’s speech. Through the pragmatics of his choice of terms of endearment he demonstrates his affinity to other characters. He not only always refers to socially superior characters with the use of honorifics, but he also refers to his son as *beta*^[14], or *Pitaji*, the judge as *babaji*^[15] and Gyan, Sai’s boyfriend and maths tutor as *masterji*. The adding of “*ji*” at the end of “*master*” is an example of a blended form.

In Biju, the cook’s son’s speech there are many examples of common features of Indian English. He has emigrated to New York and moves from restaurant to restaurant in search of a kitchen where they do not serve beef. He uses code switching and the introduction of many local terms and idioms, especially in offenses, such as “*Uloo ka patha*, son of an owl, low-down son of a bitch Indian” and “*Pigs pigs, sons of pigs, soar ka baccha*,” (Desai 2006:23). In his speech, as well as in other South Asians’ he meets in New York, tags are frequently applied to questions, which according to Bhatt is a polite form for the Indians. Tag questions in Indian English do not usually follow the common grammatical structure used in British or American Standard English, so questions or statements can be followed by the tag, “*isn’t it?*”, “*yes?*”, or, “*no?*” or other phrases such as, “*Have to make a living, what can you do?*” (Desai 2006:149) “*Don’t speak Gujarati, sir?*” and “*You are Gujarati, no?*” (Desai 2006:137).

Likewise, questions do not necessarily follow the proper grammatical form of: question word, auxiliary verb, subject and main verb, so the following questions or what Bhatt would call “*rhetorical communicative style*” are found in both the cook’s and Biju’s speech: “*YOUR HEALTH IS ALL RIGHT?*” (Desai 2006:231) and “*You are not Gujarati?*” and “*Don’t know anyone in India?*” (Desai 2006:138).

The use of reduplications such as “*No potty for five days, evil taste in the mouth, a thun thun in the legs and arms and sometimes a chun chun.*” (Desai 2006:72); the use of the continuous form, even when it is not applicable, as in “*Yes, it has, the whole vehicle is smelling.*” (Desai 2006:217); and the collocation of certain verbs, which would not normally be applied in the same

14 son

15 father or saint

way in Standard British English, such as “Something is *whacking* gas. Something is *firing* gas” (Desai: 2006:217) are other examples of Indian English grammar in the narrative.

And there is more. There are references to songs, “*O, yeh ladki zara si deewani lagti hai...*” which Biju sings while pedalling through the streets of New York, followed by the narrator’s remarks, “Old songs, best songs.” (Desai 2006:51). A few pages later, some of Biju’s work mates sing “*Mera joota hai japani...*” and “*Bombay se aaya mera dost – Oi!*” which are songs from Indian films. “Biju felt so proud of his countries movies he almost fainted.” (Desai 2006:53). The use of humour and jokes between characters is also in Hindlish. Whenever the cook mentions the English or British behaviour, he always uses the Hindi word *Angrez*. When his and Sai’s faces are covered in flour, they laugh as he says, “*Angrez ke tarah. Like the English.*” *Angrez ke tarah. Angrez jaise.*” (Desai 2006:105). These forms show how culture is fundamentally linked to language and therefore essential in the construction of individual and group identity.

The expression of national identity through the political statements of the GNLf, also uses Indian English, as in the most notorious example repeated throughout the novel by the Nepali insurgents, “*Jai Ghorka*” (Desai 2006:7). The group of Nepalese boys, who raid the judge’s house at the beginning of the novel, speak to the judge in Nepali, “The one with the rifle said something the judge could not understand. “No Nepali” he spat, his lips sneering to show what he thought of that, but he continued in Hindi. “Guns?”” (Desai 2006:5). The Nepalis of India in this West Bengal represent eighty percent of the population. But, as a speech giver shouts to a crowd at a certain point in the novel, “Can our children learn our language at school?” “No.” And later, “We will defend our homeland. This is where we were born, where our grandparents were born. We will run our own affairs in our own language. If necessary, we will wash our bloody kukris in the mother waters of the Teesta. *Jai Ghorka.*” (Desai 2006:159).

One final note should be made on references to the phonetics of Indian English in the novel. These are made, in specific cases, through the adoption of a different spelling to emphasise the pronunciation, of some characters. Some examples of the pronunciation of the vowels /e/ (bed) and /a/ (hot) are: “At five-forty-five I would take the bed tea on a tray to your grandfather’s tent. ‘Bed tea,’ I would call out as I lifted the tent flap. ‘Bad tea,’ was how it sounded. ‘*Baaad teee. Baaad teee.*’ Sai began to laugh.” (Desai 2006:61) and

“It was a *haat* day in Kalimpong(...)” (Desai 2006:83). An example of syllable timing is Mrs Sen’s “What a bee-oo-tee-ful country and so well organized”.

These are just some samples of Indian English in the novel for the purpose of this paper, because many other examples can be found. The identified forms, however, have been codified as inherent structures of Indian English by linguists, showing that they are not in the book by accident or by mere imaginative creation of the author.

Non-native English speakers in the world today outnumber native speakers and it is these people who according to Mark Modiano, “are taking a more active role in the development of the language, not only in respect to the manner in which they develop educational models for the teaching of local varieties, but also in their understanding of how the language is used in cross-cultural communication.”(Jenkins 2003:185). The re-shaping and re-interpretation of language processes and meanings is also in the hands of the people who use it and these people are found all over the world today in the most diverse cultural, social and geographical settings. It could be argued that Indian English has by now become a recognized “nativized” or indigenous language of India along with many others, rather than a non-native variety of English. Following Modiano’s argument, in order to understand how English functions in the world today, World Englishes that do not aim at near-native proficiency, but have instead developed their own codes, must be recognized.

The present research serves to show that even in a work of fiction, formal socio-linguistic structures which have been identified as characteristics of Indian English, can be found. The value of authenticity, of these forms found in the narrative, is an important factor in the defence of literature as a source of cultural and linguistic identity. This reveals that Indian English is a language that has become available to the rest of the world, not only India, with specific grammatical, lexical and phonetic characteristics, which is found not only in socio-cultural, non-fictional contexts, but also as a literary form and fictional reality.

Bibliography

- DESAI, Kiran (2006) *The Inheritance of Loss* Penguin, London
- BHATT, Rakesh M, Mesthrie (2008) *World Englishes – The Study of New Linguistic Varieties* Cambridge University Press, Cambridge
- BHATT, Rakesh “World Englishes” *Annual Review of Anthropology* Vol 30 2001 pp 527-550
- JENKINS, Jennifer (2003) *World Englishes – A resource book for students* Routledge, New York
- MCCARTHUR, Tom (2003) *The English Languages* Cambridge University Press, Cambridge, (first published in 1998)
- MCCARTHUR, Tom (2003) *Oxford Guide to World English* Oxford University Press, Oxford, (first published in 2002)
- MELCHERS, Gunnel; Shaw, Philip (2003) *World Englishes* Arnold, London
- MODIANO, Mark “International English in the Global Village” *English Today* 58 Vol 15 no.2 April 1999
- SEIDLHOFER, Barbara Seidelhofer, Barbara “A CONCEPT OF INTERNATIONAL ENGLISH AND RELATED ISSUES: FROM ‘REAL ENGLISH’ TO ‘REALISTIC ENGLISH’?” commissioned by the Language Policy Division for the Conference on Languages, diversity, citizenship: policies for plurilingualism in Europe (13-15 November 2002)

ENTRE POESIA E MÚSICA. “QUATRO POEMAS DA MENSAGEM POR FERNANDO PESSOA DE MARIA LOURDES MARTINS”

Elisa Lessa

CEHUM, UNIVERSIDADE DO MINHO

A interligação entre poesia e música tem produzido ao longo da história experiências exaltantes. Uma relação complexa estabelecida entre palavra e melodia, entre som da palavra e som musical. Tomando como exemplo a canção e definindo-a como uma síntese que reúne poesia e música, poder-se-á afirmar que a canção é uma nova criação da qual o poema é uma componente. O compositor não se serve do poema, mas interpreta-o e apropria-se dele, tornando-o seu ao “transformá-lo” em música. O poema é assim incorporado na obra, mas continuando com vida própria dentro do corpo da música, com toda a sua carga fonética, dramática, sintática e semântica, dando origem a obras de arte em que as emoções do eu poético são amplificadas, decodificadas ou renovadas pela música (Aguiar, 2004; Palisca, 2006). As relações entre teoria literária e musical são seculares e remontam à Antiguidade Clássica^[1]. Com Aristóteles a música surge como termo de comparação nas artes de retórica. Também Horácio na sua *Arte Poética* considera a música como parte integrante da poesia e recorre à música para elucidar a respeito da poética. A

1 Ana Paixão na sua dissertação de doutoramento intitulada *Retórica e Técnicas de Escrita Literária e Musical em Portugal nos Séculos XVII-XIX* (2008), apresenta em anexo uma resenha de alguns dos tratados mais importantes escritos ao longo da história sobre esta temática, citados pelos autores portugueses.

aproximação entre teoria literária e musical será, ao longo da história, abordada no plano dos efeitos do discurso de ambas as artes. Santo Agostinho, em finais de 400, discorre sobre o tema em *Confissões* referindo-se a “comoção causada pelo texto literário e “emoção” provocada pelo discurso musical” (Paixão, 2008). No século VI Boécio no seu tratado *De Musica* defende que a poesia pertence ao domínio da escrita musical. Segundo Boécio, para compor o músico tem de aplicar a teoria musical e a literária. Guido d’Arezzo, no seu tratado medieval *Micrologus* define poesia como um texto de carácter musical. O conceito de música poética, a arte de elaborar um poema musical, surge em *Rudimenta musices* da autoria de Nicolaus Listenius em 1533. No Humanismo a música adquire o estatuto de expressão poética, de acordo com os princípios retóricos. Em *Institutione Harmoniche* (1558) Gioseffo Zarlino salienta a musicalidade inerente à poesia. Para Zarlino separar a poesia da música seria separar o corpo da alma. No século XVII a *música poética* revela um princípio de escrita que adota procedimentos e etapas do processo de construção retórico e gramatical na produção musical. Praetorius em *Syntagma Musicum* (1614-15), Descartes no *Compedium Musicae* (1618). Marin Mersenne no *Traité de l’harmonie universelle* (1627) e Athanasius Kircher em *Musurgia Universalis* (1650) estabelecem relações entre música e retórica. No século XVIII, Jean Joaachim Quantz no seu *Essai d’une méthode pour apprendre à jouer la flûte traversière*, (1752) aborda também estas questões, aproximando as duas artes. Para Jean-Jacques Rousseau “os versos, os cantos, a palavra têm uma origem comum” (Rousseau, 1990), afastando-se, porém, dos conceitos barrocos da retórica. O princípio a seguir na literatura e música é o critério de exigência afectiva (Paixão, 2008, Anexo 2A). No *Dictionnaire de Musique* (1768) Rousseau discorre sobre o “Recitativo Obligato” em que textos literários e musicais devem ser próximos e relacionados de forma obrigatória.

No século XIX, Joaquim Romero no seu *Tratado elementar de Música*, traduzido por Manoel Joaquim dos Santos em 1856, refere-se ao “actor músico” e defende a ideia do

Canto como linguagem sublime, enquanto musico-literária com um só (novo) código discursivo. (Paixão, 2008, Anexo 2A).

A música na poesia de Guerra Junqueiro e Eugénio de Andrade

Guerra Junqueiro definiu a música como poesia incorpórea. Sobre ele Teixeira de Pascoas afirmou: “Se o Antero é um escultor, Junqueiro é um músico

Supremo”. Nuno Júdice, para quem o poema faz ouvir a música das palavras, apelidou-o de *um compositor do poema* num texto que realça o diálogo que a música estabelece com a obra poética de Junqueiro². Também Henrique Pereira afirma haver música na poesia de Junqueiro (Pereira, 2009). O próprio poeta escreveu “a poesia estabelece entre as palavras uma amizade mais estreita” e “no canto há mais amor entre as palavras [...] o verbo cantar é um dos filhos radiantes do verbo supremo, do verbo eterno, do verbo divino e criador, que é o verbo amar” (Pereira, 2009:19).

Segundo Óscar Lopes (1981) a poesia de Eugénio de Andrade é *uma espécie de música verbal*. Sobre a sua poesia Marguerite Yourcenar escreveu: “Je commence à aborder les grands poèmes atlantiques de Pessoa, et j’ avance dans la lecture et étude de ce clavecin bien tempéré de vos poèmes”. (Carta a Eugénio de Andrade, de 17 de Março de 1960).

Para Eduardo Lourenço “nascida do canto, a poesia é estruturalmente *cantabile* e a de Eugénio de Andrade é-o de uma maneira sensível.” (2012:172). Em *Antologia Breve* (1972) o poeta escreve: “Há já muito que devo à música uma plenitude que a poesia me dava quando jovem.” Se Fernando Lopes-Graça é designado pelo músico que amava a poesia (Cascardo, 2006) Eugénio de Andrade é o poeta que amava a música.

Em 1959, Fernando Lopes-Graça põe em música onze poemas de “As Mãos e os Frutos” e mais tarde alguns dos textos de “Mar de Setembro”. Segundo Nery “Lopes-Graça deixa-se sobretudo contagiar pelo lirismo solar de Eugénio [...]”. O poeta observará mais tarde: “Ele não abdica de sonhar essa aliança primogénita entre palavra e música, fazendo ambas uma única e crispada alegria. (Nery, 2006:114 -115).

A música portuguesa para canto e piano no século XX

A composição vocal portuguesa na transição do século XIX para o século XX revela transformações profundas. O período designado “italianismo português”, dominado pela ópera italiana vai ser substituído pela criação de um repertório para canto e piano em língua portuguesa. A exigência do meio intelectual português impõe-se no sentido da criação de uma arte portuguesa. As ideias nacionalistas que então surgiram manifestaram-se no interesse dos

2 *A Música de Junqueiro* reúne e apresenta as obras de compositores portugueses com poesia de Guerra Junqueiro.

músicos de oitocentos pela poesia de Camões, quer em obras instrumentais em que o poeta é invocado, quer em canções para voz e piano. As canções com textos de Camões compreendem, aliás, um número considerável de obras da autoria de quase todos compositores de finais do século XIX e XX^[3].

“A poesia enquanto palavra - canto e palavra encantatória” como escreve Eduardo Lourenço (2012:198) seduz os compositores da época que criam obras para canto e piano em língua portuguesa. De uma prosódia mais cantada, com alguma autonomia musical no plano melódico e rítmico, característica peculiar do romantismo, segue-se no modernismo, uma prosódia mais próxima da recitação, muito dependente do ritmo e das variações melódicas da fala. As obras de Viana da Mota, Luís de Freitas Branco, Cláudio Carneiro, Frederico de Freitas, Fernando Lopes Graça, Jorge Croner de Vasconcelos, Joly Braga Santos, entre outros compositores, refletem esta ligação a poetas consagrados, apresentam uma forma musical que acompanha a forma do poema, linhas vocais cuidadas na leitura do poema no que diz respeito aos aspetos prosódicos e de expressão e funções complexas no acompanhamento ao piano (Esteireiro, 2008). A compreensão do poema é fundamental e, por essa razão, de uma maneira geral os compositores desta época “seguem” as marcas prosódicas colocando as sílabas gramaticais acentuadas em tempo forte. Segundo Lopes-Graça (1947) uma prosódia disciplinada e esteticamente eficiente é condição indispensável para que seja possível uma realização musical de um texto poético musical. Para o compositor, prosódia disciplinada é uma espécie de adjuvante técnico que facilita o trabalho de respiração e articulação, e que tem a tarefa de dar ao desenho melódico a necessária clareza. Para o compositor “a melhor prosódia é evidentemente a que sabe conciliar as exigências do ritmo poético com o ritmo musical” (Cascudo, 2006:119). A importância que Lopes-Graça dá a esta temática leva-o a defender a ideia de incluir nos cursos de composição o ensino da prosódia (Lopes-Graça, 1947:54-56). O estudo deste repertório parece revelar a intenção dos compositores de declamarem “corretamente” o poema, como se de uma música poética se tratasse e, nesse sentido, poder-se-á afirmar que o compositor “lê” o poema^[4]. Essa “leitura”

3 João de Freitas Branco é autor de dois ensaios sobre este tema: *A música na obra de Camões* (Biblioteca Breve, 1979) e *Camões e a Música com prefácio de João Maria Freitas Branco* (IST, 2005). Nesta última publicação, João de Freitas Branco apresenta em síntese a literatura musical portuguesa e estrangeira relacionada com Camões.

4 Para Elisabete Sousa (Relâmpago, p. 17) Debussy no seu *Prélude à l'après-midi d'un faune* pretendia recriar e induzir no ouvinte uma atmosfera propícia à leitura do poema de

não existe, no entanto, apenas no género vocal. A Sinfonia “À Pátria” de Viana da Mota, por exemplo, sendo uma obra puramente orquestral, tem nos seus quatros andamentos uma correspondência programática a versos de Camões extraídos de *Os Lusíadas*. Do mesmo modo, a obra *Luís Vaz 73* de Jorge Peixinho constitui homenagem subsequente a uma pequena peça sobre a estância 145 do canto X – *A Lira Destemperada*, para soprano, trombone e percussão – e foi de certo modo estimulada por esta” (Branco, 2005:84).

Fernando Pessoa e os compositores portugueses

Fernando Lopes-Graça foi, juntamente com Luís de Freitas Branco, entre os compositores do século XX, o que mais relações estabeleceram com os grandes criadores de Literatura portuguesa do seu tempo, muitos deles ligados à revista *Presença* e em particular com Fernando Pessoa^[5]. Sobre a sua musicalidade poética, Lopes Graça afirmou: “ Se me é lícito invocar a minha própria experiência direi que o poeta que mais ricas e variadas possibilidades musicais apresenta é Fernando Pessoa” (Lopes-Graça, 1989:149). Em 1988, por ocasião do 1º centenário do poeta, foram editadas *as Canções de Fernando Pessoa: 1934-1987 por Fernando Lopes-Graça*. Da sua obra ressalta, além de uma técnica extraordinária no tratamento do texto literário, uma enorme poder dramático e profunda expressividade. Assim acontece na belíssima canção *O menino de sua mãe* de 1936. Como refere Rui Vieira Nery (2006:110), o protagonismo dado à palavra na literatura para canto e piano de Lopes-Graça é evidente e “é também à palavra que cabe o essencial da construção do sentido de cada canção.”

Também da nova geração de compositores têm surgido obras de particular interesse com ligação a Pessoa^[6]. Luís Tínoço^[7] é autor de um ciclo de canções para soprano e orquestra intituladas *Search Songs* (2007). Trata-se de um conjunto de poemas do heterónimo inglês de Fernando Pessoa, Alex-

Stéphane Mallarmé. A obra musical poderá ser ainda a “leitura” do compositor do poema de Mallarmé.

- 5 O catálogo das obras do compositor foi publicado por Teresa Cascudo (1997) *Fernando Lopes-Graça Catálogo do espólio musical*. Cascais: Câmara Municipal. O espólio musical do compositor conserva-se no Museu da Música Portuguesa.
- 6 Serão apenas mencionados alguns compositores e respetivas obras, uma vez que a lista é extensa.
- 7 Luís Tinoco nasceu em 1969. É doutorado pela Universidade de York. As suas obras são publicadas pela University of York Music Press.

ander Search. Em 2008, Tinoco compôs para soprano e orquestra *From the depth of distance* com texto de Álvaro de Campos^[8]. Sérgio Azevedo escreveu *Seis Madrigais de Fernando Pessoa* para coro misto a *cappella*. As peças números 2 e 4 refletem, em particular, a simplicidade e o espírito popular das *Quadras ao Gosto Popular* de Pessoa, enquanto que nas peças número 5 e 6 se sente respetivamente a influência da antiga polifonia portuguesa e da música da Morávia e da Boémia.

Os Jogadores de Xadrez (2004) é uma obra de Pedro Amaral^[9], baseada na ode homónima de Fernando Pessoa/Ricardo Reis. O compositor optou por *cantar* o poema de modo colectivo, através de um coro, concretizando a sua ideia de representação: “a obra deveria veicular o poema cantando-o em sentido literal e figurado” (Amaral, 2006:90). O poema de grande riqueza e complexidade de Ricardo Reis origina, por sua vez, uma obra musical complexa e rica. Em 2010, Pedro Amaral compõe a ópera de câmara *O Sonho* recriando o drama inacabado de Fernando Pessoa sobre a personagem bíblica Salomé.^[10] Sobre esta obra, o compositor escreveu: “É este o fascínio da ópera, do ponto de vista composicional: é verdadeira a música que estabelece a dramaturgia do texto. O compositor é o primeiro encenador da palavra. A dramaturgia condicionou completamente a composição” (Notas ao programa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2010).

Maria de Lourdes Martins e os “Quatro Poemas da *Mensagem* por Fernando Pessoa”

A compositora Maria de Lourdes Martins formou-se no Conservatório Nacional de Lisboa e na Escola Superior de Munique. Em Darmstadt, onde frequentou os Cursos de Verão, conheceu e estudou com Karlheinz Stockhausen e Bruno Maderna. As suas referências culturais incluem Jorge Peixinho, seu amigo e colega, John Cage, com quem se correspondeu, e Paula Rego. Nascida a 26 de Maio de 1926, em Lisboa, Maria de Lourdes Martins faleceu na mesma cidade a 31 de Agosto de 2009. A sua obra divide-se em três fases de

8 Nesta obra a soprano canta em língua portuguesa e inglesa.

9 Pedro Amaral nasceu em 1972. Foi aluno particular de Lopes-Graça. No Conservatório Superior de Paris estudou com Emanuel Nunes. A sua dissertação de doutoramento incide sobre “Momento” de K. Stockhausen e a problemática da forma na música serial.

10 A estreia desta obra ocorreu em Londres em 2010 numa co-produção do Serviço de Música e da Delegação da Fundação Calouste Gulbenkian no Reino Unido.

criação (Azevedo, 2006). A primeira fase, com influências de Bartok, Hind-mith e Prokofiev, abarca os seus anos de juventude (começa a compor com 20 anos) e vai até 1965. A segunda fase, de descoberta e de modernidade, caracteriza-se por um grande radicalismo de escrita, baseada harmonicamente em *clusters* e com particular destaque no timbre puro e teatralidade do gesto. A partir dos anos 80, a sua última fase, Maria de Lourdes Martins apresenta obras onde de novo a influência de Bartok se sente e onde utiliza técnicas menos usuais de abordagem aos instrumentos e às vozes. Nas suas obras encontramos ainda um gosto peculiar pela mistura de estilos e linguagens, pela improvisação e pela citação. Maria de Lourdes Martins deixou-nos no campo da música e literatura *Três Máscaras* (1986)^[11], ópera em um acto com libreto de José Régio, a ópera para crianças *Donzela Guerreira* (1995) com libreto de António Torrado e, sobre texto de Almada Negreiros, a obra *O Litoral* (1971).

Mensagem de Fernando Pessoa é lida por Maria de Lourdes de forma especial. A obra coral sinfónica *O Encoberto* obteve, em 1965, o Prémio Calouste Gulbenkian. A compositora coloca em música a última parte do poema de Pessoa e fá-lo com o sentido da modernidade que o próprio poema encerra. Vinte anos depois compõe “Quatro Poemas da *Mensagem* por Fernando Pessoa” (1985) para recitante, voz (soprano) e *ensemble* de câmara constituído por flauta, guitarra e piano. A obra incide no desfilar dos heróis lendários e históricos, *Ulysses*, *Viriato*, *D. João o primeiro*, *o Mostrenço*. O sentido dramático musical da obra é construído sobre textura pianística e concretiza-se em acelerações de tempo e no alargamento dos registos e de densidade sonora. No piano, a compositora usa a polirritmia e, em momentos particulares, a recitação do texto sem suporte pianístico. A expressividade da peça decorre da ênfase dada a cada palavra do texto. A utilização de grandes intervalos melódicos, de vocalizos e de uma agógica alargada serve a leitura musical do texto de Pessoa. As modernas técnicas de execução instrumental estão também presentes nas partes de flauta e clarinete. A voz utiliza a *sprechgesang*, técnica vocal expressionista que se situa entre o cantar e o falar e a recitação pura. Um ambiente austero e meditativo dá ainda lugar à improvisação rítmica pelo intérprete na parte de guitarra. Em *Ulysses* ouvi-

11 Esta ópera foi estreada no Teatro S. Carlos, em 1986, sob direcção do Maestro Manuel Ivo Cruz. Nessa ocasião foi ainda interpretada a ópera *Prima la musica, poi le parole* composta em 1786, por Antonio Salieri com libreto de Casti.

mos a exaltação heróica, em *Viriato* uma música luminosa, em D. João I o destino, e em *O Mostrengo* é o medo do desconhecido que sentimos.

“Quatro Poemas da *Mensagem* por Fernando Pessoa” é uma obra (ainda) inédita de uma compositora portuguesa do século XX. Uma obra, entre tantas outras obras contemporâneas portuguesas, que continuam por escutar e desvelar tantos dos sentidos encobertos nos sons das palavras e da música.

Bibliografia

- AGUIAR, Maria Cristina (2004) “Música e Poesia: A relação complexa entre duas artes da comunicação”. *Revista Forum Media*, pp. 127-137. Viseu: ISPV - Instituto Superior Politécnico de Viseu. Disponível em <http://www.ipv.pt/forumedia/6/13>.
- AZEVEDO, Sérgio, (1999) *A invenção dos Sons*. Lisboa: Caminho.
- AZEVEDO, Sérgio, (2006) “Maria de Lourdes Martins, uma compositora a descobrir”. *Revista de Educação Musical*. Lisboa: Associação Portuguesa de Educação Musical. pp. 5-22.
- BRANCO, João de Freitas (1979) *A Música na obra de Camões*. Col. Biblioteca Breve. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- BRANCO, João de Freitas (2005) *Camões e a Música*. Lisboa: IST Press-Instituto Superior Técnico.
- CÂMARA, José Bettencourt da (1999) *O Essencial sobre a Música Portuguesa para Canto e Piano*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda.
- CASCUDO, Teresa (2006) “Fernando Lopes-Graça, o músico que amava a Poesia” *Revista Relâmpago n.º 19*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp.117-125.
- ESTEIREIRO, Paulo (2008) *Músicos Interpretam Camões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FIEBIG, Mathias Wolfgang (1991) “Fernando Pessoa na Canção Erudita Portuguesa”. *Revista ICALP*, vol. 22 e 23, pp. 86-108.
- LIMA, Cecília Nazaré (2008) *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire: Literatura e Música em interação*. Brasil: Universidade de São Paulo.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1947) *A Música Portuguesa e os seus problemas*. Lisboa: Caminho.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1989) *Obras Literárias*, Lisboa: Caminho.
- LOPES, Óscar (1980) *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- LOPES, Óscar (1986) *Uma Arte de Música e outros ensaios*. Porto: Oficina Musical.
- LOURENÇO, Eduardo (2012) *Tempo da Música Música do Tempo*. Lisboa: Gradiva.
- NERY, Rui Vieira (2006) “*Uma única e crispada alegria: a obra para canto e piano de Fernando Lopes Graça*.” *Revista Relâmpago n.º19*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 107-116.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro (2002) *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- PAIXÃO, Ana Margarida (2008) *Retórica e Técnicas de escrita literária e musical em Portugal nos séculos XVII-XIX*. Dis. de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- PALISCA, Claude V. (2006) *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*. Chicago : University of Illinois Press.
- PATRÍCIO, Rita (2006) “*A Strange Sickness: Música e Silêncio em Fernando Pessoa*” *Revista Relâmpago n.º19*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 33-42.
- PEREIRA, Henrique Manuel S. (coord.) (2009) *A Música de Junqueiro*. Porto: Universidade Católica Portuguesa.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768) *Dictionnaire de Musique*. Paris: Chez la Veuve Duchesne, Libraire.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1990) *Essai sur l'origine des langues*. Texte établi et présenté par Jean Starobinski. Paris: Gallimard.
- SOUSA, Elisabete M. de (2006) “*Mallarmé: Música Íntima*” *Revista Relâmpago n.º19*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, pp. 17-32.
- TOSCANO, Manuela (1992) “*A Sinfonia “À Pátria” de Vianna da Motta: latência da modernidade?*” *Revista Portuguesa de Musicologia*, II. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, pp. 183-195.

“COM VIOLA, PANDEIRO E CASTANHETAS”: A MÚSICA NA POESIA DE D. TOMÁS DE NORONHA

Anabela Leal de Barros

CEHUM – UNIVERSIDADE DO MINHO.

A poesia barroca portuguesa foi por excelência o campo de cruzamento das artes, conhecimentos e linguagens da época, e ainda do tesouro cultural e histórico luso, europeu e, pela primeira vez em larga escala, mundial, como corolário da expansão e dos descobrimentos, com chegada ao porto de Lisboa do ramalhete exótico de tudo quanto é oferecido pelo mundo. Mesmo cingindo-nos apenas ao campo linguístico, não deixou de efetuar-se em várias obras em prosa e em verso o convidativo cruzamento do latim, do castelhano e do português, entre outras línguas europeias, ou ainda a imitação da “língua de preto”. Reduzindo-nos unicamente à esfera do português, entrecruzam-se frequentemente num só texto o discurso culto e o discurso chão, o vulgarismo e a sintaxe culta, a estrutura coloquial com léxico erudito. A poesia barroca apresenta-se-nos como um puzzle, uma peça compósita que constantemente revela novas referências, orientando-se constantemente entre línguas, entre artes, entre poesias individuais, numa ânsia de reciclagem que faz pensar na necessidade de partilha do intelectual de seiscentos, retomando temas, estilos, versos, música, imagens. Assim é também a obra poética de D. Tomás de Noronha, na qual a tradição religiosa, histórica e política, a cultura musical, pictórica, folclórica, a literatura da época e de outras épocas, estão entretecidas verso a verso. Centrar-nos-emos neste artigo nas referências musicais e na sua funcionalidade e objetivos estéticos no interior do tecido poético.

1. A poesia barroca e a arte da reciclagem.

A poesia de D. Tomás de Noronha aflora nos manuscritos multiforme, multilingue, a muitas vozes, mas sobretudo em provocador voo rasante, em sonetos imitando regateiras, décimas servindo de confissão a frades de fraca fisiologia, mini-epopeias em jeito de lengalenga familiar nas exéquias de Portugal, peregrinações de amigos que arduamente “foram ao Perum por terra” (indo furtá-lo a um cura e vindo deixar-lhe as penas à porta), “circum-navegações” intimistas de marinheiros afogados em álcool, responsabilizando Noronha jocosamente o próprio homem pelo mar proceloso em que efetua a sua travessia^[1], ou descidas ao íntimo em diálogos confessionais entre beatas asediadas pelo confessor.

É nos manuscritos que os seus textos, embora jazendo silenciosos e quietos por séculos, vão emitindo mais brilho quanto mais os conhecemos, num entendimento só possível à medida que vamos procurando limpá-los de algum do ruído acumulado ao longo de uma cadeia de transmissão manuscrita de cuja extensão e contornos apenas suspeitamos.

A crer na “sua” poesia, que o mesmo é dizer a crer nos “seus” copistas, D. Tomás de Noronha era um poeta informado, culto, que tanto fazia uso de uma linguagem coloquial e popular, como de uma linguagem poética elevada e ultracodificada, conjugando referentes acumulados ao longo da história e ainda no seu tempo (ou seja, aliando à tradição clássica todas as novidades que as descobertas e a abertura ao mundo trouxeram ao conhecimento do homem europeu, não raro através dos Portugueses); em ambas essas linguagens acham-se não raro incrustados ou sobrevivem sem aviso termos de calão e vulgarismos, imitando o estilo exato dos mais variados tipos de falantes a que dá voz ou para um inesperado e catártico desfecho de humor e sátira. Em qualquer dos casos, o poeta entretece os seus textos com discretas referências ora clássicas ora contemporâneas, de efeito predominantemente jocoso. Veja-se como refere, no soneto e oitava “Oh mão não

1 Desenvolve Aguiar e Silva (1971: 229-255) detidamente a temática da vida e do mundo, da tormenta, caos e labirinto, na poesia maneirista e barroca portuguesa. Poetas há, contudo, como D. Tomás de Noronha que dela oferecem essencialmente a face satírica e paródica, com respeito à séria filosofia, teologia e metafísica de outros. Daí a epopeia de amigalhões navegando em mar de álcool, perdidos, rasgadas as velas, esperando, não descobrir, mas ser descobertos (redondilhas “Cada vez mais a tormenta”), ou aventuras caseiras como a que se inicia com o furto, ou conquista, não de um, mas de quatro perus, por um anti-herói manco que não faz mil travessias, mas antes “mil travessuras”, e acaba preso por elas (décimas de *incipit* “O miserável soldado”).

de cristal, não mão nevada”, mas também no romance “Estas que agora vos canta”, o célebre episódio protagonizado por Múcio Cévola (Barros, 2008: 589), e como no verso equivalente de um soneto tematicamente afim, mas mais vulgar (“Bruxa devia de ser a cirieira / q’ a chuparte ensinou vela meschinha”, “a mão de hua’ Senora’ q’ se queimou estando lendo hua’ carta a hua’ candeia”, em ANTT 840), identifica a mão queimada da dama com a mão de Judas, qual *salchicha* no fogo, símile popular que se diverte a equilibrar com o clássico e o bíblico (Barros, 2008: 507); aprecie-se como entrelaça os rios Pactolo e Canopo, já mencionados por Camões na sua epopeia, em “Desdourem-se as areias do Pactolo”, provavelmente em referência paródica aos mais caseiros rios Lena e Lis, ambiente natal do finado poeta Francisco Rodrigues Lobo (que o soneto pretende funebremente “homenagear”), ou, com respeito aos seus contemporâneos, como conhecia a obra de Lope de Vega (com quem, aliás, disputou a autoria de “Un soneto me manda hacer Violante”)², ao encaixar nas suas décimas “Senhora: não me estranheis” (“A huma Dama, a quem hum Sogeito mandando-lhe pedir o pão por Deos: ella lhe mandou adubos, e álhos”, BA 49-III-71) o célebre *incipit* do seu mais conhecido romance mourisco, “Mira Zaide que te digo”; e ainda como entrançou o primeiro verso da célebre letrilha de Gôngora “Qué lleva el Señor Esgueva” nas décimas “Deixando anfibologias”; e também quando bordou o *incipit* do famoso romance velho peninsular “La bella mal maridada / de las más bellas que ví” nas décimas em castelhano, e à mesma temática, “Con un tuerto y viejo es cierto / Casais, niña? Gran dolor!”; e igualmente ao remeter para as mais díspares culturas, convidando o leitor a mobilizar os seus conhecimentos quando alude repetidamente à boca de Sacavém, ao lendário Potosi, ao reino africano de Jalofo, ao Cacheu, à ilha de Candia, a Rodamonte, aos Doze Pares, a El Cid, ou Cid Rui Dias, a Lopo Barriga, a Durandarte...; ao apelar a conhecimentos mitológicos, não dispensa nenhuma das figuras clássicas, Vénus, Baco, Vulcano, Dafne, Apolo, Pã, a ninfa Siringe, Leandro, o Parnaso, Delos e Delfos, o Pégaso, a fonte do Cavalo ou de Hipocrene, o ladrão Caco...; ou ainda nos numerosos casos em que convoca subtis conotações ao aludir de algum modo a episódios, expressões e figuras bíblicas e da Igreja – figuras que logo evocam episódios, sentimentos, emoções, como Eva, Sara, Santo Onofre, Santo Amaro, Santa Luzia,

2 As suas obras eram bem conhecidas entre os contemporâneos, e o próprio Lope de Vega, recém-casado com Isabel de Urbina, passou por Lisboa, onde embarcou para integrar-se na Armada Invencível, em 1588.

S. João Baptista, S. João Evangelista, S. Brás, S. Martinho, Lázaro, Judas, o apóstolo Tomé, os companheiros de Emaús...; expressões cristãs como “sicut fumus”, “et liberati sumus”, “Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris”, ou “Consumatum est”...^[3]

Se, por um lado, cada poeta barroco explorava intensamente cada trilha da tradição humanista, entretecendo na sua poesia fios, retalhos, peças inteiras dos clássicos, dos contemporâneos, de todos e de tudo o que via pulular ou aflorar ao seu redor, assim dando corpo a um mundo poético intertextual tão fascinante como difícil de conhecer e desenredar, por outro lado, ao tratar cada um deles do mesmo modo a sua própria obra, retomando frases, temas, expressões, respondendo pessoalmente aos seus próprios desafios, mimando respostas de figuras quer reais quer fictícias – quando não o faziam outros (ou mesmo quando também o faziam outros –, num prolongamento paródico da realidade, ao recriar textos a partir de um esboço original, fundindo-os, aumentando-os, transformando-os, ensaiando novas formas e novos prismas (como a tradição manuscrita parece querer dizer-nos de diversos modos), todos e cada um contribuem para deixar o leitor a braços com uma enigmática e vibrante mole textual que, tendo vagado por séculos de manuscrito em manuscrito^[4], numa peregrinação ainda cheia de mistério, chega até à época atual entrelaçada, emaranhada, não só no que toca ao texto propriamente dito, à letra original, mas também no que tange ao respetivo autor.

D. Tomás de Noronha era pela sua própria natureza um ser irrequieto, eufórico, espirituoso, audacioso e irreverente, conforme testemunha a tradição manuscrita, e com tal poeta nenhum texto próprio ou alheio estava fora do alcance reciclador ou centrifugador. A sua língua poética é ousada, o seu estilo respira uma distância crítica e um espírito prático saudável e muitas vezes hilariante, quer diante do seu património poético e vital quer diante do alheio. A poesia que lhe atribuem revela um poeta subtilmente culto, que

3 Estes e numerosos outros passos revelando quer relações intertextuais quer referências históricas, artísticas e geográficas de vária índole, revelando um indivíduo culto, atento e de amplas leituras acham-se identificados e comentados na edição.

4 *Corre manuscrito*, o tão feliz título da obra de Bouza (2001), subtitulada *Una historia cultural del siglo de oro*, era expressão que, juntamente com *vagar manuscrito*, tinha de facto uso e realidade nessa época, em que manuscrito se corria mais e melhor do que impresso. Uma das numerosas antologias manuscritas de António Correia Viana intitula-se precisamente *Collecção Poética de varias obras, em diversos métrros, que vagam manuscritas de diferentes Autores...* (BA 49-III-62); outra, *Obras Poeticas, e Prozaicas do Doutor Antonio Barboza Bacelar, q. são das q. correm manuscriptas...* (BA 49-III-72).

entra em constante diálogo – na esteira do que é típico ao barroco, mas com um requinte que lhe é muito próprio – com a poesia da sua e de outras épocas, seja bordando nos seus textos versos em castelhano (como o supra mencionado *incipit* de Lope de Vega “Mira Zaide que te aviso”), seja encaixando-os numa frase em português (como o acima referido “Que leva o Senhor Esgueva”, tradução do estribilho “¿Qué lleva el señor Esgueva” da letrilha de Gôngora). Contudo, ao contrário de outros poetas da época, D. Tomás oferece tecidos poéticos de vivos padrões nos quais brilha o conjunto mas também cada fio nele entretecido e cada peça a que já antes pertencia cada fio. O poeta não se alimenta da sombra da inspiração alheia nem compõe textos sem luz própria aspirando a que neles se reflita algum raio luminoso desviado de outros astros, a coberto da nobre e clássica tradição da imitação e da lima, sem com isso verdadeiramente transpor as fronteiras do universo da originalidade, como tantos seus contemporâneos; a sua linguagem solar apenas congrega o que pelo mundo acha a brilhar, seja diamante, estrela ou lanterna de pirilampo, para construir faiscantes peças de palavras, estrelas viajantes mais do que lampadários, e elegantemente exibindo aqui e ali os carimbos de origem.

Recordemos um desses casos em que Tomás de Noronha dialoga com o leitor, ao encaixar um primeiro verso alheio no final das décimas “Deixando anfibologias”, “Ao casamento de huns’ Noivos; sendo elle Letrado, q’ se chamava Fulano de Aguiar; e teve o sucesso de darlhe a primr.^a noite hua’ dezenteria na cama” (BA 49-III-71). O verso surge na continuação da frase que inicia a décima e última estrofe:

Não se deve cantar já
Que leva o Senhor Esgueva,
O que o Senhor Doutor leva
Somente se cantará

A poesia de Tomás de Noronha entra assim em permanente e subtil comunicação com a dos seus contemporâneos peninsulares ao retomar o célebre estribilho de Luis de Góngora “¿Qué lleva el señor Esgueva”, desse modo convocando aquele que alguns consideram o mais escatológico texto do poeta castelhano, ao poluído rio Esgueva, que provocou fortes reações dos contemporâneos, como Quevedo ou Jáuregui, por nele haver invocado “las sucias musas de su puerco Esgueva”. A dimensão satírica, o gargalhar escatológico e

a envolvimento erótico do libertador texto do Marcial de Alenquer constituem já o seu habitual caminho, adentrando-se para além das delicadas metáforas e discretas ironias de Gôngora (ed. de Carreira, 2000: 221-222):

Títulos das versões	
1. Ao casamento de uns noivos; sendo ele letrado, que se chamava Fulano de Aguiar; e teve o sucesso de dar-lhe a primeira noite uma <i>desenteria</i> na cama	BA 49-III-71
2. A uns noivos e seu mau sucesso	BGUC 359
3. A uns noivos	BN 3106
4. A um noivo, que evacuou o ventre na cama a primeira noite	BPMP 1194
Deixando anfibologias ⁵ , Sabereis, leitor amado, Que casou certo advogado Por temer as noites frias. Por amorosas porfias O galante a noiva chama, Porém como a pobre dama O quer por corregedor, Achou que era vereador ⁶ Porque fez câmara ⁷ em cama.	<i>¿Qué lleva el señor Esgueva? Yo os diré lo que lleva.</i> Lleva este río crecido, y llevará cada día, las cosas que por la vía de la cámara han salido, y cuanto se ha proveído, según leyes de Digesto, por jüeces que, antes desto, lo recibieron a prueba. <i>¿Qué lleva el señor Esgueva? Yo os diré lo que lleva.</i>
Já com as mãos nos narizes Tereis da boda entendido Que houve um noivo manido ⁸ , Se não manidas perdizes, Porque dos baixos países, Como um poeta notou,	Lleva el cristal que le envía una dama y otra dama, digo el cristal que derrama

5 Irónica preterição, já que anfibologias, ou ambiguidades, dissemias, polissemias, versos com mais de uma interpretação, é precisamente o que mais tece o poeta em torno de sucessos como este. Do lat. *amphibōlōgia*, com origem no grego, e cujo sentido se funda no prefixo gr. *amphí*, ‘de ambos os lados, ao redor de’, ou *amphō*, ‘ambos, de uma e de outra espécie’. Sendo o prefixo latino equivalente ambi-, é curioso o facto de se registar em BPMP 1194 *amhibologias*.

6 A pronúncia sincopada de *vereador*, que serve o metro heptassilábico, era uma realidade, como evidencia BGUC 359, com a realização individual *vreador*.

7 Embora se prefira em dois manuscritos, incluindo BGUC 359, a forma dissimilada *câmera*, evidenciando uma alternância comum na língua da época, edita-se, como nos restantes, *câmara*, permitindo um jogo fonético, que o poeta não desprezaria, entre *cama* e *câmara* – e que voltará a procurar-se na décima 3, desta feita em *Águia-Aguiar*.

8 *Manido*, ‘que está podre interiormente’. Ignorámos a lição isolada “bem manido” de BGUC 359, com provável inclusão posterior do advérbio, ausente das demais fontes, para consolidar a métrica (como em BA 49-III-71 pela presença igualmente isolada de “de que”), mas em prejuízo do jogo de palavras, em quiasmo, “noivo manido / manidas perdizes”.

<p>Os diques todos soltou ⁹, E por mais que ele os oprima, Como a corrente é opima ¹⁰, A Holanda toda alagou.</p> <p>Pelo nome de Aguiar Águia bem pudera ser, Porém quando o sol quer ver Começou-se a perturbar. Não deixou de porfiar Por ver o fermoso objeto ¹¹, Mas não sei se foi respeito Ou se foi da sorte enveja, Pois o sol que ver deseja Não viu com olho ¹² direito.</p> <p>Não creio um murmurador, Mas se pela fama estou, Dizem que rosa chamou A tal noiva por favor;</p>	<p>la fuente de mediodía, y lo que da la otra vía, sea pebete o sea topacio, que, al fin, damas de palacio son ángeles hijos de Eva. <i>¿Qué lleva el señor Esgueva? Yo os diré lo que lleva.</i></p> <p>Lleva lágrimas cansadas de cansados amadores, que, de puro servidores, son de tres ojos lloradas; de aquel, digo, acrecentadas, que una nube le da enojo, porque no hay nube de este ojo que no truene y que no llueva. <i>¿Qué lleva el señor Esgueva? Yo os diré lo que lleva.</i></p>
---	---

9 A anfibologia reina, afinal, não obstante o anúncio em contrário no primeiro verso; neste caso, o idiomatismo “soltar todos os diques” (mais do que ‘abrir os reservatórios ou portas para que entre ou saia a água’, ‘libertar-se completamente em qualquer aspecto, extravasar’), cruzado com os denotativos diques da Holanda, serve metafórico e perifrástico fim, aliado a estes não toponímicos países baixos, as partes baixas por onde o noivo se deixa extravasar.

10 *Opimo*, ‘abundante’, ‘rico’, ‘fértil’ (alguns contextos antigos em Bluteau-Morais, 1789). O jogo de parónimos só não comparece no testemunho de Correia Viana: “Que por mais que ele os fechava / Como a corrente era brava...”, provavelmente numa tentativa posterior de harmonização dos tempos verbais (como, aliás, também se verá no v. 23, em que somente Correia Viana regista *quis/começou-se*, mas os restantes, em versão mais cinematográfica, alternam de novo presente/pretérito perfeito – *quer/começou-se* –, como igualmente se repete em todas as fontes nos vv. 29-30, com “ver *deseja* / não viu”).

11 Cada copista procura preservar – senão criar – a rima de modo diferente, mas permitido pela fonética da época: em BGUC 359 *objeito/respeito* (com semivocalização da oclusiva velar de *ct* também em *fruito*, v. 46); em BA 49-III-71 *objecto/respeto*; contudo, em BN 3106 registam-se sem preocupações gráficas *obejeto/respeito*, não sendo clara a correspondência em BPMP 1194, com *objecto/resp.to*.

12 Apenas Correia Viana apresenta “...c’ o olho direito”, vulgarizando a irónica sugestão já contida na ambiguidade ou anfibologia das restantes fontes.

<p>Flor de sene era melhor Se o efeito se há-de notar ¹³, Mas não quero duvidar Se a noiva rosa seria E rosa de Alexandria, Pois que tanto o fez purgar.</p> <p>Como pela cama toda Onde estava a pobre dama, Credo que tudo era cama Dizem que a borrifou toda, Do sucesso desta boda Grão fruto se há-de esperar, Que o nosso bom Aguiar, Como lavrador prudente, Não lança à terra semente Sem primeiro a estercar.</p> <p>Só c' os papéis que borrou Naquela noite cruel O meu Senhor Bacharel Ser grão letrado mostrou ¹⁴; E tanto se aproveitou Que sendo o feito molesto Arrezouo ¹⁵ bem de presto E tão bem o discerniu Que do que ali digeriu Ficou doutor em Digesto ¹⁶.</p>	<p>Lleva pescado de mar, aunque no muy de provecho, que, salido del estrecho, va a Pisuerga a desovar; si antes era calamar o si antes era salmón, se convierte en camarón luego que en el río se ceba. <i>¿Qué lleva el señor Esgueva?</i> <i>Yo os diré lo que lleva.</i></p> <p>Lleva, no patos reales ni otro pájaro marino, sino el noble palomino nacido en nobles pañales; colmenas lleva y panales, que el río les da posada; la colmena es vidriada, y el panal es cera nueva. <i>¿Qué lleva el señor Esgueva?</i> <i>Yo os diré lo que lleva.</i></p> <p>Lleva, sin tener su orilla árbol ni verde ni fresco, fruta que es toda de cuesco, y, de madura, amarilla; hácese della en Castilla conserva en cualquiera casa,</p>
---	---

13 O chá de flor de sene é conhecido laxante. *Rosa*, contudo, poderia figurar ambigualmente como poética e clássica metáfora, mas também como nome próprio, embora a presença generosa de maiúsculas na maioria dos manuscritos torne difícil esse tipo de destriça. Por outro lado, mais do que a minúscula, destrói a ambiguidade a informação de que lhe chamam rosa “por favor” ou cortesia. Embora *Rosa* na maioria das fontes, edita-se de BGUC 359 como nome comum, mais antiteticamente próximo da rosa das rosas, ou rosa de Alexandria, que faz sofrer corpo e alma, pois faz *purgar*.

14 Mas *provou* nas restantes fontes.

15 *Arrezoar* é alternativa legítima de *arrazoar*, já que também *rezão* alternava predominantemente com *razão*.

16 Surge isolada a lição de parte desta décima, conforme se edita de BGUC 359; embora a variação textual menor se cruze nos 4 testemunhos conhecidos, são bastante distintas as lições de BA 49-III-71 (à esquerda) e BN 3106 (neste faltando o v. 56), por um lado, e BPMP 1194 (à direita), que oferece um v. 57 único mas partilha a interpretação do verso final com BGUC 359:

<p>Fatigada navezilha Foi a do meu bom Doutor, Pois que no estreito de Amor Rompe o masto¹⁷ e abre a quilha. Mas o que me maravilha, Segundo por cá se soa¹⁸, É que esta humana canoa, Antes que no estreito entrasse, Tanto de popa atirasse¹⁹ Sem nunca atirar de proa!</p>	<p>y tanta ciruela pasa, que no hay quien sin ella beba. ¿Qué lleva el señor Esgueva? Yo os diré lo que lleva.</p>
---	---

v. 55 E tanto se aproveitou
 desta ocasião nos gestos
 quando com feitos molestos
 tão altamente subiu,
 que do que ali *degiriu*
 ficou doutor em digestos.

E tanto se aproveitou
 quando com feitos molestos
 que logo fez manifestos
 tão altamente subiu
 que do que ali *digiriu*
 ficou Doutor indigesto.

Não obstante, emendámos na edição, precisamente no último verso, a ironia “Doutor indigesto”, interpretação sempre possível por paronomásia mas que não deveria supor-se direta e linear, pois se baseia todo o jogo de palavras em ter-se licenciado ou doutorado em Digesto(s) quem assim digeriu o que logo expeliu, por um lado, e na sua conduta na noite de núpcias, por outro. E sempre seria este doutor, não só doutor em Digesto(s), mas também doutor indigesto, pelo que em tal noite oferece. Não é, aliás, ocasional o termo Digesto no âmbito do Direito, pois Noronha alude aos versos do conhecido poema de Góngora cujo estribilho retomará no final destas décimas (ed. de Carreira, 2000: 221):

y cuanto se ha proveído
 según leyes de Digesto,
 por jüeces que, antes desto
 lo recibieron a prueba.

Francisco de Quevedo refere-se à área do Direito e respetivos licenciados precisamente por esse termo, no satírico soneto de *incipit* “¡Qué amigos son de barba los Digestos / hircoso licenciado!...”.

- 17 A fonte editada, BGUC 359, é a única a oferecer a forma etimológica *masto*, do alemão *mast* (versos 64 e 71), e não ainda *mastro*, que alterna com aquela durante todo o século XVIII e passa a predominar a partir de finais do mesmo. Por volta de 1739, o Marquês de Valença, D. Francisco de Portugal, referia nos seus “Reparos feitos à tradução do primeiro tomo da *Historia Romana...*” (ms. CV/2-6, III: 39v., da Biblioteca Pública de Évora, Fundo Rivara 1): “[36] Quem falla bem diz *masto* e não *mastro*”.
- 18 Curiosa oração, surgindo apenas em BA 49-III-71 a alternativa moderna “Segundo o que por cá soa”.
- 19 A forma moderna surge apenas em BA 49-III-71 e BGUC 359, aquele mais recente e este habitualmente mais inovador, figurando nos restantes a antiga *tirasse*; todavia, todas as fontes coincidirão no v. 76 em *atira*, apesar do jogo etimológico com o s. *tiro*.

<p>Como sem mastro ficou E aberto todo por baixo ²⁰, O derrotado patacho ²¹ Por ajuda disparou. Prove ele o mal que se achou C' o muito que atira ali, Que eu de tanto tiro cri Que quis nesta ocasião Quem lhe desse ajuda não, Mas quem o ajudasse si ²².</p> <p>Bordeia ²³ uma noite e dia Sem que c' o estreito endireite ²⁴, E sem ver nunca o mar leite Se viu posto em calmaria; Debaixo o vento assobia ²⁵ E entre crepitantes ais C' os terríveis vendavais</p>	
---	--

20 A forma com redução do ditongo *ai* regista-se em BA 49-III-71 e BPMP 1194 provavelmente pela rima (*baxo/pataxo*), pois não é frequente a redução nestes manuscritos em geral como o é noutros da época; em BGUC 359 e BN 3106, todavia, a forma sem redução rimava com igual probabilidade amplamente com *pataxo*, não obstante a grafia normal a uma pronúncia equivalente, sobretudo numa época em que, pelo menos para sul, a alternância era comum (ou então por uma pronúncia inversamente igual em *ai*, *baixo/pataicho*).

21 *Patacho*, *s.m.* 'navio à vela de dois mastros'. A grafia consensual de *pataxo* não espelha neste caso propriamente a confusão gráfica existente na época entre *x* e *ch* pela perda do som palatal africado resultante da palatalização dos latinos *cl*, *pl*, *fl*, que hoje se mantém apenas a norte e sobretudo entre os falantes mais idosos, mas antes uma origem incerta, entre vestígio românico e o ár. *ba Tāx*, segundo Corominas. E daí ser a grafia da época, em cast. *pataxe*, mas hoje *patache*, em port. *pataxo* ou *petaxo*, a partir do castelhano (Machado, 1952).

22 Embora se utilize propositadamente a forma antiga, < *sic*, em BGUC 359 e BA 49-III-71, os demais testemunhos registam a forma comum *sim*, com prejuízo da rima, possivelmente já apercebida como forçada na época, e como tal graciosa.

23 Apesar de ausente dos dicionários da época, surge em BGUC 359 e BN 3106 a alternativa *bordear*, com a grafia conservadora *bordea*, enquanto as restantes fontes evidenciam, com o mesmo significado mas prefixo distinto, o lexicalizado e atual *bordejar*, documentado desde o séc. XVII, do it. *bordeggiare*, com origem no fr. *bordoyer* (Machado, 1952). De *borda* ou *bordo*, 'amurada do barco', *bordear* é neste contexto metáfora sexual de âmbito náutico, com o significado denotativo de 'navegar contra o vento'.

24 A grafia *indireite*, em BGUC 359 e BA 49-III-71, alternando com *endireite* nos restantes, evidencia elevação geral da vogal átona inicial, e poderá explicar que em *Digesto* surja também como *indigesto*.

25 Em BGUC 359 e BN 3106, *assovia* por *assobia*, e no v. 87 *terribéis* ou *terribens*, respectivamente, por *terríveis*.

<p>O piloto o tino perde E vai dar em Cabo Verde ²⁶ Sem poder tomar Cascais.</p> <p>Não se deve cantar já Que leva o Senhor Esgueva, O que o Senhor Doutor leva Somente se cantará; Ele a solfa ²⁷ lhe fará, Que tem feito mais de cem, Lições de Rebelo ²⁸ tem, O que hoje claro mostrou, Que se o alto não cantou Cantou o baixo mui bem!</p> <p>(BGUC 359) ²⁹</p>	
--	--

Pela reutilização do estribilho de Gôngora, o próprio Tomás de Noronha convida o seu leitor a identificar os pontos de contacto entre as duas composições e os dois estilos, assim homenageando a sua fonte, num procedimento que não era raro entre os antigos. São comuns, além do partilhado referente das “câmaras”, o jocoso Digesto(s) (Doutor em) / Digesto (leyes de), a metáfora do estreito enquanto sexo feminino, e ainda o jogo fonético entre pares como *câmara/cama*, *Águia/Aguiar*, *opima/oprima*, *atira/tiro*, no português, *cámara/camarón*, *ojo/enojo*, *cera/ciruela*, no castelhano, visando muito subtilmente o reforço de termos discretos mas a que se atribui duplo sentido. Todavia, o texto de D. Tomás, como é habitual, brilha com luz própria, envolto nas suas sucessivas camadas de sentido, sobrevoando o tom demasiado realista do texto de Gôngora, que levaria o Pe. Pineda a censurá-

26 Uma vez mais, são intimistas – e íntimas – as mini-epopeias de D. Tomás de Noronha, e os navegadores anti-heróis que não dão com o estreito e mais depressa se veem em cabo verde do que chegam a bom porto de maduros.

27 *Solfa*, ‘solfejo’, ‘música escrita’, do it. *solfa*, dos nomes das notas musicais *sol* e *fá*. Documentado desde o séc. XVII (Machado, 1952). Surge em BPMP 1194 precisamente a alternativa “Ele o sol fá lhe fará”.

28 “João Soares Rebelo, ou João Lourenço Rebelo, n. de Caminha, Mestre de Muzica del Rey D. João III. f. em 1661. Compoz muitas Solfas de Igreja, que estavaõ na Bibliot. Real da Muzica” (Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana...*, no *Summario* de Souza Farinha, 1786, tomo II: 334).

29 O texto acha-se igualmente registado nos códices 49-III-71, da Biblioteca da Ajuda, 3106, da Biblioteca Nacional, e 1194, da Biblioteca Pública Municipal do Porto. Veja-se a variação entre os quatro manuscritos no aparato em cascata apresentado em Barros (2008: 697-704).

-lo (“Todo es suzio y huele mal”), juntamente com muitos outros, como o próprio Góngora reconhece logo no *incipit* do soneto “¡Oh qué malquisto con Esgueva quedo!” (*apud* Jammes, 1980: 140).

Ora, todos estes laços intertextuais correspondem a tópicos repetidos por muitos outros poetas nas suas imitações, respostas ou provocações mútuas, circulavam no ar, vinham de Espanha, tinham raízes na literatura greco-latina, na tradição judaico-cristã, ou faziam parte do imaginário barroco constituído elemento a elemento por todos, pelo entrelaçar das experiências vitais, das leituras, pelo exercitar da linguagem e da imaginação.

Se o percurso do leitor a caminho desse tipo de intertextualidade hetero-autoral de encaixe direto exige sobretudo memória, intuição, leituras, já a partilha tão íntima por parte de todos os poetas de motivos, palavras, temas, estilos, referentes históricos, e mesmo de um texto original que se recicla em respostas, retomas, glosas, cujas subtilezas se refazem letra a letra (tal como irresistivelmente reescreveria Pierre Ménard o *Quijote*, no pós-moderno mas também barroco universo borgesiano), reclama investigações minuciosas, coletivas, e não promete resultados instantâneos quanto à arrumação do inteiro cânone barroco.

2. Da música poética à música na poesia.

Música própria, ou musicalidade, já é suposto que a poesia possui, e cada língua natural também não é dela isenta. Poderíamos dizer que a poesia está para a música assim como uma língua natural está para os sons naturais, ou seja, a poesia enquanto resultado harmonioso ou estético da concatenação e orquestração especial dos elementos linguísticos aproxima-se já da música enquanto resultado superior da produção e organização artística de sons mais ou menos naturais. Não é, assim, incomum o entrelaçamento desses dois sistemas modelizantes secundários (na terminologia de Lotman), a poesia e a música, e frequentemente se apreciam e depreciam os poetas e suas obras com base na terminologia musical, ou pelo menos lançando mão de metáforas sonoras percorrendo toda a escala da harmonia e da desarmonia.

Para nos cingirmos aos manuscritos, recorde-se como António Fortunato Bastos, o compilador do cancioneiro de mão *Add.* 15168, da British Library – *Fenis Renascida de Varias obras em / Proza, a divercos assumptos serios e / jocoserios / Copiado todo pella mão / de seu dono Ant.º Fort.º S.ª Bastos*

/ Em o anno de 1750 –, trasladou no seu volume agastada nota acerca da abundância no reino de poetas e poesias, na introdução a uma arte poética, mais concretamente uma “Arte comica” (214)^[30]. A sonoridade dos lusos *poetascos* preencheria a escala que vai dos arrotos aos berros nas tripas e upas cavallares; deixando depois para trás os sons naturais e aproximando-se mais da poesia musicada, o acérrimo crítico condescende em chamar-lhes “incestuosos trovadores de adulterina veia”, e entrando então no âmbito da metáfora musical propriamente dita, “aéreos contrapontistas de versos de droga”; enfim, entre música e poesia, “glosadores de asneirões” alimentados a palmas:

... achase tão mizaravel o Seculo, *que* os meninos da escola, se prezumem já huns Poetascos, de grande marca, vindolhe esta perfeição nacida como bertoeja, e sem frio, nem febre adquerida; *porque* de estudos nunca virão boya. Não há Barbeýro da vida aýrada, *que* de grandíssimo sogeýtarrão não prezuma; [...] eýlos ahi cavaleýros Andantes de Noticias, paciando pelo espacio imaginario da Sua eloquencia fantastica, com sciencia infuza; em hum [sic] fazendo hua’ Dicima de orelha, a hu’ mote *que* lhe derão no altar de tal rua, pela *mulher* pia *que* estaua na janela mostrando a Veronica, eýlo ahi arotando glozas com vagados de Poeta. Pois se chega a fazer seu soneto na escaramuça de outras obras, já o cavallo Pegazo lhe berra nas tripas, e he Apolo à sua vista, hu’ remendão de coplas no calçado velho das Muzas: *muitos* tenho visto montados a estardiota, nos asuntos oýteýraes de Abadeças, e correm a quatro pés fora da cella fazendo de *quando* em *quando* vpas; *porque* se meterão em cavalarias altas. Estes inestuosos trouadores de adulterina veýa, aerios contrapontistas de versos de droga, e *muitos* mais que andão espalhados por este mundo, cuja cabeça he o Papa castanhas, não sabem *que* couza he Poeta, nem o *que* he Poezia, por mais *que* *quando* glozão os asneýroes, lhe batão as palmas.

À saudável distância a que D. Tomás Jordão de Noronha sempre se colocou do cultismo e do conceptismo vigentes, do excesso barroco em geral, do plangente e vazio cultivo do género fúnebre, da branqueadora sonetada clássica endereçada à dama loura e pura, não seria de esperar que a sua poesia contivesse da música senão a parte mais pragmática e mais vibrante. Música

30 Apresenta-se o texto com a grafia e pontuação originais, apenas se desenvolvendo as abreviações, em itálico. No que concerne a formas que à época costumavam alternar, como *mulher/molher* ou *muito/moito/muto*, regista-se a variante atual.

de efeito catártico, sensual, local, dando som ao cruzamento de gentes e de culturas originado pela expansão e pelos descobrimentos, bem patente no dia-a-dia lisboeta, e ainda exprimindo sonoramente, e por contraste, a distância relativamente a uma estética que para Noronha estava ultrapassada, sobrecarregada e exangue.

2.1 A figuração do som natural: sinfonia de onomatopeias

No que toca à simples reprodução de sons naturais, conta o poeta com um mecanismo linguístico, a onomatopeia, que usa na décima “Já ouvi a uma cabra dizer mé” com efeitos irónicos evidentes. Às clássicas e gastas metáforas barrocas do costume, ao ritmo elevado e suave de uma poesia artificial que esvaziara o amor de qualquer sentido vivo contrapõe Noronha uma brevíssima sinfonia zoológica, na qual a onomatopeia é o principal instrumento:

Títulos das versões

- | | |
|---|--------------|
| 1. A uma dama que nunca deu o sim ao seu amante | BA 49-III-50 |
| 2. A uma dama que nunca deu o sim a seu amante | BGUC 392 |

Já ouvi a uma^[31] cabra dizer *mé*
 E a um galo *cucurucu*
 E a um touro bravo *mu*
 Dando com um pau num gato *bé*;
 5 A um negro boçal^[32] *gugurungué*
 À mula maliciosa *im*
 À campainha *talim-balim*

31 Apesar de modernizarmos habitualmente (*h*)*ua* e (*h*)*ua*' para *uma*, a pronúncia *Xi*, sem consoante nasal, favorece a métrica e seria provável neste contexto (os versos não apresentam medida única, mas alternam a bom ritmo longos e breves), ainda que se desconheça qual delas seria a pronúncia habitual na época, escondida por detrás de uma grafia que tanto servia para indicar a presença de nasalidade como de consoante nasal. O registo de *huma* com consoante nasal explícita ocorre nos manuscritos da época, mas menos frequentemente.

32 O primeiro significado de *boçal*, antes de ‘rude, sem arte, ignorante’, era ‘que não falla ainda a lingua do paiz, em que se acha’ (*Novo dicionario da lingua portugueza...*, 1806, tal como noutros da época), sendo antónimo de *ladino*: “*Escravo ladino*, oppõe-se a *boçal*, e he o que já sabe a lingua, e o serviço ordinario de casa” (Bluteau e Morais, 1789).

A um sino *talão-balão*
 Só a vós nunca ouvirão
 10 O dizer que *sim*, que *sim!*

(BA 49-III-50)^[33]

A filosofia poética deste nobre arruinado pela boa vida e pelas más, e boas, mulheres pauta-se pela maior simplicidade, alguma distância crítica e muita ironia: o *sim* seria o som animal próprio do homem, o *não* uma crisão contranatura, ou não conviesse muito a este apreciador do feminino e do poético uma resposta simples, tal como uma poesia simples e sem papas na língua.

33 Apesar de se conhecerem unicamente dois testemunhos manuscritos, o confronto de BGUC 392 com o texto que por ele edita Mendes dos Remédios (1899: 17) evidencia leitura equivocada de alguns pontos pelo editor – *hé* por *bé* (v. 4) e *guramgé* por *gurumgé* (v. 5); por outro lado, o conhecimento de BA 49-III-50 é suficiente para achar lição mais paralelística do v. 1 (“*a* uma cabra”, como “*a* um negro”, “*a* vós”) e mais coerente do v. 4, neste caso relativamente ao que se lê naquele manuscrito: compondo o sujeito poético um generoso leque de sons naturais com base na voz típica de outros seres e objectos, um por verso – cabra, galo, touro, gato, negro, mula, campainha, sino –, o arbitrário e convencional *sim* humano, e neste caso o feminino, com valor ainda mais específico, tornar-se-ia o desfecho obrigatório para esta dama que, *contra-natura*, se fecha num arrelizador mutismo diante das suas pretensões. Ora, o testemunho a que se cinge Remédios regista “dando com um pau nogoso *bé*”, mas [pau] *nogoso* é provável deturpação de *no gato*, já que o verso pede um animal capaz de tal berro, como se lê em BA 49-III-50.

Leituras paralelas (2 + 1):

v. 1	Já ouvi a uma cabra dizer <i>mé</i>	BA 49-III-50
	Já ouvi uma cabra dizer <i>mé</i>	BGUC 392; MR
v. 4	Dando com um pau num gato <i>bé</i>	BA 49-III-50
	Dando com um pau nogoso <i>bé</i>	BGUC 392
	Dando com um pau nogoso <i>hé</i>	MR
v. 5	A um negro boçal gugurumgue	BA 49-III-50
	A um negro <i>busa-gurumgé</i>	BGUC 392 [grafia comum para <i>gué</i> ou <i>gé</i>]
	A um negro <i>busa-guramgé</i>	MR
v. 6	À mula maliciosa <i>im</i>	BA 49-III-50
	À mula maliciosa <i>im</i>	BGUC 392
	A mula maliciosa <i>im</i>	MR
v. 7	À campainha talim balim	BA 49-III-50
	À campainha talim balim	BGUC 392
	A campainha <i>talim-balim</i>	MR
v. 9	Só a vós nunca ouvirão	BA 49-III-50
	Só a vós nunca vos ouvirão	BGUC 392; MR
v. 10	O dizer que <i>sim</i> , que <i>sim</i>	BA 49-III-50
	O dizeres <i>que sim</i> , <i>que sim!</i>	BGUC 392; MR

2.2 A música no enquadramento anti gongórico

Contudo, Tomás de Noronha, além de um bom conhecedor do código linguístico e gramatical também era bem informado acerca da história, da geografia, da pintura, da religião, da música. Os instrumentos musicais que convoca para os seus textos, as suas sonoridades e os ritmos de dança que corporizam não compõem o habitual quadro petrarquista, gongórico, angélico e verbalmente acastelado ou filigranado, antes ajudam a perfazer o seu contraponto – no interior da contida e nobre forma de um soneto, o poeta faz vibrar um popular pandeiro, a portuguesa viola, as folclóricas e excessivas castanhetas, num ritmo alucinante que se vai amplificando até ao desfecho, não chave de ouro, mas clave de latão, do palavão bem plural “filhas de umas putas”. Afinal, não tem damas loiras o soneto, as raparigas são do campo e são do povo, novatas e expeditas, fazem-lhe sapateado n’ alma, põem-lhe o coração às pandeiretas e mais depressa ainda lhe atingem o baluarte corporal com bolas de fogo:

A uma dança de umas camponesas

Com viola, pandeiro e castanhetas^[34]
 Andresa e outras duas mais novatas
 Os pés buliam dentro nas sapatatas,
 Dando-me dentro n’ alma sapatetas^[35]

- 5 Quando Amor, que buscava aquelas tretas,
 Me começa a vender mil pataratas
 E à vista do pandeiro e mais barbatas

34 *Castanhetas* ou *castanholas*, as pequenas peças musicais de mão, em concha. Melhor as explica, para iluminar o soneto, o anónimo setecentista de ANTT 2126 (97): “Certo instrumento de que nas suas folias uzavão antigamente as regateiras, medideiras, e colarejas da fruta em algumas Prociçoens, a que erão obrigadas a ir, as quaes se tocavão emfiadas nos dedos, batendo com ellas nas palmas das mãos. A cingeleza daquelle tempo fazia parecer sofrível estas ridicolas dancas nos cultos sagrados, indo o Santíssimo nas Prociçoens”.

35 A *sapateta*, além de calçado feminino, como a *sapata*, era também ‘o som que se faz andando em chinelas, e batendo o salto dellas na casa, ou no calcanhar’ (Bluteau e Morais, 1789). O anónimo autor de ANTT 2126 (121) situa a forma antiga no âmbito da música (“He dar por detrás nos calcanhares, ou artelhos dos pèz com huma palheta”), e daí que o poeta case no soneto o ricochete de sons e de sapatatas, ou repercussão em chinelada, alvoroçando a “alma” do poeta; como *sapatadas*, de *sapato* ou *sapata*, *sapatetas* de *sapateta*.

O coração me pôs às pandaretas.^[36]

Repicavam Andresa e mais chicotas^[37];

10 Com ela obrando ligeirezas muitas
De fogo me atiravam mil pelotas.

Eis que, achando-as co' as fraldas pouco enxutas,

Lhes^[38] fui dizendo, findas as chacotas:

Valha o diabo às filhas de umas putas!

(BA 49-III-71)^[39]

36 Do jogo etimológico e sonoro entre *pandero* e *pandaretas* – que também se acha entre *sapatas* e *sapatetas* – pretende o poeta, como habitualmente, fazer ressaltar conotações sexuais a coberto dos instrumentos musicais e da música. Emprega Noronha *pandeiro* com o significado de 'instrumento de percussão' e a conotação de 'traseiro', mas toda a envolvimento sensual é traduzida na expressão "e mais barbatas", ou seja, *bravatas*, provocações, movimentações apelativas, brincadeiras mostrando valor. Sendo *pandeiro* adaptação do castelhano *pandero*, segundo Machado (1952), já no séc. XVI se diria *pandeiro*, e por sua influência teria igualmente a *pandereta* ou *pandareta* (este conhecido desde o séc. XVII, o que o presente testemunho confirma), do cast. *pandereta*, passado mais tarde a *pandireta*.

37 O substantivo do castelhano *chicota*, diminutivo de *chica*, com o valor de 'rapariguinha', entra aqui, por paronomásia, em provocatório diálogo: *chicotas/chacotas*. *Chicotas* também no romance de Francisco de Quevedo "Ya que a las cristianas nuevas", escrito por volta de 1610 em burlesco protesto contra a expulsão das "cristãs novas" e a não expulsão das velhas, a quem trata abaixo de fantasmas, caveiras ou bruxas infernais que chupam sangue de crianças (ed. de Blecua, 1981: 851):

Diz que sois como pasteles,
sucio suelo, hueca hojaldre,
y, aunque pasteles hechizos,
tenéis más güeso que carne.

Que servís de enseñar sólo
a las pollitas que nacen
enredos y pediduras,
habas, puchero y refranes.

Y porque no inficionéis
a las chicotas que salen,
que sois neguijón de niñas,
que obligais a que las saquen

38 É incomum, nos manuscritos do séc. XVII, o uso da forma *lhes*, dominando *lhe* tanto para o singular como para o plural. Não surpreende, porém, que se registre no manuscrito editado, pois se trata do tardio BA 49-III-71, de 1780.

39 Edita-se o único testemunho conhecido, da antologia manuscrita de António Correia Viana, BA 49-III-71; trata-se de um dos raros casos em que o calígrafo não censurou *putas*, porque em posição de rima, difícil de substituir ou ignorar, como costuma fazer, sem eliminar todo o

Usados enquanto metáfora e formando estas em conjunto suas imagens, os elementos musicais, aliados à dança, dança popular, africana, americana, são não raramente convocados para vulgarizar, fazer sobressair o que é chão, o baixo, o que desmerece de melhor sorte; e o caso das várias composições de D. Tomás a maus poetas, que incorriam merecidamente na sua poética ira:

A um mau poeta

Dous palmos de caralha^[40] nesse coiro
 Te façam balar hoje o sarombeque^[41]
 E a fersura^[42] fatal do mulexeque^[43]
 Pelo cu te ande zenindo qual bisoiro

soneto, o que o mais radical Matias Pereira da Silva, o editor da *Fénix Renascida*, dependente da censura própria e alheia, inevitável na via impressa, não teria hesitado em fazer (caso o texto fosse, como não era, elegível para publicação no séc. XVIII).

40 A abreviatura c.^a esconde no manuscrito o termo pouco apresentável (ainda que este copista tenha recolhido no seu cancioneiro de mão vários textos de assunto e linguagem vulgares), decerto nada tão inocente como *cara*, que leu Alves (2000: 506), pois o verso decassilábico exige três sílabas e a expressão popular “nesse coiro” pede violência. Integrável no contexto, há-de ser *caralha*, com feminino por eufemismo ou de uso popular e expressivo, mas sempre do lat. **caracXu-*, ‘pequeno pau’, com origem no gr. *chárax*, “estaca, empa para vinha; estaca para vinha; estaca para palissada...” (Machado: 1952); aliás, a ideia reforça-se nos vv. 3, com a metafórica *fressura*, e 8, com o claro *marzapo*, sempre garantindo um sentido aos eventuais dois palmos do dito apêndice. Está, pois, bem enfadado o poeta com os dotes do seu homónimo. Quanto ao termo *caralha*, usa-o também o poeta no soneto “Ao som do duro pirtigo que malha”: “Tão sujo e feio rasto vai deixando / que sujou ‘té ponta da caralha”.

41 Regista-se no manuscrito *ballar*, com lateral dupla não etimológica; o verbo, do lat. *balċe*, evidenciou no port. variação entre *balar*, *bailar*, *balhar* e *bailhar* (de **baliar*, **bailiar*), todavia, bem pode essa grafia ser apenas da responsabilidade do copista, por *bailar* ou *balhar*, forma comum no português e no crioulo dos negros. Começou-se em seguida por escrever *carombeque*, mas emendou-se depois para *sarombeque*, embora o termo lexicalizado seja *Sarambeque* – segundo Cunha (1982), ‘nos meados do séc. XVII, dança lasciva e desenvolta, considerada de origem negra, mas que no séc. XVIII foi dançada até nas casas nobres’; do cast. *zarambeque*, surge documentado *çarambeque* no séc. XVII. No Brasil conhece-se também por *saramba*, *sarambé*, *sarambu* ou, com a mesma alternância, *sorongo*). Vd. “bailar o sarambeque” em ANTT 2126, dicionário anónimo de 1765, s.v. *Bailar*: “Fazer bailar o sarambeque, se diz do que quer dar alguma sova de pancadas. *Muito bem bailou o sarambeque; idest*, boas lambadas apanhou”.

42 *fersura*, ou seja, *fressura*, com metátese.

43 Refere provavelmente um qualquer mouro, sendo Mulexeque nome árabe. No *Palmeirim de Inglaterra* surge um Mulexeque capitão da frota e sobrinho do rei de Túnis.

5 Dê-te em o nariz um grande estoiro
O maior cu que houver dentro em Lubeque^[44]
Em o rabo te faça o teque teque
Marzapó^[45] em que tiveres mor agoiro

Teu manjar seja espécia^[46] de bacio
10 Teu beber limonada de ourinol
Sem que à merda jamais tenhas fastio

Pois sendo de Alvalade Roixinol
Foste tocar das musas o assobio
Um corno me parecez por bemol.

(BN CP 133)^[47]

A linguagem desempoeirada, intencionalmente nos antípodas do enviezado modo de expressão que se conhece como barroco, integra a metáfora musical na economia do insulto. *Bemol* se diz, enquanto adjetivo, “da nota musical cuja entonação é um semitom, mais baixo do que o seu tom natural”, sendo como substantivo o “sinal que na pauta indica ser bemol a nota” (Morais, 1961), e como se não bastasse a identificação de um bemol com um corno, chamar a este pouco dotado poeta *Rouxinol de Alvalade* é aplicar-lhe o eufemismo de burro e colocar a sua poesia ao nível do zurro, como refere o autor anónimo do manuscrito ANTT 2126 (*Dictionario Ou Vocabulario da Lingoa Portuguesa, de Nomes, verbos, e vozes, que nas Declamações sagradas se devem evitar [...] Como[Q] tãobem de palavras antiquadas, e vulgares...*):

44 Lubeque, importante cidade portuária da Dinamarca, nas rotas europeias de comércio, tão falada na época como Hamburgo ou Antuérpia. A ela se refere também o soneto “Gazeta deste mês: há muito achaque”, como porto de onde chegam novos luxos: “Nouas de fora: botas de Brunzique, / Chapeos Brichotes, voltas de Lubeque” (ANTT CF 33).

45 Começou por escrever-se “o marzapó”, mas logo se rasurou o artigo, que tornava o verso hiper métrico.

46 Machado (*s.v. espécie*) atesta a variante *espécia* desde o séc. XIII. Resultando do substantivo da 5ª declinação *species*, *-ei*, é normal que tenha passado à primeira (com a redução do sistema de declinações no latim vulgar) e adoptado alternativamente a terminação dominante em *-a* (tal como, por ex., *dieis*, *-ei* foi tratado como *dia*).

47 Edita-se o único testemunho conhecido, de BN CP 133. No v. 2 emendou-se *faça* para *façam*, sendo o sujeito “dous palmos...”.

Rouxinol de Alvalade O burro. [p. 275]

Roxinol de Alvalade Assim chamão a o burro quando zurra. Taobem lhe chamão *Relogio de Alvalade*; porque dizem, que não havendo relógio neste citío, pera saberem as oras, observavão, e contavão os zurros do burro. [p. 282]

Essa mesma evocação de sons naturais pouco harmoniosos para classificar o mau canto poético – como também para o castigar, na mesma desarmonia (vd. *supra* o zunir do besouro, o estouro...) – é feita por Noronha para qualificar o próprio canto no discurso poético. Veja-se o trocadilho entre a nora cantora e o chiar da nora^[48]:

*A uma mulher velha, que era nora de Antão Mendes, e cantava,
disse D. Tomás de Noronha uma vez, ouvindo-a*

Cantastes bem, mas já agora
Maldita a graça que tendes,
Mas sois nora de Antão Mendes,
Então^[49] cantais como nora.

(ANTT 1931)

Os temas e estilo anti gongóricos e anti petrarquistas consubstanciam-se ainda noutros aspetos por recurso à música. Os instrumentos privilegiados são agora os populares, os africanos, aqueles que a realidade da expansão, dos descobrimentos, da escravatura oferecia à poesia. A mulher desejada e cantada por Noronha é também, em muitos casos, e em intencional rutura com a demasiado gasta e distante estética clássica, a de raça negra:

Títulos das versões:

A uma negra

ANTT 1818; BPE M 173

48 Como quase tudo no âmbito da poesia barroca, este exemplo não é, porém, isento de problemas, já que o mesmo texto, com pouca variação, é oferecido em três manuscritos diferentes no nome de três poetas distintos (vd. Barros, 2008: 77-78).

49 Embora perdendo a correspondência escrita, visual, a forma *então* permite sempre a pronúncia popular ou antiga *antão*, tal como surge no manuscrito BPMP 736, mantendo assim o trocadilho *Antão* (Mendes)/ *antão*, ao lado de *nora* (de Antão) / *nora* (do poço).

Luísa, meu amor, minha pretinha
Pois em meu mal me serves de reparo^[50]
Praza a Nossa Senhora do Rosário
Que sejas de Jalofo^[51] inda Rainha

- 5 Com um negro casará, qual te convinha
Que tira c' o bailar todo o fadário.
Levou por capoeiro um centanário
Mas tange belamente guitarrinha

Levarás por padrinho o bujamé^[52]
10 Por madrinha a mulher de Fernão Pau
Que esta festa é^[53] toda de Guiné

50 Regista-se *reparo* nos dois testemunhos (*reparo*, *reparar* < **reparare**), e em ANTT também *fadairo*, no mesmo lugar da quadra seguinte, no entanto, rimam com *Rosário* e *centanário/santanário*, respetivamente, surgindo estes sem metátese em ambos os manuscritos, embora essa transposição também não fosse incomum.

51 Os jalofo, tribo da África ocidental cuja língua e território viriam a ser conhecidos pelo mesmo nome, ocupavam, juntamente com os sereres, a região entre o deserto do Sara e a floresta equatorial, nas bacias dos rios Senegal e Gâmbia, então conhecida como Senegâmbia. A partir do séc. XIV foi-se formando o grande império jalofo, cujo rei (ou *burba*) recebia vassalagem dos reinos vizinhos, pelo que o sujeito poético não deseja pouco à sua pretinha quando recorre a uma figura do cristianismo para fazê-la rainha de tal império. *Jalofo* surge referido no canto V de *Os Lusíadas* (est. 10), como referência costeira a caminho do Oriente:

Por aqui rodeando a larga parte
De África, que ficava ao Oriente,
A província Jalofo, que reparte
Por diversas nações a negra gente;
A mui grande Mandinga, por cuja arte
Lográmos o metal rico e luzente,
Que do curvo Gambeia as águas bebe,
As quais o largo Atlântico recebe.

Vd., a propósito dessa tribo, "As sociedades Africanas", p. 17, em *História e Cultura Afro-Brasileira*, <http://www.livrariacultura.com.br/imagem/capitulo/2269328.pdf>.

52 Sinónimo de *cabra*, 'mestiço filho de mulato com negra, ou vice versa'. Além da forma isolada, que Noronha ainda utiliza noutros textos, abunda igualmente na literatura da época a expressão "negro bujamé"; D. Tomás utiliza graciosamente, no soneto "Senhora cujo rosto envernizado", a expressão "Amor bujamé", que ilustra bem as suas preferências desafiadoras diante de uma literatura dominada por amores desbotados sublimemente arrancados à lira, não por amores mulatos alegremente raspados de um berimbau (veja-se a afeição da Senhora pelo seu mulato no mote "Senhora D. Suli"). O substantivo pode igualmente referir um instrumento de sopro tocado pelos negros na antiga África portuguesa.

53 O manuscrito apresenta neste ponto um enigmático *sá*, que emendámos tendo em conta a lição de ANTT 1818, "é toda".

E por festa maior não fora mau
 Que Maria cantasse o birambé
 E Joana tangesse o birimbau^[54].

Símbolo deste amor, humano e relativizado (*vd. supra*), pautado por valores físicos, não é a harpa, não é a lira, mas antes o berimbau, que encarna em numerosos textos o lado realista da sua poesia amorosa:

A uma negra devota sua

Senhora cujo rosto envernizado
 Me traz de negras setas tão ferido
 Que de Amor bujamé^[55] ando perdido
 E só por vos servir corvo tornado

- 5 Se esses olhos de gralha me hão causado
 Que ao som de um berimbau ande sentido
 Por que a este Amor tão grande e enegrecido
 Negais vosso favor tão emperrado?

Não basta trazer tanto a negregura^[56]

- 10 Vossa nesta alma, enchendo a boca dela
 Para a roubar em toda a perraria

Mas por nela me dardes morte dura

54 *Birimbau*, *berimbau* ou *marimbau*, de origem africana, talvez do quimbundo *mbirimbau*. ‘Instrumento musical que se toca entre os dentes percutindo uma lingueta de aço’. Com mais detalhe e em termos bem pessoais o define o autor de ANTT 2126, em 1769: “Birimbão - Certo artefacto de aço, que tomando o félego na boca, fazem com elle deste modo, tocando com o dedo em hua’ agulheta que tem no meyo, os pretos, e marotos hum desagradavel som. Este nome dão ao que he de nenhuma conta, e estimação. *Birimvão*”.

55 ‘Amor mestiço’, ‘Amor mulato’, a versão africana do deus e do sentimento; *vd. bujamé* e suas aceções em nota ao soneto “Luísa, meu amor, minha pretinha”, outro texto de Noronha cantando amores “envernizados”.

56 Veja-se, em torno dos mesmos amores negros, tornando em borrão os alvos amores petrarquistas, a canção “Tomo a pena, Senhora, e eu concedo”, com o neologismo *negrigência*, cruzando num só termo *negra* e *negligência* (Barros, 2008: 334-338), e o soneto “Amor me tem por vós negro ferrado”, com “desejo negral” e por epanalepse sempre rondando a cor desta dama e deste sofrimento amoroso (*negro cuidado, negro ser... , negra graça, negro rosto, negra noite, negro gosto*).

Em braga^[57] me trazeis qual cão com trela
Morrendo triste assim sem alforria.

(BGUC 359)

Mesmo quando o texto ganha contornos mais clássicos, tom mais elevado e ritmo mais sereno, a metáfora e a comparação musical mantêm o humorístico toque negro e popular, representado pelo omnipresente *berimbau*, que o poeta só vê rimar com *pau*:

Contra os tiros do amor

Foi Amor tão cruel que, sendo eu
Quem mais amigo seu nunca se viu,
Uma seta a meu peito despediu
Sem reparar em ser amigo seu.

5 A seta me atirou e se acolheu^[58],
E assim como me deu logo fugiu;
E foi tal que, depois que me feriu,
Abertamente diz que me não deu.

Não se lhe deu ferir-me mais que a um pau,
10 E sem fazer reparo em ser quem sou
Me tratou qual se eu fora um berimbau.

Desta sorte me deu e me deixou;
Mas porém, com fugir, ele é tão mau
Que por seguro ainda me não dou.

(BA 49-III-71)

57 A imagem, resultante de dois idiomatismos conjugados (andar em braga(s); trazer como cão com trela, trazer pela trela), é cinematográfica, e completa-a no verso seguinte a metáfora da privação de alforria, hiperbolicamente causadora de triste morte. Curioso o uso do singular, sendo até hoje mais comum o pl. *bragas* ('cuecas', 'calções interiores'), tanto em português (apenas entre falantes idosos) como em castelhano.

58 *Acolher-se*, 'refugiar-se', 'pôr-se a salvo', 'recolher-se'; 'fazer-se aceite'.

2.3 A música “ambiente”

Ainda quando aparenta ter presença menor no interior de uma composição, o elemento musical desempenha um papel de relevo na economia textual. Trata-se de casos em que umas simples notas musicais desenham o ambiente, criam de forma minimalista o contexto, para um desfecho que na poesia de Tomás de Noronha costuma ser eufórico, satírico ou meramente risível. No soneto abaixo, a gaita e o tamboril traduzem um ambiente bucólico, católico, que de súbito ameaça explodir, por contraste, em barafunda; mas como com a Igreja não se brinca, a mesma paz bucólica restaura-se com um simples golpe do barrete do cura da aldeia, e continuam a imperar o tamboril e a gaita (em todos os seus sentidos):

Títulos das versões

(BACL 693 A, BN CP 133 e BPB 373 não apresentam título)

- | | |
|---|--------------|
| 1. Conto de um brinco travesso da Aldeia | BA 49-III-71 |
| 2. A uma bulha que teve certo cura com os fregueses | BA 54-X-12 |
| 3. A uma briga de um Cura d’ Aldeia | BPMP 1121 |

Certo domingo, quando pela aldeia
Soava o tamboril e a gaita, estava
André Martins, que o povo governava,
Com cinco mancebinhos de alcateia^[59]

- 5 Determinado^[60] a dar dozena e meia
No cura do lugar, porque brincava
Segundo todo o povo apregoava
Com sua mãe, Felipa Gil Correia.

Neste tempo saindo o Padre Cura,

59 No já referido dicionário manuscrito de 1765 (ANTT 2126) o idiomatismo “andar de alcateia” (*s.v. alcatèa*) surge assim explicado: “Andar de alcatèa, ou estar de alcatèa, he estar sobre avizo, à mira, vigilante, preparado”.

60 Emenda-se, e regulariza-se, neste passo o testemunho editado, com *detrimados*, pois além de tornar o verso hipermétrico, este plural não é autorizado pelo sintagma “sua mãe” no v. 8, o qual implica que o sujeito continuava a ser apenas André Martins, não abarcando os seus seguidores na intenção do chefe, a que apenas obedecem.

10 Cada qual dos mancebos arremete
Com grão furor, que a honra a tudo obriga.

O padre, que era destro, fez postura
E deu-lhes nos focinhos c' o barrete;
Fugiram todos, ficou em paz a briga.
(BN CP 133)^[61]

61 Leituras paralelas (6):

- | | | |
|-------|---|---|
| v. 2 | Soava o tamboril e a gaita, andava
Soava o tamboril e gaita, estava
Soava o tamboril e a gaita, estava | BA 49-III-71
BA 54-X-12; BPMP 1121
BACL 693 A; BN CP 133; BPB 373 |
| v. 3 | André Martins, que o povo governava
André Martins, que ao povo governava | Restantes 5
BACL 693 A |
| v. 5 | Determinam de dar dozena e meia
Determinado a dar dúzia e meia
Determinando dar dozena e mea
Detriminados a dar dozena e meia
Determinando de dar dozena e meia | BA 49-III-71
BA 54-X-12
BACL 693 A; BPB 373
BN CP 133
BPMP 1121 |
| v. 7 | Segundo o povo todo murmurava
Segundo todo o mundo pergoava
Segundo toda a gente apregoava
Segundo todo o povo apregoava
Segundo todo o povo murmurava | BA 49-III-71; BPB 373
BA 54-X-12
BACL 693 A
BN CP 133
BPMP 1121 |
| v. 8 | Com sua mãe, Felipa Gil Correia

Com sua mãe Filipa Gil Correia
Com sua Mãe Felipa, e diz Correia | BA 49-III-71; BACL 693; BN CP
133; BPB 373
BA 54-X-12
BPMP 1121 |
| v. 10 | Cada qual dos mancebos arremete
Cada qual dos mancebinhos arremete | Restantes 5
BPMP 1121 |
| v. 11 | Com grão fervor, que a honra a tudo obriga
Com grão fúria, que a honra a tudo obriga
Com grão furor, que a honra a tudo obriga
Com grande furor, que a honra a tudo obriga | BA 49-III-71
BA 54-X-12
Restantes 3
BPB 373 |
| v. 12 | O Padre, que era destro, fez postura

O Padre que era destro pela postura
Fernando, que era destro, fez postura | BA 49-III-71; BACL 693 A; BN
CP 133; BPMP 1121
BA 54-X-12
BPB 373 |
| v. 13 | E deu-lhes nos focinhos c' o barrete

E deu-lhe nos focinhos com o barrete | BA 49-III-71; BACL 693 A; BN
CP 133; BPMP 1121
BA 54-X-12; BPB 373 |
| v. 14 | Fugiu tudo e ficou em paz a briga
Fugiram todos, ficou em paz a briga
Fugiram todos e ficou em paz a briga | BA 49-III-71
Restantes 4
BPB 373 |

2.4 A linguagem musical ao serviço da poesia

Para além das preferências pessoais no que concerne a instrumentos, sonoridades, danças e cantares, D. Tomás de Noronha, fidalgo folgazão, culto, conhecido como um dos mais *engraçados* do seu tempo, mostra-se a par da terminologia musical e não deixa de utilizar a linguagem da música quando se trata de tecer trocadilhos por encomenda – precisamente de uma freira que é música, e a quem correspondeu em rimas, mas não em letras para musicar, pois era seu hábito corresponder somente com graças a quanto lhe pediam, fossem letras, fossem peras, chouriços, tafetá ou toa-lhas às flores:

Títulos das versões

1. A uma freira música que pediu a D. Tomás umas letras BGUC 359
2. A uma freira música, que mandou pedir umas letras BPE CXIV/1-12 d
3. A uma freira, que mandou pedir umas letras por ser música BPMP 1045

1

- Letras de amor aprendi
 Já em meus primeiros anos,
 A esses olhos soberanos
 Presento^[62] as que vão aí;
- 5 A solfa não escrevi,
 Que nesses sóis de beleza
 Debuxou a natureza
 Com arte tão peregrina
 Uma solfa tão divina
- 10 Que são a mesma destreza.

⁶² *Presentar*, ‘apresentar’, tal como era frequente *tirar* para ‘atirar’.

2

Se mandardes^[63] o fá ré
 Dessas^[64] mãos belas composto,
 Direi eu com muito gosto,
 Senhora, o lá mi ré
 15 Porque sempre guardo fé
 A quem a usa comigo
 E por estrela já sigo
 As estrelas desse norte
 Que quando livram da morte
 20 Então é mais o perigo.

(BGUC 359)^[65]

63 Emendou-se “se se mandar” em BGUC 359 por *se mandardes*, pois o texto tem como interlocutor direto a dama, sendo evasiva a forma de sujeito indeterminado; surge a mesma forma, na versão popular *mandares*, em BPE CXIV/1-12 d, contudo, não faria sentido reproduzir possível variação individual em vez da forma regular, já que se trata de emenda ao testemunho editado.

64 Embora se registasse na época alternância *de/por*, ainda predominava o complemento agente da passiva introduzido por *de*.

65 Leituras paralelas (3):

Os testemunhos de BGUC 359 e BPMP 1045 possuem apenas as duas primeiras décimas, sendo interessante o achado da versão de BPE CXIV/1-12 d, por ser a única a apresentar uma terceira, a qual vem a ser, porém, parte de um texto independente que se lê em BPMP 1045 como resposta.

v. 2	Já em meus primeiros anos Lá em meus primeiros anos	BGUC 359 BPE CXIV/1-12 d; BPMP 1045
v. 8	Com arte tão peregrina Com arte tão perigrina	BGUC 359; BPE CXIV/1-12 d BPMP 1045
v. 9	Uma solfa tão divina Uma solfa tão peregrina Uma solfa tão devina	BGUC 359 BPE CXIV/1-12 d BPMP 1045
v. 11	Se se mandar o fá, ré Se mandares o fá, ré Se se mandarem o fá ré	BGUC 359 BPE CXIV/1-12 d BPMP 1045
v. 14	Senhora, o lá, mi, ré Senhora a lá, mi, ré	BGUC 359; BPE CXIV/1-12 d BPMP 1045
v. 15	Que quando livram da morte Que quando livrarem da morte	BGUC 359; BPE CXIV/1-12 d BPMP 1045

Reposta

1

- Quem de amor dizer se atreve
 Foi sempre em letras criado
 Não paga como letrado
 Se não solfa quando escreve
 5 Mas por que atente o que deve
 Quando a sóis sem solfa dá
 Letras de solfa vermelha
 Pois diz que por sol nasci
 Cantar sempre o sol por mi^[66]
 10 Mas que tenha a vós^[67] por lá.

2

- Acerte na cantoria
 De almiré sem vergonha
 Que temo nunca o componha,
 Porque o arre lá o desvia,
 15 Mas se levando esta guia
 Puder errar a figura
 Cantará com mais doçura
 Se cantar longe do sol
 O lamiré por bemol
 20 E o arre lá por natura.

3

- Se fizer façanhas tais
 Sem dedução no cantar
 Bem pode vir a solfar
 As cinco letras vogais;
 25 Com isto não digo mais,
 Que falando doutra sorte

66 Emenda-se *mim* para *mi*, no interesse da rima e porque *mi* permite o jogo de palavras com as demais notas musicais, que a forma nasalada do pronome, *mim*, impossibilita.

67 A grafia atual não permite manter a ambiguidade que se conserva em termos sonoros: “tenha a voz”/”tenha a vós”.

Pudera perder o norte
E dar tão grande caída^[68]
Que onde cuidou achar vida
30 Venha achar^[69] mais certa morte.
(BPMP 1045)^[70]

E no âmbito das referências musicais, regressemos por fim ao texto inicial, que documenta um pormenor da reciclagem poética barroca: as décimas “Deixando anfibologias” não serão dela o melhor exemplo, embora exibam um bordado correspondente a um verso de Luís de Gôngora, mas são das poucas em que a linguagem musical se acha igualmente presente, com o mesmo fim humorístico e satírico habitual:

Não se deve cantar já
Que leva o Senhor Esgueva,
O que o Senhor Doutor leva
Somente se cantará;
Ele a solfa lhe fará,
Que tem feito mais de cem,
Lições de Rebelo tem,
O que hoje claro mostrou,
Que se o alto não cantou
Cantou o baixo mui bem!

68 Tendo em atenção que a única discrepância entre a 3ª décima de “Letras de amor aprendi” em BPE CXIV/1-12 d e a 3ª desta resposta “Quem de amor dizer se atreve” é, neste verso (“É dar tão grande *acahida*”), o excesso algo popular de *a*, artigo definido ou vogal protética, emenda-se a forma *acahida*, ou sintagma *a caída*, que, podendo corresponder a “a caída”, pode igualmente, no punho do copista de BPMP 1045, traduzir a tendência para uma pronúncia com prótese de *caída*, como também de *alamiré* (talvez jogando com *arre-lá*, mas perdendo-se a correspondência com as notas *lá, mi, ré*).

69 Poderá haver-se registado com crase “venha achar” por “venha *a* achar”, permitindo a sintaxe ambas as possibilidades, embora com ligeiras nuances de sentido.

70 Da resposta da freira, provavelmente imitada pelo próprio poeta, como era seu hábito, só existe o testemunho de BPMP 1045, todavia, em BPE CXIV/1-12 d o primeiro texto, “Letras de amor aprendi”, apresenta uma terceira estrofe que os restantes não incluem, e que tem já outra lógica, pertencendo à resposta; a variação entre a 3ª estrofe do primeiro texto em BPE e a 3ª do segundo em BPMP é praticamente inexistente:

v. 8	E dar tão grande caída	BPE CXIV 1/12 d
	E dar tão grande a caída	BPMP 1045

Encerramos, pois, como encerrou Noronha as mesmas décimas, elevando o tom até às altas solfas sacras, as de João Soares Rebelo, ou João Lourenço Rebelo, natural de Caminha, Mestre de Música de el-Rei D. João IV; mas não sem antes haver mergulhado poesia e música, prazenteiramente e com mestria, nos mais baixos, populares, escatológicos, pornográficos, satíricos e enfim humanos abismos.

Referências

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1971), *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Centro de Estudos Românicos: Coimbra.
- ALVES, Teresa Paula L. (2000), “Bibliografia activa de D. Tomás de Noronha”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. IV, Universidade Católica Portuguesa. Faculdade de Filosofia de Braga, pp. 447-512.
- BARROS, Anabela Leal de (2008), *A poesia de Tomás de Noronha segundo a tradição manuscrita*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- BLECUA, José Manuel (1981), Francisco de QUEVEDO, *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona: Ed. Planeta.
- BLUTEAU, Rafael, e SILVA, António de Moraes (1789), *Diccionario da Lingua Portuguesa* composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva Natural do Rio de Janeiro. Tomo segundo. L-Z. Lisboa, Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira.
- BOUZA, Fernando (2001), *Corre Manuscrito. Una historia cultural del siglo de oro*, Madrid: Marcial Pons.
- CARREIRA, Antonio (2000), Luis de GÓNGORA, *Obras Completas I*, Edición y prólogo de Antonio Carreira, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- CUNHA, António Geraldo da (1986), *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, 2ª ed. revista e acrescida de um suplemento, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- FARINHA, B. J. de Souza (1786), *Summario da Bibliotheca Lusitana*, Tomo II, Lisboa: Na Officina de Antonio Gomes.
- JAMMES, Robert (ed.) (1980), *Letrillas de Luis de Góngora y Argote*, Edición de Robert Jammes, Madrid: Clásicos Castalia.
- MACHADO, José Pedro (1952), *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 5 vols. Lisboa: Livros Horizonte.

MORAIS SILVA, António de (1961), *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, Lisboa: Ed. Confluência.

Novo dicionario da lingua portugueza, composto sobre os que até o presente se tem dado ao prelo, e accrescentado de varios Vocabulos extrahidos dos Classicos antigos, e dos modernos de melhor nota, que se achão universalmente recebidos, Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1806; digitalização em <http://books.google.com>

REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos (1899), *Poesias Inéditas de D. Thomás de Noronha*, Poeta satyrico do séc. XVII, ed. revista e anotada, Coimbra: França Amado Ed.

Fontes manuscritas

ANTT 840, 1818, 1931, 2126: Manuscritos dos Arquivos Nacionais – Torre do Tombo, Livraria.

ANTT CF 33: Manuscrito dos A.N. - Torre do Tombo, Arquivo da Casa de Fronteira.

BA 49-III-50; 49-III-62; 49-III-72; 49-III-72; 54-X-12: Manuscritos da Biblioteca da Ajuda.

BACL 693 A: Manuscrito da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, série Azul.

BGUC 359, 392: Manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

BL Add. 15168: Ms. 15168 da British Library, Additional.

BN 3106; BN CP 133 (Colecção Pombalina): Manuscritos da Biblioteca Nacional de Portugal.

BPB 373: Manuscrito do Arquivo Distrital de Braga, antes Biblioteca Pública de Braga.

BPE CXIV/1-12 d; BPE CV/2-6, Fundo Rivara 1; BPE M 173 (Manizola): Manuscritos da Biblioteca Pública Municipal de Évora

BPMP 736, 1045, 1121, 1194: Manuscritos da Biblioteca Pública Municipal do Porto

UM “ARREBATAMENTO DE PEDRA AQUI EM FINGIMENTO”: *MEMORIAL DO CONVENTO E NAISSANCE D’UN PONT*

Isabel Peixoto Correia

CEHUM E ESCOLA SECUNDÁRIA DE VILA VERDE, BRAGA, PORTUGAL

Sandra Raquel Silva

CEHUM, FCT E ESCOLA SECUNDÁRIA CAMILO CASTELO BRANCO, BRAGA, PORTUGAL

1.

Tanto *Memorial do Convento*, de José Saramago, como *Naissance d’un pont*, de Maylis de Kerangal, tematizam a construção de um monumento. Ora, a descrição de lugares, construídos ou não construídos (cidade, vila, casa, templo, jardim, gruta, montanha, floresta), é uma figura da antiga retórica, a topografia. Por outro lado, uma vez que o convento de Mafra e a ponte de Coca são obras de arte, postulamos que elas configuram écfrases, ou seja, representações verbais de representações visuais (a primeira real, a segunda uma amálgama de pré-existências). Todavia, e ao contrário do que acontecia na antiga retórica, não estamos perante descrições puras, mas – e perfilhamos a teoria de Philippe Hamon^[1] – face a textos de dominante descritiva. Mais ainda: começando por ser um exercício isolado, que, gradualmente, foi extravazando e contaminando textos literários às vezes de forma quase integral, a topografia – aqui entendida na aceção restrita de presença da arquite-

1 “(...) description et narration, qu’il peut être utile, en un premier temps, d’opposer pour des raisons heuristiques, réclament sans doute d’être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement – ceci pour refuser toute hiérarchisation univoque des deux types), comme deux types complémentaires à construire théoriquement, ou comme deux tendances textuelles dont il serait sans doute vain de chercher les incarnations exemplaires parfaites.” (Hamon, 1981 : 98).

tura e da engenharia no texto literário – sofreu uma mutação que a levou, em certos casos, a enformar a própria intriga. *Pot-Bouille* de Émile Zola, *La vie mode d'emploi* de Georges Perec ou *Last man in tower* de Aravind Adiga constituem exemplos de obras onde o sistema arquitetónico organiza e sobre-determina o sistema ficcional.

Em *Memorial do Convento*, os textos de dominante descritiva dedicados à arquitetura baseiam-se em dados históricos verificáveis e até visitáveis, o mesmo não acontecendo em *Naissance d'un pont*, cuja narrativa é subjugada pela construção de uma ponte imaginária situada na cidade inventada de Coca. Coca é um cenário onde a ponte e todos os que participam na sua construção pousam. À escala de séculos diferentes, ambas as narrativas testemunham dois momentos diferenciados do processo de globalização: em Saramago, observamos D. João V, um monarca inserido no xadrez político europeu, entretido a erguer uma réplica em miniatura da Basílica de São Pedro de Roma, a contratar especialistas oriundos de diversos países e a gerir as riquezas procedentes das colónias. Em Kerengal, mais do que globalização, estamos perante mundialização. Se os operários de Mafra foram inicialmente contratados nas redondezas e, numa fase posterior, arrebanhados do interior do país por corregedores, a Coca eles afluem voluntariamente, provindos do mundo inteiro.

O gesto arquitetónico configura uma *hybris* – e a literatura não constitui exceção. O destino de Gilgamesh consistia em gravar na pedra de Uruk, “a de fortes muralhas” (2000: 49), o seu nome. No *Génese*, a dispersão dos vários povos resulta da ira de Deus perante o desafio que a Torre de Babel constituía. Ora, a construção do convento de Mafra sobrevém a um episódio em que D. João V constrói um modelo reduzido da Basílica de São Pedro de Roma. O monarca cede à tentação que frei António de São José lhe apresenta, prometendo-lhe sucessão caso levantasse um convento franciscano em Mafra. Construir a maquete da Basílica de São Pedro de Roma, em particular o remate da cúpula de Miguel Ângelo, que o narrador apelida “arrebatamento de pedra aqui em fingimento” (Saramago, 2001: 13-14), fá-lo sentir-se um *deus ex machina*. O fascínio pela basílica romana é tal que, numa fase posterior, D. João V chega a encarar a possibilidade de replicar a obra: “Quero ter uma basílica igual na minha corte [...]” (*Idem*, 382), sendo contrariado por Ludovice. Paradoxalmente, é o arquiteto a assumir que os lugares de culto não têm razão de ser, dado que “[...] a terra já era uma igreja e um convento, lugar de fé e de responsabilidade, lugar de clausura e de liber-

dade [...]” (*Idem*, 384). Esta perspectiva é consentânea com a do narrador e com o *modus vivendi* de Baltasar e Blimunda.

Os modelos reduzidos e as maquetas não foram sempre protótipos arquitetónicos. Embora surjam sempre associados a um poder temporal, constituindo “uma forma de posse da arquitectura” (Parra Bănon, 2004: 239), eles conservavam valor além da morte, daí que, na Mesopotâmia e no Egito, se enterrassem os senhores com réplicas das suas propriedades. O modelo da basílica de S. Pedro não é apenas um brinquedo extremamente dispendioso, mas um dispositivo com o qual o monarca português se exercita a ser rei. Com o passar do tempo e o exercício efetivo do seu poder, ele cansar-se-á do legos, do meccano (como o narrador anacrónico lhe chama). Parra Bănon afirma “(...) à maqueta ainda resta uma obrigação docente para cumprir: a de ensinar os infantes a serem reis.” (*Idem*, 242) A transferência do dispositivo lúdico para o dispositivo arquitetónico processa-se, no sistema diegético, por contiguidade. Uma das consequências desta transferência é que resulta claro para o leitor que a construção do convento não passa de um capricho, algo que o monarca faz porque *pode*. Se os proventos que lhe vêm de todo o mundo forem dilapidados numa construção cada vez mais grandiosa, se pelo caminho morrerem homens e animais, nada disso importa. Não é, pois, por acaso que a similitude dos operários com formigas ressalta em diferentes passos da obra.

Ainda que o pretexto para a construção seja piedoso, o narrador salienta a sua semelhança com uma *vanitas*, esse dispositivo inventado pelos romanos para recordar o carácter efémero da vida: “Vaidade das vaidades, disse Salomão, e D. João V repete, Tudo é vaidade, vaidade é desejar, ter é vaidade” (Saramago, 2001: 396). A *hybris* de D. João V manifesta-se no sonho que corporiza a sua condição de monarca absoluto e em que vê

[...] erguer-se do seu sexo uma árvore de Jessé, frondosa e toda povoada dos ascendentes de Cristo, até ao mesmo Cristo, herdeiro de todas as coroas, e depois dissipar-se a árvore e em seu lugar levantar-se, poderosamente, com altas colunas, torres sineiras, cúpulas e torreões, um convento de Franciscanos [...] (*Idem*, 21).

O desiderato de D. João V encontra, nesta passagem, uma das suas poucas concretizações descritivas. Na verdade, a obra constitui um memorial da génese do convento e dos múltiplos trabalhos que a sua construção acarre-

tou. Observamos um contraponto constante entre a relativa futilidade do gesto real e a efetiva dificuldade da sua realização, entre régio e plebeu, entre alto e baixo. Tal procedimento inicia-se opondo o contrato de casamento de D. João V e Dona Maria Ana à forma como Baltasar Mateus e Blimunda se juntam (*Idem*, 149-150). Continua comparando a estatura de Baltasar, mais alto, e a do rei, mais baixo. Prossegue com a meditação de Baltasar acerca do apelido Sete-Sóis: “[...] se fôssemos sete vezes mais antigos que o único sol que nos alumia, então devíamos ser nós os reis do mundo,[...]” (*Idem*, 320). Conclui-se mostrando-nos D. João V cogitando, e afligindo-se, com a possibilidade da sua morte, e apresentando Baltasar, velho, mas jovem aos olhos de Blimunda (*Idem*, 451). Assim, *Memorial do Convento* encena a *hybris* do rei relativamente à sua obra e mostra os inúmeros suplícios em que incorrem os operários na sua edificação. Mas o que resulta destes trabalhos forçados é uma não edificação – descrita como um peso incalculável, uma mole, de que a pedra de *Benedictione* constitui uma *mise en abyme* – uma vez que a imagem que o leitor dela tem só muito fragmentariamente passa pela mediação da escrita. Em contrapartida, Baltasar e Blimunda constroem um dispositivo etéreo e inefável, capaz de voar, que os eleva nos ares e constitui um sonho que a ninguém prejudica. Esta analogia será assumida pela voz do narrador, quando coloca Baltasar a dar “[...] a volta a esta outra basílica” (*Idem*, 302), que é a passarola. Ao contrário do convento de Maфра, sombra que se projeta mas se elide na narrativa saramaguiana, a ponte de Maylis de Kerangal tem uma presença efetiva e é descrita com detalhe, não apenas nas especificações cénicas, mas também no seu recorte. Também ela é etérea, mas não contém nenhum elemento mágico, como as vontades que Blimunda recolhe.

Memorial de uma destruição, a construção do convento implicará a expropriação e o arrasamento de terras de cultivo na zona de alto da Vela, a morte de muitos homens, o sangramento de florestas portuguesas, brasileiras e nórdicas e o esventramento de pedreiras. Construir implica destruir, e D. João V não se queda a medir danos colaterais. Um excerto do capítulo XII demonstra até que ponto o dinheiro gasto na edificação do convento pesa mais do que a perda de vidas humanas:

Saiba vossa majestade que na inauguração do convento de Maфра se gastaram, números redondos, duzentos mil cruzados, e el-rei respondeu, Põe na conta, porque ainda estamos no princípio da obra, um dia virá em que quereremos saber, Afinal, quanto terá custado aquilo, e ninguém dará satisfação dos dinheiros gas-

tos, nem facturas, nem recibos, nem boletins de registo, de importação, sem falar de mortes e sacrifícios, que esses são baratos. (*Idem*, 186-187).

Este excerto configura, como outros, uma denúncia do tempo do discurso, assim como do tempo histórico em que o autor empírico se situa. De igual modo, há uma reescrita, seguindo os ditames da nova história, de narrativas centradas em heróis, encenando, em sua vez, os anónimos que tornaram possível a edificação do convento. É por isso que, no capítulo XIX, o narrador enumera diversos nomes, alguns num abecedário onomástico, no verdadeiro memorial que a obra constituiu: não o do convento, que surge em negativo, mas de quem o construiu:

[J]á que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Taa-deu, Ubaldo, Valério, Xaxier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados... (*Idem*, 329-330).

Trata-se de heróis^[2], mas, ao contrário da maioria dos heróis míticos, estes são marrecos, manetas ou zarolhos, e não “[...] os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos[...]” (*Idem*, 330), pelo que – um pouco à semelhança de Fernão Lopes – o narrador reclama para si o estatuto de historiador, ele sim isento e fidedigno, tornando imortais (*Idem*, 329) heróis até então anónimos. Quando contesta a imputação da autoria da construção do convento de Mafra a D. João V, sublinha: “[...] vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz” (*Idem*, 351)

Algo semelhante sucederá, com o necessário reenquadramento histórico, em *Naissance d'un pont*. Com efeito, para a construção desta obra de engenharia são imprescindíveis estudos de impacto ambiental e medidas de segurança. Porém, o resultado é assaz idêntico, redundando em perda de vidas e aniquilação da vida selvagem.

2 Leia-se, ainda, a retoma deste passo: “De quantos pertencem ao alfabeto da amostra e vão a Pêro Pinheiro, pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e Camões do olho direito” (Saramago, 2001: 330)

Destruir também implica construir, não apenas a obra projetada, como também uma forma particular de arquitetura efémera que, habitualmente, não tem expressão literária. Referimo-nos aos estaleiros. Em *Memorial do Convento*, eles ostentam, com alguma comicidade, o nome de Ilha da Madeira. E, com efeito, esta outra “babel” (*Idem*, 290) alberga para cima de 12 000 homens. É nesta passagem que Baltasar assume, pela primeira vez, de forma clara, o seu estatuto de cicerone, personagem presente em todas as narrativas que encenam a descrição arquitetónica. Também Émile Zola iniciou *Pot-Bouille* com a descrição do imóvel parisiense, operada por Octave Mouret, provinciano que descobre Paris, e guiado pelo arquiteto Jean Campardon. *La vie mode d'emploi* principia e termina com a visita de uma agente imobiliária.

Baltasar procura emprego, daí que se descreva o percurso desde a casa dos Sete-Sóis até ao estaleiro. O facto de só começar a trabalhar na segunda-feira seguinte justifica diegeticamente a sua deambulação pela Ilha da Madeira. Trata-se de uma das primeiras descrições – orientadas para a enumeração – especializadas. Neste caso, enumeram-se as diferentes oficinas das inúmeras especialidades envolvidas na construção do convento.

Como é usual neste tipo de descrições, acompanhamos a personagem focalizadora a par e passo: “Deixou Baltasar as casas da acomodação e foi ver o campo militar [...]” (*Idem*, 291). Mais uma vez, embora o estaleiro seja descrito com minúcia, a obra é nomeada, mas não representada. Mais do que o resultado, à narrativa interessa o processo da sua construção.

Uma vez Baltasar contratado, assistimos às vicissitudes por que as obras passam: atrasos devidos à excessiva resistência da pedra das fundações, chuva que impede o trabalho dos pedreiros. A descrição técnica dos trabalhos empreendidos pelos diferentes operários prossegue. O capítulo XVIII inaugura um novo ponto de fuga diegético, o de uma neo-epopeia em que o povo – e não os heróis míticos – assume a primazia (segundo, assim, o movimento da *nouvelle histoire*). Embora se inicie com um intertexto de *Mensagem*, mais concretamente do poema “O Infante D. Henrique”, e aparente engrandecer D. João V, o monarca é alvo de um contraste aviltante, uma vez que o vemos a contas com o guarda-livros, “[...] escriturando no rol os bens e as riquezas” (*Idem*, 307), adiante qualificados como “portagem gananciosa” (*Idem*, 308). Na verdade, D. João V é mau rei. Encara o dinheiro que gasta no convento como um passaporte para a salvação da alma e não cuida de desenvolver o país, “[Esta] pobre terra de analfabetos, de rústicos,

de toscos artífices” (*Idem*, 309), o que justifica a contratação de um arquiteto alemão, de carpinteiros, alvenós e canteiros italianos e a aquisição de toda a sorte de matérias-primas e ornamentos no estrangeiro. A enumeração dos materiais e alfaías carreados para Mafra, e das avultadas quantias assim dispendidas, é minuciosa e imbuída de um tom crítico. Trata-se de um anacronismo, embora não tão nítido como outros anacronismos desta obra saramaguiana. Neste excerto, a situação económica de Portugal já inserido na CEE surge no comentário segundo o qual “[...] os portugueses [...] em pouco tempo estarão a comprar-nos, fiado, um quartilho de leite para fazerem farófiás e papos-de-anjos” (*Idem*, 311). Os operários portugueses não passam de “[...] formigas ao mel, ao açúcar derramado, ao maná que cai do céu, são quê, quantas, talvez umas vinte mil” (*Ibidem*). Igualmente anacrónica é a consciência da depauperação ambiental – só possível mediante um ponto de vista sobre-elevado que é o do narrador, ou o dos viajantes da passarola – operada no Pinhal de Leiria, em Torres Vedras e Lisboa e pelos eflúvios de fumo libertados pelos fornos de tijolo e cal. Além de equivalente arquitetónico, efémero e quase imaterial, do convento, a passarola constitui um dispositivo que permite ver o que os simples mortais, incluindo o monarca absoluto, não descortinam. De certa forma, trata-se de um panótico, com a particularidade de integrar, por um lado, o que de mais íntimo os homens possuem (as suas vontades) e, por outro, permitir uma visão transhistórica.

Memorial do Convento oscila, assim, entre dois movimentos: um ascendente, corporizado pela passarola e pelas múltiplas aves que povoam a obra; um descendente, representado pelo convento e pela sua *mise en abyme*, a pedra de *Benedictione*. A passarola permite, assim, uma visão transhistórica, a minimização do poder religioso e das suas debilidades, do poder terreno e da sua pusilanimidade e uma visão panótica, mas distanciada, de todo o território. É também por isso que Baltasar, cuja visão se transmudou, murmura – ao contrário de todos os observadores – que a pedra é “Tão pequena” (*Idem*, 361). Numa possível alusão a Asmodeu, (personagem de *Le diable boiteux* (1707) de Alain-René Lesage) em que aquele concede a um estudante uma visão panótica dos interiores de Madrid, também aqui o diabo, ocupando uma posição sobre-elevada – “em cima deste valado” (*Idem*, 353) – assiste à deslocação da pedra “[...] pasmando da sua própria existência e misericórdia por nunca ter imaginado suplício assim para coroação dos castigos do seu inferno,” (*Ibidem*).

Os operários, já o afirmámos, são comparados a formigas, daí que o narrador comente: “Mas os homens, se os quisermos ver, tem de ser mais de perto.” (*Idem*, 326). E é na taberna que a epopeia dos desqualificados se inicia. É nesse lugar centrípeto e, de alguma forma, aviltante, que emerge, da história coletiva do convento, a história individual dos seus construtores (excetuamos, naturalmente, a história de Blimunda e Baltasar e a construção da passarola). Apresentam-se Francisco Marques, José Pequeno, Joaquim da Rocha, Manuel Milho, João Anes e Julião Mau-Tempo. Vê-los-emos novamente no trajeto de Pêro Pinheiro para Mafra, a transportar a pedra para a varanda do pórtico da igreja, semelhante a “nau da Índia com rodas” (*Idem*, 328). O paralelo com a epopeia camoniana prossegue com a equiparação do transporte da pedra a uma cruzada, e com a constatação de que quem nela participasse e morresse encontraria a salvação (*Idem*, 359). Conclui-se com uma paródia ao episódio do Velho do Restelo, eivado, nesta circunstância, de vernáculo: “Maldito sejas até à quinta geração, de lepra se te cubra o corpo todo, puta vejas a tua mãe, puta a tua mulher, puta a tua filha, empalado sejas do cu até à boca, maldito, maldito, maldito” (*Idem*, 402). Neste excerto, observam-se dois efeitos de contraste aviltante, um entre o linguajar do velho e o seu referente camoniano, também citado; e o outro, quando, no término deste episódio, vemos o rei “[...] sentado em seu trono, alivia[ndo]-se consoante as necessidades, na peniqueira ou no ventre das madres [...]” (*Ibidem*).

Porém, pretendendo salvaguardar a sua isenção histórica, o narrador reenquadra o enterro de Francisco Marques: “[...] não se vá julgar que desfilaram seiscentos homens diante do cadáver em última e comovida homenagem, são coisas que só acontecem nas epopeias.” (*Idem*, 357). As perspetivas anacrónica e efrástica serão reforçadas com a inserção no texto do discurso de um guia turístico que orienta a visita do convento a visitantes do século XX.

O memorial do convento, propriamente dito, conclui-se equiparando os operários que sobreviveram aos tijolos que usaram para edificar o monumento. Na verdade, eles nada contam “[...] Não serves, volta para a tua terra, e eles vão por caminhos que não conhecem, perdem-se, fazem-se vadios, morrem na estrada, às vezes roubam, às vezes matam, às vezes chegam.” (*Idem*, 407).

A menos valia do rei e a não descrição do convento confirmam-se no capítulo final, de onde estão ausentes. O auto-de-fé do *explicit* põe em evidência a volatilidade, o carácter etéreo, simultaneamente espiritual e terreno, do casal Sete-Sóis e Sete-Luas.

2.

Apesar de um certo tom bíblico, o *incipit* de *Naissance d'un pont* é assaz neutro, apresentando uma personagem apenas identificada pelos pronomes *il* ou *on*. Descrito como engenheiro apátrida, mercenário do betão, *cowboy* lacónico, o engenheiro é um herói moderno e cosmopolita que desdenha as viagens, o exotismo e a trivialidade, capaz de manter o sangue frio em todas as situações – um profissional de nível internacional. Georges Diderot é claramente um tipo, “[...] sûrement était-il tous ces hommes, simultanément, successivement, sans-doute était-il pluriel [...]” (Kerangal, 2010: 15), diegeticamente destinado a criar um contraponto eficaz com duas personagens atingidas pela *hybris*: o presidente da câmara, John Johnson, o Boa, e o arquiteto Ralph Waldo. Embora haja várias analogias entre *Memorial do Convento* e *Naissance d'un pont*, o desejo, a vontade e o gesto inicial que estão na origem da ponte só surgem narrados no quarto capítulo, numa analepse que revela um John Johnson dividido entre enriquecer calmamente graças à corrupção municipal e entre deixar obra para memória futura. Essa decisão inicial é tomada num local sobrelevado, também revestido, em *Memorial do Convento*, de grande simbolismo: uma varanda.

O objeto análogo da miniatura da basílica de São Pedro existe na realidade histórica. Assim, temos dois governantes que tomam Itália por modelo (no caso de D. João V, a basílica de Roma, no caso de John Johnson, os Médici). Um entretém-se com um simulacro e constrói uma obra de arte com uma existência literária mitigada e uma existência real irrefutável; o outro inspira-se no Dubai, existência real irrefutável – ainda que os princípios urbanísticos que orientaram a sua edificação se prendam com o simulacro baudrillardiano – e encomenda uma obra de arte, que é um símile literário. É igualmente frequente, em *Naissance d'un pont*, a analogia com o lego e o meccano, figuras do domínio arquitetónico.

Abandonamos, momentaneamente, a perspectiva comparatista para pôr em evidência o facto de o urbanismo ser, antes de mais, uma narrativa, como se comprova no passo em que, ainda antes de construir a ponte, o município liderado por John Johnson põe termo a três séculos de planeamento emulado da velha Europa, “[...] les vieilles fictions qui ont engendré les plans de la ville.” (*Idem*: 57). Aí, sim, temos uma maquete, mas da cidade. Voltamos à perspectiva comparatista para salientar que, tal como as obras do convento são vistas por Baltasar Sete-Sóis, antigo militar, como uma guerra, também

aqui John Johnson é “[...] un général en campagne élaborant des stratégies.” (*Idem*: 59). Se John Johnson é um arrivista, que se metamorfoseia fisicamente aquando da chegada ao poder – fatos com colete, regime de emagrecimento, implantes capilares –, Ralph Waldo, o arquiteto, é tão pedante quanto requintado. O que os une é a *hybris*: John Johnson “[...] est soudain pris de grandeur” (*Idem*: 51) e Ralph Waldo é atingido por “une folie de grandeur, comme un énorme désir dans un très petit corps” (*Idem*: 61). Ralph Waldo e João Frederico Ludovice representam os artistas, vaidosos “como todos” – é o narrador saramaguiano quem o afirma.

Mais do que da arquitetura, Ralph Waldo é o garante da mística da obra, “le trait d’union” (*Idem*: 69), “l’expérience intime de la traversée” (*Idem*: 205), “une interprétation du paysage” (*Idem*: 207), “un troisième paysage” (*Idem*: 207). Diderot, o verdadeiro garante da construção da ponte – quer do ponto de vista técnico, quer do ponto de vista da gestão dos recursos humanos – descredibiliza, em apontamentos de discurso indireto livre, a pose e a grandiloquência do arquiteto. Nesta triangulação, encontramos a ideia, a conceção e a concretização. Estamos perante uma epopeia técnica (*sic*), “la réalisation des compétences individuelles au sein d’une mise en branle collective” (*Idem*: 68). Esta definição aplica-se igualmente a *Memorial do Convento*: efectivamente, os poderosos que encomendam a obra – João e John – veem o seu projeto escrutinado pelos respetivos narradores, cuja complacência se dirige unicamente a quem o constrói: o povo e os trabalhadores, representados em *Naissance d’un pont* por essa mega personagem-tipo que é o engenheiro Georges Diderot³.

À semelhança do que acontecia em *Memorial do Convento*, da enorme massa de operários que trabalham na ponte, emergem algumas personagens, cujo percurso de vida é traçado com brevidade. Em certos casos, trata-se de personagens cicerone, dotadas de especialidades que justificam a tomada a cargo de descrições técnicas. Uma delas é a responsável pela betonagem, Summer Diammantis, a qual, à chegada ao estaleiro, o descreve no que é

3 Já em *A ponte sobre o Drina*, de Ivo Andrić o comanditário, o vizir Mehmed-Paxá, age por imposição piedosa e por impulso psicanalítico: “(...) na infância fora levado com um bando de outros garotos, filhos de camponeses sérvios, como tributo de sangue para Istambul.” (Andrić 2009: 76). A ponte é construída no local onde a estrada acabava – tornando incontornável a travessia numa barca – e onde os jovens viam, pela última vez, as mães (*Idem*: 17-23). De forma talvez menos maniqueísta, a construção da ponte sobre o Drina resulta simultaneamente de “(...) uma concepção única e um plano infalível que se encontrava por trás de cada uma destas ações individuais.” (*Idem*: 69).

qualificado como “travelling panoramique, schéma de circulation” (*Idem*: 74-75). Esta pode ser considerada uma alusão autoreferencial, porque é esse o movimento percorrido pela diegese. Perto do *explicit*, é também ela que empreende o percurso pedonal da outra margem até à nascente do rio, ligando – como a ponte – as duas margens, Coca e Edgefront, a cidade e a floresta, os civilizados e os suburbanos, os colonos e os indígenas. Assim, Summer é simultaneamente personagem especializada e cicerone.

Outra personagem especializada é o condutor de gruas. A posição sobre-elevada confere a Sanche Alphonse Cameron “[...] un oeil panoptique qui lui confère une puissance neuve assortie d’une distance idéale” (*Idem*: 83). De origem portuguesa, Sanche é o protótipo do *enfant roi* (84): é vestido como um príncipe, descrito como um *petit prince* (*Idem*: 85) e, no exercício da sua profissão, “il est le roi du monde” (*Idem*: 83). Também ele possui uma basílica, pelo menos simbolicamente: a Revolução, “[...] une imensité nouvelle aux échos de cathédrale” (*Idem*: 87). O interesse pela política foi-lhe instilado por um desertor do regime salazarista, e explica a sua presença no conflito laboral que estala durante a construção da ponte.

Similarmente, na obra saramaguiana, verifica-se uma preocupação extrema em enumerar todos os ofícios envolvidos na construção do convento. Existe uma hierarquia. Há o arquiteto alemão, o engenheiro das minas andaluz, mestres da obra, olheiros, matriculadores, vedores gerais e militares de alta patente, mas quem realmente importa são os heróis desta epopeia de desqualificados: Francisco Marques, José Pequeno, Joaquim da Rocha, Manuel Milho, João Anes, Julião Mau-Tempo. A estes trabalhadores corresponderão, em *Naissance d’un Pont*, Mo Yun, Duane Fisher, Buddy Loo, Katherine Thoreau e Soren Cry, cujos percursos pessoais também darão azo a pequenos encaixes narrativos disseminados na diegese. No topo da hierarquia, estão o arquiteto, o engenheiro e a especialista do betão.

Como afirmámos atrás, a forma como os trabalhadores acorrem à obra difere grandemente. No século XVIII, numa primeira fase, os pregões anunciam que uma obra se vai construir e aqueles acorrem; numa segunda fase, os vigários apregoam nas homilias que o rei estava a contratar obreiros (Saramago, 2011: 319); por último, são arrebanhados à força pelos corregeadores⁴. Em *Naissance d’un pont*, também existe uma sequência, mas ela é

4 Processo idêntico é utilizado pelos malsins de Abigadá em *A ponte sobre o Drina* de Ivo Andriç (Andriç 2009: 29-30).

necessariamente afetada pela existência de meios de comunicação de massa. Os especialistas, em primeiro lugar os engenheiros, tomam conhecimento da realização da obra através da edição de 15 de Agosto de 2007 do *New York Times*, e deslocam-se em aviões comerciais. Os operários especializados respondem a anúncios *on-line* e apanham aviões de carga fretados pelas empresas que os contrataram. Os trabalhadores indiferenciados apanham transportes de pobres: comboios de mercadorias e autocarros. Os que ocupam a base da pirâmide laboral e social são contratados localmente e vêm a pé. Os últimos dos últimos são os índios, estrategicamente contratados para neutralizar as suas reivindicações.

Cumpramos agora referir que, apesar das semelhanças com *Memorial do Convento* e não obstante o seu carácter de epopeia técnica moderna, *Naissance d'un pont* participa de um imaginário inspirado no oeste americano. Não são apenas os índios, ou a fronteira dos seus territórios que recua com a construção da ponte, ou as suas florestas paulatinamente devastadas, ou a profanação dos túmulos dos seus antepassados; nem somente a história dos colonos que fundaram Coca, a corrida ao ouro, a fauna e a flora (as sequóias e os salmões), a toponímia (Edgefront, Sacramento, Golden Bridge), é sobretudo Diderot que parece um cowboy, é o inglês básico que todos falam^[5] (Kerangal, 2010: 102). *Naissance d'un pont* evoca um mundo global, americanizado, colonizado por uma América total. Um mundo atingido por um *horror vacui* (daí que, após a sua construção, a ponte surja aos olhos dos habitantes de Coca como uma inevitabilidade); mas também um mundo onde o traço na paisagem que a ponte constitui a torna um alvo de possíveis ataques terroristas, à imagem do World Trade Center.

Tal como afirmámos relativamente à construção do convento, também agora podemos dizer que construir implica destruir, embora, por outro lado, se assista ao mesmíssimo movimento centrípeto: a construção da ponte proporciona o encontro de centenas de pessoas. Maфра e Coca absorvem os trabalhadores eventuais, proporcionam-lhes alojamentos precários e efémeros, bem como distrações (*Idem*: 375). Criam-se comunidades, ligadas por afinidades geográficas, linguísticas e até políticas. No século XVIII, os homens acendem fogueiras em torno das quais se contam e ouvem histórias. Esta camaradagem replica-se nos *pubs* de Coca, onde Sanche Alphonse Cameron

5 Cf. também “[essa] língua estranha e compósita que se formara, com o decorrer dos anos, entre estes homens vindos de diversas partes do mundo (...)” (Andriç67-68).

se emancipa por fim da mãe alentejana. Tanto Manuel Milho como Seamus O'Shaughnessy tipificam homens com uma consciência política mais acesa, criados numa pobreza que, apesar da distância temporal que os separa, é idêntica.

Exterior a esta constelação de personagens tornadas diegeticamente necessárias pela construção da ponte, Jacob representa, simultaneamente, a universidade de Berkeley e os índios, privados de voz. Ao empreender, numa piroga, o percurso da foz do rio ao estaleiro, ao longo de dois dias, sem comer e sem beber, o antropólogo regride a um estádio selvagem⁶, esfaqueando Georges Diderot. A sua dupla pertença e a sua regressão são simbolizadas pela indumentária: “[...] la cravate noire comme un sabre ottoman en travers de la poitrine sur la chemise claire, la veste de velours sombre universitaire, les blanches chaussettes devinées dans les mocassins [...]” (*Idem*: 114). O confronto físico de Jacob e Diderot prefigura tudo o que a obra põe em jogo, inclusivé a dificuldade de tomar partido entre natureza e civilização, pois a luta dá-se entre “le pont contre la forêt, l'économie contre la nature, le mouvement contre l'immobilité [...]” (*Idem*: 118). Jacob, que vinha negociar calmamente “[...] avec ce type à bonne gueule[...]” (*Idem*: 117), surpreende-se com a sua própria transformação, que considera um gesto primitivo (*Ibidem*).

Ambas as obras configuram, assim, epepeias do homem comum. Confirmando não apenas esta opção, mas também o caráter centrípeto do cenário, Diderot e Katherine Thoreau encontram-se graças ao estaleiro, formando um par paradigmático delineado bem à imagem do par Baltasar/Blimunda: pessoas comuns, cujos relacionamentos surgem sem complicações sentimentais, com o homem e a mulher em estrito plano de igualdade. É a mais do que um título que o casal se forma graças à ponte, uma vez que é sobre o tabuleiro que a ligação fugaz se solidifica. Mais do que isso: metaforicamente, eles são a ponte – “Maintenant, ils sont seuls dans la pièce, deux tours photophores l'une en face de l'autre, et dehors il fait nuit.” (*Idem*: 240). Se olharem-se é a casa de Baltasar e Blimunda, a ponte é a casa de Diderot e Katherine.

As epepeias narram-se por episódios onde a dureza e a periculosidade do trabalho são postas em evidência: a pedra de *Benedictione* e a morte de Francisco Marques, em *Memorial do Convento*; a intervenção dos mergulhadores

6 “[C]’est un autre homme qui sort des bois, c’est un homme hors de lui.” (Kerangal, 2010: 113).

e a morte do trabalhador quinquagenário, em *Naissance d'un pont*^[7]. Dada a distância que separa o tempo da história das duas obras, há diferenças que se impõem, como a questão da segurança no trabalho, inexistente nas obras do convento. A voz anacrónica do narrador saramaguiano, a sua focalização nos verdadeiros obreiros do convento, dilui, na prática, esta diferença, pondo a tónica nos efeitos das mortes nos familiares, como sucede com a mulher de Cheleiros que salmodia “Malditos sejam os frades.” (Saramago, 2011: 449).

A preocupação com os atrasos devidos às intempéries é equivalente: veja-se a tempestade que assolou Mafra e que o narrador saramaguiano compara ao sopro de Adamastor (*Idem*: 179), ou a forma como Diderot perscruta o céu, antecipando a borrasca. Ausente do *Memorial do Convento*, cujo comandante é um monarca absoluto, estão as reivindicações laborais, a oposição camarária (representada pelas velhas famílias de colonos de Coca), as repercussões ambientais, a sabotagem económica, a corrupção. É certo que o narrador saramaguiano toma a seu cargo deplorar os crimes ambientais perpetrados para carrear materiais nobres para o convento, e lamentar a destruição de solos agrícolas para o implantar. A alusão ao desperdício de dinheiro é assumida, mas enquanto anacronismo. Não assim para a questão dos prazos, que assumem uma importância literal, de prejuízo financeiro, para a sociedade *Pontoverde*; e uma importância simbólica para D. João V, que quer marcar a sagração num dia em que os seus anos coincidam com um domingo, clara assunção de que sagrado e profano, religião e poder, estão interligados.

A ponte congrega trabalhadores oriundos de diversos pontos do planeta, destinados, à partida, a debandar após a conclusão da obra. O seu carácter centrípeto favorece, porém, a formação de casais: Katherine e Diderot, Sanchez e Shakira. Tudo aponta no sentido de Summer Diamantis se ligar a Jacob e sabemos que o par Buddy Loo e Duane Fisher permanece em Edgefront. Soren Cry morre no rio, expiando o seu crime. Assim, de todas as personagens especializadas, apenas Mo Yun e Seamus O'Shaughnessy prosseguirão a sua saga de mercenários com uma missão, o primeiro de regressar às minas e o segundo de liderar massas de trabalhadores. O conflito Jacob/Diderot, simbolizado pela cicatriz disfórica (consequência da facada) e eufórica (marca do encontro com Katherine), é dirimido graças a Summer Diamantis, que

7 Em *A ponte sobre o Drina*, um acidente com uma grua provoca a queda de um bloco de pedra e a morte de um trabalhador (Andriç 2009: 67-68).

conduz o engenheiro, através da floresta, até ao antropólogo. O confronto natureza-construção salda-se com a constatação de que “la forêt est sauvée” (Kerangal, 2010: 314). Concretiza-se o desígnio de colonizar o céu (*Idem*: 187) e de criar, com a ponte, uma terceira paisagem^[8] (*Idem*: 185).

Muito menos complacente é o saldo final da construção em *Memorial do Convento*: a passarola remete-se à sua condição de objeto mítico, prefiguração utópica de algo que está para vir. O convento, em contrapartida, é uma construção distópica, cuja descrição põe em evidência as marcas do labor humano e ignora a monumentalidade da edificação: “Se as chamas se alongam e alargam, vêem-se as paredes da basílica, irregulares, os nichos vazios, os andaimes, os buracos negros das janelas, mais ruína que construção nova, é sempre assim quando se ausenta o trabalho dos homens.” (Saramago, 2011: 374). A última descrição, noturna, coincide com a derradeira vez que Baltasar e Blimunda estão juntos e caracteriza-se igualmente pela ausência e pela negatividade: “[...] a lua nasceu, enorme, vermelha, recortando primeiro as torres sineiras, os alçados irregulares das paredes mais altas, e, lá para trás, o testro do monte que tantos trabalhos trouxera e tanta pólvora consumira.” (*Idem*: 453-454). A única semelhança de *Naissance d'un pont* com esta não existência é a que decorre da evocação do atentado ao World Trade Center (Kerangal, 2010: 233-234).

Sucessores de Émile Zola, José Saramago e Maylis de Kerengal empreenderam a crónica literária dos trabalhos conducentes à edificação de monumentos característicos dos séculos XVIII e XXI, um, com existência real, consagrado a Deus, mas representando o poder de um monarca, o outro, com existência meramente ficcional, dedicado à mobilidade coletiva, mas marcando o mandato de um autarca. A crónica vai incidir nos processos, passando os resultados para segundo plano. Tal como Zola, ambos se documentam exaustivamente, para depois disseminarem este conhecimento enciclopédico na focalização interna de personagens especializadas e/ou cicerones. Em episódios estrategicamente escolhidos, descrevem-se momentos significativos de qualquer construção – o que pode explicar boa parte das coincidências que aqui apontámos. Desses episódios ressalta o facto de, para edificar um monumento que fará a glória de um ou de poucos, muitos operários (ou, se quisermos, heróis anónimos) sofrerem grandes dificuldades,

8 Também a ponte sobre o rio Drina cria “(...) uma paisagem nova e curiosa aos olhos dos habitantes da terra.” (Andriç2009: 69).

ou até a morte. O convento, de que se faz um memorial, é uma visão utópica que redundava numa distopia de peso, destruição e morte, só se salvando a passarola. A ponte, arquétipo textual de todas as pontes dos séculos XX e XXI, é construída por um homem comum que escarnece de todas as utopias: “[...] le truc que j’abomine c’est l’utopie [...]” (*Idem*: 18).

Referências

- ANDRIC, IVO (2009), *A ponte sobre o Drina*, trad. Lúcia e Dejan Stankoviç *Cavalo de Ferro*.
- BAUDRILLARD, Jean (1991), *Simulacros e simulação*, Relógio d’Água.
- FOUCAULT, Michel (1984), “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, pp. 46-49.
- HALL, Edward T. (1971), *La dimension cachée*, Paris, Seuil.
- HAMON, Philippe (1981), *Introduction à l’analyse du descriptif*, Hachette
- HAMON, Philippe (1989), *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti
- HAMON, Philippe (2001), *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti
- GILGAMESH. VERSÃO DE PEDRO TAMEN. LISBOA, Vega, 2000.
- KERANGAL, Maylis (2010), *Naissance d’un pont*, Gallimard, Coleção Verticales.
- PARRA BAÑON, José Joaquín (2004), *Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago*, Caminho
- SARAMAGO, José (2011), *Memorial do Convento*, Caminho.
- ZOLA, Émile (1979), *Pot-Bouille*, Flammarion

DO TEXTO E DA IMAGEM, ARTE MULTIMODAL “DE OLHOS BEM FECHADOS”

Emília Pereira

CEHUM, UNIVERSIDADE DO MINHO

Claro, para mim, isto: não a angústia da influência, mas sim a angústia da não influência: ver (...) e: nada, nenhuma influência.

Gonçalo M. Tavares

1. Teoria linguística de abordagem semiótica ao texto e à imagem: Cognitivism, linguagem comum e semiose visual, uma aplicação a partir do romance

O título português para o filme de Stanley Kubrick, *Eyes wide shut*, foi particularmente bem conseguido na medida em que reidiomatiza o que em inglês está no espectro alargado, na vastidão, no panorama, em “wide”, para a adequação perceptiva, em “bem”. Na língua original, assim como na tradução feliz para o português, o título atrai a atenção por apresentar conciliadas a percepção sensorial da visão e a ausência do órgão, o que é uma contraexpectativa. Contudo, a base da possibilidade desta resignificação, investida diríamos, está na língua e no seu emprego mais quotidiano e vernacular, em expressões como as que opõem olhar e ver e aquela que diz que algo que sabemos bem, conhecemos até de olhos fechados.

Esta aproximação entre linguagem comum e linguagem literária tem, em teoria linguística semântica cognitiva, um marco referencial, Lakoff and Johnson: 1980. De facto, em *Metaphors we live by* o recurso é entendido como não sendo privativo de usos mais cuidados, originais e deliberados antes estando assente no que há de mais diretamente experienciável, o corpo.

Ainda dentro do mesmo campo de estudos, ver por perceber, ou saber, seria dito uma extensão metonímica. Parece-me ser esta extensão significa-

tiva o que está em causa para ler o romance e também o filme com argumento adaptado dele que me propus tratar.

O *Ensaio sobre a Cegueira* (EC), numa primeira leitura que fiz aquando da sua publicação, foi o livro que maior repulsa, física inclusive, me deu. Agora que o li recentemente tendo em vista este trabalho, é aquele cuja regeneração e crença no sujeito e na sua humanidade na relação com os outros mais impacto me causa.

Assim, proponho uma leitura política, societal ou organizacional ideal, ou utópica, do livro mesmo que este contenha passagens em que essa visão parece estar *a contrario*, como consensualmente será admitido.

Tal intuito de retratar a vida em sociedade, esperançado e emancipatório quanto ele possa a vir ser construído a partir de EC, mas inegavelmente disfórico, opressor e doloso, “excruciante”, coloca a questão de ter havido a decisão plena de Saramago de retratar o horror. As próprias páginas do livro o expõem, seleciono esta reflexão explícita, quase final, colocada na voz de uma personagem:

O senhor é escritor, tem, como disse há pouco, obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjetivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciar-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, (Saramago, 2011:

Ato contínuo, a voz feita aparecer como escritor, em ventriloquia já adiante ressaltada, pergunta:

Quer dizer que temos palavras a mais,

(Assim, na pontuação idiossincrática que lhe conhecemos). Ao que sabiamente é respondido

Quero dizer que temos sentimentos a menos(Saramago, 2011:)

Qual Hitchcock - mas ressalve-se que no cinema tudo é, por definição, evidente, feito ver, notado por força da imagem - o romancista coloca-se no livro que nos apresenta, o que, de todo, se interpreta imediatamente como sendo a visão do autor, nas ideias que terá tido. Tal não acontece, como inter-

pretação plausível pois a réplica também por si escrita é bastante mais veemente, logo, susceptível de destronar ideologicamente a tomada de palavra atribuída ao escritor intradieético.

Fazer notar que a resposta feminina é mais avisada do que a da projeção na personagem autor pesa as ideias-argumento que se vão encadeando, como atrás explicitado, mas é suscetível de ter apoio na visão segundo a qual o proselitismo é a tónica da obra e vida saramaguiana.

2. Estilo na linguagem literária de Saramago

Com vista à caracterização do estilo de EC aponto índices linguísticos logo aditados de valores comunicacionais construídos. De algum modo, o facto de o escritor ser bom em palavras pode ser remetido a categorias linguísticas em que os seus comentários se tendem a ancorar, a partir do que é possível descrever uma gramática pessoal. Sobrevem a este limiar de análise a consideração pragmática detida nos encadeamentos quer do narrador quer entre personagens. Assim se atinge a descrição estilística narrativa.

A escrita saramaguiana evidencia uma consciência metalinguística que atinge a escolha lexical e, por isso, fica ao nível da palavra, como se atenta no seguinte exemplo, Saramago, 2011:302):

“aura de cheiro, porque não só as auras perfumadas e etéreas são auras”.

O investimento na forma tende a colocar parenteticamente comentários a partir de uma dada classe de palavras, usualmente o advérbio, tal como ilustra

“e talvez, hipótese nada dispicienda” (Saramago, 2011:154).

Quando a referida consciência metalinguística atinge não estritamente o léxico mas a sua retoma a partir de enunciações prévias - todos falamos com as palavras dos outros^[1] -, ficam abertas possibilidades à análise linguística mais consentânea com a interpretação.

1 Tal foi tendo relevância teórica, designadamente sob a noção de *polifonia* desde Bakhtine: não se trata de, de modo falsamente adâmico, o enunciar, mas de ver reificado em itens linguísticos - classes de palavras - índices de estilo autoral.

No sentido em que venho de empreender uma análise linguística, laticamente considerada a disciplina, devo explicitar o contributo descritivo nos objetos *texto, discurso e interação*.

O que muito recentemente vem sendo publicado sob a designação fluida de Análise de Discurso, que ainda na década de 90 recairia em Pragmática ou Linguística Textual e Enunciativa e um tanto antes, ainda, se reconhecia na Nova Retórica, tem traços comuns. Oriunda da Linguística que expande o limite de análise a partir da frase, desde logo pela sua contextualização, a Pragmática faz-se herdeira da reflexão dos filósofos analíticos da linguagem, Austin e Searle, e tem paralelo com a chamada antropologia linguística americana e com o que viriam a ser três correntes da Sociolinguística, no que as liga de compromisso descritivo empírico de considerar a língua tal qual os sujeitos fazem uso do repertório de estilos que possuem. Há nela contributos sociológicos relevantes também, por exemplo, E. Goffman.

Logo após a constituição da disciplina, surgiram reflexões acerca do fenómeno literário, o que conleva os nomes de D. Maingueneau e, em Portugal, F.I. Fonseca e I.M. Duarte.

Há, assim, uma Pragmática Literária em que as abordagens se levam a cabo no duplo sentido, dos produtos descritivos e termos da Pragmática linguística para a análise literária e da reflexão circunscrita aos textos literários para a teorização, particularmente para a autoral.

Ter um texto instituído como literário e verificar nele mecanismos, quando não tão somente itens linguísticos, será território já desbravado. Contudo, o desafio de repertoriar em recursos formais da língua a mestria autoral parece-me procedente e um contributo designativo válido em estudos desta manifestação cultural. Tanto mais que a viragem pragmática em estudos de manifestações linguísticas, aí compreendidas as literárias, é recente e que estudos multidisciplinares, congregados sob a semiótica social, por exemplo, não prescindem da base linguística específica com que a disciplina vem: a determinação da escolha de itens em função de propósitos comunicativos contingentes. De tal forma que, quer porque venha expresso, quer porque esteja reprimido, mas indiciado ainda que ao mero nível contextual, tais sequencializações de forma e ideia que são postas nas palavras das personagens fazem notar o autor. A saber, a implicação de sentido por recurso convencional ou, mais contingente e desregradamente, conversacional, interpelam o investigador (respetivamente quer por implicatura convencional quer conversacional, adiante exemplificadas).

Assim, em articulação à teoria exposta, destaco interações do livro que evidenciam como a consciência metalinguística é recolocada onde faz frequentemente muito sentido, nos diálogos. Neles passa a estar em causa não o binómio uso/menção tradicionalmente aplicado a escolhas de um locutor, onomasiológicas, portanto, mas a interpretação do decurso das palavras dos outros, ao nível semasiológico. Há uma passagem muito precoce no romance em que o velho da venda preta e a rapariga dos óculos escuros, casal muito cedo prefigurado, evidenciam nos turnos de fala tal investimento significativo do interlocutor – sedutor:

“conheces o ditado, Qual ditado, O trabalho do velho é pouco, mas quem o despreza é louco, esse ditado não é bem assim, Bem sei (...) mas os ditados, se quiserem ir dizendo o mesmo por ser preciso continuar a dizê-lo, têm de adaptar-se aos tempos”

A inovação no aforismo vem nas palavras do velho da venda preta e é motivada pela sua própria condição.

Há uma interação igualmente apolínea, no momento em que as mulheres estão em casa do médico e, com um sabonete providencial, reganham conforto e bem-estar. No diálogo que no-lo presentifica há sucessivas tomadas de palavra com base em pressupostos formais de intervenções anteriores:

“E ela, ela, quê, Continua a ser bonita, Já foi mais, É o que acontece a todos nós, sempre fomos mais alguma vez, Tu nunca foste tanto (...) As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas com as outras, parece que não sabem aonde querem ir, e de repente (...) e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos” (Saramago, 2011: 363)

A alternância entre “continuar a ser” e antes (“já”) bem assim como entre “sempre” e “nunca” encerra valores de língua estáveis, da ordem da pressuposição. Contudo, cada nova tomada de vez infirma o quadro discursivo antes proposto. Uma tal descrição pragmática poderia supor um valor correlativo de antagonismo ou animosidade, o que não se verifica: eufemisticamente ser descrita como tendo sido antes mais bonita e a sua generalização concorrem para nova infirmação pressuposicional, mas, muito investidamente: benévola. Após o diálogo - que não surge sequer adaptado em filme, o que mostra a subalternização das palavras na edição multimédia - há um comentário

do narrador: as palavras “disfarçam”, não se colando adequadamente à gratidão que se vai tentando demonstrar, até que ela irrompe.

As trocas verbais fazem-se também de aspetos irredimíveis, como no momento em que está em causa a sobrevivência assegurada pelo roubo, antes de o ser pela violação:

“Não estou disposto a perder a vida para que os mais fiquem cá a gozar, Também estarás disposto a não comer se alguém vier a perder a vida para que tu comas, perguntou sarcástico o velho da venda preta e o outro não respondeu”(Saramago, 2011:256).

A nota ácida (como uma didascália o indicaria) apenas pode ser calculada no pleno conhecimento de que se procura quem vá roubar alimento para si e os restantes, a recusa do que motiva o velho da venda preta a prefigurar se se alimentariam os que não se ofereceram no caso em que os voluntários morressem na obtenção do alimento comum.

Há este lado negro das discussões mais antagónicas. Ele também é visível no prenúncio da mulher do médico quando faz suas palavras retomadas do chefe dos que se tinham organizado, usurpando bens e exigindo corpos:

Não se perdeu muito não era grande coisa (Saramago, 2011:243)

Em que há o desdém original do violador, reinstanciado em desmerecimento. Trata-se da vingança verbal, após o homicídio do perpetrador original.

Porventura a maior agressividade verbal interacional está em idêntica retoma de palavras alheias mas a despropósito institucional, no manicómio-prisão. Aí uma chacina é perpetrada pelos soldados, por medo perante o avanço, em mole, dos cegos. Há uma justaposição de discurso institucional e pessoal (no qual chega a figurar que o efetivo assassinio não foi tomado “sem séria ponderação”).

3. Livro e filme

Queria tocar o valor do livro e a sua consecutiva adaptação diegética fílmica através desta citação da obra: “Provavelmente só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são/E as pessoas/Também, ninguém estará lá para vê-las”, deixando explícito que o filme é absolutamente fiel à história e sugere a mesma “desumanização” e “indignidade do homem”^[2]. Fá-lo na medida em que a leitura de inscrição societal é a mesma.

Kress e van Leeuwen (2001: 2) estabelecem quatro níveis de comentário a um produto multimédia, discurso, design, produção e distribuição. Por estes diferentes *strata*, está em causa como os meios técnicos significam: “how this thecnical possibility can be made to work semiotically”.

O filme, produto integrador de imagens de violência feitas adivinhar, que não explicitamente mostradas, tem uma moldagem específica dos recursos semióticos: “Designs are (uses of) semiotic resources, in all semiotic modes and combinations of semiotic modes”.

Novo stratum, “production”, refere-se à organização da expressão “to the actual material articulation of the semiotic event or the actual material production of the semiotic artefact”.

Por último, “distribution”, não importante quando perspectivamos um artefacto que sofre processo editorial, como o filme, já que esta fase é uma estratificação adicional da expressão.

Queria relembrar a citação relativa à cidade, na aproximação efetiva que lhe é feita ao manicómio real, na ineficácia funcional que a aleatoriedade dos espaços físicos e imprevisibilidade das deliberações dos co-habitantes têm: “labirinto dementado da cidade” para introduzir o filme e o que reputo ter sido uma das suas escolhas mais importantes, a do local de filmagens.

Não havia como *Blindness* deixar de ser fiel à lição do livro, pois que este tinha estabelecido o panfleto a divulgar. Saramago foi interventivo ao extremo, exortou, incorrendo na violência, restava a Meirelles transpô-lo, o que fez com a magistral inclusão das cenas na orgânica e caótica S. Paulo, plausível cena difusa de alheamento e degenerescência dentre a mole humana que a percorre, em caso de cataclismo, ainda que levemente pare-

2 São palavras do Prof. Aguiar e Silva na reedição do livro: “O manicómio desativado onde são encarcerados os cegos e os contaminados é a metáfora dos campos de morte da nossa excruciante memória histórica contemporânea”..

cido ao retratado. Feito este “*casting*” de paisagem, não havia como falhar o filme, era fazê-lo como o livro, deixando-se guiar por ele, de olhos fechados.

4. Práticas culturais e teoria sociológica, a adequação e a originalidade do *Ensaio*

“A cegueira é a metáfora da desumanização e da indignidade do homem”, metáfora aqui estando por parábola, alegoria ou moral, como nas fábulas, pois o carácter animalesco ou instintivo está presente.

O autor incorre por palavras violentas e narrações que também o são. Há, por exemplo, um determinismo na condenação da condição de cego, “o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência, se queres ser cego, sê-lo-ás”^[3], vazado neste aforismo.

Ainda aqui, quando se ensaia uma etiologia da cegueira há uma inclusão compassiva inesperada ao serviço de uma redenção, muito humana, pelo amor, quando muito cedo o velho da venda preta concede que a rapariga dos óculos escuros terá outro tipo de cegueira, “talvez a sua não seja como a nossa”.

Saramago, vimo-lo, transmite um pendor libertário na conceção da vida em sociedade de que sujeitos agrilhoados não estão capazes de usufruir:

Diz-se a um cego, Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assutados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como o é por definição, um manicómio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade. (Saramago, 2011:283)

Estando em causa a perspetiva societal é interessante seleccionar visões da arte sociologicamente diferenciadas, no sentido de perceber da coerência da visão do homem comprometido com o seu tempo e da incursão pela violência. Esta, cumprindo a mesma estratégia retórica do despertar de interesse pela *captatio malevolentiae*, visa enfatizar o alerta.

P. Bourdieu permite-me equacionar ambas as questões:

3 Saramago (2010:170/1).

A estética pura enraíza-se numa ética, ou melhor, num *ethos* da distância eletiva relativamente às necessidades do mundo natural e social, que pode assumir a forma de um agnosticismo moral (visível quando a transgressão ética se torna uma aposta artística) ou de esteticismo que, ao constituir a disposição estética como princípio de aplicação universal, leva ao limite a negação burguesa do mundo social. Compreende-se assim que o desprendimento do olhar puro não pode ser dissociado de uma disposição geral a respeito do mundo, que é o produto paradoxal do condicionamento exercido por necessidades económicas negativas - aquilo a que se chama as facilidades - e, por isso, apto a favorecer a distância ativa relativamente à necessidade. . (P. Bourdieu: 50/1)

Posto que ficou estabelecido que Saramago, o escritor maduro, reputado mas, ao tempo, prenobilizado e admitidamente polémico na sociedade portuguesa, visa fazer ver o que profusamente nos entra pelas notícias e escolhemos ignorar, não se pode dizer que escreva amoralmente ou por mero capricho estético. Antes, incorre em nos pôr perante a vilania para que possamos reagir a ela. Fá-lo porque pode: tem os meios linguísticos, retóricos, textuais, enciclopédico e ideológicos, é *desembaraçado* a esse nível de mobilização do seu capital simbólico:

O desembaraço só é universalmente reconhecido porque representa a afirmação mais visível da liberdade relativamente aos condicionalismos que dominam as pessoas vulgares, a prova mais indiscutível do capital como capacidade de satisfazer as exigências inscritas na natureza biológica e social ou da autoridade que permite ignorá-las: é assim que o desembaraço em matéria de linguagem se pode afirmar quer nas acções que consistem em ir além do que é exigido pelos condicionalismos propriamente gramaticais ou pragmáticos, em fazer, por exemplo, as ligações alternativas ou em substituir as acções ou as palavras comuns por palavras e tropos raros, quer na liberdade relativamente às exigências da língua ou da situação, que se afirma em liberdades ou em permissões estatutárias. Estas estratégias opostas, que permitem estar para além das regras e das conveniências impostas aos locutores vulgares, não são de modo algum exclusivas: as duas formas de ostentação da liberdade que são o redobrar das exigências e a transgressão deliberada podem coexistir em momentos ou em níveis diferentes do discurso, podendo o "relaxamento" na ordem do léxico ser contrabalançado, por exemplo, por um aumento de tensão na sintaxe, ou na dicção ou o contrário (isto é bem visível nas estratégias de condescendência, em que a própria diferença que

é assim mantida entre os níveis de linguagem traduz na ordem simbólica o duplo jogo da distância afirmada na própria aparência da sua negação). (P. Bourdieu: 381)

O autor em análise permite diferenciar-se no *Ensaio* com as palavras comuns, evidenciando o poder, a magnanimidade e condescendência ou o autoritarismo e despotismo musculado pelo que faz sobrevir, como acontecimentos. Por conseguinte, visitar o sociólogo a par do “ensaísta”, faz ressaltar a criação literária como densa, humana e mais indeterminada do que uma sociologia da arte, diversificada quanto a de Bourdieu a era, poderia supor.

O olhar puro implica uma rutura com a atitude vulgar a respeito do mundo, que, sendo dadas as condições da sua realização, é uma rutura social. Ortega y Gasset tem razão quando atribui à arte moderna uma rejeição sistemática de tudo o que é “humano”, ou seja genérico, comum - por oposição ao distintivo ou distinto -, a saber, as paixões, as emoções, os sentimentos que os homens “comuns” investem nas suas vidas “comuns”. Com efeito, é como se a “estética popular” se baseasse na afirmação da continuidade da arte e da vida, o que implica a subordinação da forma à função. (P. Bourdieu: 48)

Assim, a descrição sociológica da arte elitista ou popular encontra um desafio com *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago, pelo que deve ser tomada aqui com um grão de sal. Advogo que o proselitismo saramaguiano procede por palavras comuns porque na essência ele quer ser o mais universalmente escutado que lhe seja possível. Se se lembram da escultura e da pedra como metáforas que propõe para a sua arte poética, talvez admitam dizer-se que pretende “chamar à pedra” os prepotentes que por aí haja.

Não tendo Bourdieu conhecido Saramago e, sendo marginalmente comentador de literatura ou outras artes, antes estando empenhado na descrição de constrições do seu circuito social, produção e consumo, não previu a atitude - ousada e provocatória - de versar a ambivalência de suprir a necessidade com usurpação ou preservando valores de comunidade a partir da célula mínima da cumplicidade. Saramago permite-se incorrer deliberadamente na afronta, pelo que nos faz presenciar do que é dito entre personagens e do que acontece, para maximizar o apelo à atenção pelos outros (o que afirmou com a sua presença até ao fim, mesmo quando já debilitado visita uma grevista da fome pela autodeterminação do seu povo).

Logo, a sua arte é empenhada, sabê-mo-lo, e porventura nunca mais do que em *Ensaio sobre a Cegueira*.

Referências

BOURDIEU, P. (2010) *A distinção*, Lisboa, Ed. 70[1979].

—, (2011), *O Poder simbólico*, Lisboa, Ed. 70.

KRESS, G. & van Leeuwen, T. (2001), *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*, London, Arnold.

MAINGUENEAU, D. (1990) *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.

SARAMAGO, J. (2011) *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa, Caminho [1995].

O CORDEL (EN)CANTADO DE PATATIVA DO ASSARÉ E A IDENTIDADE SERTANEJA

Regina Monteiro
UNIVERSIDADE DO MINHO

Introdução

Neste trabalho, procuramos fazer uma breve análise sobre a relação do cordel de Antônio Gonçalves da Silva (1909-2002) e a música, como símbolo da identidade nordestina. Ou seja, mostrar de que modo Patativa do Assaré, como legítimo representante do nordeste, busca, por meio do diálogo semiótico entre o cordel e a música, denunciar os problemas políticos e econômicos do Nordeste brasileiro. Assim, inicialmente, faremos uma apresentação do autor com um breve panorama da sua obra escrita e discográfica para, em seguida, falar da hibridização do cordel, bem como o diálogo intersemiótico do cordel e a música “A Triste Partida”.

1– O hibridismo no cordel

*Gravador que está gravando
Aqui no nosso ambiente
Tu gravas a minha voz,
O meu verso e o meu repente
Mas gravador tu não gravas
A dor que meu peito sente.
[...]
Patativa do Assaré*

A literatura de cordel, em seu cerne, predestinou-se a ser híbrida, visto que nela, oralidade e escrita se fundem, resultando em um caráter multifacetado,

que pode ser justificado também a partir de suas referências culturais, onde apresenta características e nomenclaturas diversificadas.

Denominados “libri popolari” em Itália, “volksbücher” na Alemanha, “chap-books” em Inglaterra, “livrets bleus” (em virtude da cor da capa) ou “livrets de colportage” em França, aplicando-se neste país a designação genérica de “littérature de colportage”, “pliegos sueltos” (e “literatura de cordel”) em Espanha, “folhetos” em Portugal (onde também lhe corresponde a expressão “literatura de cordel [...]” (Nogueira, 2004:21-22).

Até chegar ao Brasil, podemos mencionar, pelo menos, dois importantes nascedouros desse gênero: Espanha e Portugal, lugares em que esse estilo literário se apresentava em verso, mas também em prosa. Podemos ver que os espaços onde essa literatura teve destaque foram muitos, assim como as suas designações, porém, foi como “literatura de cordel”, uma referência à forma como é apresentada e comercializada, que ela se entronizou e é reconhecida até hoje.

“A designação ‘literatura de cordel’ recobre, no uso dos especialistas, um conjunto imenso e instável de objectos impressos que eram pendurados, para exposição e venda, em cordéis distendidos entre dois suportes, presos por alfinetes, pregos ou molas de roupa, em bancas, paredes de madeira, podendo também pender dos braços ou cintura de vendedores ambulantes” (Nogueira, 2004:07).

Em Salvador, capital do Brasil (1534-1763), aportaram os primeiros folhetos, histórias como “A Princesa Magalona”, a “História da Donzela Teodora”, que, a partir de 1815, com o estabelecimento da Imprensa Régia, passaram a ser reproduzidos em solo brasileiro.

Assim, com o rompimento de fronteiras e a intersecção entre gêneros, linguagens, estabeleceu-se um diálogo entre as diversas formas de representação/apresentação dessa forma poética (Figura 1). A tradição dos cantadores e violeiros do Nordeste brasileiro reafirmou a característica híbrida do cordel, conferindo aos seus versos narrativos reais ou ficcionais escritos, profundas marcas de oralidade.



Figura 1: Literatura de cordel (nordestina)

Dessa forma, a literatura de cordel se recriou, tornando-se inconfundível ao assumir uma substância versificada, rimada, metrificada e melódica, muito mais agradável de ouvir do que de se ler, com conteúdos que vão desde fatos do cotidiano a temas religiosos.

2 - PATATIVA DO ASSARÉ, UMA VIDA EM VERSOS E CANTOS

*Sou um poeta do mato
Vivo afastado dos meios
Minha rude lira canta
Casos bonitos e feios
Eu canto meus sentimentos
E os sentimentos alheios
[...]
Patativa do Assaré*

O poeta, cordelista e cantador repentista de viola Antônio Gonçalves da Silva, reconhecido como o maior poeta popular de todos os tempos, é popularmente conhecido como “Patativa do Assaré”. A alcunha “Patativa” está

relacionada à sua “voz” diversificada, maviosa como o canto do pássaro que recebe esse nome, e “Assaré” é uma referência ao seu lugar de origem, um município do estado do Ceará, situado na Região Nordeste do Brasil.

Patativa do Assaré nasceu em 05 de março de 1909. Em decorrência de uma doença, ficou cego do olho direito aos quatro anos de idade e, aos oito, órfão de pai. Então, ele e o irmão mais velho passaram a cultivar a pequena terra da família para sustentar a mãe e os três irmãos mais novos.

Com doze anos, frequentou o ensino formal por quatro meses, abandonou-o, pois considerava o professor pouco versado nas letras. Autodidata, o pouco que aprendeu a ler e a escrever foi através dos cordéis e do livro didático de Felisberto Rodrigues Pereira de Carvalho. Aos treze anos, deu início à criação de seus primeiros versos de cordel. E aos dezesseis anos, encantado com os violeiros e repentistas, adquire uma viola e passa a cantar seus versos improvisados.

“O menino Antônio, deslumbrado com as possibilidades da inventiva, que se lhe abriam, tomava consciência de que também seria capaz de improvisar versos, ou extrair das cordas a musicalidade e a agilidade que engendravam as modalidades do repente. Nascia a vocação poética, amadurecida ao longo de uma vida inteira” (Carvalho, 2008:19).

Quando cantava ao som da viola, o poder criativo de Antônio Gonçalves atingia ainda maior fluidez, assim como impressionava a capacidade que ele tinha de reter inúmeros versos na memória.

O poeta passava o dia a trabalhar na roça, lugar onde fertilizava o espírito e colhia versos que narram prazer e sofrimento. Semianalfabeto, sabe-se que toda sua obra só está registrada, porque o poeta ditou para que ela fosse escrita e impressa.

“Não havendo jamais escrito texto algum e dotado de uma notável capacidade de memorização (é capaz de recitar qualquer uma de suas composições, qualquer que seja a sua antigüidade), ele continua a praticar a improvisação em todas as circunstâncias: “A agilidade do improviso, o inesgotável repertório de situações, as respostas instantâneas às sugestões recebidas acentuam o repentista à capela (...). Métrica, ritmo e rima fluem com a naturalidade com que enuncia seu canto. O que ele diz é transcrito para o papel, mas continua fiel aos códigos da transmissão oral” (Debs, 2007:24, com supressão de rodapé).

Assim, Patativa do Assaré passou também a encantar o seu povo com a cantoria de viola, uma das formas de expressão que representa a vida, os costumes e a alma do povo nordestino.

Os folhetos de cordel despertaram o poeta para o mundo e para a criação, bem como os violeiros, cantadores e repentistas do Nordeste do Brasil despertaram-lhe gosto pela cantoria, elementos importantes na construção do homem, do poeta, da figura pública que foi, com uma profunda consciência social que denunciava, reivindicava, através do seu canto, melhores dias para o seu povo. "Testemunha então de um modo de vida, mas também reivindicação de valores próprios, elaboração de uma identidade. Por isto, ele é apresentado como o "verdadeiro, autêntico e legítimo intérprete do sertão" (Debs, 2007:14, com supressão de rodapé).

Em suas obras, Patativa do Assaré canta o sertão nordestino com a mesma linguagem do seu povo, com marcas de oralidade, mas, principalmente, com temas sociais advindos de sua experiência de vida. Embora tivesse escasso estudo formal, Patativa era um leitor assíduo. Diz que aprendeu métrica "de ouvido", mas leu o *Manual de Versificação*, de Olavo Bilac e Guimarães Passos, leu também cordéis e autores brasileiros como Catulo da Paixão Cearense, Severino de Andrade Silva (conhecido Zé da Luz), Casimiro de Abreu, Capistrano de Abreu, Arthur de Azevedo, Aluísio de Azevedo, Raimundo Correia, Castro Alves, um dos seus poetas românticos preferidos, e, entre outros poetas lusitanos, Luís Vaz de Camões.

Seguindo o mesmo modelo camoniano, escreveu "O Purgatório, o Inferno e o Paraíso", publicado em 1972, na *Ocidente – Revista Portuguesa de Cultura*, de Portugal. No poema, Patativa explora mais uma vez a temática social, a divisão da sociedade em classes e as disparidades existentes entre elas.

Por incentivo moral e financeiro de amigos, o artista publicou o seu primeiro livro *Inspiração Nordestina*, em 1956, aos quarenta e sete anos de idade. Depois disso, publicou uma média de treze livros com cordéis, poemas eruditos e poesia matuta.

Diante da sua humildade, genialidade e reconhecimento em meio à sua gente, teve também a aceitação da Academia, visto que recebeu cinco títulos Doutor Honoris Causa e foi estudado na cadeira Popular de Literatura Universal da Sorbonne Nouvelle, Paris, sob a regência do professor Raymond Cantel.

Antônio Gonçalves também conseguiu admiradores famosos, desde políticos influentes que respeitavam e percebiam a força da figura, da criação

e da voz do artista junto ao povo do sertão, a músicos renomados do meio musical. Constantemente procurado por esses compositores e intérpretes de renome da MPB, Patativa do Assaré desenvolveu importantes parcerias na música que concorreram ainda mais para o reconhecimento dele e daqueles que se juntaram a ele, a popularizar a riqueza artística, o caráter híbrido do poeta.

Rosemberg Cariry, cineasta que dirigiu quatro dos treze documentários feitos sobre Patativa do Assaré, também é responsável por um *site* oficial sobre a vida do poeta, no qual faz também uma trajetória discográfica do autor, como podemos conferir no quadro 1, onde constam os intérpretes dos versos do artista, bem como discos gravados somente por Patativa. Veja:

Luiz Gonzaga – Triste Partida , 1964.
Raimundo Fagner – “Manera Fru-Fru” , 1972 (faixa Sina), parceria com Fagner e Ricardo Bezerra.
Patativa do Assaré – Poemas e Canções , 1979.
Raimundo Fagner – “Raimundo Fagner” , 1980 (faixa Vaca Estrela e Boi Fubá).
Quinteto Agreste – (Seu dotô me conhece) - Compacto em vinil com a música vencedora do I festival Credimus da Canção, parceira de Patativa do Assaré com Mário Mesquita , 1980.
Massafeira Livre – Patativa do Assaré, disco I, lado B , (faixa “Senhor Doutor”), gravado ao vivo no Theatro José de Alencar, em 1979 lançado pela CBS, 1980.
Patativa do Assaré – “A Terra é Naturá” , produção de Raimundo Fagner. Gravadora CBS, 1981.
Som Brasil – Participação de Patativa do Assaré , gravado ao vivo no Programa Som Brasil, dia 30 de novembro de 1981.
Quinteto Agreste – “Quinteto Agreste” , (faixa “Vaca Estrela e Boi Fubá”).
Patativa do Assaré – “Patativa do Assaré” , 1985 (Projeto Cultural do BEC).
Criação coletiva – “Seca D’Água” , 1985, interpretada por grandes nomes da música popular brasileira. Produção de Fagner.
Alcymar Monteiro – “Rosa dos Ventos” , 1987 (faixa “Sofreu”).
Patativa do Assaré – “Canto Nordestino” , Produzido por Rosemberg Cariry, 1989.

Patativa do Assaré – “80 anos de Luz”, 1989.
Joãozinho do Exu – “Lembrando você”, 1983 (faixa “A natureza chora”).
Patativa do Assaré – “85 anos de poesia”, 1994.
José Fábio – “José Fábio”, 1994 (faixas “Vaca Estrela e Boi Fubá”, “Menino de Rua”, “Lamento de um nordestino” e “Estrada da minha vida”).
Mastruz com Leite – “O Boi Zebu e as Formigas”, 1995 (faixa título)
Sérgio Reis - “Marcando Estrada”, 1995 (faixa “Vaca Estrela e Boi Fubá”).
Cícero de Assaré – “Meu passarinho meu amor”, 1996 (faixa “Meu passarinho meu amor” e “Lamento de um nordestino”).
Mastruz com Leite – “Em todo canto tem cearense, inclusive neste cd”, (faixa “Sem Terra”). Fortaleza.
Fagner – “20 Super Sucessos II”, (faixa “Vaca Estrela e Boi Fubá”).
Pena Branca e Xavantinho – “Cio da Terra”, 1996, faixa (“Vaca Estrela e Boi Fubá”).
Gildário – “Sou Nordestino”, (faixa “Saudades”, “Tenha pena de quem tem pena”, “Assaré Querido” e “Sou Nordestino”).
Cláudio Nucci e Nós & Voz – “É boi” (faixa “Vaca Estrela e Boi Fubá”).
Alcymar Monteiro – “3º Circuito de Vaquejadas”, 1997 (faixa “Ingém de Ferro” e “Nordestino sim, nordestinado não”).
Renato Teixeira e Pena Branca e Xavantinho “Ao Vivo em Tatuí” (faixa “Vaca Estrela e Boi Fubá”).
Gildário – “Agora” (faixa “A tristeza”, “Saudação a Juazeiro”, “Morena e Mastruz com Leite”).
Baby Som – “Quente e Arrochado volume 2” (faixa “Ao rei do baião”).
Alcymar Monteiro – “Eterno – Moleque” (faixa “Minha Viola”).
Daúde – “Daúde” (faixa “Vida Sertaneja”).
Abdoral Jamararu – “O Peixe”, 1997 (faixa título).
Simone Guimarães – “Cirandeiro”, 1997 (faixa “Sina”).
Cantorias e Cantadores 2 – Pena Branca e Xavantinho (faixa “Vaca Estrela e Boi Fubá”). Kuarup Discos, s/d.
José Fábio – “José Fábio canta Patativa do Assaré”, 1998.
Noticias do Brasil – Myrlla Muniz canta (faixa “Casinha de Palha”). Cariri Discos. Fortaleza/Brasília-2007.

Caixa do Patativa – Músicas e Poemas de Patativa interpretados por (Téti, Fernando Néri, Abdoral Jamararau, Gildário, Cícero de Assaré, Myrlla Muniz, Calé Alencar, Gylmar Chaves, Cainã Cavalcante, Edmar Gonçalves, Palhoça das Artes, Banda de Pifanos dos Irmãos Aniceto, Pingo de Fortaleza, Pachelly Jamararu, Ricardo Guilherme, Quinteto Violado, Geraldo Amâncio, Zé Maria de Fortaleza, Quarteto Musiart). Produção: Calé Alencar e Gylmar Chaves. Realização: Cariri Discos e Equatorial Produções. Fortaleza 1999.

Quadro 1: Disponível em: <http://patativaencantaemtodocanto.com.br/>

3- Cordel (en)cantado de Patativa e a identidade do povo nordestino

Antônio Gonçalves da Silva é, por natureza, um poeta híbrido, já que oralidade, a música, a escrita, fosse ela popular ou erudita, sempre fizeram parte da sua criação. Um poeta multifacetado que fala sobre os problemas políticos e econômicos, as desigualdades sociais, o antirracismo, a ganância, exalta a Natureza, ressalta a esperança que o nordestino tem de que a fé possa mudar o próprio destino, denuncia a situação difícil do camponês frente às intempéries climáticas e o êxodo rural.



Figura 2: Antônio Gonçalves da Silva, Patativa do Assaré”

Patativa do Assaré, ao compor, em 1958, ano de uma das maiores secas no Nordeste, “A triste Partida”, um cordel musicado e cantado, em 1964, por Luiz Gonzaga do Nascimento (figura 3), (1912-1989), consegue, juntamente

com o músico, não só ter o reconhecimento do público, como também dar mais visibilidade aos efeitos da seca na vida do povo da região Nordeste, transformando o seu canto numa espécie de denúncia das difíceis condições de vida de grande parte da população sertaneja.



Figura 3: Luiz Gonzaga do Nascimento, “Rei do Baião”

Assim, o poeta confirma o seu valor e o impacto que é capaz de causar, proclamados através dos seus versos (Assaré, 2003: 51-54):

A Triste Partida

Setembro passou, com outubro e novembro
Já tamo em dezembro.
Meu Deus, que é de nós?
Assim fala o pobre do seco Nordeste,
Com medo da peste,
Da fome feroz.

A treze do mês ele fez a experiência,
Perdeu sua crença
Nas pedra de sá.
Mas noutra experiência com gosto se agarra,
Pensando na barra
Do alegre Natá.

Rompeu-se o Natá, porém barra não veio,
O só, bem vermeio,
Nasceu munto além.
Na copa da mata, buzina a cigarra,
Ninguém vê a barra,
Pois barra não tem.

Sem chuva na terra descamba janêro,
Depois feverêro,
E o mermo verão
Entonce o rocêro, pensando consigo,
Diz: isso é castigo!
Não chove mais não!

Apela pra maço, que é o mês preferido
Do Santo querido,
Senhô São José.
Mas nada de chuva! Tá tudo sem jeito,
Lhe foge do peito
O resto da fé.

Agora pensando segui outra tria,
Chamando a famia
Começa a dizê:
Eu vendo meu burro, meu jegue e o cavalo,
Nós vamo a São Palo
Vivê ou morrê.

Nós vamo a São Palo, que a coisa tá feia,
Por terras alêia
Nós vamo vagá.
Se o nosso destino não fô tão misquinho,
Pro mêrmo cantinho
Nós torna a vortá.

E vende o seu burro, o jumento e o cavalo,
Inté mêrmo o galo

Vendero também,
Pois logo aparece feliz fazendêro,
Por pôco dinhêro
Lhe compra o que tem.

Em riba do carro se junta a fãmia;
Chegou o triste dia,
Já vai viajá.
A seca terrive, que tudo devora,
Lhe bota pra fora
Da terra natá.

O carro já corre no topo da serra.
Oiando pra terra,
Seu berço, seu lá,
Aquele nortista, partido de pena,
De longe inda acena:
Adeus, Ceará!

No dia seguinte, já tudo enfadado,
E o carro embalado,
Veloz a corrê,
Tão triste, o coitado, falando saudoso,
Um fio choroso
Excrama, a dizê:

– De pena e sodade, papai, sei que morro!
Meu pobre cachorro,
Quem dá de comê?
Já ôto pergunta: - Mãezinha, e meu gato?
Com fome, sem trato,
Mimi vai morrê!

E a linda pequena tremendo de medo:
– Mamãe meus brinquedo!
Meu pé fulô!
Meu pé de rosêra, coitado, ele seca!

E a minha boneca
Também lá ficou.

E assim vão dêxando, com choro e gemido,
Do berço querido
O céu lindo e azul.
Os pai, pesaroso, nos fio pensando,
E o carro rodando
Na estrada do Sul.

Chegaro em São Paulo - sem cobre, quebrado.
O pobre, acanhado,
Procura um patrão.
Só vê cara estranha, da mais feia gente,
Tudo é diferante
Do caro torrão.

Trabaia dois ano, três ano e mais ano,
E sempre no prano
De um dia inda vim.
Mas nunca ele pode, só veve devendo,
E assim vai sofrendo
Tormento sem fim.

Se alguma nutiça das banda do Norte
Tem ele por sorte
O gosto de uvi,
Lhe bate no peito sodade de móio,
E as água dos óio
Começa a caí.

Do mundo afastado, sofrendo desprezo,
Ali veve preso,
Devendo ao patrão.
O tempo rolando, vai dia, e vem dia,
E aquela famia
Não vorta mais não!

Distante da terra tão seca mais boa,
Exposto à garoa,
À lama e ao paul,
Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo,
Vivê como escravo
Nas terra do Sú.

O cordel com dezenove estrofes retrata a vida no sertão do Ceará (Região Nordeste) e a fuga do sertanejo para São Paulo (Região Sudeste), em busca de dias melhores.

A letra de “A Triste Partida”, de Patativa do Assaré, com sua narrativa épica e carregada de lirismo, apresenta uma variedade de imagens como a saudade da terra natal, a resignação diante dos percalços da vida no sertão, a esperança de mudança, a religiosidade, o castigo advindo da falha humana, o misticismo, enfim, uma síntese, uma construção do que seria a identidade do sertanejo nordestino.

Patativa orgulhava-se de ter criado “A Triste Partida” enquanto estava trabalhando na roça, limpando a terra para plantio. Segundo ele, os versos que compôs no primeiro dia, guardou-os na memória para juntá-los aos que foram criados no segundo dia.

O poeta genial que não deixou sua terra natal e que permaneceu agricultor até os setenta anos, sem se preocupar com os lucros pecuniários que sua criação poderia lhe trazer, sugere-nos que seu único intuito era cultivar a terra não só no sentido de fertilizá-la, mas também no sentido de ressaltar a identidade sertaneja do povo que nela vivia, assim como a sua própria, já que o poeta proclamava “Eu faço verso desde os 12 anos, mas nunca quis fazer profissão da minha lira” (Figueiredo, 2005:13).

A ideia de não negociar a sua poesia se confirma quando Luiz Gonzaga, depois de ouvir, pelo rádio, “A Triste Partida”, procura Patativa do Assaré com o propósito de comprar-lhe os direitos autorais: “Aí foi que ele veio à minha procura. Queria até comprar e eu disse a ele que o meu mundo era minha poesia, minha família e não vendia direito autoral por preço nenhum” (Assaré, 2009:58).

Com a negativa da venda do direito autoral, uma parceria foi feita e o sucesso alcançado, tanto pela letra e musicalidade, quanto pela dupla com características genuinamente nordestinas.

Patativa do Assaré emprestou sua letra e melodia e o “Rei do Baião” musicou e “adaptou” alguns versos.

Entretanto, o compositor fez algumas alterações na letra original com justificativas não bem claras já que o cantor nunca se pronunciou publicamente quanto a este fato, (ver quadros 2 e 3):

ESTROFE	PATATIVA DO ASSARÉ-LETRA	LUIZ GONZAGA-LETRA
11 ^a	O carro já corre no topo da serra. Oiando pra terra Seu berço, seu lá, Aquele nortista, partindo de pena, De longe inda acena: Adeus, Ceará!	O carro já corre No topo da serra Oiando pra terra Seu berço, seu lá Meu Deus, meu Deus Aquele nortista Partindo de pena De longe acena: Adeus meu lugar Ai, ai, ai, ai

Quadro 2: Alterações feitas por Luiz Gonzaga em “A Triste Partida”

O músico acrescentou à letra original (11^a estrofe) os versos “Meu Deus, meu Deus...”, talvez com o intuito de dar ao canto um tom de desespero, assim como a expressão “Ai, ai, ai, ai”, o que transmite uma imagem de aflição, de dor. Ainda na mesma estrofe, o poeta escreveu “De longe inda acena: Adeus, Ceará!” e o músico canta: “De longe inda acena: Adeus, meu lugar!”. Patativa diz que o músico justificou a alteração, alegando questões comerciais, pois assim venderia mais discos. Era uma maneira de se formar um canto único, de identidade única.

Luiz Gonzaga faz, então, uma última alteração significativa no cordel de Patativa do Assaré.

ESTROFE	PATATIVA DO ASSARÉ-LETRA	LUIZ GONZAGA-LETRA
19ª	Distante da terra tão seca, mas boa, Exposto à garoa, À lama e ao paú, Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo, Vivê como escravo Nas terra do Su.	Distante da terra Tão seca mas boa Exposto à garoa A lama e o paú Meu Deus, meu Deus Faz pena o nortista Tão forte, tão bravo Viver como escravo No Norte e no Su Ai, ai, ai, ai

Quadro 3: Alterações feitas por Luiz Gonzaga em “A Triste Partida”

Na 19ª estrofe, o poeta conclui o seu texto com “Vivê como escravo/ Nas terra do Su.” e o músico canta “Viver como escravo/ No Norte e no Su.”. Segundo o autor da letra, essa foi uma forma que o “Rei do Baião” encontrou para agradecer os “sulinos”.

Patativa do Assaré se mostrava bastante desgostoso quando alteravam algum verso seu e, de imediato, não aprovou as duas últimas alterações feitas pelo músico, mas acabou por relevar o fato, talvez pela identificação que tinha com o músico e pela admiração que nutriam um pelo outro:

“Luiz Gonzaga foi um grande artista, rapaz inteligente, o rei nunca mudou a sua linguagem cabocla. Viveu naquele meio, entrosado naquela gente alta do diabo, mas ele não criou vaidade. Nunca mudou o “prumode”, o “quem” e outras coisas, viu? Ele soube ser brasileiro. Ele era amigo, viu? Acolhedor do povo. Ele dizia que eu e ele era do mesmo jeito. Eu na poesia e ele na sanfona cantando. Tem que ser é nós dois. Ele disse: Bem, se fosse para eu ficar cantando somente três músicas, eu queria cantar apenas “Respeita Januário”, “Asa Branca” e “A Triste Partida” do Patativa do Assaré. “Era a preferência minha, pra eu ficar cantando por toda a vida. Ele era inteligente, Tão simples!!! Simples mesmo” (Feitosa, 2009:125)

Com “A Triste Partida”, o poeta renunciou seu caminho na mídia e configurou-se como um decodificador, um interlocutor de seu povo para o seu povo e para outros povos. A região onde predomina o multilinguismo ajudou para que ele mantivesse sua linguagem, tendo sua mensagem compreendida e apreciada por admiradores brasileiros e estrangeiros. Como dizia: “É melhor escrever errado a coisa certa do que escrever certo a coisa errada...” (Santana & Carvalho, 2010:19).

Assim, o sentido que o artista deu ao tempo e ao espaço do sertão com os versos de “A Triste Partida”, bem como os versos de “Vaca Estrela e Boi Fubá”, “Seca D’água”, entre outros, que também foram musicados e propagados pelo país, transformou-o em um registro do povo. E por poder ser lido em diversos contextos, seu cantar se torna também comum a todos os homens, visto que a busca por consciência social, política e pelos direitos humanos, é um desejo universal.

O encanto da letra e da voz, das composições que obedeciam aos limites da métrica e da rima (para ele, uma poesia sem rima, não era poesia), a diversidade temática, a fidelidade à sua linguagem e aos costumes de seu povo, o vínculo com a terra onde cultivava versos, sementes, bem como com a sua terra natal, com a verdade, com a justiça e até com a proclamada ausência de vaidade, tudo isso, talvez, tenha sido o diferencial em relação a outros poetas, cordelistas que, embora se revelassem tão criativos quanto o artista cearense, não alçaram voos tão altos quanto os de Patativa do Assaré.

*Poeta, cantô de rua,
Que na cidade nasceu,
Canta a cidade que é sua,
Que eu canto o sertão que é meu
[...]
Patativa do Assaré*

Referências

ARRAES, José de Alencar (1972). *O cantador nordestino e o épico português*. Separata in *Ocidente - Revista Portuguesa de Cultura*, nº 417, vol.83. Lisboa: Neogravura, agosto, p. 75-87.

ASSARÉ, Patativa (2006). *Cordéis e Outros Poemas*. Fortaleza: Edições UFC

- , (2005). *Ispinho e Fulô*. São Paulo: Hedra
- , (2003). *Inspiração nordestina: Cantos de Patativa*/Antônio Gonçalves da Silva [Patativa do Assaré]. São Paulo: Hedra
- , (1978). *Cante lá eu que eu canto cá*. Petrópolis: Vozes
- CARVALHO, Gilmar de (2008). *Patativa do Assaré: um poeta cidadão*/Gilmar de Carvalho – 1ª.ed.- São Paulo: Expressão Popular
- , (2002). *Patativa Poeta Pássaro do Assaré*. Fortaleza: Omni Editora Associados Ltda
- DEBS, Sylvie (2007). *Patativa do Assaré: uma voz do nordeste*. São Paulo; Hedra
- FEITOSA, Luís Tadeu (2009). *Patativa do Assaré: Digo e não peço segredo*. Belo Horizonte: Edição em comemoração ao Centenário Patativano
- FIGUEIREDO, Filho J. De (2005). *Patativa do Assaré / J. de Figueiredo Filho*. Fortaleza: Museu do Ceará
- NOGUEIRA, Carlos (2004). *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- Ocidente - Revista Portuguesa de Cultura*, nº 417, vol.83. Lisboa: Neogravura, agosto, 1972:75-87.
- SANTANA, Tiago; CARVALHO, Gilmar de (2010). *Patativa do Assaré – O sertão dentro de mim*. 1ª ed. São Paulo: Editora Tempo D´Imagem/Edições SESC SP

Endereços eletrônicos:

- Quadro 1: Disponível em: <http://www.patativaencantaemtodocanto.com.br/pg-a-disco.php>. Acesso em: 02 de outubro de 2011).
- Figura 1: Disponível em: <http://cordelparaiba.blogspot.com/2011/05/feira-de-sao-cristovao-mantem-viva.html>. Acesso em: 04 de outubro de 2011.
- Figura 2: Disponível em: <http://educarparacrescer.abril.com.br/leitura/patativa-assare-540028.shtml>. Acesso em: 06 de outubro de 2011.
- Figura 3: Disponível em: http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Luiz+Gonzaga<r=l&id_perso=129. Acesso em: 04 de outubro de 2011

Diálogo gos Inter semi óticos



UNIÃO EUROPEIA

Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA

ISBN 978-989-8549-25-9



9 789898 549259