

Ana Gabriela Macedo
Carlos Mendes de Sousa
Vítor Moura

CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO

Estudos Performativos

Global Performance · Political Performance

XI COLÓQUIO DE OUTONO

Estudos Performativos

Global Performance · Political Performance

XI Colóquio de Outono
ESTUDOS PERFORMATIVOS
GLOBAL PERFORMANCE/POLITICAL PERFORMANCE

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

Capa: Luis Cristóvam
Edição do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho
© EDIÇÕES HÚMUS, 2010
End. Postal: Apartado 7097 – 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: Novembro 2010
Depósito legal: 318616/10
ISBN 978-989-8139-58-0

XI COLÓQUIO DE OUTONO

Estudos Performativos Global Performance · Political Performance

ORGANIZAÇÃO

Ana Gabriela Macedo

Carlos Mendes de Sousa

Vítor Moura

(Revisão de textos de Bernarda Esteves)



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

*Este volume é dedicado à memória viva de
Paulo Eduardo Carvalho*

“There would have been a time for such a word”
Macbeth, Act V, v 18

Índice

Introdução	
ANA GABRIELA MACEDO, CARLOS MENDES DE SOUSA E VÍTOR MOURA	11
Foreword	
ANA GABRIELA MACEDO	21
What’s wrong with “dirty” feelings? The case for pornography	23
RUWEN OGIEN	
“Doing Things with Words” Feminist Performative Translators	37
ELEONORA FEDERICI	
Performing Gender behind the Camera: Women Directors in Commercial Cinema	49
MARGARIDA ESTEVES PEREIRA	
Fluid Performances: women travel writers and their changing political roles	63
REBECCA KIRSTEIN HARWOOD	
A ‘escrita-corpo’ de Ana Hatherly:	75
MÁRCIA OLIVEIRA	
Eunice de Souza’s poetry: creating a public <i>persona</i> as feminist performance	85
JOANA PASSOS	
Reescrever <i>diferenças</i> , desconstruir <i>hegemonias</i> .	97
ELENA BRUGIONI	
Veracity and Mendacity	111
LAURIE BETH CLARK	
Options for Contemporary Dance Criticism	117
NOËL CARROLL	
Force Multiplier: what can performance do for and against torture?	137
MICHAEL PETERSON	
Ascensão e queda Muros, labirintos e as asas do desejo	153
ALFRED OPITZ	
Work of Mourning in <i>Good bye, Lenin!</i> , <i>The Lives of Others</i> and <i>Sonnenallee</i>	163
SVEN GRAMPP	
Perestroika: géneses, vivências e leitura intramuros	179
NADEJDA IVANOVNA NAGOVITSINA MACHADO	
The Dead Weight of the Text: Narratives of <i>The Merchant of Venice</i> in performance	193
FRANCESCA RAYNER	

Shakespeare on film: popularising the bard through a musical	205
BERNARDA ESTEVES	
The Performative Female Body in Helen Chadwick and Claude Cahun	213
MARIA LUÍSA COELHO	
Female stereotypes-based «personae» in women’s video art	223
TERESA FURTADO	
Satiric Language, Political Defiance, and Cultural Change	235
MARIA GEORGINA RIBEIRO PINTO DE ABREU	
Defender a ópera contra os seus entusiastas: <i>Musiktheater</i> , de Walter Felsenstein a Peter Konwitschny	257
MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO	
Performance Musical: O Papel do Intérprete na Música Erudita Ocidental	273
LUÍS PIPA	
História da interpretação como memória de civilização	285
ÂNGELO MARTINGO	
Christopher Wool: efeito e drible	299
EUNICE RIBEIRO	
A arte da representação	315
MARTA NUNES DA COSTA	
‘I am the Voice of Fire’: Poetry as Political <i>Performance</i> in the Works of Edith Sitwell and Stevie Smith	329
PAULA ALEXANDRA V. R. GUIMARÃES	
Mesa-redonda “Artes em Diálogo”	
LUÍS FILIPE ROCHA	349
PAULO EDUARDO CARVALHO	355
Homenagem a Augusto Boal	360
HUGO CRUZ	

XI Colóquio de Outono

Estudos Performativos

Global Performance · Political Performance

(...) a teoria ou a reflexão performativa apresenta-se como uma possibilidade de abordagem interdisciplinar eminentemente cultural – em oposição a estritamente estética – de uma vasta gama de fenómenos, desse modo propondo novas modalidades de leitura ou, pelo menos, de legibilidade da cultura. (Paulo Eduardo Carvalho)

O XI Colóquio de Outono promovido pelo *Centro de Estudos Humanísticos* da Universidade do Minho, subordinado ao tema “Estudos Performativos. *Global Performance / Political Performance*”, realizou-se entre 10 e 12 de Dezembro de 2009.

O tema deste Colóquio cujas comunicações compilamos no volume que agora apresentamos foi, a vários títulos, pertinente e estratégico, tanto a nível pedagógico (articulando-se com a criação de um novo curso em preparação no ILCH), como no âmbito da investigação, dada a sua natureza inter e transdisciplinar. O programa organizado foi vasto e muito diversificado, contemplando as várias áreas de investigação no CEHUM, incluindo mesmo as recém-criadas áreas no âmbito das Artes, nomeadamente a Música, assim como os mais recentes debates a nível internacional que os diversos especialistas convidados nos trouxeram. O Colóquio incluiu, na sua globalidade, uma vasta gama de temas no âmbito da Estética e da Ética; painéis incidindo sobre distintas áreas no âmbito dos Estudos Performativos (teatro, música, cinema, dança, video-arte), e outras sessões temáticas, nomeadamente

sobre Estudos de Género e *Performance*, bem como uma sessão em torno da “Queda do Muro de Berlim”.

Integrando este Colóquio sobre *Estudos Performativos* como uma parte crucial da análise e debate sobre o “estado da arte” nesta matéria, tiveram lugar duas mesas-redondas, a primeira intitulada “Artes em Diálogo”, moderada por Ana Gabriela Macedo, Vítor Moura e Sérgio Sousa, com intervenções de Joana Domingues, José Capela, Amélia Muge, Fernando Matos Oliveira, Luís Filipe Rocha e Paulo Eduardo Carvalho. Os textos dos dois últimos intervenientes integram esta publicação.

Uma segunda mesa-redonda, intitulada “Teatro e Contemporaneidade”, teve como intervenientes Nuno Cardoso, Jacinto Lucas Pires, João Manuel Oliveira e Filomena Louro, e foi moderada por Francesca Rayner. Em articulação com este painel, o actor e encenador Hugo Cruz fez uma intervenção de homenagem a Augusto Boal, cujo testemunho incluímos neste volume.

Afigura-se-nos pertinente recordar hoje, tal como afirmou Roselee Goldberg na Introdução ao seu pioneiro estudo sobre *performance*, intitulado *Performance Art from Futurism to the Present* (1979; 1988), que, pela sua natureza intrínseca, a *performance* desafia definições precisas ou simplistas, para além da simples declaração de que se trata de “arte viva” feita por artistas. Qualquer definição mais restrita negaria de imediato a viabilidade da própria *performance*, visto que ela se fundamenta numa variedade de disciplinas e de *media* – a poesia, a narrativa, a música, a dança, a arquitectura, a pintura, assim como o vídeo, o cinema, os *slides* – articulando-as numa imensa possibilidade combinatória. Na realidade, nenhuma outra forma de expressão artística se traduz num manifesto tão desterritorializado, tão sem fronteiras, já que cada *performer* inscreve a sua definição no próprio processo de execução da arte que cria. “A vida é o próprio tema fulcral da *performance*”, tal como afirma Goldberg.

Passamos agora a uma breve sinopse dos textos contidos neste volume.

O artigo de Ruwen Ogien desafia os fundamentos das várias tentativas de classificar aquilo a que normalmente se chama “pornografia”, fazendo-o a partir de um ponto de vista filosófico próximo do Utilitarismo. O autor começa por tentar evidenciar que não é possível apresentar um conjunto de condições necessárias e conjuntamente suficientes para caracterizar com rigor, em compreensão e em extensão, o domínio dos objectos pornográficos. Em particular, Ruwen Ogien analisa a fronteira dúbia entre “pornografia” e “erotismo”, duvidando da pertinência da categoria do “artístico”, que,

segundo muitos, serviria para distinguir esses dois géneros de representação sexual, desconfiando da capacidade dos “juízes” para avaliar da qualidade do valor artístico dos objectos, e levantando sérios obstáculos à ideia segundo a qual existiria uma diferença “moral” entre erotismo e pornografia. Numa segunda etapa, Ogien utiliza o célebre Princípio do Dano de John Stuart Mill como alicerce daquilo a que chama uma ética minimalista, por oposição às éticas perfeccionistas, paternalistas e coercitivas. É à luz dessa ética minimal que Ogien tenta ilibar a pornografia das acusações que lhe são normalmente dirigidas (designadamente, a partir dos sectores feministas e conservadores), com um enfoque especial sobre o argumento que defende que a pornografia é danosa para as mulheres e para as crianças.

O texto de Matthew Kieran aborda algumas das formas através das quais as obras de arte suscitam no espectador uma empatia, ou mesmo uma simpatia, por situações e personagens que seriam normalmente sentidos como moralmente repulsivos. Introduzindo a noção de “emoção assimétrica” e re-equacionando as condições de separação entre o ficcional e o real, o autor propõe uma explicação para o facto de a reacção emocional a estados de coisas que sabemos serem imaginados se encontrar muitas vezes próxima da reacção que reservamos às manifestações da virtude ou do vício.

Constatando o enorme incremento, quantitativo e qualitativo, que a crítica de dança sofreu nos últimos anos, em particular ao nível da imprensa escrita, Noël Carroll examina três vias alternativas de desenvolvimento através das quais a crítica mais “ambiciosa” poderá encontrar um desenvolvimento mais consistente: a crítica descritiva, a crítica cultural alternativa e a crítica situacional. As três partilham um mesmo percurso dialéctico: a crítica descritiva surgiu como antídoto para a crítica tradicional, a crítica cultural alternativa pretendeu ser a antítese da crítica descritiva e a crítica situacional foi pensada como síntese superadora da crítica descritiva e da crítica cultural, rectificando as falhas de ambas ao mesmo tempo que incorpora as suas vantagens explicativas. Seguindo este trajecto dialéctico, Noël Carroll procura demonstrar os erros das duas críticas anteriores e evidencia os atributos da crítica situacional.

No âmbito da mesa-redonda “Artes em Diálogo”, Luís Filipe Rocha propõe uma visão panorâmica da sua actividade como realizador de cinema, apresentando algumas das bases teóricas do seu percurso como cineasta e uma reflexão mais geral sobre a especificidade do próprio cinema, nomeadamente, no confronto com outras artes como a música, a literatura, o teatro, e,

em especial, a arquitectura. A partir deste confronto, Luís Filipe Rocha elege, como elementos distintivos do cinema, a montagem, o primeiro plano e o tratamento do tempo.

Igualmente neste âmbito, convidado a reflectir sobre a noção e a prática da Performance, Paulo Eduardo de Carvalho apresenta a questão da especificidade *versus* cruzamento entre as diferentes artes reunidas na prática performativa, debate a “porosidade” inerente ao próprio conceito, indefinido e precário por natureza, apresenta dados relevantes sobre a sua mutação diacrónica, para, finalmente, se deter sobre a pertinência da categoria da *performance* política.

Situando-se heterodoxamente à margem das celebrações dos 20 Anos da Queda do Muro de Berlim, Alfred Opitz propõe a análise de um daqueles “traços cómicos” que, segundo Heinrich Heine, fazem parte inevitável dos grandes momentos da “tragédia universal”. Assim, para falar do fim de um muro que constituía, literalmente, um obstáculo físico ao movimento, Opitz chama a atenção para a curiosa recorrência da figura e do mito de Ícaro presente em múltiplos aspectos da cultura da extinta República Democrática Alemã, bem como do seu regresso actual como um dos elementos fundamentais da “Lestalgia”.

Sven Grampp analisa três filmes relacionados com a vida na extinta RDA, a saber, *Good bye, Lenin!*, *As Vidas dos Outros* e *Sonnenallee*, detectando o modo como cada um deles promove um certo *trabalho de luto*, para utilizar a expressão de Sigmund Freud. A partir desta base, o autor reflecte sobre a própria noção de “fim” e sobre o modo como o cinema em geral tem trabalhado este tema.

O texto de Nadejda Machado coloca em perspectiva o papel determinante que a União Soviética de Gorbachev teve na transformação radical do mapa geopolítico da Europa, e que tem na Queda do Muro de Berlim o seu símbolo por antonomásia. A partir de um olhar *de dentro para fora*, Nadejda Machado descreve, igualmente, algumas das consequências que a *Perestroika*, a sua propagação pela Europa do Leste e a consciência da inevitabilidade dessa propagação, trouxeram para a prática artística e para a vida cultural da URSS, catalisando a sua metamorfose política.

O artigo de Mário Vieira de Carvalho propõe-se resgatar a ópera da inatividade a que a remetem aqueles que, entusiasticamente, a reduzem ao simples valor de troca como “mercadoria de prestígio”. Contra a sua redução a uma mera demonstração das acrobacias vocais ou do virtuosismo instru-

mental dos seus intérpretes, o autor realça o conteúdo político, estético e epistemológico do espectáculo de ópera e insiste na importância de nunca perder a perspectiva do todo, onde todas estas dimensões alcançam o seu verdadeiro significado. Nesse sentido, o autor defende uma teoria da interpretação que assenta na compreensão global desta pluralidade de dimensões e que conduz, necessariamente, à constante recriação da obra, *carregando-a* com a actualidade política, social e artística do presente. A partir desta tese, o autor revisita e compara algumas teorias contemporâneas da interpretação dramática, nomeadamente, as de Walter Felsenstein, Bertolt Brecht e Peter Konwitschny.

O texto de Luís Pipa demonstra o modo como a notação musical foi objecto de diferentes percepções por parte dos intérpretes ao longo da história da música ocidental. A evolução da prática da escrita musical ao longo dos séculos evidencia, também, a mutação da consciência do compositor quanto ao grau de controlo que este pretendia reservar sobre a obra enquanto produto acabado. Nesse sentido, a história da notação musical é também a história das relações entre compositor e intérprete e um repositório dos protocolos de comunicação entre ambos. Para evidenciar alguns dos momentos mais significativos da evolução do estatuto do intérprete e da sua relação com o texto musical, Luís Pipa analisa uma vasta série de exemplos, desde Liszt até Glenn Gould, passando por Rubinstein ou Vianna da Motta.

Ângelo Martingo socorre-se de Max Weber e de Norbert Elias para circunscrever um conceito prévio de “acção social”. A partir de Weber, propõe-se uma distinção entre acção social racional no que respeita a fins, acção racional quanto a valores, acção afectiva e acção tradicional. O primeiro tipo de acção destaca-se das restantes porque é orientada pelas expectativas sobre o comportamento do objecto da acção. De Elias extrai-se a tese segundo a qual o comportamento racional constitui-se a partir da interiorização de coações externas e da psicologização do comportamento. Horkheimer e Adorno insistirão no carácter instrumental desta racionalidade, visando o domínio da natureza e dos outros homens. A partir desta base, é então proposta uma análise sociológica da actividade de interpretação musical, revendo-a como manifestação dos processos descritos de racionalização e de civilização. É prestada particular atenção à relação entre a cena e a sala, o compositor e o intérprete, e a estrutura musical e a expressão.

O artigo de Eleonora Federici convoca no título o célebre ensaio do filósofo da linguagem J. L. Austin (*Doing Things with Words*, 1962) para, a partir dele, reflectir sobre a tradução feminista e os actos performativos. Eleonora Federici dá-nos conta de como a prática de tradutoras feministas pode ser uma expressão performativa e um campo de batalha para uma identidade linguística, cultural e de género que visa desconstruir os mitos de objectividade e transparência na linguagem; a tradução não é um acto neutro, mas ocorre num contexto sociocultural e ideológico específico onde a língua é fortemente marcada por categorias de género, raça/etnia e classe. São apresentados exemplos de tradutoras/criadoras em zonas de fronteira entre duas ou mais culturas, como Susanne Lotbinière Harwood e Gloria Anzaldúa, que desenvolvem um trabalho extremamente rico de recriação e de problematização de identidades.

Partindo da constatação de que na indústria cinematográfica, tal como acontece em outras áreas artísticas, as mulheres foram tradicionalmente relegadas para desempenhar papéis com menor relevância, Margarida Esteves Pereira no seu texto propõe-se aferir o modo como as cineastas feministas lidaram com a questão do cinema e das mulheres, especialmente, depois dos anos 1970. Mais especificamente, o artigo procura tratar o modo como as mulheres têm actuado enquanto realizadoras no cinema comercial e indagar até que ponto o género pode influenciar a realização de filmes. São apresentados, neste artigo, os casos de estudo das realizadoras contemporâneas Jane Campion e Gurinder Chadha para ilustrar alguns das questões levantadas.

O texto de Rebecca Harwood começa por assinalar o facto de o verdadeiro significado da literatura de viagens ser subestimado, e muitas vezes ignorado mesmo, no que toca às questões políticas, em favor de aspectos culturais e psicológicos da viagem. No caso das escritoras de viagens, a questão torna-se ainda mais complexa. Considera-se neste artigo a importância da política na literatura de viagens de uma selecção de autoras inglesas entre os anos 1840 e 19840. O artigo pretende mostrar o modo como estas mulheres se envolveram com as ideologias do seu tempo e como se serviram do espaço público para expressar os seus compromissos políticos.

Márcia Oliveira analisa “Poema d’Entro” e “Rotura” de Ana Hatherly, mostrando como esta autora desenvolve uma intrincada teia de relações entre todos os níveis da sua vasta obra, concretizada em campos tão distintos como a escrita, a pintura, o desenho, o cinema, a performance ou a investigação académica. Pretende mostrar-se como nas citadas obras performativas

de Ana Hatherly o corpo se relaciona intimamente com a escrita, numa tentativa de ir além dos processos de atribuição de significado à palavra, procurando o encontro do *eikon* com o *logos*, da imagem com a palavra.

O desafio lançado por Judith Butler em “An essay in phenomenology and feminist theory”, onde se defende que o género pode ser interpretado como a *performance* de um “guião” socialmente instituído, constitui o ponto de partida do artigo de Joana Passos para, nessa direcção, apresentar uma leitura da poeta Eunice de Souza. O reconhecimento desta poesia, numa sociedade tradicional como a indiana, atribuiu à autora uma grande visibilidade como personalidade pública que encarna precisamente o oposto do modelo feminino de docilidade, abnegação e vocação maternal. Joana Passos lê esta obra poética como provocação pública, uma *performance* alternativa de género.

Elena Brugioni socorre-se da análise de um conto de Mia Couto (“Lenda de Namarói”) para reflectir sobre um conjunto de instâncias que se prendem com a desconstrução da relação cultural e historicamente estabelecida entre géneros sexuais e papéis políticos a estes associados. O artigo pretende mostrar como a reescrita da narrativa fundacional falocêntrica, que o escritor moçambicano propõe no texto aqui analisado, representa uma leitura socio-cultural situada. O conto proporciona um conjunto de problematizações que o inscrevem numa prática literária que aponta para a dimensão fenomenológica daquilo que Boaventura de Sousa Santos tem vindo a definir como *epistemologia do Sul*.

O texto de Francesca Rayner analisa uma encenação de Ricardo Pais da peça *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare, apresentada no Teatro Nacional São João do Porto (2008). Pretende-se mostrar neste artigo como se recontextualiza a questão do anti-semitismo da obra, no sentido de criar uma abordagem mais psicológica da relação entre António e Shylock, como rivais unidos por um ódio mútuo. Francesca Rayner interroga-se sobre o modo como esta leitura psicanalítica da peça interagiu com a leitura socio-política do anti-semitismo. Coloca-se a questão de perceber se há uma complementaridade entre as leituras ou se elas funcionaram como abordagens divergentes, deixando os actores e o público sem rumo nas atitudes tomadas em relação ao texto e à sua representação.

Analisando a adaptação para o cinema da peça de Shakespeare *Love’s Labour’s Lost*, feita por Kenneth Branagh, no ano de 2000, Bernarda Esteves levanta uma série de questões, a partir do confronto das opções do realizador com a peça shakespeariana. Antes de mais, interroga-se sobre a problemática

da revisão e reescrita da peça para um musical, assim como sobre a escolha dos anos 30 para o cenário. Quais as técnicas e recursos que Branagh utilizou para tornar este filme acessível? Foi a mudança de meio fecunda? Como é que o realizador transformou uma peça, outrora difícil, num típico musical romântico de Hollywood?

Ao olhar para as obras de Helen Chadwick e de Claude Cahun, através da lente da crítica fornecida pela teoria de Judith Butler, o artigo de Maria Luísa Coelho procura mostrar como ambas as artistas expressam esteticamente a noção de performatividade *avant la lettre* apresentada por J. Butler. Com efeito, as obras das autoras em análise podem ser vistas como forma de questionar uma noção naturalista do significado do corpo e uma visão essencialista de diferenças entre géneros. Neste artigo, explora-se o entendimento comum sobre o significado do corpo e do género para justificar a importância do conceito de performatividade para a crítica de arte feminista e para as práticas de mulheres artistas.

Partindo de uma perspectiva feminista, o artigo de Teresa Furtado apresenta uma leitura da forma pela qual as mulheres artistas da área de vídeo incorporam estereótipos culturais femininos nas suas obras. Pretende mostrar-se o modo de funcionamento da estratégia desconstrutiva e disruptiva nestes trabalhos, que se socorrem de diversos níveis de ironia e humor, apresentando-se as distorções e iniquidades nas representações estereotipadas de mulheres que proliferam em todas as áreas sociais, desde os “media” impressos, ao cinema, à publicidade, à televisão e à Internet.

O artigo de Maria Georgina Abreu procura demonstrar que o radicalismo do período do *Regency* (1810-20) britânico constituiu uma resposta criativa à marginalização política e cultural. A procura radical de uma mudança política através da reforma parlamentar implica não apenas a crítica ao poder aristocrático, mas também a crítica às premissas do próprio poder. Ao contrário da resposta da classe média, os radicais sonhavam com a mudança do mundo. A liberdade de imprensa era o instrumento-chave para aquele fim.

O ensaio de Eunice Ribeiro centra-se numa leitura do trabalho do artista norte-americano Christopher Wool. Partindo do *gesto* como hipótese crítica pretende-se mostrar neste ensaio como Wool parece sujeitar o gestualismo a um processo sistemático de revisão que retoma diferencialmente a questão-pintura, sob o ponto de vista da “categoria” e porventura da “ontologia”. Analisa-se o modo como Wool sugere uma peculiar topologização da *rasura* enquanto lugar simultaneamente pictórico e contrapictórico. A leitura de

Eunice Ribeiro sublinha aquilo que, nesta obra, à partida parecia fazer colapsar a pintura, quer como espaço hermenêutico quer como dado fenoménico, para dar conta da forma como na obra de Wool se instala um modo alternativo de a perceber nos termos de uma performatividade teatralizada e negativa.

Marta Nunes da Costa reflecte sobre a representação num contexto específico, isto é, o contexto democrático. Coloca-se, neste artigo, uma questão central: o que é a representação política em democracia e porque é (ou deve ser) esta entendida enquanto *arte*? A explanação do artigo desenvolve-se em quatro momentos, desde a referência às várias conceptualizações de representação, ao paradigma de representação (política), teorizado por autores como *Hannah Arendt*, *Herbert Marcuse*, *Guy Debord* e *Jean Baudrillard*, a uma revisão do conceito de representação democrática e à relação crucial entre representação, participação, individualidade e liberdade.

O texto de Paula Guimarães centra-se na proximidade encontrada entre os estilos da *performance* poética de Edith Sitwell e de Stevie Smith, apesar de diferenças significativas nas origens das autoras e nas tradições que assimilaram. Mostra-se neste artigo que ambas as poetisas adoptaram figuras femininas elaboradas que lhes permitiram existir fora dos limites da feminilidade ‘normal’: Edith Sitwell questionando o impacto da guerra sobre a mulher e afirmando a importância da inclusão da voz feminina no diálogo político; Stevie Smith pondo em causa as representações tradicionais do imperialismo inglês através da questionação da épica e da gesta masculinas.

Por fim, merece ainda ser referido que o programa cultural deste Colóquio incluiu um espectáculo de Dança, *Mecanismos*, com cenografia de Joana Providência, produção e interpretação da Escola de Dança *Arte Total*, bem como um Concerto de Música de Câmara, pela Orquestra de Cordas Académica do ILCH/ UM interpretando obras de Felix Mendelssohn e Benjamin Britten.

Uma vez mais, queremos deixar expresso o nosso reconhecimento a todos quantos tornaram possível realizar mais um Colóquio de CEHUM e, com o seu esforço e cooperação, amenizaram as dificuldades de levar a bom termo tanto o Colóquio como a publicação deste volume. Agradecimentos são devidos à Direcção do ILCH, na pessoa da Professora Eduarda Keating, a Francesca Rayner, Vítor Moura e Filomena Louro, figuras cruciais em todo este processo de estruturação deste Colóquio, bem como do curso de Artes

Performativas em implementação, assim como ao *staff* do CEHUM, e, muito particularmente, aos bolseiros Anabela Rato, André Caiado e, mais recentemente, Bernarda Esteves, por todo o incansável apoio logístico.

ANA GABRIELA MACEDO
CARLOS MENDES DE SOUSA
VÍTOR MOURA

Braga, 12 de Outubro de 2010

Foreword

XI Colóquio de Outono Estudos Performativos

Global Performance · Political Performance

First of all I would like to say that the idea of organising the Colóquio de Outono of the year 2009 around the subject of *Performance Studies* came about in response to a group of colleagues in our Institute of Arts and Human Sciences, (ILCH), who have been engaged in the creation and setting up of a new degree under that umbrella term. We believe it is a timely decision to take, in tune with contemporary demands from the Humanities and also an important decision to take in practical terms, if we want to keep pace with the overwhelming changes in the labour market concerning graduates from our disciplines and fields of research, as a whole. Naturally this is a somehow “risky business” and an unstable territory, which will require a lot of energy and relentless enthusiasm to face the new challenges involved, namely network teaching and collaborative research. Francesca Rayner and Vítor Moura have been crucial elements in all this process, fostering the awareness for the need of such a Degree in ILCH, (and I want to open here a parenthesis to thank them both very especially for all their crucial help and support in the organisation of this Colloquium). Other colleagues have had important roles to play in envisaging the creation of a new Degree in Performative Arts, starting with Professor Acílio Rocha, until very recently Vice-Rector of the Humanities; Filomena Louro, long seen devoted to the teaching and research in Contemporary Irish Drama and broadly, Theatre Studies. More recently, Film Studies has acquired great prestige amongst the students and received a growing awareness as an established field of research amongst us.

Thus, the possibility of bridging over the disciplines, activating pending dialogues between the arts beyond the anxiety of forms of prevalence or superiority of some in relation to others, seemed to us to be a task CEHUM

should engage in and indeed promote. Thus the genesis of the topic for this year's Colloquium, as a fundamental *forum* of dialogue. Moreover, CEHUM is defined by its transdisciplinarity as a research Centre in the Humanities, where Literatures, Languages, Cultures and Philosophy, translated through a variety of hermeneutical discourses cohabit, and where naturally healthy polemics around issues like these should take place. Since its early days, the Autumn Colloquium set up by Professor Vitor Aguiar e Silva in 1998, has been a privileged stage for such timely debates.

I also want to signal the fact that 2009 marked the centenary celebration of Futurism (which first Manifesto was published in February 1909 by Marinetti), and that Futurism has rightly been acknowledged as the starting point and catalyst of *Performance Art* in the 20th century. So, our Colloquium is also a tribute to the overwhelming meaning of Futurism throughout the art movements in the 20th century and its continuing *apport* to the 21st century. As Roselee Goldberg claimed in the Introduction to the pioneering study, *Performance Art from Futurism to the Present* (1979;1988):

“The history of performance art in the 20th century is the history of a permissive, open-ended medium, with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms, and determined to take art directly to the public. For this reason its base has always been anarchic. By its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists”.

Finally, I want to thank all our guest speakers for joining us in this new Colóquio de Outono. To all the guest scholars who came from far away, the United States, England, Paris, Germany, as well as from various Portuguese Universities and different research centres in the country, to the colleagues from the Universidade do Minho, the researchers from CEHUM and the students from the Instituto de Letras, our debt of gratitude for the vital discussion forum that we had during the three days the conference lasted.

Last but not least, our warmest thanks to Anabela Rato, André Caiado, the group of young researchers and the staff of Cehum, without whom any work of this kind would be an impossibility and a total nightmare!

ANA GABRIELA MACEDO
(CEHUM Director)

What's wrong with "dirty" feelings? The case for pornography

RUWEN OGIEN

National Center for Scientific Research, Paris

The American Judge Potter Stewart once famously said something like: "Pornography is hard to define, but I know it when I see it". I agree with the first part of the sentence, but not with the second. I think that pornography is hard to define, but seeing does not help. More precisely, seeing does not always help telling eroticism from soft-core pornography and soft core pornography from hard core pornography and so on. It does not take long to understand that instead of asking "What is pornography?" it would be more fruitful to ask: "Why is it so hard to define pornography?".¹

Why is it so hard to define pornography?

Open a dictionary, the French *Petit Robert* for example, and check the entry "pornography". You will learn that pornography comes from the Greek *pornè* which means "prostitute" and *graphein* which means "describing".

¹ This paper could be seen as a sequel to my two books, *Penser la pornographie*, 2003 and 2008; *La liberté d'offenser. Le sexe, l'art et la morale*, 2007. Sources for the facts I am referring to in this paper, concerning the French and American legislations, or the empirical studies on the effects of pornography, are provided in these books.

Now, if we put together these two Greek words, the result will be that pornography means “description of prostitutes”.

Do we know more about pornography after we have learned that it comes from the Greek and means “description of prostitutes”? In a way, we know less, because this information could make us believe that pornography is a kind of scientific discipline, like geography or ethnography. But “pornography” has never been a scientific discipline, even it shares with science some motivations, like the desire to disclose what is hidden. And today pornography is obviously not only about describing the every day life of prostitutes, including what they eat or how they deal with their children.

At first sight, pornography is more about *causing* something, a physiological or psychological reaction, than about *describing* something. It is more about making you feel something than telling you what there is around. This couldn't be said from geography or ethnography.

If we read further the *Petit Robert*, we realize that it is exactly what it suggests. According to it, “pornography” means “visual or linguistic representation of obscene things to be publicly communicated”. But what is obscene according to the dictionary?

The answer is: “What harms modesty by causing sexual thoughts or feelings”. This causal way of defining the “obscene” is not very refined, and is open to many objections. But what interests me is precisely the import of a causal property in the definition of pornography, call it the “obscene” or whatever else.

For the *Petit Robert*, pornography is supposed to *cause* some specific effect, namely sexual arousal. But in order for something to be pornographic, is it necessary that it causes sexual arousal? Can't we imagine something which is pornographic and does not cause sexual arousal or something which is not pornographic and causes sexual arousal? Yes, we can, if I may say.

Suppose you have access to only one sexual image. But you have watched it thousand times, masturbated on it for weeks at a time, and it does not have any effect on you anymore. Would you say that it has stopped being pornographic? I suppose you would hesitate. You would rather say that you know that the image is pornographic, but it does not move you anymore, unfortunately. Now, suppose you are sexually aroused by paintings of San Sebastian. Would you say that these paintings are pornographic? I suppose you would hesitate. You would rather say that you know that the paintings *are not pornographic*, but they still make you feel horny. So, it is not the case

that an image is pornographic if and only if it actually causes some sexual reaction or even if it could potentially cause some sexual reaction. The same could be said of texts. Let me sum up with two plain and boring sentences of the kind analytical philosophers fancy.

1. Some images or texts are pornographic, but they don't cause sexual reactions.
2. Some images or texts cause sexual reactions, but they are not pornographic.

So much for effects.

Now, what can be called pornographic, once we have separated the text or the image from its effect? It seems that a good way to move forward would be to replace the intensional question "What is pornography", to which nobody has ever given a convincing answer (Van de Veer, 1992), with the extensional question "What kind of object can be called "pornographic"?"

For some philosophers who are "against definitions", as they would say, this question could bring more interesting answers, because it does not start with a useless demand of necessary or sufficient conditions. It opens us to something that could be called, if one like big words, the "ontology of pornography".

So, what kind of object can be called "pornographic"? Could a dream be pornographic, or only the way it is told? Could a memory be pornographic, or only the way it is described? Could a music be pornographic, or only the lyrics? Could an erected penis be pornographic, or only an image of it? Could a wild sexual intercourse be pornographic, or only an image of it?

Some kind of implicit ontology stands behind our common answers. In general, what we call "pornographic" are not physical objects or mental events, but the *public representation*, through texts and images, of these objects or events. It does not seem appropriate to say of an erected penis that it is "pornographic" just because it is an erected penis, but it can be said of a movie image of an erected penis that it is "pornographic". It does mean, of course, that an image is "pornographic" simply because it represents an erected penis. Such an image could be part of a medical documentary on the properties of penises, of the kind which could be seen on *Discovery Channel*. As people would say if they are not philosophers trying hard to state some universal truth: "It all depends on the context".

To sum up again: It is not sufficient for a text or an image to represent something explicitly sexual in order to be "pornographic".

And here we come close to what I had in mind from the beginning. The difficulty with “pornography” is not only that the necessary or sufficient conditions that are needed to define it are missing or slippery. It is that “pornography” belongs to a semantic family which contains different terms including “obscene”, “erotic”, “sexually explicit” and it does not seem obvious that they refer to different concepts with clear cut borders. Practically, the most difficult and the most important is to tell the “erotic” from the “pornographic”. It is important because it is supposed to have moral implications and it certainly has legal effects. “Pornographic” as opposed to “erotic” is, in France, at least a *legal term* which serves to qualify certain images or texts that cannot be shown to minors. Violations of the law which forbids communication of the so-called “pornographic” images to minors are strongly punished (up to 3 years in jail). Actually, it seems that some rules organize part of the legal thinking on the pornographic as opposed to the erotic. These rules are never clearly written down in legal codes but they are sometimes spelled out in jurisprudence. They go like this:

First set of rules

If a graphic representation of sex is artistic, it is not “pornographic”.

If a graphic representation of sex is not artistic, it may be “pornographic”.

If a graphic representation of sex is “pornographic”, it can’t be protected by law. If minors are exposed to it, the author and producer should be punished.

Second set of rules

If a graphic representation of sex is meant to arouse delicious aesthetic feelings and deep thoughts, it is not “pornographic”.

If a graphic representation of sex is only meant to arouse you sexually, it might be “pornographic”.

If a graphic representation of sex is “pornographic”, it can’t be protected by law. If minors are in a position to be exposed to it the author and producer should be punished according to the law.

Who is afraid of pornography?

Actually, all this means that sexual representations cannot be protected by the right to free speech unless they are artistic enough or aesthetic enough. At first sight, these rules do not seem completely unreasonable. Think of Courbet's famous painting, *L'Origine du Monde*, a close up on a female sex. Those who deny that it is "pornographic" will probably put forward its enormous artistic value and the fact that it will be ridiculous to think that it was painted *exclusively* in order to arouse the viewers sexually. They will call for a legal protection of this piece, which will be granted. It is fine for Courbet, I am happy for him, but in my opinion these rules are unfair.

Firstly, they demand too much from representation of sex. Why should sexual representation be "artistic" in order to be protected by law or at least not legally forbidden, when whatever other genre, political writings, novels, autobiography, are nor required to be artistic in order to circulate freely. Do you think that the autobiography of Céline Dion could circulate freely if the artistic standard would apply to it?

Secondly, these rules assume that the *intention* to cause sexual arousal is degrading, whether it actually causes sexual arousal or not. But it is hard to understand why the intention to arouse the sexual instincts of the citizens should be judged degrading in a non religious democracy, to the point of depriving creative work of the protection of the right to free expression. When a Ben Stiller's movie is released, nobody complains that it is just to make us laugh. When a George Romero's movie is released, nobody complains that it is just to frighten us. When a Spielberg's movie is released, nobody complains that it is just to make us cry. But when a Rocco Siffredi's movie is released, people complain that is just to make us feel horny. Why? Why is it acceptable to have the intention to make us laugh, to make us cry, to make us feel fear, but not to make us feel hot? What's so wrong with the *intention* to arouse the sexual instincts of the citizens?

Something is missing here at the moral level, namely a proof that our sexual instincts are intrinsically bad, something of the kind Kant assumed, among many others. And unless one supposes that a non religious democracy can be strongly perfectionist and use coercive means to force citizens to comply with a certain idea of the human good, one should reject the idea that the intention to arouse the sexual instincts of the citizens is bad to the point of supporting a legal ban on pornography.

And now one last objection against these rules: it seems unreasonable to delegate to judges the responsibility of the final decision as to whether some creative work is a piece of art, or as to whether its only aim is to arouse the basic instincts of the reasonable citizens. That's plain and need no further arguments.

The “Erotic” and the “Pornographic”

One could hope at this point, that the distinction between the “erotic” and the “pornographic” would not be based on the same kind of reasoning. But on certain versions, it is, unfortunately. The best minds have tried to bring into the debate a standard to tell the “erotic” from the “pornographic”. But all are controversial. We owe the most minimalist (and probably the most frequently quoted) way of putting these differences to the ex porn actress, Gloria Leonard: “The difference between pornography and erotica is just lighting”. I like this definition because it is the least moralistic I know of. What makes the difference between my understanding of pornography and what I call the moralistic one is simply that, in my opinion, the commonplace distinction between what are called “documents of a sexual nature,” “erotica,” and “pornography” could have some solid aesthetic or social merits, but it is a distinction without any moral value. To present my idea in a familiar way, I will say that at any given moment, there are probably all sorts of differences of aesthetic form and social acceptability between so-called “erotica”, which excludes close-ups of penetration and erect male genitalia, and “pornographic” films that multiply these scenes without any narrative justification.

But I assume that it would be absurd to argue that there is a *moral* difference between a representation of a penis at rest and an erected penis, or one between scenes of an explicitly sexual nature filmed in close-up under strong lights and those filmed at a distance or in half darkness. Situating my point of view within the contemporary philosophical debate will of course demand a bit more detail. Among the philosophers who have written about pornography, none of them, as far as I can tell, is backwards or prude to the point of concluding that it is necessary to outlaw *absolutely all* sexual representations (including anatomical plates and “artistic” nudes). However, some of these philosophers do suggest that we distinguish these representations according to criteria I call “moral”. According to them, the rawest, most explicit representations, those called “pornographic”, are injurious, degrading, and so on.

They pose a moral problem. Conversely, the less raw, less explicit representations, those commonly called “erotic”, do not pose any problems of the sort. What I mean by saying “There is no *moral* difference between sexual representations that are raw or explicit and those that are not”, is that I reject the way these philosophers see things. In fact, I am convinced that the reasons why we feel erotica does not present a *moral problem* could, were they analyzed (were they better understood), help us to see that pornography doesn’t present one either.

Actually I should say that in my opinion, pornography poses no threat to any of the principles of what I call *minimal ethics*. And so according to these ethics, it seems to me that there is no *moral* reason to disapprove of pornography. But what is “minimal ethics”?

Is pornography immoral?

According to Mill: “The only part of the conduct of anyone which he is amenable to society is that which concerns others. In the part which merely concerns himself, his independence is of right absolute. Over himself, over his own body and mind, the individual is sovereign”(Mill, 1985: 69). It is a classical liberal principle, called in the specialized literature, the “Harm principle”. In more concrete words, according to the Harm principle, one can be legally permitted to do to himself what he is not permitted legally to do to others, the most striking example being suicide as opposed to killing. The gist of minimal ethics lies here. It is just an extension to ethics of the Harm Principle, which is a legal and political principle only. What is the basis of this extension? It is what could be called “moral asymmetry”. Suppose that instead of cutting his *own* ear, Van Gogh would have jumped on some innocent passer-by to cut the ear of this unfortunate fellow. It seems natural to me to say that commonsense moral thinking would treat these two cases differently. The harm done by Van Gogh to himself could be called crazy, irrational, but not immoral, while the harm done to the innocent passer-by could be called immoral as well. Most moral philosophers believe that we have duties to ourselves, like the duty not to kill ourselves, the duty to stay in good health and the duty to develop our talents. They also believe that we have moral duties toward abstract entities like nature or dignity. Minimal ethics denies that we have duties of this kind and that is exactly why it is called minimal. Actually, it precludes all perfectionist ethics, even limited

or non-coercive, concerning drug use, sadomasochist or commercial sex, attempts to suicide, laziness, etc. For a minimalist, nothing of all this should be called “immoral”.

Now, what about pornography seen through the lenses of minimal ethics? In my opinion, it should be freed on any accusation of being immoral as long it is not a clear cause of harm to others, as long as it is what legal thinkers could call “a victimless crime”. The fact is that the strongest attacks against pornography have been mounted by feminist and conservatives under two main headlines: harm to women and harm to children, as if they had converted to minimal ethics.

Actually it seems that it is just a tactical move, but it is an effective one. Political liberals who are against a legal ban on pornography and moral minimalists who argue against blaming pornography cannot dismiss these arguments as easily as they would dismiss traditional conservatives ones, based on the defense of family values or of a sex lifestyle which rules out whatever is done outside the frame of love and fidelity.

Is pornography bad for women?

For many feminist philosophers and non philosophers, pornography is bad for women because it subordinates them (Langton, 2010) or contributes to their subordination (MacKinnon, 1993). Pornography makes popular the idea that women like to be beaten, humiliated, sexually exploited; that they are just good for man’s pleasure as pure sexual objects, as impersonal pieces of “meat” to be used. Their feelings do not count, their speech is irrelevant, their voices are ridiculed, and this is why episodes in which men stick their penises into the mouth of women epitomizes pornography. It *shuts up women*, literally. In short, pornography is propaganda against equal rights for women. The argument is certainly strong. Is it a knock down argument? I don’t believe so.

Firstly, if the only conceivable reason why there should be a moral or a legal ban on pornography would be that it is bad for women, then nobody should have anything to say against gay pornography. To put things in a more provocative way, nobody should have anything against gay porn on television on prime time. But this looks more like science fiction or moral fiction than reality! There seems to be more in the repulsion toward pornography than the fact that it could harm women.

But let's concentrate on harm to women. Is it true that pornography harms women? In what sense? If it is a question of public image, then one could object that it harms men as well. The way men are represented in ordinary porn movies does not give a very attractive image of males, to say the least, except for their penises. One could say that they are represented as stupid sexual objects, as pure meat to be used, exactly like women. And that raises some philosophical questions. What's wrong with behaving like a sexual object as long as you consent to it or like it? Does the fact that you *behave like a sexual object* mean that *you are* an object?

It is more interesting, philosophically speaking, to ask these questions when they relate to men's behavior because in this case we are less prone to jump to hasty conclusions. We will tend to suppose that it is not because one enjoys being treated as an object in his sex life that he is an object in any relevant sense.

The problem with women in porn is not that they are represented as being treated as objects in sex and enjoying it (which, by the way, is far from being always true), it is that we tend to think that being treated as an object in sex and enjoying it means being an object, and this faulty reasoning seems convincing to many people.

Martha Nussbaum (Nussbaum, 1999: 213-239) has proposed seven criteria for treating someone or something as an object: 1) instrumentality (the person is used as a tool); 2) lack of autonomy (the person does not choose); 3) inertia (the person is incapable of independent motion); 4) fungibility (persons are interchangeable); 5) violability (the person has no protective barriers); 6) possessibility (the person can be bought and sold); 7) lack of subjectivity (the person has no experiences or emotions). The only things that can satisfy all these conditions are absolutely inanimate objects like plastic bags, old socks, rocks or chairs. No human or even animal can fall under all these descriptions. Indeed many of the criteria, such as inertia or lack of sensations, are completely missing in pornography. Pornography would be incomprehensible if the performers were unable to move by themselves or unable to scream out of pleasure or pain.

But my main objection against the argument from objectification is that if it were sufficient to ban pornography, it should be sufficient as well to ban the life sciences, the social sciences and a large part of the visual arts and museum photography and video, actually most of contemporary intellectual and artistic movements. Actually, all of these have desecrated man and

brought him down to the status of an object to be examined like any other object.

Finally, the argument that pornography is bad because it harms women should be resisted, in my opinion, because it is *paternalistic*.

Paternalism and pornography

Many women are not only against a ban on pornography: they *support* pornography on different grounds (McEllroy, 1995; Strossen, 1995; Soble 2002).

1) Pornography makes available information about sexual practices. It allows sexual minorities to have their sex practices exposed and made more common, which brings tolerance.

2) Countries where pornography is available are not more violent against women than countries where it is not available. The contrary is true. It is just that in more permissive countries, reporting of violent sexual crimes is greater but it is because it is easier.

3) Pornography legitimizes paid sexual work, and brings some prestige to people which have always been undervalued.

4) When pornography is free, women can contribute to its form and content more than when it is not free, and could make it less ugly, stupid and sexist.

Of course, these pro-porn assertions may be as difficult to prove as their anti-porn counterparts, but they are equally plausible. And one consequence of the plausibility of the pro-porn position is that the assimilation of pornography to racist or homophobic assertions, which has been advocated by radical feminists, collapses. No rational case, for example, has been made that racism benefits blacks or anti-semitism benefits Jews. But here a case is made that pornography is good for women. However, anti-porn could assert that the proponents of pro-porn arguments are alienated or manipulated or motivated by a self-interested alliance with their oppressors when they are women. But the claim that a woman's defense of pornography is a sign of mental alienation and that therefore women who defend pornography are by definition mentally alienated is obviously faulty. Actually, it is a clear case of *paternalism*. It makes the assumption that only when a woman says "No" to pornography is her assertion to be given full value. When she says "Yes" to pornography, she really means "No" unless she is perverted or stupid.

If this is not a clear case of paternalism, what else could be? Now let's move to the second class of persons supposedly threatened by pornography, minors.

Is pornography bad for minors?

In France, you are legally entitled to entertain consensual sexual relations of whatever kind, except prostitution, when you are over fifteen. That does not mean that an adult is entitled to have sex with a teenager who over fifteen but under eighteen because the relation won't be considered consensual. It means only that two teenagers over fifteen and under eighteen can do whatever they wish together, sexually speaking of course. They can kiss, suck, concentrate on sodomy, have sex alone or with a football team, with a girl or a boy, whatever pleases them. Of course, their parents won't be always happy about it, but this is not the point. The point is that sex is free for them legally speaking when they are over fifteen. But in France again, they will have to wait until eighteen in order to see explicit sex on screen. Why? Why can't they *see* what they can *do*? Why is access to images of sex illegal when access to the real thing is not? It has been said that, in our societies, the freer we are to practice sex, the less free we are to enjoy the image of sex. If it were true, it would be sad, because seeing sex can be funnier than having it! But it is not exactly true except, for teenagers. Why? This still has to be explained.

Basically, the rationale for controlling pornography has moved everywhere in western societies from "immorality" to protection of youth. Harming children or teenagers is supposed to be prevented at all costs (Heins, 2001; Levine, 2002).

Nobody would deny that it is right to protect the youth and that the rise of a strong movement aimed at promoting the rights of the youngest is a fantastic moral and political improvement, if one keeps in mind the status of kids in ancient societies where they were considered as things or slaves.

But respecting the right of the youngest means also not treating them like idiots, and respecting the right of teenagers means not treating them as perverts if they are attracted to pornography. The criminalization of the curiosity of teenagers toward pornography is not exactly the best way to respect their rights which include the right to discover the world in different ways. Actually, there is much hypocrisy among those who fight in order to ban pornography because exposure to pornography is supposed to harm the young-

est. They are hysterical about preventing children from seeing an erected penis. But they are softer when it comes to prevent the social welfare net to collapse, even when they know that the first victims of the collapse will be the youngest, whose rights to education and health will be badly damaged.

One justification for banning children's access to pornography is that pornography is directly harmful to children. In this regard we need to distinguish between psychological and ideological damage. Psychological damage could include loss of personal identity or an inability to distinguish fact from fiction. Ideological damage includes the assumption of a view of sexuality that some would disapprove (e.g. distinguishing between love and sexuality).

Laws against pornography are not, and perhaps cannot be, based on claims of psychological damage. They are products of public opinion alone and not from any conclusive psychological studies. No psychological studies to date have shown psychological damage to minors, and, given the illegality of pursuing controlled experiments, no experimental studies are likely to be forthcoming (Heins, 2001; Levine, 2002). Most conclusions have been hastily drawn from improper analogies to studies concerning the exposure of minors to fictional violence. Such studies, as have been done, have shown at most that pornography reinforces the sexism of some already predisposed to those views, but does not cause individuals not predisposed in that way to become sexist.

Confusion between ideological and psychological harm is as untenable as confusion between illegality and psychological harm. Tax evasion is illegal. But the reason is not that tax evasion could be *psychologically damaging to the tax collector* or to the State. Those who argue that pornography instills a "false" idea of sexuality are guilty of such a confusion. A separate proof is required that an ideological contravention produces psychological damage.

Indeed, legitimate questions can be raised as to whether minors who confound sexuality and love really do grow up to be happier adults. But one may ask if our parents and grand parents were sexually happier when pornography was less available. Any evidence so far forthcoming has tended to be anecdotal and journalistic instead of scientifically controlled. Without legitimate evidence it is simply a matter of opinion whether the effects of pornography are truly harmful to minors.

There is a contradiction in the way children are characterized by those who claim that pornography harms children. On the one hand, children are depicted as the otherwise non-sexually motivated victims of manipulation

by the pornographic industry; on the other, as attested by stories of children exchanging porn videos in the schoolyard, children are depicted as inherently lustful and in need of protection against their own inclinations.

With respect to children younger than five years old, it is probably true that they are indifferent to pornography (if not indifferent to sexuality). In that case, there is no need to protect them against something they are not interested in. Above a certain age, children probably do show an inclination to view pornography, and this might contrary to the preferences of some adults. But the question is how to deal with this conflict of preferences. If children did not express a preference for pornography, then it would be morally unjust to impose pornography on them. The moral problem arises only in case *they do enjoy* pornography. The best answer does not seem to treat them as deviants or sexual perverts.

In any case, the right to access information in a liberal society is not limited by age. In fact the maturation process is benefited by exposure to dangerous ideas, for such exposure can serve as a sort of vaccination, i.e. such dangerous ideas will not be new and surprising when the children become adults. It is for this reason that most material and activities that might not meet with complete approval on the part of adults are not systematically forbidden to minors. Actually, what is justified on the basis of protection of minors could be better seen as a protection of adults against minors.

It is also a factual matter that as long as pornography is not forbidden to adults, minors will have a certain amount of access to it. In order to prevent children to have access to pornography the best would be to forbid adults' access to pornography also.

But it would be as wise and as just as making illegal the sale of alcoholic beverages to adults because some children could steal a beer from the fridge.

So what's wrong with pornography after all?

Assuming that pornography does not threaten any fundamental rights or directly causes any significant psychological or physical harm, then a continuing disapproval of pornography could be seen as a mystery.

But actually it reflects what can be called commitment to core values or to conceptions of the good life. Such a commitment could arise from religious or ideological convictions. For example, conservatives could view pornography

as a threat to family values. And progressives could construe pornography as incorporating a view of human relations which should not be promoted, because it is too hedonistic, disabused and instrumental.

For non-perfectionist liberals, who believe that the State should be neutral between controversial conceptions of the good life, as it is between religious beliefs, these arguments can't be used as political arguments to support a legal ban on pornography. And for moral minimalists, who believe that the only moral rule is to avoid harm to others, these arguments can't be used as ethical arguments to support a moral ban on pornography.

Works cited

- HEINS, Marjorie (2001), *Not in front of the Children. « Indecency », Censorship and the Innocence of Youth*, New York, Hill and Wang.
- LANGTON, Rae (2010), *Sexual Solipsism. Philosophical Essays on Pornography and Objectification*, Oxford, Oxford University Press.
- LEVINE, Judith (2002), *Harmful to Minors. The Perils of Protecting Children from Sex*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- MACKINNON, Catharine (1993), *Only Words*, Cambridge, Mass. , Harvard University Press.
- NUSSBAUM, Martha. C. (1999) *Sex and Social Justice*, Oxford, Oxford University Press.
- McELROY, Wendy (1995), *XXX, A Woman's Right to Pornography*, New York, St. Martin's Press.
- MILL, John Stuart (1985), *On Liberty* Londres, Penguin Classics, [1859].
- OGIEN, Ruwen (2003 and 2008, Updated edition), *Penser la pornographie*, Paris PUF.
- OGIEN, Ruwen (2007), *La liberté d'offenser. Le sexe, l'art et la morale*, Paris, La Musardine.
- SOBLE, Alan (2002), *Pornography, Sex and Feminism*, New York, Prometheus Books.
- STROSSEN, Nadine (1995) *Defending Pornography*, New York, Scribner.
- VAN DE VEER, (1992), "Pornography", in L. Becker and C. Becker, (eds), *Encyclopedia of Ethics*, New York, Garland Publishing Inc..

“Doing Things with Words” Feminist Performative Translators

ELEONORA FEDERICI

University of Calabria

The title of my essay conjugates J. L. Austin’s well-known work *Doing Things with Words* (1962), feminist translation and performative acts. The direct allusion to the title of the famous linguist’s book is united to the idea of women translators shaping words, moulding them and creating new ones. As a matter of fact, feminist translators play with language considering it a performance, they regard their practice of translation as a performative utterance and a battleground for a linguistic, cultural and gendered identity. It is a practice that aims at deconstructing the myths of objectivity and transparency in language. If Austin affirms: “To say something is to do something” (Austin 1962: 12), Douglas Robinson goes further and talks about a ‘Performative linguistics’ where translation is a use of language and the decision-making process a performative act. Feminist translators opt for a practice of translation where the translator’s traces in the text are clearly visible and therefore her agency fully acknowledged; they signal the sexism of the text and demonstrate that translation is not a neutral act but takes place in a specific socio-cultural ideological context where language is deeply marked by categories of gender, race/ethnicity and class. One of the main scholars in feminist Translation Studies, Louise Von Flutow, affirms that “translation is always a representation, a performance of another author’s

work” (von Flutow 1999: 282).¹ If this could be an acceptable starting point for any translator, analysing Barbara Godard’s translations von Flutow outlines how feminist translation practice brings to a reconstruction of meaning which changes the translated text: “translations *perform* what the source text does in the source culture. Such theory moves the text into a third dimension, the dimension of performance. It conceptualizes translation as a three-dimensional activity that not only operates between two languages but performs the first language *in* the second language, bringing it to feminist life.” (von Flutow 1997: 44). Both theorists effectively express the “Canadian factor of feminism in translation”,² in fact the debate on gender and translation has been very fruitful in Canada since the mid-80s. The phenomenon of Canadian feminist translation has been due to a specific ideological, political and cultural environment, a social conjuncture developed partly as a result of the diglossic situation in the country united to a major concern about language in Québec where the feeling of political powerlessness in the 70s and 80s was strong. These concerns inspired Québec authors from the late 1970s to begin innovative ways of writing; language was used in a disruptive way to visualize gender and cultural differences. A major example is Nicole Brossard whose texts were translated as examples of feminist writings.³ As von Flutow underlines, the translation of Québec writers involved shaping the ‘materiality of language’, its deconstruction and the creation of a new idiom to express women’s experiences.⁴ Their strategies were many and not easy to translate: the fragmentation of language, of its grammatical and syntactical structures and the creation of new words. Instead of looking for equivalence the feminist translator aims at ‘transformation’, the translating practice becomes a political operation based on the multiplicity of women’s voices. If for these authors “writing is rupture and plurality” (Godard 1990: 88) translation becomes part of a feminist discourse which “works upon language, upon the dominant discourse, in a radical interrogation of meaning” (Godard 1990: 90). Meanings surface on the translated text and “though traditionally a negative *topos* in translation, ‘difference’ becomes a positive

¹ See also C. Maier (1984).

² Von Flutow (2006). Canadian Feminist Theorists on TS are known world-wide. See von Flutow (2006) and Whitfield (2006).

³ Nicole Brossard’s works have been admirably translated by Barbara Godard and Susanne de Lotbinière Harwood.

⁴ See von Flutow (1991).

one”. Like parody, feminist translation is “a signifying of difference despite similarity” (Godard 1990: 93).

Focusing on the issues of identity and gender as retraceable social constructions in language, feminist translators also outline the specificity of female authoriality. It is clearly an ideological position which emphasizes the importance of the translator’s visibility and agency. In the so-called ‘transferential process’ suggested by Barbara Godard, the reading subject becomes the writing subject and the distinction between them is blurred. Like the author, the translator uses disjunctive strategies, breaking through with ‘a unified language’. It is a practice derived from a poetics of identity described as ‘transformance’ (translation and performance) where feminist writing and translation merge to foreground female subjectivity in the production of meaning: “the focus on the process of constructing meaning in the activity of transformation, a mode of performance” (Godard 1990: 90). Translation is not a carrying across but a reworking of meaning, the continuation of meaning creation:

The feminist translator affirming her critical difference, her delight in interminable re-reading and re-writing, flaunts the signs of her manipulation of the text. *Womanhandling* the text in translation would involve the replacement of the modest, self-effacing translator. [...] Hers is a continuing provisionality, aware of process, giving self-reflexive attention to practices. The feminist translator immodestly flaunts her signature in italics, in footnotes – even in a preface” (Godard 1990: 94).

The traces of the translator flaunts like flags in a textual territory whose cartography is continuously explored and rewritten. The importance of paratextual elements as means of deconstructing and re-appropriating the text and as performative acts, is in fact central in feminist translation practice where devices such as supplementing, prefacing, footnoting and ‘hijacking’ (that is the appropriation of a text not overtly feminist where the ‘feminine is made visible through language’)⁵ are frequently used and abused. With this practice of translation the reader takes part in a feminist activity which reveals the gendered discourses implicit in texts. Translators, “communicate, re-write, manipulate a text in order to make it available to a second language public. Thus they can use language as cultural intervention, as part of an effort to alter expressions of domination, whether at the level of concepts, of

⁵ See L. von Flutow (1991 and 1997).

syntax or of terminology” (Simon 1996: 9). This attention to the translation process emphasises the practice as a creative form of re-writing.

Translation as a “fluid production of meaning, similar to other kinds of writing” (Simon 1996: 12) and a locus of creativity is also clear in Susanne de Lotbinière Harwood’s text *Re-Belle et infidèle la traduction comme pratique de réécriture au féminin/The Body Bilingual Translation as Rewriting in the Feminine* (1991). The French part of the title recalls to mind *l’écriture féminine* and the works of French theorists like Julia Kristeva, Luce Irigaray and Hélène Cixous which have strongly influenced women’s writings since the 70s, while the English part underlines how women’s body has always been considered as the site of difference. It is a body that speaks, and as Nicole Ward Jouve reminds us, “with a forked tongue”:

translation is an activity by means of which the ‘natural’ bond ‘meaning-language’ can be transgressed. It is a state of continued suspension – a living process, ever beginning anew, allowing, in Walter Benjamin’s words, ‘the post-maturation of the foreign speech, the birth throes of one’s own speech’. The process, therefore, is eminently ‘feminine’. When you translate, the absolute status of nouns, the Name-of-the-Father’, is shaken. Exchanges between words are no longer ‘full’, that is, guaranteed by the law of significance. Identities cease to be stable. You escape from definition, from the law which rules and partitions women, which prevents femininity from coming into being. Translation = no man’s land = woman’s land? (Ward Jouve 1991: 28)

Translation, for de Lotbinière Harwood, is a feminine activity, it is a re-writing. If the *écriture féminine* is a poetics born from the fluidity of the body so is de Lotbinière Harwood’s re-écriture. The parallel between women’s bodies, writing and ‘mother-tongue’ is thus reiterated in translation. The translator here talks about a translating body, a “body is lost in translation” (de Lotbinière Harwood 1991: 83):

Un corps traduisant. À la fois corps lisant, corps écoutant et corps ré-écrivain, il circule sans arrêt dans le mots du texte à traduire, il parcourt les dictionnaires et l’intertexte, fouille son propre imaginaire, interroge l’auteure, se penche vers les lectrices... En mouvement perpétuel, le corps traduisant performe le passage entre le sens de départ à décoder et le sens d’arrivée à encoder, toujours en tenant compte du rapport d’adresse, de la relation à l’autre – comme sur une scène” (De Lotbinière p. 48)

As de Lotbinière Harwood affirms recalling Luce Irigaray's 'parler n'est jamais neutre', "traduire n'est jamais neutre" (De Lotbinière 1991: 18), translation is a performance, a *mise en scène*, an acting out of difference. Translators are not invisible presences in the target text, 'shadows' echoing the author's words but active agents in the process of cultural transmission. The French and English sections of De Lotbinière's text are not the same, they are not translations of each other; they interconnect but they are different. De Lotbinière's text is subjective and emotional, her autobiographical style of writing reinstates the authority of the personal register for the translator, giving content and positionality to the translator's voice.

Feminist translation refers both to André Lefevere's definition of translation as 'rewriting' and to the feminist notion of 'location',⁶ all theories which renewed the notion of authority. Rewriting in the feminine means to affirm the translator's critical difference while re-reading and re-writing the source text. In the awareness that translation is a discursive act, the translator subverts the linguistic codes of the text and transmits different cultural values. What is remarkable about this explanation is that the signature of the translator is given authority equivalent to that of authorship.

Moreover, because the translating subject's position is a gendered one, the "need to resex language" (De Lotbinière Harwood 1991: 117) is fundamental. Feminist translation theory is partly grounded in the feminist critique of language. Since Lori Chamberlain's famous essay "Gender and the Metaphors of Translation" (1988) where the author clearly referred to Jacques Derrida's philosophy of difference, many theorists have discussed the issue of patriarchal language to be translated and have raised questions about the perceptions of translation and how these reflect society's conception of gender relations.⁷ The many connections between language and gender are also discussed by Judith Butler who also drawing from Austin's *How to Do Things with Words*, theorizes how gender is an act that brings into being what it names. Gender identities are thus constructed and constituted by language; male/female gender is a production, a performance: "consider gender, for instance, as *a corporeal style*, an act as it were, which

⁶ See Lefevere (1992). Since Adrienne Rich's famous essay "Notes Toward a Politics of Location" many theorists have dealt with this issue, for an overview on feminist theories and 'location' see Federici (2007).

⁷ Many have been the studies on gender and language, among them Poynton (1989), Weatherall (2002) and Litosseliti (2006).

is both intentional and performative, where ‘performative’ suggests a dramatic and contingent construction of meaning” (Butler 1990: 81). According to Butler in fact, performativity is an account of agency, “to say that gender is performative is to say that it is a certain kind of enactment” (Butler 2009: 1).

Similarly feminist translators outline how translation can be a performative act of gendered individuals that give to the reader a critical perspective on the ‘difference’ between original and translation. The ‘correction’ of the text is carried on in the name of ‘feminist truths’ which aim at the deconstruction of archetypal feminine images and gendered discourses. From this perspective feminist translators reframe the key issue of ‘faithfulness’ in translation: “for feminist translation fidelity is to be directed towards neither the author and the reader but toward the writing project – a project in which both writer and translator participate” (Simon 1996: 2). It is a notion of fidelity subject to variation, or echoing Roman Jakobson’s definition, an ‘equivalence in difference’.⁸ It is the manipulation of the text by the feminist translator that lets language speak for women. From this perspective the translator’s role becomes overtly political, ‘difference’ is explained and rewritten on the page. It is not an easy task for a translator, it means to be able to juggle between texts and cultural worlds.

However, the translator’s ability to mediate between languages and cultures creating a continuous and challenging dialogue is an important one, and not only in feminist translation.⁹ As Susan Bassnett affirms advocating the ‘Cultural Turn’ in Translation Studies,¹⁰ “translators negotiate the relationship between the known and the alien, the self and the other” (Bassnett 2005: 90) and,

Otherness is reconceptualised as something that can be negotiated in a contact zone, an in-between space. The translator today is increasingly represented as negotiator, as inter-cultural mediator, as interpreter. The role of the translator is so much more that the word ‘translator’ used to imply, with its traditional associations of linguistic fidelity and fealty to the powerful original (Bassnett 2005: 87).

⁸ See Jakobson (1959).

⁹ See Federici (2006).

¹⁰ See Bassnett and Lefevere (1990).

Translators have become interpreters, intercultural mediators functioning as bridges between linguistic and cultural worlds. Skilled translators handle the discrepancies between languages and cultures and exercise a central role in connecting two literary worlds through a challenging interchange between them. From this perspective translation is a relational act that can be envisaged as a web of connections between texts, cultures, authors and readers; it is a discursive mediation.

We have seen how in feminist translation the notion of otherness and difference acquire positive connotations and the practice of translation itself is seen as an act of 'bridging' both side of the linguistic and cultural divide, a meeting across a liminal, border space. Interestingly, discussing the 'borderlands' of translators' notes and prefaces as spaces between underlying text and translated text, where the "translator can address readers in her own voice, supply information about the author, comment on the text and on her translation strategies" (De Lotbinière Harwood 1991: 157) De Lotbinière cites Gloria Anzaldúa, the Chicana writer and scholar and her notion of 'borderlands'¹¹: "from these spaces on the 'borderlands' between underlying text and translated text, a translator can address readers in her own voice, supply information about the author, comment on the text and on her translation strategies, credit her sources and suggest further reading" (De Lotbinière Harwood 1991: 157). Using paratextual elements the translator creates "a metaphoric stage, performing directly for her audience as acting writer. When translating her body bilingual is constantly in motion between the source text, the target-language text-in-progress and the readers she is 'entertaining' with her work" (De Lotbinière Harwood 1991: 160). Translation and performance are thus 'creative forms' and images and metaphors of border crossing illustrate very well the performative nature of translation in the process of intercultural encounter.

Notions of hybridity and liminality have been outlined also by postcolonial scholars like for example, Homi K. Bhabha, who talks about "the performativity of translation at the staging of cultural difference" (Bhabha 1994: 228) and who considers translation as the performative nature of cultural communication. Translation is connected to displacement, to what Bhabha calls the 'third space', the space of hybridity and resistance, a space that must be

¹¹ A recent work on Anzaldúa is Keating (2009).

kept in the translating process.¹² Hybridisation becomes a positive element the translator should engage with. The connections between feminist translation and postcolonial translation are quite a few, the ideological markers of gender and race/ethnicity linked to the practice of writing/translating influence and question the notion of identity and self-representation. Translators in the 'contact zone' are always political/cultural agents 'of difference'.¹³

The writers/translators/scholars I have referred to all emphasize how translation is a border crossing activity and an act of communication not only between two languages/cultures but also within the same community.¹⁴ If De Lotbinière Harwood puts on the page her experience as a Quebecoise with strong links with the Anglophone world, so Gloria Anzaldúa outlines how the many levels of stratifications of languages are part of her identity as a Chicana. Anzaldúa's most famous work *Borderlands/La Frontera* is a negotiation within the problematic limits of language, the liminal space of/for language and writing as a 'crossing over'. English, Spanish, Mexican Spanish, Tex-Mex, Chicano Spanish, Pachuco (caló, the secret language of the barrio) are used by Anzaldúa to visualize her Mestizaje, her in-between space as a chicana, a *tejana*. Her work demonstrates how "languages are always imbricated in relations of superiority or inferiority, asymmetrical relations which are agonistic and stratifying" (Godard 1997: 58) but also that standard and vernacular can merge in the same work. If language is "a collective force, an assemblage of forms that constitute a semiotic regime" (Venuti 1996: 91), language use is a site of power relationships. Here the switching of codes reflects the reaction to power relations and visualizes a new language, 'the language of borderlands': "There, at the juncture of cultures, languages cross-pollinate and are revitalized" (Anzaldúa 1987: 20).

In Anzaldúa's terms "The coming together of two self-consistent but habitually incompatible frames of reference causes un *choque*, a cultural collision" (Anzaldúa 1987: 100); but ambiguity and contradictions become positive patterns. The image of collision recalls to mind the inevitability of crashing between differences, the place of unreconciled multiplicity and in fact, the 'mestiza' is conscious of the borderland and its struggle: "Because I, a *mestiza*, continually walk out of one culture and into another, because I am in all cultures at the same time" (Anzaldúa 1987: 99).

¹² See Bhabha (1990).

¹³ See Wallace (2002).

¹⁴ An interesting volume on the subject is Lesser (2004). See also Kellman (2003).

Nonetheless differences are connected through ‘bridging’ (bridges made of writing, naming and categorization) because writing is a means to achieve order, to give a name to things; to write is to act, it is another formative action: “Bridges are thresholds to other realities, archetypal, primal symbols of shifting consciousness. They are passageways, conduits, and connectors that connote transitioning, crossing borders, and changing perspectives” (Anzaldúa and Keating 2002: 1). The image of the bridge illustrates well how difference can be maintained through contact, the bridge is just a connector which keeps distances while permitting the recognition of the other. Likewise, the translator can be seen as a bridge-builder between two literary/cultural worlds. If as Bassnett outlines, “translation is about wanting to cross boundaries and enter into a new territory” (Bassnett 1997: 119), practices of translation can be considered possible bridges to pass from one territory to another.

But Anzaldúa goes further, she is not a translator, she is a writer in-between languages/cultures and she discusses writing as translation of the self, made of a series of transformations which “occur in this in-between space, an unstable, unpredictable, precarious always in-transition space lacking clear boundaries” (Anzaldúa and Keating 2002: 1). Writing therefore, becomes an act of translation, identity is on the page left untranslated: “I am my language” (Anzaldúa 1987: 81) she asserts. The use of eight languages and the act of writing/translating the self are strategies and performative acts. In her “tolerance for contradictions [...] for ambiguity” (Anzaldúa 1987: 101) the chicana displays a Latino socio-ethnic performance of identity because:

“Identity is an arrangement or series of clusters, a kind of stacking or layering selves, horizontal and vertical layers, the geography of selves made up of the different communities you inhabit [...] identity is a process-in the making” (Anzaldúa 2000: 238).

Writings and translations – linguistic, cultural and ‘metaphorical’ translations - of writers/translators in-between two or more cultures like De Lotbinière and Anzaldúa, envisage the richness of hybridity and multilingual/multicultural identities and outline how the categories of gender and ethnicity are central elements still to be discussed. Writings and translation become performative acts of feminist consciousness and self-creation, because after all, they are both identity works. Translators and ‘writers-in-translation’ play a social role, are active cultural agents that use multilingual words as a battle-

ground for a performed linguistic, cultural and gendered identity. Texts become objects of potential social change, or at least, the means for a re-discussion and problematization of gender and ethnic issues. In this sense the page becomes a space for performativity, a *mise en scène* for identities in-between.

Works Cited

- AUSTIN, J.L. (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press.
- ANZALDÚA, Gloria (1987), *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- ANZALDÚA, Gloria (2000) *Interviews Entrevistas*, New York, Routledge.
- ANZALDÚA Gloria and Ana Louise Keating (eds.), (2002), *This Bridge we Call Home*, New York, Routledge.
- BASSNETT, Susan and André Lefevere (eds.), (1990), eds., *Translation, History and Culture*, London, Pinter.
- BASSNETT, Susan (1997), *Translating Literature*, Cambridge, The English Association, D.S. Brewer.
- BASSNETT, Susan (2005), "Translation, Gender and Otherness", *Perspectives. Studies in Translatology*, vol. 13, n. 2, pp. 83-90.
- BHABHA, Homi (1990), *Nation and Narration*, London, Routledge.
- BHABHA, Homi (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BUTLER, Judith, (1990), *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- BUTLER, Judith (2009), "Performativity, Precarity and Sexual Politics", *AIBR Revista de Antropologia Iberoamericana*, vol. 4, n.3, pp. i-xiii.
- CHAMBERLAIN, Lori (1988) "Gender and the Metaphorics of Translation", *Signs Journal of Women in Culture and Society*, vol. 13, n. 3, pp. 454-472.
- DE LOTBINIÈRE HARWOOD, Susanne (1991), *Re-Belle et infidèle la traduction comme pratique de réécriture au féminin/The Body Bilingual Translation as Rewriting in the Feminine*, Toronto, Women's Press.
- FEDERICI, Eleonora (2006), *The Translator as Intercultural Mediator*, Trento, Uniservice.
- FEDERICI, Eleonora (2007), "La testualità del corpo nella scrittura femminile" in Fabrizio Scrivano (a cura di) *Seminario sulle scritture*, Perugia, Morlacchi editore, pp. 119-24.
- GODARD, Barbara (1990) "Theorizing Feminist Discourse/Translation", in Susan Bassnett and Andre Lefevere (eds.), *Translation, History and Culture*, London, Pinter, pp. 87-96-

- GODARD, Barbara (1997), "Writing Between Cultures", *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, 1, pp. 53-99.
- JAKOBSON, R. (1959), "On Linguistic Aspects of Translation" in R. Bower, (ed.), *On Translation*, New York, Oxford University Press, pp. 232-239.
- KEATING, Ana Louise, (2009), *The Gloria Anzaldua Reader*, Durham, Duke University Press.
- KELLMAN, Steven (2003), (ed.), *Switching Languages. Translingual Writers Reflect on their Craft*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- LEFEVERE, André (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*, London, Routledge.
- LESSER, Wendy (2004), (ed.), *The Genius of Language*, New York, Anchor Books.
- LITOSSELITI, Lia (2006), *Gender and Language: Theory and Practice*, London, Hodder Arnold.
- MAIER, Carol (1984), "Translation as Performance" *Translation Review* vol. 15, pp. 5-8.
- POYNTON, Cate (1989), *Language and Gender: Making the Difference*, Oxford, Oxford University Press.
- RICH, Adrienne (1984), "Notes Toward a Politics of Location" in *Blood, Bread and Poetry*, London, Virago, pp. 210-31.
- ROBINSON, Douglas (2003), *Performative Linguistics. Speaking and Translating as Doing Things with Words*, London, Routledge.
- SIMON, Sherry (1996), *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmision*, London, Routledge.
- VENUTI, Lawrence (1996), "Translation, Heterogeneity, Linguistics", *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n. 1, pp. 91-115.
- VON FLUTOW, Louise (1991), "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories" in *TTR traduction, terminologie, rédaction*, vol.4, n. 2, pp. 69-84.
- VON FLUTOW, Louise (1999), "Genders and the Translated Text: Developments in "Trans-formance"", *Textus XII*, pp. 275-87.
- VON FLUTOW, Louise (1997), *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*, Manchester, St. Jerome Press.
- VON FLUTOW, Louise (2006), "Feminism in Translation: the Canadian Factor", *Quaderns. Revista de traducció*, vol. 13, pp. 11-20.
- WALLACE, Melissa (2002), "Writing the Wrongs of Literature: the Figure of the Feminist and Post-Colonialist Translator", *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 35, n. 2, pp. 65-74.
- WARD JOUVE, Nicole (1991), *White Woman Speaks with Forked Tongue. Criticism as Autobiography*, London, Routledge.
- WEATHERALL, ANN (2002), *Gender, Language and Discourse*, London, Routledge.
- WHITFIELD, Agnes (2006), (ed.), *Writing Between the Lines Portraits of Canadian Anglo-phone Translators*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.

Performing Gender behind the Camera: Women Directors in Commercial Cinema

MARGARIDA ESTEVES PEREIRA

Universidade do Minho

It is a well-known fact that, as in many other artistic areas, in the film industry women have been traditionally assigned what we can arguably call less prominent roles. Directing and producing films are still male-dominated areas, especially, in mainstream cinema. This article aims at assessing the way feminist filmmakers have dealt with the issue of film and women, especially, after the 1970s. We propose to look, more specifically, at the way women have performed as directors in mainstream cinema and whether and how gender may influence filmmaking. The article will use the study cases of contemporary film directors Jane Campion and Gurinder Chadha to illustrate some issues raised.

At a time when popular media culture likes to display a seemingly post-modern pride in postfeminism (with a strong emphasis on the post), a time that seems to celebrate the “pastness” of feminism (as is stressed by Yvonne Tasker and Diane Negra in their Introduction to the book *Interrogating Postfeminism*, which they edited),¹ and which, as far as commercial film is concerned, hails such widespread popular successes as *Bridget Jones’s Diary* (2001) and its sequel *Bridget Jones, the Edge of Reason* (2004), or *Sex*

¹ See Tasker and Negra (2007: 1-25).

and the City (2008) (to name but a few popular *chic flicks*), there seems to be a need to interrogate both postfeminism and feminism alike. As Yvonne Tasker and Diane Negra remind us, “[p]ostfeminist culture works to incorporate, assume, or naturalize aspects of feminism; crucially, it also works to commodify feminism via the figure of the woman as empowered consumer” (Tasker and Negra, 2007: 2). So, living as we do in this postfeminist moment, which also entails a silencing, or as Tasker and Negra state, an “othering” of feminism, “its construction as extreme, difficult, and unpleasurable” (id.: 4), it is, nevertheless, vital to address, as this essay proposes to do, the impact of feminism on film, taking into account the effect it has had on filmic culture.

Thus, the main issues I would like to discuss here have to do with the presence and/or absence of women in cinema, particularly, commercial cinema, taking into account their presence as directors and, particularly, the possible impact their films might have on the representation of women in mainstream cinema. In this sense, this paper will try to make a brief overview (necessarily condensed and limited) both of the history of the presence of women in commercial cinema, particularly in America, and of the development of feminist film theory from the 1970s to our days. Finally, the paper proposes to look briefly at the specific cases of two contemporary women directors who have made a successful career in commercial cinema, namely, Jane Campion and Gurinder Chadha.

As in all other areas of artistic and cultural production, we can look back into the history of film to discover a story of nearly absence of women from the active roles of aesthetic production. Be it as producers, directors or writers, women have been prominently absent from either commercial or art/experimental cinema for a major part of the twentieth century. If this is a given in most forms of artistic and cultural production, in the case of films, however, women’s absence from these roles can be slightly obscured by their very visible presence on the screen as stars and cultural icons. Throughout the twentieth century cinema has flourished also by flaunting women as iconic images, however secondary their role in the production processes might be.

According to the histories of Hollywood film, for example, in the first half of the twentieth century few jobs, other than those of script girls and the usual secretarial jobs, were available to women. However, in this, the history is also more complex than may seem at first glance, for in the very first decades, when the cinema industry was not completely established yet, many

women had access to the creative jobs of screenwriting and directing.² Moreover, according to Benschhoff and Griffin “(...) as early as 1912, at least 20 independent film companies were being run by women” (2004: 214). However, the jobs that had started up to a certain point to be open for women, were soon reduced, with the rise of the studio system of production in the subsequent decades, when women were increasingly pushed back to their more obvious “girls’ jobs”. The 1920s and, especially, the 1930s, with the development of the talkies, saw the rise of a considerable number of powerful film stars, which were to become iconic images of Classical Hollywood cinema; women like Greta Garbo, Mae West, Barbara Stanwyck, Marlene Dietrich, Bette Davis, Joan Crawford or Katherine Hepburn became the *femmes-fatales* of American cinema. Nonetheless, there were virtually no women directors working in the studios at this time, the almost single successful exception being Dorothy Arzner. Work has been done by feminist film critics on the *oeuvre* of the few female directors working in Hollywood at this time, Claire Johnston’s analysis of Arzner’s work being a case in point.³ Indeed, in a more recent essay, Judith Mayne states that Arzner is a very good example of a successful “woman director working within the Hollywood system who managed, in however limited ways, to make films that disturb the conventions of Hollywood narrative” (Mayne, 2004: 160)⁴.

In Hollywood, after the second World War and throughout the 1950s, the situation for women as directors or producers did not change greatly, the only obvious change being at the level of the iconic imagery of the stars, where we can perceive a replacement of the *femme-fatale* for the “blonde bombshell”, who had a rather more naïve look than her 1930s counterpart, thus being virtually presented as a body emptied of any individuality (the obvious images that come to mind here being Marilyn Monroe or Jane Mansfield). As is stated by Benschhoff and Griffin, although “curvaceous and alluring, the blond bombshell was never very bright, but she had the ability to stop men cold in their tracks because of her sex appeal” (2004: 223).

² As stated in Benschhoff and Griffin (2004), “(...) although it was still plainly a male-dominated environment, the slapdash organization of early filmmaking did afford some opportunities for some women to become filmmakers. (...) Historical evidence indicates that during these years it was much easier for a white woman to move into and excel within institutionalized filmmaking than it was for a man of color”

³ Cf., for example “Dorothy Arzner: Critical Strategies”, in Kaplan (2004: 139-48).

⁴ In her essay, Judith Mayne explores the extent to which feminist film theorists have consistently overlooked the lesbian persona in the way they assessed her films.

With the transformation of women's social roles in the second half of the 1960s and in the 1970s, it should be expected that more women would be in the first line of the filmic creative processes, which is true up to a certain point. In the case of Hollywood though, only very slowly has the industry been opening up to women directors and, even so, in a way that reflects little, if any, changes in women's social roles.

If this is true as far as Hollywood is concerned, it is also noticeable in other national film industries where a film is expected to make profit. Conversely, it is true that women have had a difficult time to make their way into the canon, or any of the filmic canons you might think of. It may not be enough to look solely at the way women have performed in film festivals, but it is still an intriguing exercise to look at the names who have won the two most prominent film awards in America and in Europe, arguably, the Academy and the Cannes Film Festival awards, and find out that not many women are listed. As is well-known the Oscar for best film has never been attributed to a woman director⁵ and Jane Campion is still the only female director to have won the *Palme d'Or* with the film *The Piano* (1993). This is, *per se*, a notable absence, one that may be indicative of how hard it is to accept the "transformation of vision" (to borrow a phrase from Teresa de Lauretis [1990: 292]) feminist cinema has been engaged on.

Feminist film theory has, from the start (and the start is roughly speaking the 1970s), made work that foregrounds both the dominance of the masculine in film-making and the need to develop a feminist counter-cinema. Two of the most influential and ground-breaking essays of feminist film theory, Claire Johnston's "Women's Cinema as Counter-Cinema" (first published in 1973) and Laura Mulvey's "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (first published in 1975)⁶, have argued, either using a semiotic or a psychoanalytical model, that the representation of women in the cinema was throughout the twentieth century dominated by a perspective that drained them of a subject position outside either mythical structures or the projection of the "male

⁵ In-between the moment when the essay was first written and its revision, it must be stated, Kathryn Bigelow has finally achieved this feat with *The Hurt Locker*, having won the Oscar both for Best director and Best Picture (she directed and co-produced the film).

⁶ For the influence of these essays in feminist film theory and also for a very personal but simultaneously very insightful description of the development of feminist film theory in Great Britain and in American, see Jane Gaines' essay "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory" (2004).

gaze”. Both of these theorists further argued, in very distinct ways, for the need to create filmic forms that could tear down the ways traditional mainstream cinema has found to promote such a passive vision of the female. (It is important to bear in mind that feminist film theory, as opposed to feminist film criticism, developed arguments well beyond the stereotypical representation of women on the screen, by focussing on the analysis of film forms and styles, from the perspective of film theory specifically).

The female, as Laura Mulvey argues in her essay, only exists in mainstream cinema through the male gaze, in a dichotomy that ascribes the female to the passive image looked upon and the male to the active bearer of the look. Thus, according to Mulvey, the double pleasure of looking afforded by cinema (the scopophilic/ voyeuristic pleasure of looking at and the narcissistic pleasure of identifying with the image) is male-dominated, in the sense that it rests, firstly, on the gaze of the active hero toward the passive heroine and, secondly, on the gaze of the spectator who identifies with the hero, which accounts for his double scopophilic-narcissistic pleasure. However, as Mulvey states, the pleasure of the look which is afforded by cinema rests on three different looking stances: first, the look of the camera; second, the look of the spectator; third, the look of the characters in between each other. The look of the characters inside the screen creates an illusion of unity which works to neutralize the visibility of the two first looks, promoting the pleasure mechanism upon which the dichotomy active-male/ passive-female rests. Thus, according to Laura Mulvey, the only way to destroy the dichotomous active/ passive mechanisms of mainstream film is by introducing forms of resistance to this pleasure-looking apparatus, for example, by conspicuously making the process of recording more visible (which can be achieved through the intrusive camera), something that only avant-garde cinema can explore. As is stated in the conclusion of her essay:

The first blow against the monolithic accumulation of traditional film conventions (already undertaken by radical film-makers) is to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics and passionate detachment. There is no doubt that this destroys the satisfaction, pleasure and privilege of the ‘invisible guest’, and highlights the way film has depended on voyeuristic active/ passive mechanisms. Women, whose image has continually been stolen and used for

this end, cannot view the decline of the traditional film form with anything much more than sentimental regret. (Mulvey, 2009: 27)

The destruction of narrative and visual pleasure here proposed by Laura Mulvey was not a new question and entangles with the debate over the need to destroy bourgeois ideology in cultural production, ranging from literature to the theatre and film; as is brilliantly stated by Teresa de Lauretis in the essay “Rethinking Women’s Cinema”, this essay “hails an established tradition, albeit a radical one” (Lauretis, 1990: 290). As de Lauretis further argues, Mulvey’s arguments clearly intertwine with “the historic left avant-garde tradition that goes back to Eisenstein and Vertov (if not Méliès) and through Brecht reaches its peak of influence in Godard, and on the other side of the Atlantic, the tradition of American avant-garde cinema” (Lauretis, 1990: 290). De Lauretis views this movement of women’s films towards the avant-garde tradition as a fruitful and necessary one, but understands that this movement must not be the same that has been tried on by their male counterparts. So, as far as the representation of women is concerned, she distinguishes the films by Stan Brakhage, Michael Snow, or Jean-Luc Godard from the films by Yvonne Rainer, Valie Export, Chantal Ackerman, or Marguerite Duras. So, for Teresa de Lauretis, in order for a woman’s cinema (or a woman’s feminist cinema) to emerge, the question to be asked is not one that deals with any purported formal feminist aesthetics, that is, in her own words: “(...) to ask whether there is a feminine or female aesthetic, or a specific language of women’s cinema, is to remain caught in the masters’ house and there (...) to legitimate the hidden agendas of a culture we badly need to change (...)” (Lauretis, 1990: 292). By the end of the same essay, De Lauretis asserts that films made by feminist filmmakers must establish a transformation of vision “by inventing the forms and processes of representation of a social subject, women, that until now has been all but unrepresentable” (*id.*: 305).

Laura Mulvey’s argument proposes a destruction of the traditional film form as the only way to counter the cinematic appropriation of women as passive subjects. This solution is concerned, exclusively, however, with the avant-garde or art house cinema, which does not circulate widely. As is stressed by Sue Gillet, in an article on Jane Campion’s films: “As the antidote to mainstream patriarchal cinema, this reaction was doomed to be marginal in the sense that it promoted an avant-garde, political cinema in which

women need not, even should not, be good to look at, and the drive to know, characteristic of narrative, should be denied” (Gillett, 2001).

Conversely, in “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, Claire Johnston argues for a counteractive cinema that works within, rather than outside of, mainstream cinema. Thus, instead of proposing a radical cinema that would break with the traditional film form, Johnston believes that commercial cinema or, as she states, entertainment films can and should be used as a political tool for countering women’s objectification by mainstream cinema. Using a very pragmatic approach to the problem of women and film, Johnston’s recognizes that “a strategic use of the media, and film in particular, is essential for disseminating our ideas” (Johnston, 2004: 28). Unlike Mulvey, Claire Johnston does not view the art film *per se* as notably more feminist than entertainment film. In her own terms, what she calls the European art film is not particularly more prone to promote an image of woman outside the conventions of the myth, which she sees as working to ‘naturalize’ woman outside of the historical. In this sense, and concomitantly with collective work by women, she proposes a strategy that “embraces both the notion of film as a political tool and film as entertainment”.

Taking into account Claire Johnston’s proposal I would like to stress the significance for women to be able to have access to the means of production, that is, women must be able to ascertain the possibility of getting the financial support they need to make their films. For women who work inside Hollywood it does not seem a very easy task to get financial support for films that disrupt the usual narrative structures and formal coding of mass marketed films. As Benshoff and Griffin state in *America on Film*:

However, even though more and more women are now writing, directing and producing Hollywood films, this does not necessarily mean that those films are feminist, or that they promote new ideas or understandings about gender. In fact, women filmmakers in Hollywood, if they want to be successful in the mass marketplace, are obliged to work within the same narrative structures and formal codings as are male filmmakers (Benshoff and Griffin, 2004: 282).

The point made by Benshoff and Griffin, however, eludes the fact that even at the level of the art film, it is probably no less difficult for women to assert a woman’s position, let alone a feminist position, and still be included in the canon. I would like to stress both these points by focussing on two dif-

ferent women directors, the New-Zealander Jane Campion and the British Gurinder Chadha.

Jane Campion is, to my view, one of the few commercially successful women directors who has consistently addressed the centrality of women on the screen. It is true that Campion's films are still grounded in the kind of narrative-bound style which does not attempt to destroy the pleasure of narrative cinema, and in that sense does not disengage the image of woman from the gaze of the spectator – something that for Mulvey would constitute an unbridgeable gap for a feminist counter-cinema; in opposition, Campion's cinema does not condone a male-centred gaze, much less, a comfortable looked-at-ness for the images of women that appear on screen. Besides being driven by female desire (it must be added, heterosexual desire), Campion's narratives are also driven by an exposure of the female gaze, as it is directed, for example, toward the exposed and vulnerable naked male body, as happens, for example, in *The Piano* (1993) – with both male characters, George Baines (Harvey Keitel) and Alasdair Stewart (Sam Neill) being looked at, both by Ada's character and the audience – , *Holy Smoke* (1999) – where we have the same Harvey Keitel fall from a parody of a self-assured macho to a vulnerable transvestite lost in the middle of the Australian desert – or in *In the Cut* (2001). As is mentioned by Sue Gillett (2001), “Campion's construction of an active female gaze is an important strategy through which she is able to invoke female desire as more than simply narcissistic, inwardly focussed and magnetic (in the sense of attracting the desire of others)” (Gillett, 2001: 5).

This centrality of the female look and of the female is inherent to Campion's films, which, although clearly commercial films, threaten to disrupt the traditional forms of imaging women on screen, thus providing a quite consistent example of a director that, from a postfeminist perspective, can and does work within commercial cinema, seeking to promote an enquiry into a female expression of desire in ways that disrupt the traditional male gaze.

This is a project that will inevitably lead to equivocation on the part of the audiences that go to her films and which may, ultimately, prevent Campion from getting all the funding that she would like to have for her films. Following the success of *The Piano* in 1993 (a film that was completely funded by a French company, which, according to Campion did not impose any conditions on her), she could manage to make *The Portrait of a Lady* (1996), in a joint English/American production, backed by Polygram Filmed Entertainment. This was a lush production, indeed Campion's first engagement with

the kind of big money that characterizes Hollywood's productions. The film, however, would not pay off as well as was expected, both at the box office and on the part of the critical appreciation. *The Portrait of a Lady* is, however, a notable rewriting of Henry James novel of the same title, from the perspective of a postfeminist author, who wants to question the underlying sexual drive of Henry James's Isabel Archer that leads her to make the choices that she makes. Yet, the fact that the critic and the public did not really take to this very long film was probably reflected on Campion's next film, *Holy Smoke* (1999), which was a much smaller undertaking and which went unnoticed in most parts of the world (for example, it was not released in Portugal); it was an American and Australian production, produced by India Take One Productions and by Miramax. The next film, *In the Cut*, was Campion's engagement with a mainstream genre, and a rather masculine one at that; a noir detective thriller, it explores the darker side of female sexuality and centres on unveiling the dangers of romantic love at the centre of patriarchal society. Again, the disruption undertaken in this film, which attempts to rewrite the form of a well-established genre, was equivocally taken by critics and audience alike.

Campion's latest film, *Bright Star*, is, like her first feature film *An Angel at My Table* (1990)⁷, an incursion into the realm of the literary biography, centring, as it does, on the love affair between the Romantic English poet John Keats and the young Fanny Brawne. Apparently very far apart from a film like *In the Cut*, in the sense that, unlike this film, *Bright Star* explores the rewards of romantic love, it never falls into the stereotype of the idealised romantic image of woman. Although the best-known figure of the film is undoubtedly the poet John Keats, the film portrays a wonderful figure of a determinate young woman (slightly evocative of Isabel Archer in *Portrait of a Lady*), whose centrality dominates the film, in Jane Campion's manner.

Gurinder Chadha provides a much more complex example to argue from a feminist perspective. Contrarily to Jane Campion – a director who I see as consistently sustaining a project that, if not declaredly feminist, at least, engaging seriously with a woman's perspective –, most of Chadha's films, although concerned with the promotion of that postfeminist pretence which

⁷ *An Angel at My Table* (1990) is based on the autobiography of the New Zealander writer Janet Frame

goes by the name of “woman’s power” or “girl’s power”, does not, on the whole, aim at any sort of disruption of conventional narrative forms or at a “transformation of vision”. The reason why I invoke her in this paper is that her films do, nevertheless, engage with a declared feminist assumption of a need for women to become empowered, socially and politically. However, from her first long feature film, *Bhaji on the Beach* (1993) to the last *Angus, Thongs and Perfect Snogging*, a film unmistakably aiming at a teenage audience, Chadha’s films seem to perform a movement towards an ever larger worldwide audience, which may account for the increasing reductionist and stereotyping quality of her films.

Although her films are not as widely known as, for example, Campion’s (who is truly a renowned film director worldwide), in the UK, at least, most of her films had a great success, making good revenues at the box-office, particularly, the film *Bend it Like Beckham* (2003), which takes a definite post-feminist stance to tell the story of an Anglo-Indian girl, Jessica, who wants to be a football player, but must face the impossibility of this desire because of her family’s expectations about her; being from an Indian family, she is expected to settle in an arranged marriage and become a dutiful wife and housewife. In the end, as might be expected in such a film, she manages to go to the USA to integrate a female soccer team and, in the process, falls in love with her Irish coach. The obvious multicultural agenda of this film has been derided as working to promote the hypocritical multiculturalist agenda of Tony Blair’s government. In an article entitled “The Rhetoric of Multiculturalism”, for example, Rajeev Balasubramanyam criticizes Gurinder Chadha’s films, namely, *Bend It like Beckham* and *Bride and Prejudice* for participating in what he denominates “the rhetoric of multiculturalism”. In his article, Balasubramanyam lists several forms taken by the multiculturalist propaganda, one of which being “assimilation”, that is, the elimination of cultural difference; this is the category, according to the author, films like *Bend it Like Beckham* and *Bride and Prejudice*, would fit in. In the case of *Bride and Prejudice*, a film that brings together the filmic codes of Bollywood to rewrite such a quintessentially English novel such as Jane Austen’s *Pride and Prejudice*, the multiculturalist agenda seems indeed a little too obvious.

From a feminist perspective, on the other hand, a film like *Bend it Like Beckham* does indeed celebrate sisterhood and solidarity among women, although, sadly enough, it does give in, up to a certain point, to the traditional and stereotypical conception of the girls’ rivalry over the hot coach.

The topic of women's solidarity is something that, in spite of the concessions made to commercialism and global marketing, must be taken into account in our analysis of Gurinder Chadha's films. Dengel-Janic and Eckstein, however, in their analysis of Gurinder Chadha's films argue that films like *Bend it Like Beckham* or *Bride and Prejudice* denote what they call "a transcultural 'common moral denominator'", which may be appealing to a global audience but clearly indicative of an ideological trade with the patriarchal world order. In *Writing Diaspora: South Asian Women, Culture and Ethnicity* (2005), Yasmin Hussain states that "[a]s the first British South-Asian woman to direct feature films, Gurinder Chadha occupies an important role as spokesperson for South Asia women" (71); given the increasing concessions to a certain view of women, one may wonder whether she is using that privileged position to the full. However, this may eventually say a lot more about the current state of the politics of film funding than about the actual beliefs of a specific woman director or, at least, of a woman director who aims at a global mass audience.

Taking into account her first feature film, *Bhaji on the Beach* (1993), a film that focussed on a community of South Asian women as they went on a day off journey to the seaside (Blackpool), a film that brings to the fore in a moving manner the different problems that afflict these women, such as domestic violence, teenage pregnancy and interracial coupling, a film that won Chadha attention from the milieu by winning some prizes and getting a BAFTA nomination for best film, it seems indeed that her development as a successful director was made at the expense of serious concession to the ideology of postfeminist popular culture.

According to Katrien Jacobs, in an essay that assesses "The Status of Contemporary Women Filmmakers", the tendency today is increasingly following the "populist aesthetics" of the "big budget film". As the author states:

Following the film industry's global trend toward privatization, corporate ideologies and populist aesthetics, women filmmakers today have to strive towards the production of 'big budget films' suitable for international audiences and the demands of the free market (Jacobs, 1998).

In such a climate, there seems to be no room in commercial cinema for new experiments in feminist filmmaking. Does this indeed signal that our western society has truly assimilated the revolutionary ideology of feminism

and in so doing made it redundant? In face of an apparent demand for the populist aesthetics of postfeminist culture, one may indeed wonder whether there is any real assimilation of the feminist ideologies in society. If films like the ones mentioned at the beginning of this essay or TV series such as *Desperate Housewives* or *Sex and the City* are to signify any social change in women's lives at the beginning of the Twenty-first century, then this change it seems is only partially inspired by any of the feminist movements that have been at work in society.

The fact that even filmmakers who are definitely moved by an underlying feminist ideology may feel constrained to give in to a worldwide mass audience for whom there seems to be a need to provide a basic "common moral denominator" (in the wording of Dengel-Janic and Eckstein), as the case of Gurinder Chadha so aptly testifies, seems to indicate that there is still not room for the transformation of vision which was envisioned by art house feminist filmmakers in the 1970s and 1980s. Nonetheless, it is an indisputable truth that more and more women are entering the film market, which in itself is a major step for the transformation of the panorama of film worldwide. The question remains whether this will be sufficient for a transformation of the impact of women directors on film.

Works cited:

- Balasubramanyam, Rajeev (2008), "The Rhetoric of Multiculturalism", in Eckstein, Lars, Korte, Barbara, Pirker, Eva Ulrike and Reinfandt, Christoph (eds), *Multi-Ethnic Britain 2000+: New Perspectives in Literature, Film and the Arts*, Amsterdam and New York, Rodopi, pp. 33-42.
- Benshoff, Harry M. and Griffin, Sean (2004), *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Malden, USA, Oxford, UK and Victoria, Australia, Blackwell Publishing.
- Campion, Jane (Dir.) (1990), *An Angel at my Table*, U.K., Australia, New Zealand, Australian Broadcasting Corporation (ABC), Channel Four Films, Hibiscus Films, New Zealand Film Commission, Television New Zealand (TVNZ).
- (Dir.) (1993), *The Piano*, France, Australia, New Zealand, CiBy 2000, The Australian Film Commission, Jan Chapman Productions.
- (Dir.) (1996), *The Portrait of a Lady*, U.S.A., U.K., Polygram Filmed Entertainment, Propaganda Films.
- (Dir.) (1999), *Holy Smoke*, U.S.A., Miramax Films.
- (Dir.) (2003), *In the Cut*, U.S.A., Australia, U.K., Pathé Productions.

- (Dir.) (2009), *Bright Star*, UK, Australia, France, Pathé, Screen Australia, BBC Films, UK Film Council, New South Wales Screen and Television Office, Hopscotch Productions, Jan Chapman Pictures.
- Chadha, Gurinder (Dir.) (1993), *Bhaji on the Beach*, UK, Channel Four Films, Umbi Films.
- (Dir.) (2002), *Bend it Like Beckham*, UK, Germany, USA, Kintop Pictures, Bend It Films, Roc Media, Road Movies Filmproduktion, in association with UK Film Council, Filmförderung Hamburg, Helkon Media AG, British Sky Broadcasting (BSkyB), Scion Films and with participation of British Screen Productions and Future Films.
- (Dir.) (2004), *Bride and Prejudice*, UK/ USA, Bend it Films and Bride Productions, in association with Inside Track Films, Media, Kintop Pictures and UK Film Council.
- Dengel-Janic, Ellen and Eckstein, Lars (2008), “Bridehood Revisited: Disarming Concepts of Gender and Culture in Recent Asian British Film”, in Eckstein, Lars, Korte, Barbara, Pirker, Eva Ulrike and Reinfandt, Christoph (eds), *Multi-Ethnic Britain 2000+: New Perspectives in Literature, Film and the Arts*, Amsterdam and New York, Rodopi, pp. 45-63.
- Gaines, Jane (2004), “White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory”, in Kaplan, Ann E. (ed.), *Feminism and Film*, Oxford and New York, Oxford University Press, pp. 336-55.
- Gillett, Sue (2001), “A Pleasure to Watch: Jane Campion’s Narrative Cinema”, in *Screening the Past*, Issue 12, 2001. Available at: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0301/sgfr12a.htm>; accessed: 09/04/2010.
- Hussain, Yasmin (2005), “Bhaji on the Beach and Bend it like Beckham: Gurinder Chadha and the ‘Desification’ of British Cinema” (ch. 5), in *Writing Diaspora: South Asian Women, Culture, and Ethnicity*, Hampshire (UK) and Burlington (USA), Ashgate.
- Jacobs, Katrien (1998), “The Status of Contemporary Women Filmmakers”, introductory essay of *Women Filmmakers and Their Films* (St. James Press, 1998); Available at: <http://www.libidot.org/teachings/articles/womenfilm/womenfilm.html#>. Accessed: 25/11/2009.
- Johnston, Claire (2004), “Women’s Cinema as Counter-Cinema” [1973] and “Dorothy Arzner: Critical Strategies”, in Kaplan, Ann E. (ed.), *Feminism and Film*, Oxford and New York, Oxford University Press, pp. 22-33 and pp.139-48.
- Lauretis, Teresa (1990), “Rethinking Women’s Cinema: Aesthetics and Feminist Theory”, in Erens, Patricia (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington and Indiana, Indiana University Press, 288-308.

- Mayne, Judith (2004), "Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship", in Kaplan, Ann E. (ed.), *Feminism and Film*, Oxford and New York, Oxford University Press, pp. 159-80.
- Mulvey, Laura (2009), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Visual and Other Pleasures*, 2nd ed., London, Palgrave/ Macmillan [1989], pp. 14-27.
- Tasker, Yvonne and Negra, Diane (2007), "Introduction: Feminist Politics and Post-feminist Culture", in Tasker, Yvonne and Negra, Diane (eds), *Interrogating Post-feminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham and London, Duke University Press, pp. 1-25.

Fluid Performances: women travel writers and their changing political roles

REBECCA KIRSTEIN HARWOOD
CEHUM

*Is it right to be watching strangers in a play
in this strangest of theatres?
What childishness is this that while there's a breath of life
In our bodies, we are determined to rush
To see the sun, the other way round?
(Elizabeth Bishop, Questions of Travel)*

Given the sustained popularity of travel writing as a literary form, its extensive readership and the powerful relationship of complicity between that readership and the authors of these texts, the real significance of travel writing to the study and practice of global politics seems largely underestimated and often ignored in favour of the cultural and psychological aspects of travel. In the case of women travel writers, political performance is made complex by the demands of negotiating ever changing discourses of femininity and the sometimes disparate models of identity which have always restricted their movements on the public stage. This article, therefore, considers the importance of politics in the travel writing of selected British women travel writers between the years 1840 and 1940. In particular, I will look at how these women engage with the political events and ideologies of

their time and negotiate the public arena to express their political commitments. The aim of this paper, finally, is to further the discussion of “travel writing’s inherent and actual political potentialities” (Schweizer, 2001:1) in the specific context of women travel writers’ changing political roles.

Introduction

There is a quietly but persistently held belief that what is conventionally seen as travel writing is essentially self-indulgent, the fief of those with time and money to spare, and expressly or implicitly reactionary. This, unfortunately, is sometimes true. Likewise, the study of travel writing as your chosen academic pursuit is often seen as a convenient justification for indulging the pleasures of personal travel. This too, I admit, is sometimes true.

For most people in the Western world, travel, as opposed to exile, suggests freedom of motion and is most often synonymous with joyful escape; in the tradition of this paradigm, only very rarely is travel writing seen to voice a clear political commitment. Yet, good or bad, frivolous or serious, the study of travel writing as a cultural artefact has much to add to an understanding of global politics. “Travel and politics”, as Bernard Schweizer has said, “are inseparable companions” (2001:4), and travel writers, consciously or otherwise, are inescapably political performers on the global stage.

Like any great performer, the art of the good travel writer is seduction: using a variety of narrative techniques and other tricks of the trade, temporal/spatial liberties, physical props, costumes, and, in some cases, cross-dressing, they must persuade their audience to believe in the socio-political world created on the page. The conventions of both theatre and travel writing are clear. The audience enters a world of artifice and, at times, outright invention with a willingness to believe in the characters they meet. This relationship of complicity, or suspension of disbelief, relies upon the actor/traveller’s ability to convince the audience of the authenticity of their performance.

One of the dangers of this convention is a tendency to treat dramatic characters as if they were real people. In the case of travel writing, this leads to a notion of the narrator as having a coherent, stable identity. This notion that identity is stable fails to take into account the performative element of both the journey and the narratorial voice. The travel writer performs in a volatile space which is embroiled in a process of constant negotiation with the dominant

political discourses shaping their travels, their perceptions, and both the form and reception of their writing. As William Sherman has said,

even the earliest [English] travel writing was marked by complex rhetorical strategies. Its authors had to balance the known with the unknown, the traditional imperatives of persuasion and entertainment, and their individual interests with those of their patrons, employers, and monarchs.” (Sherman, 2002: 31)

In the case of women, political performance is further complicated by the demands of adapting to the ever changing discourses of femininity and the sometimes co-existing but disparate models of identity which restrict their movements on the public stage and shape their discursive possibilities for reconfiguring gender. Women looking for a more prominent role in global affairs have found travel writing to be a versatile platform for voicing political ideas and a closer study of women’s travel writing reveals their keen awareness of both the form’s potential, and the personal and political possibilities of travel itself.

In this article, therefore, I propose to consider the often overlooked importance of politics in the travel writing of selected women travel writers, who explored the world and their own subjectivity as a kind of double performative gesture between the years 1880 and 1940.

The Global Stage (1880-1940)

In the histories of theatre and travel, women have consistently been denied active participation by the social norms of what constituted feminine behaviour. Those women who did embark on solo travels were often too easily named and contained as exceptional or eccentric. Like the girls who ran away from an oppressive home to join a dance troupe or to make their fortunes on the stage, these women travellers were in some way disreputable: they were daring but irresponsible, entertainers, not artists, and had quite definitely crossed the line from domestic drama to musical, but never quite, political theatre.

Travel writers spend a great deal of their time crossing cultural and national borders. The borders being crossed by the late Victorian British women travellers were the product of a process of colonial expansion, which

led to the invention of distinct national identities. Yet, as Helen Carr has noted,

the very process of colonisation meant that these clear distinctions began to dissolve: – transculturation, miscegenation, the barbarism necessary to impose rule – all conspired to make the question of which was the savage and which the civilised a disturbing one to answer.” (Carr, 2002: 73)

Although the period between 1880 and 1940 is often called the heyday of the British Empire, these years, with their attendant uncertainties and anxieties, are perhaps best seen as the beginning of the era of globalisation in which we live today. Travel writing during this period reflects British society’s growing unease with the changes taking place at home and its doubts about the morality of European civilization. During this period of rapid social change, Helen Carr identifies three stages in British travel writing (Carr, 2002:75). These stages, of course, sometimes overlap and I adopt them here only as a crude tool to frame general tendencies in British women’s travel during the period.

1880-1900

The first period roughly comprises 1880 -1900 and much good critical work has been done on the late Victorian women travellers, which identifies their complicity with imperialism and active participation in the colonial mission. The dominant trends identified in the travel writing of this period show a continued preference for the “long ‘realist’ (not of course synonymous with reliable), instructive tale of heroic adventure” (Carr, 2002: 75). Examples from women’s travel writing of this period clearly demonstrate that while the variables of race and class have an important mediating role in what Angela Kershaw calls an “individual’s access to reality”, gender too “functions as a cultural mediator, both in the production and reception of texts, and in the experience of travel” (Kershaw, 2006: 63).

The travel narratives of Isabella Bird, for example, perhaps the most well-known of the Victorian women travellers, have been closely read for discursive evidence of her complicity with the political ideologies of Empire; her explicit racial commentary and sense of her own superiority as a white woman from the West make easy pickings, but the moral and political unease

of British society is also apparent in the textual contradictions which are the less visible but no less powerful signs of her times. Carr notes that in Bird's *Unbeaten Tracks in Japan* (1880), for example, she

expresses deeply ambivalent feelings about 'this heathen land' which she found 'sunk in immorality', but she does make the interesting comment that the Japanese treat the aboriginal people, the Ainos, whom she met on the northern island of Yezo, rather better than the Americans treat the 'Red Indians'" (*apud* Carr, 2002: 76).

Bird's writing is useful in revealing the tensions in contemporary discourses shaping international relations, but it is equally enlightening on the subject of the gender politics of her day. Bird, the consummate invalid at home, found her health and freedom in travel. But, as Karen Lawrence concluded in *Penelope Voyages*, "Travel literature explores not only potential freedoms, but also cultural constraints" (Lawrence, 1994: 19), and Bird's rehearsal of her adventures on an essentially male dominated stage show an astute understanding of the limitations of both her audience and her own role: as a white traveller she suggested her physical and moral fortitude but, as a woman who relied on her readership for her income, she never failed to stress her femininity according to the dictates of British society. She was careful to distance herself from the suffrage cause and was outraged when it was rumoured in the British press that she had worn trousers and ridden astride her horse like a man.

1900- First World War

During the second stage of travel writing in this period, roughly from 1900 to the First World War, the "'realist' texts have not disappeared, but much travel writing becomes less didactic, more subjective, more literary" (Carr, 2002: 75). If the preceding period was marked by an emphasis on the physical journey, with the "hectic movement of the travel writer seemingly an attempt to overcome her own fixation" (Lawrence, 1994: 237) events on the European stage conspired to constrict foreign travel and direct political attention closer to home, opening the way for a new emphasis on the inner journey reflecting personal, social and political changes.

One traveller who went beyond Europe during this period was Gertrude Bell on her travels in the Middle East. Her work reflects a new focus in travel

writing on the relationship between individual and the societies through which she travels. In *The Desert and the Sown* (1907), politics is an important issue in Bell's text as she becomes more involved in the local issues she sees and relates them to her wider beliefs about colonial power. In the Preface she writes:

I have been at some pains to relate the actual political conditions of unimportant persons. They do not appear so unimportant to one who is in their midst, and I for one have always been grateful to those who have provided me with a clue to their relations with one another. (Bell, 1907: xxiv)

To her British public she describes her abilities and talents as modest, though we should not underestimate her sense of importance as someone who was in a position to take a wider view of the Arab world, both historically and culturally. She is sensitive to the political importance of listening in to these transnational conversations, but perhaps disingenuous in her notion of personal responsibility:

It is not the part of wanderers and hearers of gossip to draw conclusions. We can do no more than report, for any that may care to listen, what falls from the lips of those who sit around our camp fires, and who ride with us across deserts and mountains, for their words are like the straw on the flood of Asiatic politics, showing which way the stream is running [...] . (ibid: 229)

Despite the evident understanding and passion she had for her adopted culture, Bell's loyalties ultimately lay with the British. In the tradition of other pre-war women travellers, Mary Kingsley, Marianne North and Marie Stopes, Bell developed the classic British amateur scientist role, and so forged a place for herself on the global stage where the great debates of the age were taking place. Even so, there is an over-riding impression from her work that beyond the extremely practical and productive roles she played in life, the real motivation for her travels was purely personal and primarily a question of pleasure – that most un-Victorian justification for any individual action undertaken by a woman:

To those bred under an elaborate social order few such moments of exhilaration can come as that which stands at the threshold of wild travel. The gates of the enclosed garden are thrown open, the chain at the entrance to the sanctuary is lowered, with a wary glance to right and left you step forth and behold! The immeasurable world. (ibid: 1)

With the onset of the First World War the physical boundaries between them and us were redrawn by the European powers in their rivalries for spheres of influence. What very few possibilities for freedom of movement women had achieved were now abruptly ended as the discourses of patriotic duty dictated that they were effectively forced back into the house to fulfil their roles as wives and mothers supporting the exodus of soldiers to the Front. They became, once more, merely the point of departure for the great male adventure of war.

War, for Vernon Lee, who had been raised in continental Europe, the daughter of expatriate British parents, was, in Patrick Wright's close reading of Lee's life and work, "the 'monstrous' outcome of the failure of the pre-war balance of power" (Wright, 2007: 118), which, in Lee's words, "is for ever turning into the 'isolation' or the 'encircling' of one power by the others." (*apud* Wright, 2007: 118) Lee was eighteen years old when she made her first visit to Britain in 1881, having spent much of her childhood in Germany but making Florence her home for many years before 1914. She was multilingual, highly, although eccentrically educated not for domestic or marital life but for an intellectual career and had been a prominent example of the 'New Woman' since the late 19th century. Before the war she had made her name as a travel writer with her poignant descriptions of disappearing European landscapes, focusing on the spirit of the places, and the relationship between the writer as an individual and the space in which she moves.

But, on Christmas Eve, 1914, finding herself stranded in England by the onset of the war during her annual trip home, she attended a performance of Bach's music in Temple church. Listening to the music, Lee was struck by the thought that

There also, *There* beyond the sea and the war chasm, in hundreds of churches in Bach's own country, *There* at this very moment, were crowds like this one at the temple, listening to this self-same Christmas music. (*apud* Wright, 2007: 79)

More radically, she declared that the war actually made the opposing peoples more rather than less alike in their threatened humanity:

Never have we and they been closer together, more alike and akin, than at this moment when War's cruelties and recriminations, War's monstrous iron curtain, cut us off so utterly from one another. (*apud* Wright, 2007: 80)

As Wright notes, other writers had made metaphorical use of the iron curtain before Christmas 1914 but it was Vernon Lee who “took the ‘iron curtain’ from the theatre (...) and found it a new application in early 20th century international relations.” (Wright, 2007: 80) It was Lee who would register the symbolic potency of the term as a “‘psychological deadlock’ that bent people on both sides to the cause of their belligerent states” (Wright, 2007: 81).

For Vernon Lee, national identity, like gender, was, “a cultural construction and not an ‘eternal type’”; she saw it as “an aspect of human behaviour shaped by the ‘habits and preferences’ of certain civilizations” (Zorn, 2003: 86). Furthermore, her own identity was the product of personal influences and coincidences, which “intersected at such unusual angles that they were bound to complicate her perception and performance.” (Zorn, 2003: 7)

Thus, her unique position of looking on at the War from what she termed her ‘internal exile’ gave her the outlook of a well-appointed ‘dweller in several lands’. Her sense of physical exile in England was compounded by the spiritual and political isolation she suffered as a result of her provocative and unfashionable objectivity. Her political travels during these turbulent times took place solely on the page, whereupon she actively pitted her wit against what she saw as the hateful jingoism and chauvinism of the politicians and the Press. Lee, in Patrick Wright’s summation of her words, condemned

the War’s division of the nations as ‘an outrage on the Reality of Things’. Reality she insisted is always characterised by *otherness*, by the knowledge that ‘It always has *other sides*; the sides you do not see or happen to think of; the sides which don’t interest you at this present; the sides which happen not to be in any manner, yourself.’ (*apud* Wright, 2007:115)

Lee’s hopes for a horizontally conceived vision of the future which would overthrow the vertical divisions between nations were ended with the realities of the war but her reluctance to align herself with any one nation, culture, gender, or indeed genre marked her out as a distinctly original and cosmopolitan voice in her time. She was a various author, essayist, journalist, historian, novelist and psychologist and as such led the way for the generation of women travel writers who emerged in the interwar years.

The Interwar Years

Even before the war, the number of women in Britain exceeded that of men, but by 1921, the census recorded that there were almost 2 million ‘surplus’ women at loose in society. It is not surprising then, at a time when homemaking was pushed once more to the fore, that travel, for some women, represented an escape from the discourses that sought to marginalize them as dangerous spinsters who were surplus to requirements.

A political and personal restlessness characterised the generation, and in the case of the women who travelled to Soviet Russia during this period, it was clearly hopes for personal as well as political freedom that motivated their travels.

In his *A New History of the Cold War* (1966), John Lukacs wrote that ‘the rulers of Russia, by 1921, had separated their large Empire from Europe by an iron curtain’ (*apud* Wright, 2007: 154) and the collective cultural fascination with penetrating that ‘iron curtain’ can perhaps be traced back to Vernon Lee’s insistence on seeing the ‘Reality of Things’, on looking at the *Other Sides*. But Soviet Russia was a staging of great illusion and artifice, wherein the players could never be sure if they were puppet or puppeteer. Visitors were paraded around the Potemkin villages and model institutions on a carefully orchestrated tour that was designed to promote an idea of the future rather than a reality of present achievement.

The conventions of what has come to be known as the ‘Retour de l’USSR’ genre dictate that the travel writer shows their awareness of the ‘techniques of hospitality’ at work, and although in some sense they are formulaic, these narratives are not all the same. Instead they are characterised by generic variety, taking the form of reportage, travel literature or fiction according to the purpose of the visit and, more importantly, the purpose of the resulting narrative. Furthermore, they are also very clearly – and self-reflexively – about the traveller herself and about her culture. Women writing their personal travels in Russia, such as Storm Jameson, Naomi Mitchinson, Dora Russell, Ethel Mannin, Ethel Snowden and even Clare Sheridan were radical in their rehearsals of both literary form and individual identity, proving Karen Lawrence’s point that “travel *writing* has provided discursive space for women, who sometimes left home in order to write home, discovering new aesthetic as well as social possibilities.” (Lawrence, 1994:18)

These women attempted to discuss the political and social changes brought about by the regime in terms of their personal experience and, although, as Angela Kershaw has noted, “an awareness of ‘techniques of hospitality’ obviously does not prove that such techniques had no effects on these travellers’ perceptions” (Kershaw, 2006: 65), they did attempt to problematise the veracity of their own narratives. Ethel Mannin, for example, in her preface to *Forever Wandering*, a collection of essays published in 1934, insists that:

It will be borne in mind that the following notes are the results of my own personal observations in only one place – Moscow; they do not pretend to be ‘The truth about Russia’ (Mannin, 1934 : 173)

Her later disillusion with the regime, clearly voiced in *South to Samarkand*, which she declares ‘should be first and last a travel book’ (Mannin, 1936:15), as if this somehow excused any pretence at objectivity, is clearly as much about losing her own passionately held sense of personal liberty as the loss of political and social freedom suffered by the Soviet citizens. Any pretence at objectivity has gone and many of the things she found to admire on her first trip are now the cause for criticism; she concludes that ‘it is easier to ‘believe’ in Russia at a distance’ (Mannin, 1936: 22). Read together, the Russian narratives of Mannin, travelling as an independent, free thinking political radical who was initially convinced by communism, are a clear textual expression of political conversion. Ethel Snowden, conversely, was no admirer of Lenin’s Bolshevik regime when she was chosen to visit Russia as a member of the Labour Party’s first official delegation. Her mission was to carry out an independent and impartial inquiry into the conditions in Russia, but she returned home with the absolute conviction that England had nothing to learn or gain from Bolshevism:

I am not hostile to the Russian revolution which the tyrannous regime of the Czars made necessary and inevitable; but I am utterly opposed to the *coup d’etat* of the Bolsheviks, as I should be to any seizing of power by any small minority of the people; for out of this action has sprung a large part of the misery the unhappy people of Russia endure. (Snowden, 1920: 11)

Her opinion effectively upheld what became the official Labour Party line, and as a middle class intellectual, whose travels were sanctioned by the

Institution, Snowden arguably had more possibilities than Mannin as regards the making-into- discourse of her experiences and the reception of her texts. The narratives of both writers, however, offer valuable insights into the ways in which British women between the wars ‘articulated, solved and created social problems and experienced and expressed both their doubt and their certainty’ (Kershaw, 2006 :70)

Global visions

To conclude, women’s travel writing during the period 1880 – 1940 traces a fluid movement from the stalls to the boards as women travellers left their seats in the audience to become increasingly confident players on the geo-political stage. Isabella Bird, the decorous Victorian, casts herself as the reluctant spectator dragged onto the stage in an instance of audience participation only to find that she rather enjoys the limelight. Gertrude Bell is a professional player: she is more honest about the joys of being an actor, but nonetheless has moments of wanting to slip back into the audience.

From today’s perspective, Vernon Lee’s role could perhaps be seen as that of the voice-over issuing from the gods, but forced into internal exile during WWI, she perhaps felt more like the understudy or the prompt hidden in the wings, her voice only heard by default. And finally, Ethel Mannin and her fellow travellers in Soviet Russia, who took advantage of the restlessness of the age to create new identities for women in both the public and private spheres. Their highly visible experiences affected both personal and political transformations and, the resulting narratives confirm ‘travel writing’s inherent and actual political potentialities’ (Schweizer, 2001:1).

References

- BELL, Gertrude (2001), *The Desert and the Sown*, New York, Cooper Square Press, [1907].
- CARR, Helen, “Modernism and Travel (1880-1940)” in Hulme, Peter and Tim Youngs [ed.], (2002), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KERSHAW, Angela (2006) “French and British Female Intellectuals and the Soviet Union. The Journey to the USSR, 1929-1942”, *EREA* 4.2, pp 62-72.

- LAWRENCE, Karen(1994), *Penelope Voyages, Women and Travel in the British Literary Tradition*. Cornell University Press.
- MANNIN, Ethel (1935), *Forever Wandering*, New York, Dutton & CO.
- MANNIN, Ethel (1938), *South to Samarkand*, Jarrolds, London.
- SCHWEIZER, Bernard (2001), *Radicals on the Road. The Politics of English Travel Writing in the 1930s*, The University Press of Virginia.
- SHERMAN, William H, "Stirrings and Searchings (1500-1720)" in Hulme, Peter and Tim Youngs [ed.], (2002), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SNOWDEN, Ethel (1920), *Through Bolshevik Russia*, London, Castell & Company Ltd.
- WRIGHT, Patrick (2007), *Iron Curtain. From Stage to Cold War*, Oxford University Press.
- ZORN, Christa (2003), *Vernon Lee*, Ohio University Press.

A ‘escrita-corpo’ de Ana Hatherly: “Poema d’Entro” e “Rotura”

MÁRCIA OLIVEIRA

CEHUM

O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. A Poesia Concreta foi um estádio necessário, mas mais importante foi o estudo da escrita, impressa e manuscrita, especialmente a arcaica, chinesa e europeia. O meu trabalho começa também com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura através dum processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade. Esta consciencialização tornou-se mais importante quando comecei a utilizar também a fotografia e o cinema como meio de investigar os processos de expressão e comunicação. O desenho representa uma parte essencial do meu trabalho, aquela que eu mais extensivamente pratiquei, depois da escrita literária. Em suma, posso dizer que o meu trabalho diz respeito a uma investigação do idioma artístico, particularmente do ponto de vista da representação – mental e visual” (Hatherly, 1992).

É com estas palavras que Ana Hatherly (n. Porto, 1929) define, no texto “Auto-biografia documental”, o seu percurso artístico, e é também através delas que entrevemos uma pesquisa múltipla e absolutamente original no contexto artístico nacional. Como veremos através dos casos de “Poema d’Entro” e “Rotura”, obras em certo sentido complementares, Hatherly desenvolve uma intrincada teia de relações entre todos os níveis da sua vasta obra,

concretizada em campos tão distintos como a escrita, a pintura, o desenho, o cinema, a performance ou a investigação académica. Se aqui nos ocuparmos de analisar duas obras com carácter performativo explícito (*performatividade* num caso planeada, no outro uma surpresa...), e nas quais o papel do corpo pode parecer mais explícito, tentarei expor nestas breves considerações um ponto de vista que coloca o corpo no âmago do processo criativo de Ana Hatherly. Esse corpo ver-se-á, então, intimamente relacionado com a escrita, com uma tentativa de ir além dos processos de atribuição de significado à palavra, procurando o encontro do *eikon* com o *logos*, da imagem com a palavra.

Esta constante experimentação e os seus processos, que tem também uma inegável e substancial dimensão política, revelam o radical vanguardismo ainda hoje presente nesta obra, também notavelmente sintonia com as questões mais prementes do seu tempo.

Em 1977, em ambiente de revolução social e cultural inspirado pela revolução política de 1974, cumpre-se o projecto “Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea”, exposição idealizada por José Ernesto de Sousa, crítico e artista (ou operador estético, segundo terminologia adoptada pelo próprio). Depois de cerca de dois anos de preparação e outros tantos de acesa discussão, que se prolongou durante o tempo em que decorreu a exposição na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém, surge a exposição que se queria basilar na história da arte contemporânea do país, mas também um evento em sintonia com o seu próprio tempo. Ernesto de Sousa, grande defensor das vanguardas das décadas de 1960 e 1970, e seu disseminador em Portugal, havia visitado acontecimentos artísticos tão relevantes quanto a Documenta de Kassel, onde contactou com Joseph Beuys, por exemplo, trazendo para dentro de portas um conhecimento que era ainda, nessa altura, quase inexistente. De facto, corriam os tempos em que Buren declarava, na senda do “grau zero da escrita” enunciado por Roland Barthes, que se havia atingido o ponto do “grau zero da pintura”. Nessa altura, tal como nota João Fernandes no texto “Perspectiva: Alternativa Zero Vinte anos”, “a desmaterialização do objecto de arte, o fim de uma autonomia dos géneros artísticos e dos seus suportes, a crítica do conceito da originalidade, a relação arte-vida pesquisada pelo movimento Fluxus marcam então os parâmetros do debate e da experimentação” (Fernandes, 1993), e tudo isso se veria em “Alternativa Zero”. Sendo o Experimentalismo, nas suas vertentes musical, literária e visual, um movimento arauto da vanguarda em

Portugal, não poderia então deixar de ser central nesta mostra, contemporânea de um ambiente artístico no qual a atitude se torna forma, ou, como postulou o crítico e curador Harald Szeeman:

Na arte de hoje, o tema principal não é a realização, o arranjo do espaço, mas sim a actividade do ser humano, do artista, o que explica o título da exposição (uma frase e não um slogan). Trata-se da primeira vez que a atitude intrínseca do artista é apresentada, e de maneira tão precisa, como uma obra (...). Os artistas desta exposição não são fazedoras de objectos, eles buscam, pelo contrário, escapar-lhes e alargam assim os seus níveis significantes a fim de atingirem o essencial para além do objecto, a fim de constituírem a situação. Eles querem que o processo artístico seja ainda visível no produto final e na 'exposição'. Eles querem que o processo artístico seja ainda visível no produto final e na exposição" (*apud* Fernandes, 1993).

Em "Alternativa Zero" estariam presentes "operadores estéticos" que não só integravam nas suas práticas esta atitude de vanguarda (que era internacional), como também assumiam a ligação com o contexto social e cultural em que se inseriam, no caso sinónimo de um ambiente revolucionário no qual "a ligação entre a ideia de vanguarda e o meio social jamais era esquecida e no qual todas as acções se constituíam apenas em função de um sentido colectivo" (Fernandes, 1993).

Neste contexto, então, Ana Hatherly, artista da multiplicidade das formas, propõe-se apresentar "Poema d'Entro", instalação assim descrita pela artista no catálogo da exposição:

Ocupação do espaço 4x4x2 metros. Trata-se de uma célula ou cubo, fechado, a cujo interior se acede por uma porta. No interior, inteiramente pintado a cinzento escuro, uma coluna de luz de cerca de um metro de diâmetro, apontando do tecto para o chão, formada por projectores de luz branca. Dentro desse círculo de luz branca vários projectores de várias cores acendem e apagam intermitentemente de modo a formar uma espécie de palpação dentro da coluna que, essa, permanece fixa, unidireccional. Trata-se de uma ilustração do seguinte tema: O POEMA É UMA SITUAÇÃO LUMINOSAMENTE MUTÁVEL" (Sousa, 1977).

A impossibilidade de realizar este projecto, por questões meramente técnicas, fez com que "Poema d'Entro" fosse apresentado de forma diferente. O mesmo espaço cúbico fechado, no qual os visitantes iam entrando, cobriu-se

de cartazes brancos (ou em branco) rasgados, cujos fragmentos foram deixados cair no chão. Como Hatherly refere,

“O conjunto era iluminado por pequenos projectores parcialmente velados, que acendiam e apagavam intermitentemente, de modo a que os relevos criados pelas lacerações, ou seja, o jogo de relevos e de sombras, fosse ora acentuado ou atenuado, dando ao conjunto uma espécie de pulsão, um ritmo vibratório. O ambiente geral era de semi-penumbra. Tratava-se evidentemente, duma espécie de retrato em negativo do que se passava então à nossa volta nesse período pós-25-de-Abril, em que as paredes das ruas, regurgitando de cartazes já meio destruídos, repercutiam dentro de nós – ruptura e decadência juntamente” (Sousa, 1977).

O ambiente revolucionário que se vivia e a alusão aos cartazes de rua, que a artista também integrou numa outra série de trabalhos sobre a Revolução (trata-se de *Descolagens da cidade*, conjunto de cartazes feitos de pedaços de outros cartazes arrancados das paredes de Lisboa no período após o 25 de Abril, lembrando o grupo dos *affichistes*), fez com que se desencadeasse uma reacção inesperada por parte do público visitante de “Alternativa Zero”, factor que posteriormente se revelaria determinante para a artista: na semi-penumbra daquela pequena sala, sob a ocultação dos olhares do outro, os visitantes continuaram o processo de laceração dos cartazes brancos que cobriam as paredes da pequena sala, diversas vezes substituídos por Ana Hatherly, desencadeando-se sempre a mesma reacção no público. Aqui se provou esse sentir colectivo tão marcante na época. Hatherly refere mesmo que esta “Foi uma experiência importante porque então demonstrou-se que a provocação do meu gesto correspondia a algo que era a expressão duma forma de sentir colectiva, que ultrapassava a minha intenção, que se baseia (sic) numa premissa cultural, ideologicamente orientada” (Hatherly, 1992).

Esta experiência revelar-se-ia determinante no surgimento de outra obra seminal no contexto artístico português da década de 1970: “Rotura”, *performance* apresentada poucos meses depois de “Poema d’Entro” na Galeria Quadrum. Esta *performance*, apesar de apresentar semelhanças com a instalação de “Alternativa Zero”, constituiu-se sobretudo nas diferenças em relação a ela. De facto, em “Rotura”, a semi-penumbra é substituída pelo espaço aberto da galeria, no qual foram colocados 13 painéis de papel cenário, com a dimensão de 1,20x2,20m, esticados em suportes de alumínio, dispostos em

labirinto, que Ana Hatherly “rasgava e dilacerava” em cima de um escadote. Como recorda a artista,

Do elegante e claro espaço da Galeria desprendia-se algo de inibidor para o público. Ninguém se atreveu a interferir. O público presenciou a intervenção atentamente mas sem reagir. Depois a exposição era visitada com certa perplexidade (segundo me informaram). Não era como na ALTERNATIVA ZERO.”

Durante a intervenção, o público estava atónito. A performance era de grande impacto, com todo aquele aparato das duas equipas e dos fotógrafos. Metia mesmo um pouco de medo. Quando fiz o primeiro rasgão eu própria me assustei. O ruído do rasgar dos painéis era fortíssimo, fazia um estrondo enorme. A violência do meu acto era terrível. Havia uma espécie de crueldade eufórica que se libertava nesse meu gesto de romper, de dilacerar, que talvez correspondesse a uma vontade colectiva de destruição purificadora. Mas era um atentado (Hatherly, 1992).

Nesta *performance*, e na violência deste gesto artístico que continuou patente nos fragmentos que a partir daí continuaram expostos na Galeria Quadrum, “o corpo do operador e o operador fazem parte da obra. O gesto do operador é um gesto para o mundo” (Fernandes, 1993) e, de facto, este é um ponto transversal a todas as obras de Ana Hatherly, quer se trate de *performance*, de vídeo, de poesia, de desenho, de pintura... De facto, a multiplicidade de formas que compõem o trabalho desta artista, é consistente com a definição de um estilo, revelado a nível conceptual e formal, sempre presente em todos os seus trabalhos. Este estilo, ou aquilo que diferencia cada trabalho ao mesmo tempo unificando-os numa Obra, resulta, no meu entender, não só da intrincada teia de relações conceptuais estabelecidos entre cada peça e o seu fazer, mas sobretudo da dimensão corporal que todas as obras de Hatherly encerram. Chamar-lhe-ia, a este elemento diferenciador, a corporalidade da Obra de Ana Hatherly, que frequentemente mais é vista pelo seu carácter tremendamente intelectual e erudito. Este ponto de vista, que pretendo demonstrar a partir de “Rotura”, integra não só a obra em si, o objecto produzido, mas também a própria artista (o seu corpo), o processo (movimento) de realização da obra, e ainda o público/leitor que entabula também uma relação performativa com a profícua produção de Hatherly. Se estas três dimensões podem surgir como mais claras ou evidentes em trabalhos como “Poema d’Entro” ou “Rotura”, entabulando processos de meta-discurso mas

também de meta-leitura, o facto é que eles também surgem noutras obras, quer visuais, quer poéticas. Senão detenhamo-nos, a título de exemplo, em alguns desenhos realizados entre 1965 e 1973 reunidos no volume *Mapas da Imaginação e da Memória e Caligramas*, de 1998. Em *Mapas da Imaginação e da Memória*, surge o resultado de uma pesquisa da visualidade do texto escrito, cuja origem se situa na investigação académica realizada pela artista em torno dos poemas visuais barrocos e de outras formas de textos visuais, como a caligrafia chinesa. No ensaio “A reinvenção da leitura”, Hatherly enquadra assim esta base conceptual transversal a toda a sua obra: “Sabemos que seja qual for a linguagem – palavra, gesto, objecto – nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável. E é justamente nessa zona de obscuridade determinada pelas limitações da expressão e da interpretação que se inscreve a ilegibilidade essencial do objecto de arte – o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível – que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras” (Hatherly e Castro, 1981). “O poema visual – texto-visual, texto-imagem – é literal e literariamente silencioso” (ibidem), continua, antes de explicar a forma como começou a copiar as formas do alfabeto chinês arcaico, a partir de um dicionário (a artista afirma mesmo que o estudo do chinês arcaico foi a sua escola de pintura). Este acto de copiar as formas de um alfabeto sem conhecer o significado do que escrevia remete-nos precisamente para a importância do processo, do movimento do corpo, da sua mão, que, segundo Hatherly, se tornou inteligente:

À medida que ia aprofundando o meu conhecimento gestual dessa escrita eu via, na destreza crescente com que desenhava esses caracteres, na fluência do meu conhecimento deles, eu via aquilo que posso descrever como ‘a minha mão tornar-se inteligente’, quer dizer, experimentalmente observava, ao mesmo tempo que realizava, o acto de conhecer essa escrita; (...) o meu empenho nesse acto era, acima de tudo, o de investigar, tanto quanto a minha subjectividade o permitisse, o conhecimento do acto criador e a sua gratuitidade (Hatherly, 2003).

Os trabalhos visuais de Ana Hatherly adquirem assim uma corporalidade própria que subsiste para além do corpo/mão criador(a). Uma dinâmica inerente ao desenho torna-se autónoma, uma vez que essa dinâmica, feita da

tensão entre espaços em branco e de traços desenhados ‘à mão’, é geradora de novas dinâmicas, de movimentos imóveis permanentes. Um processo que se torna perfeitamente compreensível quando atentamos em trabalhos como os que compõem a série *Caligramas*, realizada já em finais da década de 1980.

Num certo sentido, Ana Hatherly corporaliza a escrita quando a transforma em desenho, e fá-lo através da *performatividade* inerente ao seu processo criativo. A artista teatraliza a escrita através dessa mesma *performatividade*, que é um acto do corpo, um acto através do qual múltiplos significados se engendram, significados esses que são mais abrangentes do que os limites de uma narrativa, de uma frase, de uma palavra ou do que os limites formais de uma obra visual de matriz conceptual. Os múltiplos significados, ou as múltiplas possibilidades de significado, são propostos por uma série de eventos irrepetíveis que são o acto de fazer a obra (quando a mão já é inteligente e *realiza a* escrita na sua vertente visual) e o acto de ler ou de a receber. Esta questão é facilmente apreensível não só com “Rotura”, que pode agora ser vista no formato vídeo, repetindo-se a *performance* inicial e assim criando diferença (o meio artístico é outro, a forma da obra é diferente, o contexto expositivo, o tempo e o público são também distintos daqueles verificados em 1977), mas também com obras como os desenhos que compõem a série *Caligramas*. De facto, “Rotura”, assim como os desenhos, estão ainda imbuídos das suas circunstâncias históricas, enquanto actos corporais de inscrição de significados e de forças criativas específicos de um determinado corpo, embora se transformem em acto contínuo, um acto que não cessa porque nunca deixa de produzir algo.

Este pode ser visto como um processo de múltiplas dimensões ou sucessivas dobras, que podemos considerar partindo de uma teorização de Gilles Deleuze em “Le Pli: Leibniz et le baroque”. De facto, no trabalho de Ana Hatherly sobrepõem-se *dobras*, construídas no espaço de representação pelas linhas que em permanente movimento confundem as suas dimensões visual e de significação da palavra, tornando-as indiscerníveis. Essas *dobras*¹ como delas fala Deleuze em relação à filosofia leibniziana em “Le Pli, Leibniz et le Baroque”, são simultaneamente a diferença, a multiplicidade e

¹ Robert Sasso e Arnaud Villani definem a *dobra (pli)* da seguinte forma: «*Ligne*» à *doble direction simultanée, parcourue à vitesse infini par un point qui distribue les singularités, en un mouvement porté à l’infini et revenant sur lui-même*. In Sasso, Robert e Villani, Arnaud, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, ed. C.R.H.I, Paris, 2003, p. 281.

o eterno retorno, ou o infindável movimento da diferença no cosmos. Um movimento virtual que inaugura uma série de actuais. Deleuze diz: “o conceito de dobra é sempre um singular, e só pode ganhar terreno variando, bifurcando, metamorfoseando-se. (...) Nada é mais perturbador do que os *movimentos incessantes daquilo que parece imóvel*, Leibniz diria: uma dança de partículas num giro de dobras”² (Deleuze, 1988, sublinhado meu). Esta “flexibilidade dos corpos” (que neste caso podem ser os corpos de facto, da artista ou do leitor, mas também podem ser as obras em si, e que podem mesmo ser alvo de um simples processo de representação), potenciada pela diferença e pela multiplicidade das dobras que entre si constituem um labirinto composto por partes infinitas, ou a *elasticidade da matéria*, corresponde em Ana Hatherly às diferentes dimensões articuladas em simultâneo nas suas obras (podíamos também falar de dialogismo no sentido *bhaktiniano*) – corpo, movimento, significações múltiplas – que a transformam num labirinto de silêncio, ou de possibilidades entabuladas pelo vazio criador assim possibilitado. É pois, nesta movimentação incessante, que entrevemos o acto criador de Ana Hatherly, pois as suas obras, mais do que meros objectos, são actos que se estendem para além do momento da sua criação. E em que consiste, então, esse *acto de criação*? Para Deleuze, o acto de criação não é mais que um “acto de resistência”.³ Um acto de resistência que inventa qualquer coisa e, no caso da pintura, inventa “blocos de linhas-cores”, que desempenham o papel de “contra-informação” numa sociedade regida por um “sistema controlado por palavras de ordem”. E é precisamente porque esta contra-informação só o é realmente quando se transforma em acto de resistência, que a arte desempenha, na sociedade actual, um papel fulcral. É através desse mesmo acto de resistência, desse *resistir à morte*, que o artista *apela ao povo que falta*, recorrendo agora a uma frase de Paul Klee. Para Ana Hatherly esta resistência marcou não só o experimentalismo português, mas sobretudo toda a sua obra, que cedo se demarcou deste movimento para continuar a procurar linhas de fuga, possibilidades outras. Ana Hatherly através da sua obra múltipla, repensa a a tradição, a relação desta com a modernidade e repensa também toda a questão da temporalidade na arte, uma vez que olha o passado, o estuda em vez de o negar, para depois o esquecer e

² Deleuze, Gilles, *Conversações*, ed. Fim de Século, tradução de Miguel Serras Pereira, 2003.

³ Deleuze falou sobre o acto de criação numa conferência proferida na Fundação Femis em 17 de Maio de 1987. A conferência intitulava-se *Qu'est-ce qu'un acte de création*. Texto em multitudes.samizdat.net.

reinventar, como notou Ruth Rosengarten (Hatherly e tal., 2004). E é precisamente aqui que, provavelmente, Ana Hatherly nos conduz no sentido de uma subversão maior, pois como a própria artista faz questão de salientar, “O verdadeiro acto revolucionário é aprender”.

Referências

- DELEUZE, Gilles (1988), *Le Pli: Leibniz et le baroque*, Éditions de Minuit, Paris (1987)
“Qu’est-ce qu’un acte de création”. Texto em multitudes.samizdat.net
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire (2003), *Conversações*, ed. Fim de Século, tradução de Miguel Serras Pereira
- FERNANDES, João (1993), *Perspectiva: Alternativa Zero Vinte anos*, Ed. Fundação Serralves, Porto
- HATHERLY, Ana (1992), *Obra Visual 1960-1990*, Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- (2003) *A Mão Inteligente*, ed. Quimera Editores, Lisboa
- (1973) *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa
- HATHERLY, Ana e CASTRO, E. M. de Melo e (1981), *Po.Ex: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, ed. Moraes Editores, Lisboa
- HATHERLY, Ana, et al. (2004), *Interfaces do Olhar. Uma Antologia Crítica, uma Antologia Poética*, Roma Editora, Lisboa
- SASSO, Robert e VILLANI, Arnaud (2003), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, ed. C.R.H.I, Paris
- SOUSA, Ernesto et al. (1977), *Alternativa Zero. Tendências Polémicas na arte portuguesa contemporânea*, ed. SEC, Lisboa

Eunice de Souza's poetry: creating a public *persona* as feminist performance

JOANA PASSOS
CEHUM

In this study I want to focus on a particular essay by Judith Butler – “An essay in phenomenology and feminist theory”¹ – where she interprets the notion of social acts by comparison with the strict definition of speech acts, thus highlighting the coded, arbitrary nature of the former. Butler starts by invoking a linguistic approach framed by pragmatics² to claim that just as it happens with language use, where you know there will be consequences to the things you say, when you behave in a certain (socially coded) way, your acts have social consequences according to social norms.

When reading this essay, I recalled a classical example from speech acts theory, which is the phrase “I do” in a marriage ceremony. The moment you utter these words aloud, you change your status from “single” to “married” before the group of people who witness this act, before the law, and according to the rites of a Christian religious institution. In her essay, Judith Butler takes up this same principle (that certain socially coded acts have major consequences for the definition of individual identity), to apply it to social acts

¹ in *The Performance Studies Reader*, Henry Bial (ed.), 2004, Routledge: London and New York, pp: 187-197.

² See the foundational study by the ideologue of speech acts theory: Searle, John R., 1996, *An essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.

related to the construction, consolidation and promotion of a binary model of gender norms. The comparison is legitimate on the grounds of the great similitude between a language as a coded system, and the complex social “grammar” of rules of politeness, morality, shared cultural references and tradition, consolidated by habit, life styles and dominant mentalities. Butler departs from a reinterpretation of phenomenological theory of acts³ to claim that social acts related to the binary gender system – the referential system that divides the world into masculine and feminine, corresponding to men and women – are acts assimilated from social interaction (like language). In this way, in order to achieve a successful integration in society, children and teenagers are taught gender norms that affiliate them to masculine *or* feminine within a patriarchal social order. Note that a binary system is, in a way, “digital”. You are *either* masculine *or* feminine, and any negotiation between these gender opposites would cancel the application of the whole binary system. As young men and women usually fit into this binary gender system, they grant it effective consolidation and survival, and each of them will contribute with her/his own behaviour and identity to constitute and reinforce this same patriarchal social order. In other words, if I act feminine “correctly” (say, with my high heels, my lipstick, my self-restrained, elegant manners, displaying discrete respectability and clear assimilation of ladylike manners⁴) I am contributing, even if unaware of such consequences, to promote standard traditional ideas about a model of feminine identity. Thus, while acting according to a collectively sanctioned notion of the feminine, inculcated by socialisation, my social act is contributing to construct a “gender grammar” for a specific culture. In accordance with the notion of social acts, as I believe Judith Butler sees it, I would say each time I act the “proper feminine” performance, I am expressing my successful integration in a binary, heterosexual, gender system and, secondly, I am feeding, strengthening and consolidating the patriarchal culture that survives on the credibility of such gendered social role models and of the correlated social expectations they imply.

If you accept Judith Butler’s argument that gender, as a social norm, is a performance act, and not a necessary, inherent attribute of the subject,

³ The authors mentioned by Butler in relation to a phenomenological theory of acts are Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty and George Herbert Mead.

⁴ I invoke such an example of a feminine role model because I think it has got general popular appeal for women, beyond other alternative gender models like the pop star or the sexy model which are more restricted to younger women in its general appeal.

then, first point – the act can be changed; and, second point – the grounds for marginalising deviant, alternative behaviour are exposed for what they are, forms of censorship and policing, encroached on models of morality.

Let us start with the latter. In her essay Judith Butler argues that feminists have to make society at large aware of the arbitrary nature of gender roles so that deviant behaviours stop being aggressively marginalized, or even punished as if they were pathological deviations. She urges people to confront the fear of accepting other gender constructions and that is in my view the great ethical claim in this powerful essay.

As for the possibility of creating a new gender “grammar”, that is, changing the performance of the gender social act (the above mentioned first point), Judith Butler offers a case study in her essay, presenting the transvestite as exemplary enactment of alternative possibilities. I am not saying Butler is claiming we should all become transvestites. I am saying that we can take the transvestite as an example of divergent forms of acting and living gender than the strict either/or binary model that patriarchal society offers you, moreover because this binary simplified system is comfortable to keep an oppressive, unequal hierarchy as organizing social principle. The multiplication of gender roles and identities would upset the hold of the masculine as model of humanity, having women as its opposite, its deviation, its “other”. On the other hand, in spite of its liberating potential, the multiplication, oscillation or re-invention of gender norms is no easy task. The script for gender acts is bound to tradition, and it has constantly been repeated for centuries, so, it is previous to the actor (as collective, culturally determined reference). Yet again, this ancient model is also dependent on current representations, on everyday performances, to keep its credibility.

Let us stay with the transvestite to think through the possibility of a more fluid and less intolerant conception of gender acts. The transvestite is a performance that subverts social roles by acting out of accordance with gender norms. In other words, the biological sex of the transvestite is theatrically ignored, and yet omnipresent in the performance, because even though the genitals of the performer are not exhibited they have to be constantly remembered by the audience: the matrix of a transvestite performance is the contradiction between the guessed biological sex and the careful replication of the opposite gender attributes in dress code, make up, gestures, voice, and seductive behaviours: the sexual provocation by the drag queen is the simple invitation to be the object of a male gaze, just like women are supposed to

be. For the audience, part of the pleasure in watching a transvestite performance lies in the liberating Carnival principle that is celebrated in this act. At that moment, in that stage, social gender rules are suspended and transgression is allowed without sanction (besides, the transvestite is usually seen as a clown, a grotesque figure, by a mainstream audience, so, there is another element of the Carnival here). But Judith Butler asks a disturbing question: what if the transvestite is not *on* a stage, but sitting next to you in the bus? Indeed, we could imagine that the individual sitting in the bus, next to you, is not wearing flamboyant feathers or a long shiny dress, but wears lipstick and eye make up in his masculine face, with short hair and even a well tended moustache. Something strikes you as slightly “out of place”. Then you look down and you notice the black high heel shoes. For some people, that would be an extremely disturbing encounter, moreover because there is no stage to safeguard reality from this playful subversion of gender codes. Some reactions might express indifference, but others could be aggressive. What is so disturbing about the transvestite in the bus? The problem is that this figure is not presenting itself as a clownish spectacle but rather stands as an example of a different gender act, an innovative script. The transvestite in the bus is posing as an element of reality, as a social act, only this gender act questions a binary view of gender, and this possibility may inspire horror. However, Butler sees the transvestite figure as the very epitome of transgressive possibilities. Moreover, and following Butler’s proposition, the transvestite is a figure that denounces the arbitrariness of gender roles, as social *constructs*. If gender roles are not biologically determined, then, they can be changed, just as they have been changing through history (only so far, you keep to two alternative binary gender scripts).

At the end of her essay, Butler states that the aim of her theory is to promote the necessity of a politics of performative gender acts, as a supplement to feminist theory. She believes that the perception of gender as performance would help feminists “to expose the reifications that tacitly serve as substantial gender cores or identities, and to elucidate both the act and the strategy of disavowal which at once constitute and conceal gender as we live it.” (Butler, “Performative Acts and Gender Constitution” 2004: 197⁵). Butler considers imperative to expose the dramatic cultural interplay in the complex construction of gender and she closes her essay with an open challenge to

⁵ Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution” in *The Performance Studies Reader*, 2004, Henry Bial (ed.), Routledge: London and New York, pp 187-197.

denounce sex binaries as a form of hegemonic control consented by women each time they perform their feminine act. Secondly, Butler argues for the strategic necessity of proscribing gender acts, a strategy Butler herself recognizes as utopia. However, you can experiment with alternative gender acts, and assert the right to live according to your individual sensibility.

Bearing in mind Butler's ideas, I will next discuss four poems by Eunice de Souza as example of a successful strategy. To expose gender as an assimilated social act. While exposing traditional gender performances as hegemonic scripts, Eunice de Souza also creates her own, alternative gender act, parting with traditional gender performances of the feminine. It is in that sense that I read her poetry as the construction of a feminist persona, from poem to poem, as she gradually creates a provocative character, sometimes posing as autobiographical, but always intent on problematizing gender and the social constructs behind gender roles.

I have selected four poems that illustrate some facets of this feminist persona and I would like to discuss my interpretation of these poems in relation to the claims I have stated above.

The anthology I am using for the research presented in this paper is a bilingual edition. The English⁶ version was selected by Eunice de Souza herself (1994) and it was translated to Portuguese by the poet Ana Luísa Amaral (2001).

1 – The break in the perpetuation of gender norms.

Forgive me, mother

Forgive me, mother
That I left you
A life-long widow
Old, alone.

It was kill or die
And you got me anyway:
The blood congeals at lover's touch
The guts dissolve in shit.
I was never young.
Now I'm old alone.

⁶ Eunice de Souza writes in English, which is one of the official languages of India.

In dreams
I hack you.

(Eunice de Souza, 2001: 38)

There is a clear anti-Catholic thematic line in Eunice de Souza's poetry, and the title of the poem does suggest the echo of the Catholic pray "Forgive me Father for I have sinned", which is the formal beginning for Confession. But in this poem, there is no real apology. The poem rather expresses a tremendous resentment at the mother, as a destructive figure you have to get away from. You can interpret it as the absolute necessity to reject gender roles passed on from generation to generation, or, as Judith Butler would say, as the utter rejection of the script for your life long act as a woman. The dimension of castration in the influence of the mother is condensed in the suggestion of frigidity ("The blood congeals at lover's touch"), and the destructive power of a mother figure is powerfully invoked in the image of physical decay ("The guts dissolve in shit").

This rejection of mother figures opens the way for a self-created gender identity, outside the linear genealogical continuity of the gender script passed on from mother to daughter. The cut in the love bond is clearly stated ("I left you old, alone") only this desertion of the mother is justified as an act of survival (it was kill or die). However, desertion was not enough, for you cannot simply unlearn socialisation by an act of will. That is why the gesture of disavowal and rejection has to go on in dreams, in the unconscious ("in dreams, I hack you").

2 – Convent Schools

The next poem also goes back to the negative effects of a conventional feminine education. Only this time, the context of socialisation is formal, outside the influence of family (the dimension that stood for the very first instance of gender socialisation, addressed in the previous poem). In fact, it is a recollection from convent school. Mind that, in India, as in many parts of the western world, up until the middle of the XIX century, the only institutions for the formal education of girls were convent schools.

Eunice

Eunice, Embroidery Sister said
 this petticoat you've cut
 these seams
 are worthy of an elephant
 my dear

Silly bra-less bitch

Eunice is writing bad words sister
 she's sewing up her head
 for the third time sister

the limbs keep flopping
 the sawdust keeps popping
 out of the gaps
 out of the gaps
 out of the gaps
 sister

(Eunice de Souza, 2001: 63)

The “incompetence” of Eunice (the choice of the name evokes the autobiographical pose I mentioned earlier) to be an “adequate girl” who succeeds in doing what is expected of her – performing the right gender act – is met with an accusation that suggests satire, as the girl is compared to an elephant: clumsy, big, grotesque, the opposite of feminine delicacy. The poem underlines the presence, from an early age, of policing mechanisms that prevent deviance from the appointed gender script, and these mechanisms are pervasive, being activated both by authority figures and colleagues. A second sensitive point is the pain behind the defiant pose. The girl resents the accusation. The fact she has no talent for “feminine occupations” (such as embroidery) is not dismissed as irrelevant by the child, even if the insult she lets out (“silly bra-less bitch”) might suggest the opposite. On the contrary, she feels anger, she feels inadequate, out of place, out of the gap, out of the script, and that hurts and belittles her sense of self-esteem. It is true Eunice holds a legitimate point against the sexless nun as an unfit character to raise sexually healthy women, but the intelligence that enables her to see

this inadequacy does not compensate for the fact that the lonely child has to endure the weight of going against conventions and censorship on her own.

In this childhood recollection, “Eunice” feels she is a failed, flawed doll. The unruly child, just like the unruly woman, has to endure a sense of guilt, and hence the repeated reference to being accused of failing in doing something like cutting petticoats, making elegant seams, making dolls whose head does not hold (self-image?), being clumsy. Again and again, the girl feels the pressure to conform. In the end, this constant struggle is exhausting and continuous, a feeling expressed by the obsessive repetition of the expression “out of the gap”, like letting something spill out from inside (writing poetry), only the exhausted body gets emptied of vigour, a gap in identity, with floppy limbs.

3 – Breaking stereotypes:

For S. who wonders if I get much
joy out of life

As a matter of fact I do.
I contemplate, with a certain
Grim satisfaction
Dynamic men who sell better butter.
Sometimes I down a Coke
Implacably at the Taj.
This morning I terrorised
(successfully)
the bank manager.
I look striking in red and black
And a necklace of skulls.
(Eunice de Souza, 2001:69)

Before discussing this poem I think it is relevant to recall that the anthology of poetry I am working with is a selection of poems, including pieces that had been published in previous anthologies. This amounts to say that this particular collection offers an overview of different aspects in Eunice de Souza’s poetry, and this fact frames my choice to include this poem in my study. As you noticed, in terms of tone this last poem is very different from the previous ones as it is happy and playful. The choice for such a poem aims

at illustrating this other dimension of Eunice de Souza's poetry. Together with irony, the presence of humour creates a fine balance in the general impact of her work, by contrast with her colder, resentful words. Thus, as you can see, there is light, playfulness and joy in her poetry, just as you can find moving moments of passion and solidarity. Yet, as I read through this anthology, I realised the most recurrent character is the precise observer, the deconstructive thinker, the surgical interpreter of life and memories. There seems to be a constant pedagogical intention, as if this was poetry written to make you think critically about things you usually take for granted: the emulation of behaviour between loving mother and daughter, the delicacy in women's hands, their natural willingness to perform certain kinds of works, and, referring specifically to this last poem, the social stereotype that takes for granted that unmarried women have to be bitter, sad and resentful.

In complete opposition to such stereotypes, the poet asserts the principle of joy in her life as a single woman. As a grown up individual, the woman writing these pieces has conquered her right to be herself, regardless of the appointed script, while the poems associated to memories recall difficult stages in this process of self-discovery. As an adult, deviance from gender norms is openly acknowledged as unproblematic pleasure, probably close to the way transvestites may feel when performing their impersonation act.

The captivating irony in the poem arises from the fact the poet "feminises" masculinity around her, exposing gender scripts for the convention they are. If delicate work is for women why are men having such jobs as selling butter? If men are strong, why are they easily made to be humble if you have the money that implies social power? Another dimension of her joke is the insult on constraining social conventions. They are so mean and out of touch with reality that even sitting at a coffee shop, having a coke (meaning, women having leisure on their own, outside of the domestic sphere, unaccompanied by a husband) can be turned into a social transgression. The breaking of obsolete traditions in such a small, innocent, everyday gesture turns the rules proscribing this scenery look ridiculous. Finally, the invocation of the powerful feminine goddess Kali (traditionally represented as a dark figure, wearing red, and with a necklace of skulls) as the deity who offers the perfect role model for the poet's femininity, is so completely the opposite of the docile, domestic woman totally devoted to husband and family (like goddess Parvati) that the invocation is almost Carnavalesque. Kali is said to be the deity of sects of killers. She rejoices in blood offerings and she is a warrior

figure that supports at war those who invoke her. Reinterpreted by Eunice de Souza, Kali becomes a perfect epitome for empowerment and self-assurance: a joyful and inspiring goddess, managing finances on her own, adept of gothic fashion and enjoying modern leisure instead of cruel offerings.

4 – Marriages are made

Marriages are made

My cousin Elena
 Is to be married.
 The formalities have been completed:
 Her family examined
 For T.B. and madness
 Her father declared solvent
 Her eyes examined for squints
 Her teeth for cavities
 Her stools for the possible
 Non-Brahmin worm.
 She's not quite tall enough
 And not quite full enough
 (children will take care of that)
 Her complexion it was decided
 Would compensate, being just about
 The right shade
 Of rightness
 To do justice to
 Francisco X. Noronha Prabhu
 Good son of mother Church.

(Eunice de Souza, 2001: 14)

In traditional India (even among Catholic families), the search for the right partner to marry one's daughter or son is dependent on information concerning the involved families. It is not an individual enterprise, and parents usually arrange the marriage of their children. In Eunice the Souza's poem it is not the fact that marriages are arranged that is clearly at stake. It is rather the unequal position of the bride, right from the beginning of the

negotiations that concern her. In a society where dowry exists, women seem so undesirable that parents even pay to send them away. In this sense, the family of the groom feels entitled to press for a bargain, making irrational demands. Besides, the woman is objectified in this business arrangement, and that is why the poet represents the assessment of the bride as if she were cattle to be bought, having teeth and health conditions examined. Obviously the bride has no private prospects. She is a body without inner life, whose physical functions and healthy conditions are the sole focus of interest. By comparison, nothing is demanded from the groom concerning health conditions of genetic heritage. She, the bride, is the one who has *to be as expected*, to do justice to the groom, regardless of his own personal features, totally absent from the described marriage negotiations. It is this difference of procedures regarding groom and bride that is the theme of the poem since it is extremely revealing of wider social prejudice marking women negatively. Besides, on account of the elements of humour and irony present in this poem, the credibility of such prejudice is eroded by the highlighted lack of rationality, or even property, of the claims made on the bride.

I will conclude by saying that there is a dark side to Eunice de Souza's poetry – a darkness that may shock you because of its numbing analytical coolness. After all, her writing brings you pieces of a resentful child, of a woman that rejects the maternal in her womanhood, of brides examined as horses to be bought. But you also find in Eunice de Souza a tremendous intelligence, allied to irony and a sharp sense of humour, facets that bring light to her poetry. Ever provocative and polemic, the woman poet in these verses is a lucid observer, who rejoices in the assertion of her resistance, her deviation, and she offers them, as a sort of revelation, to her readers. She does compose a different gender script through her poetry, rebelling against the common places of a feminine performance according to the patriarchal script. Simultaneously, she makes you aware that the road to stand for a different way of being a woman, to act a different performance, is really tough, and that awareness is very important. Indeed, there is a tremendous honesty in this poetry, making explicit the price of choosing to *be* “against the grain”, against all the collective pressure to compromise. As for transvestites sitting on buses and hearing words of abuse, praise them for courage.

References:

- Butler, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution" in *The Performance Studies Reader*, 2004, Henry Bial (ed.), Routledge: London and New York, pp 187-197.
- Souza, Eunice de, 2001, *Poemas Escolhidos*, Tradução de Ana Luísa Amaral, Lisboa: Edições Cotovia e Fundação Oriente (edição original *Selected and New Poems*, 1994, Bombay).

Reescrever *diferenças*, desconstruir *hegemonias*. A narrativa das origens e as relações entre géneros num conto de Mia Couto.

ELENA BRUGIONI
CEHUM

A análise do conto de Mia Couto “Lenda de Namarói” (Couto, 1992) permite reflectir em torno de um conjunto de instâncias que se prendem com a desconstrução da relação cultural e historicamente estabelecida entre géneros sexuais e papéis políticos a estes associados. A reescrita da narrativa fundacional falocêntrica que o autor propõe neste texto representa uma leitura sociocultural situada, proporcionando um conjunto de problematizações que inscrevem o texto numa prática literária que aponta para a dimensão fenomenológica de uma *epistemologia do Sul* (Santos, 2008).

1. Introdução

O trabalho que aqui se propõe representa um dos estudos de caso que integram o projecto de investigação nas áreas dos estudos pós-coloniais e comparados e das literaturas africanas homóglotas,¹ “*Provincianizando* o Cânone. O

¹ Com literaturas homóglotas [omeoglotte] entendem-se: “all the works written outside Europe, in languages similar to those of Europe, that are however no longer completely the same. That is, the ‘englishes’ spoken outside England, the varieties of French used in Africa and the Caribbean, Spanish-American, the Portuguese of Brazil, Angola and Mozambique”. (cf. http://www2.lingue.unibo.it/postcolonial_studies_centre/centrehistory.htm) [9/02/2009]

questionamento das *grandes narrativas europeias* em literaturas *homoglotas*² cujo objectivo geral é a observação de um conjunto diversificado de relações — literárias, socioculturais e políticas — entre literaturas escritas na mesma língua mas situadas em contextos espaço/temporais diferenciados e culturalmente heterogéneos, não prescindindo das relações que literaturas inscritas em dimensões geográficas contíguas estabelecem reciprocamente, apesar da diversidade linguística que as caracteriza. Ao mesmo tempo, este projecto de investigação pretende considerar os que se definem como paradigmas culturais partilhados, observando as interações entre instâncias identitárias heterogéneas, histórica e culturalmente conotadas — raça, género, classe social, entre outras — nas intervenções literárias da contemporaneidade pós-colonial.

A este propósito, a observação de algumas das propostas literárias de Mía Couto em relação à instâncias e configurações que se prendem com *género* e *sexo* sugerem uma reflexão crítica em torno de paradigmas socioculturais diversificados que se posicionam na intersecção entre estudos de género e estudos pós-coloniais, proporcionando a possibilidade de um conjunto de transversalidades crítico-teóricas imprescindíveis em vista do itinerário que se pretende desenvolver nesta investigação. Dentro de um horizonte cultural específico tal como aquele em que a escrita de Mía Couto se inscreve, sobressaem um conjunto de subversões emblemáticas que por norma configuram a relação entre género e sexo no contexto africano, bem como no europeu. O questionamento e porventura a desconstrução “[d]a relação mimética entre género e sexo na qual o género reflecte o sexo e é por ele restrito” (Butler 2003: 24) representa, sem dúvida, um elemento significativo e criticamente relevante da escrita deste autor, sugerindo ao mesmo tempo um contraponto entre configurações identitário-culturais situadas e heterogéneas.

A este propósito, importa também salientar uma dimensão ulterior que caracteriza a escrita deste autor e que se prende com a sobreposição entre “o género e as intersecções políticas e culturais em que ele é produzido” (Butler, 2003: 20); neste sentido, o discurso sobre a feição determinística que caracteriza a relação entre sexos e géneros e, logo, a atribuição de determinantes identitárias de cariz sexual na escrita de Mía Couto configura-se como um discurso constantemente situado e, simultaneamente, *contrapontístico* onde

² Projecto de Pós-doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/62885/2009) actualmente em desenvolvimento no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, sob a supervisão da Professora Ana Gabriela Macedo (CEHUM—Universidade do Minho) e do Professor Roberto Vecchi (Università degli Studi di Bologna).

as prerrogativas contextuais que caracterizam determinadas instâncias identitárias de cariz sexual são relacionadas com paradigmas culturais partilhados e, ao mesmo tempo, divergentes. Neste sentido o texto que se considera neste estudo situa-se exactamente na dimensão de uma prática de desconstrução — ou, melhor, numa perspectiva literária — de uma *reescrita* de um dos mitos civilizacionais do contexto ocidental: a génese do ser humano tal como esta é configurada na narrativa fundacional judaico-cristã. O texto, que o próprio autor define como *lenda*,³ situa-se numa dimensão narrativa onde a *diferença* constitui o espaço de inscrição de um discurso de resistência ao domínio de modelos culturais de matriz ocidental mas também africanos, onde a legitimação de uma *alteridade* cultural e civilizacional é facultada pela resposta a um paradigma cultural e historicamente inquestionável tal como o mito da criação do homem e da mulher.

2. Reescrever a grande narrativa das origens.

Um estudo de caso: “Lenda de Namarói” de Mia Couto

Em geral, na narrativa de Mia Couto a desconstrução de categorias *reificadas* desempenha a função de uma dinâmica de subversão de um pensamento previamente estabelecido e frequentemente fundamentado por uma visão redutora e preconizada. Neste sentido, o desafio perante categorizações *naturais de feição determinística* abrange dimensões identitárias, culturais e históricas profundas que se prendem com instâncias situacionais próprias do contexto em que a literatura deste autor se inscreve, não deixando de convocar paradigmas vulgarmente encarados como *universais*.

Em geral, na obra literária deste autor é frequente o recurso, por exemplo, a *personagens estereótipo* cuja ineficácia referencial e pragmática é demonstrada pela incapacidade de desempenhar papéis narrativos adequados e, logo, capazes de *representar* — isto é, *problematizar* (Said, 2008) — as realidades socioculturais para as quais o texto pretende apontar. Aliás, na escrita de Couto as *personagens estereótipo* que, com Homi Bhabha, se poderiam definir como *personagens fetiche* (2001: 109) parecem responder a categorias

³ Esta designação genológica responde à dimensão operacional de um texto *atemporal* e, logo, didáctico. A *lenda* chama também a atenção para a fisionomia e sobretudo a fenomenologia oral da escrita deste autor, proporcionando um conjunto de solicitações significativas em relação à língua que caracteriza a escrita de Mia Couto.

reificadas de feição essencialista, representando princípios identitários obsoletos ridicularizados pela própria *funcionalidade* (idem).⁴

Il feticcio o lo stereotipo dà accesso a una “identità” che é predicato tanto del dominio e del piacere quanto dell’ansia e dell’atteggiamento di difesa, dal momento che si tratta di una forma di credenza molteplice e contraddittoria proprio perché riconosce la differenza e la ripudia. (...)

Lo stereotipo non è una semplificazione perché è una falsa rappresentazione di una realtà data; è una semplificazione perché è una forma fissa, bloccata, di rappresentazione che, negando il gioco della differenza (gioco che è invece ammesso proprio dalla negazione attraverso l’Altro), costituisce un problema per la *rappresentazione* del soggetto in significazioni di relazioni psichiche e sociali (Bhabha, 2001: 109-110).

Neste sentido, a operacionalidade deste género de personagens responde a uma instância *pedagógica* (Bhabha, 2001) onde a desconstrução destas *formas bloqueadas de representação* é funcional para a criação de um discurso que torna evidente a inoperacionalidade de uma visão que rejeita e nega a *diferença* dos contextos histórico-culturais e das intervenções que nestes se realizam.

Da mesma maneira, na obra deste autor são frequentes histórias/estórias⁵, contos e crónicas que se situam na perspectiva de narrativas pedagógicas em relação às matrizes essencialistas através das quais é encarada a própria noção de cultura e, logo, de conhecimento.⁶ A este propósito, o texto que se considera neste estudo “Lenda de Namarói”⁷ (Couto, 1992: 141) representa uma proposta emblemática onde o questionamento da narrativa ocidental *falocêntrica* é funcional para o reconhecimento e a afirmação de uma dimensão contextual *diferente*, correspondendo à urgência de uma intervenção cultural *situada* (Hall, 2003).

⁴ Exemplos de personagens *estereótipos/fetich*e poderão ser, Estevão Jonas e Chupanga no caso de *O último voo do flamingo* (Couto, 2000), ou ainda Casuarino Malunga ou Benjamin Southman em *O outro pé da sereia* (Couto, 2006)

⁵ A utilização do termo *estória* pretende salientar a fisionomia e a dimensão funcional de uma narração de cariz oral e a sua relação com o que por norma se define como *História*.

⁶ Sobretudo no que diz respeito aos géneros como a *história/estória*, o conto e a *crónica*, a produção literária coutiana remete para a fisionomia típica da *anedota* e da *parábola*, salientando, deste modo, a dimensão pedagógica desta literatura.

⁷ Uma leitura deste texto é também desenvolvida por Philip Rothwell in *A Postmodern Nationalist: Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto*. New Brunswick, NJ: Bucknell University Press. (Rothwell, 2004).

A “Lenda de Namarói” é uma história “inspirada no relato da mulher do régulo de Namarói, Zambézia, recolhido pelo padre Elia Ciscato” (Couto, 1992: 141). Ainda que só pelas breves indicações contidas no subtítulo é imediata uma localização e, logo, um posicionamento significativos em relação às determinantes espaço/temporais em que o texto se inscreve. Aliás, o lugar em que a dita lenda se situa — a Zambézia — constitui a referência crucial em vista da temática que o texto aborda. Na geografia — espacial e cultural — moçambicana, a região zambeziana é caracterizada como uma área emblemática no que diz respeito a determinadas questões histórico-culturais entre as quais se destaca a de género. Neste sentido, esta configuração peculiar no seio do próprio universo cultural moçambicano é particularmente visível uma vez que relacionada com um elemento específico de organização político-territorial tal como o *prazo zambeziano*.

«Zambeziano» é um adjectivo cómodo que não corresponde a uma realidade geográfica ou étnica mas unicamente sociológica. A Zambézia e os Zambezianos cobrem os antigos Rios do Cuama, depois chamado Rios de Sena. É uma convenção que vamos adoptar para designar o mundo dos *prazos* e seus vizinhos. (...) O sistema dos *prazos*, posto em prática no início do século XVII (provavelmente seguindo um modelo já aplicado na Índia Portuguesa) oferecia à Coroa [Portuguesa] a possibilidade de ocupar teoricamente a África por intermédio de vassalos europeus aos quais eram concedidas terras dominiais por arrendamento enfiteútico. (...) O *prazo* confundia-se, praticamente, com a jurisdição atribuída a um ou vários regulados (Pélissier, 2000: 76-80; sublinhado e interpolação meus).

A configuração matrilinear dos *prazos zambezianos*⁸ é a referência histórica que situa e torna emblemática a narrativa que Mía Couto propõe neste texto. Com efeito, diferentemente de outros contextos regionais moçambicanos onde a preponderância de uma *tradição patriarcal*⁹ apresenta similarida-

⁸ Em relação à ambiguidade da organização matrilinear dos *prazos zambezianos* veja-se Malyn Newitt (1995). *History of Mozambique*. London: Hurst, p. 229.

⁹ Uma intervenção literária que se prende a dimensão patriarcal das chamadas *tradições* e, logo, com a subalternização da mulher nos contextos culturais, sociais e políticos moçambicanos é, por exemplo, a obra de Paulina Chiziane. A este propósito vejam-se os romances como *Balada de Amor ao Vento* (1990) ou ainda *O alegre canto da Perdiz* (2008).

des significativas com a narrativa ocidental falocêntrica, diversos historiadores reconhecem na Zambézia um lugar caracterizado pela presença de narrativas fundacionais de feição matriarcal¹⁰ onde o papel da mulher se destaca como preponderante em relação à hegemonia do género masculino. A este propósito, é a configuração e o funcionamento dos próprios *prazos* um dos elementos históricos que em rigor sugere uma relação singular entre género masculino e feminino na vida política e social deste território.

De início, a sucessão à frente do *prazo* efectuava-se pelas «pessoas de sexo feminino, descendentes de portugueses da Europa, com obrigação de casarem com portugueses de igual origem e na sucessão das vidas, a fêmea excluía o varão» Caso único nos anais coloniais: a mulher tinha sempre a prioridade na obtenção de um *prazo* e a herdeira era a sua filha mais velha. Na ausência de herdeira, herdava o *prazo* o filho ou o marido. Na prática, na centena de *prazos* enumerados, metade deles pertencia permanentemente a mulheres (Pélissier, 2000: 80).

A configuração *matriarcal* que, em rigor, caracterizaria a situação zambeziana representa o ponto de partida fundamental e emblemático pela construção de uma narrativa que subverte um mito civilizacional de alcance, por assim dizer, *universal*, configurando o feminino como o género matriarcal na criação da humanidade e colocando o homem no lugar subalterno. No entanto, o texto de Mia Couto começa salientando o papel subalterno da mulher num período histórico específico, o colonial.

Vou contar a versão do mundo, a razão de brotarmos homens e mulheres. Aproveitei esta doença por receber esta sabedoria. (...) Não fosse isso nunca eu poderei falar. Sou mulher preciso de autorização para ter palavra. (...) Por minha boca falamos, no calor da febre, os que nos fazem existir e nos dão e retiram os nossos nomes (Couto, 1992: 141).

Em primeiro lugar, coloca-se de imediato a dimensão da palavra como categoria política da acção (Arendt, 1995) e, ao mesmo tempo, como elemento determinante para a exclusão do sujeito feminino. Aliás, a *faculdade de palavra* que a mulher do régulo tem é justificada por uma condição extraordi-

¹⁰ É notório como na região costeira do Norte de Moçambique o regime de parentesco responde a um funcionamento *matrilinear*, diferentemente das zonas do Sul onde é dominante um sistema *patriarcal*.

nária — *a doença* — e, ao mesmo tempo, relacionada com a dimensão mística da possessão. Caso contrário, e parafraseando Adriana Cavarero, a mulher seria representada como um corpo que não tem acesso à palavra, a não ser como mero falatório. (2003: 225)¹¹

C'è, a ben vedere, una trama sottile fra lo stereotipo della donna ciarlieria, quella costretta alla mutezza e quella che é pura voce senza parola. C'è una sorta di affinità fra la moglie cui il marito impone il precetto del silenzio e il destino della ninfa Eco. Apparentemente si tratta di figure femminili accomunate dal fatto che si nega loro l'accesso all'universalità razionale di un linguaggio riservato al solo soggetto maschile. L'economia binaria dell'ordine simbolico patriarcale sarebbe, in questo senso, assai semplice: da una parte il corpo e la voce, dall'altra, la mente e la parola (Cavarero, 2003: 25).

Por outro lado, a configuração social que subordina o sujeito ao seu *status* de género e que se situa como uma prática de exclusão política do feminino encarado, tal como afirma Spivak, na dimensão de uma “categoria natural subalterna” (Spivak, 2004) constitui o elemento que situa a narração num tempo histórico definido, tal como o período colonial, não deixando de salientar os fenómenos de exclusão sexual determinados pelo colonialismo ocidental mas também próprios das realidades culturais moçambicanas. No entanto, o elemento mais emblemático que sobressai pela narração – sobretudo tendo em conta a subalternização da mulher realçada no início do conto – é um conjunto de subversões que se prendem com a origem da vida e, logo, que re-situam e reconfiguram a cosmogonia e a própria génese do ser humano tal como é entendida no contexto ocidental, criando um horizonte relacional entre mulher e homem, sem dúvida, invulgar.

No princípio *todos* éramos mulheres. Os homens não haviam. E assim foi até aparecer um grupo de mulheres que não sabia como parir. Elas engravidavam mas não devolviam ao mundo a semente que consigo traziam. Aconteceu então o seguinte: as restantes mulheres pegaram nessas inférteis e as engoliram, todas e inteiras. Ficaram três dias cheias dessa carga, redondas

¹¹ Refiro-me aqui a uma parte da teorização que Adriana Cavarero desenvolve in *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli (2003) onde, dentro uma reflexão complexa e articulada, a autora reflecte em torno da relação entre política e palavra, procurando questionar o binarismo vocálico vs semântico baseado numa “tradição [que] remove da esfera política, reservada ao homem, o âmbito corpóreo da voz atribuído [por norma] à mulher.” (Cavarero, 2003: 226).

de uma nova gravidez. Passado esse tempo as mulheres que haviam engolido as outras deram à luz. Esses seres que estavam dentro dos ventres ressurgiram mas sendo outros, nunca antes vistos. Tinham nascido os homens (Couto, 1992: 141; sublinhado meu).

A reescrita do mito/narrativa das origens caracteriza-se pela sobreposição de várias tradições e cosmogonias onde a desconstrução de diferentes mitos fundadores de matriz ocidental representa uma estratégia emblemática para a inscrição de uma diferença. Aliás, o mito grego de Cronos ou ainda o Saturno da tradição latina e, obviamente, a epopeia bíblica da tradição judaico-cristã representam as *grandes narrativas ocidentais* que mais clara e paradigmaticamente poderão aparecer como desconstruídas e reescritas neste texto. Em geral, trata-se da dimensão de *alteridade* e *diferença* que representa a resposta a um modelo civilizacional imposto e considerado como matricial que, neste texto, é subvertido e manipulado em função de uma *narração outra* que constitui um paradigma específico e situado. A gênese do ser humano é, deste modo, re-configurada ou melhor reescrita numa perspectiva feminina e o surgir do género masculino configura-se como uma anomalia e/ou um desvio da natureza: a infertilidade. Para além de uma subversão radical mas não antitética em relação à tradição ocidental e, logo, à narrativa fundacional própria da cultura judaico-cristã, esta gênese *diferente* salienta, também, uma relação inédita entre géneros sexuais e a configuração relacional que entre estes é cultural e historicamente estabelecida.

Estas criaturas [os homens] olhavam as progenitoras e se envergonhavam. E se acharam diferentes, adquirindo comportamentos e querendo disputas. Eles decidiram transitar de lugar.

Passaram o regato, emigraram para o outro lado do monte Namuli. Assim que se assentaram nesta outra terra viam que o fiozinho de água se engrossava. O regato passava a riacho, o riacho passava a rio (Couto, 1992: 142).

É, sem dúvida, central a questão da vergonha provada pelos homens em relação às mulheres e do ponto de vista das intertextualidades sugeridas por esta parte, a referência à narração bíblica coloca-se como o inter-texto mais imediato. Sobrepondo narrativas fundacionais próprias de diversos contextos, o texto proporciona o surgir de um espaço narrativo intersticial onde as tradições subvertidas são reescritas dentro de um horizonte fenomenológico

divergente em que não deixa de existir e ser emblemática uma dimensão espaço/tempo-cultural partilhada.

Um dia uma mulher deu à luz. Os homens se espantaram: eles desconheciam o acto do parto. A grávida foi atrás da casa, juntaram-se as outras mulheres e cortaram a criança onde ela se confundia com a mãe (...) Os homens viram isto e murmuraram: se elas cortam nos também podemos. Afiaram as facas e levaram os rapazes para o mato. Assim nasceu a circuncisão. (...)

Cortavam os filhos para que eles entrassem no mundo e se esquecessem da margem de lá, de onde haviam imigrados os homens iniciais. E os homens se sentiram consolados: podiam ao menos dar um segundo parto. E assim se iludiram ter poderes iguais aos das mulheres: geravam tanto como elas. (...) (Couto, 1992: 144)

O aspecto interessante e, ao mesmo tempo, singular deste texto é o que se perfila como uma *hibridação* de um conjunto de categorias e paradigmas que se prendem com a configuração relacional entre sexo e género numa vertente identitária. Em primeiro lugar, é de se salientar a dinâmica da *frustração masculina* que funciona como uma estratégia de desconstrução do discurso falocêntrico; isto é, a reprodução mimética por parte dos homens de uma acção que representa a prerrogativa natural por excelência do sexo feminino – “[dar] à luz e [cortar] a criança onde ela se confundia com a mãe” (Couto, 1992: 144) – através da prática da circuncisão – “um segundo parto” (*Ibidem*) – subverte um paradigma hierárquico universal que inscreve a mulher como ser *naturalmente subalterno*. Aliás, a desconstrução da primazia masculina como facto natural e culturalmente adquirido pelo menos no pensamento ocidental conjuga-se, como afirma Philip Rothwell, com uma configuração subversiva e original numa vertente psicanalítica.

The threat to patriarchal theology is matched by the menacing of psychoanalytical theory: in Couto’s story, a sense of lack is not provoked by the phallus but by the womb. Humanity does not evolve to desire the emulation of what is masculine; rather men are reduced to the status of poor parodies of women (Rothwell, 2004: 141).

Além disso, a cosmogonia universal de matriz feminina que Mia Couto propõe no conto não constitui apenas a subversão de um princípio cultural e até “mítico” de alcance universal, mas sobretudo re-situa um conjunto de

relações que tocam não só a relação binária e culturalmente antitética entre homem e mulher mas questiona e desafia – de um modo radical – as chamadas prerrogativas sexuais, isto é a atribuição de determinados papéis numa vertente essencialista subordinada ao género e ao sexo. Aliás, a relação que se vai estabelecendo entre géneros e sexos graças ao questionamento destes paradigmas torna-se um lugar crítico central onde a desconstrução *dos binarismos* e das *vertentes determinísticas* que relacionam os papéis sexuais entre eles e cada um com ele próprio deixa em aberto um conjunto de solicitações críticas onde a intersecção entre estudos de género e teoria pós-colonial é tão imediata quanto indispensável. A este propósito, pense-se, por exemplo, nas propostas teóricas que questionam a construção identitária na sua vertente discursiva encarada numa perspectiva pós-colonial, onde as modalidades de afirmação e reconhecimento como a raça, a etnia ou a classe social cruzam-se e sobrepõem-se constantemente com as de género e sexo, estabelecendo relações e performatividades inéditas que, em rigor, se configuram como práticas de contestação e subversão de paradigmas preestabelecidos e, por vezes, próprios do chamado pensamento ocidental.¹²

Em suma, na escrita de Mía Couto as estratégias de subversão de um pensamento binário e fundamentado numa visão maniqueísta se configuram – frequentemente – como uma dinâmica de desconstrução da chamada *colonialidade* e, ao mesmo tempo, como processo de elaboração de um discurso cultural *pedagógico*. A este propósito, a hibridação de categorias essencializadas como a de género realiza-se, neste texto, problematizando a dimensão relacional que é cultural e historicamente determinada entre *corporalidade* e *dimensão política* e sugerindo, deste modo, a necessidade de desconstrução perante categorias naturais aparentemente inquestionáveis. Neste sentido, é central a desconstrução de um paradigma sexual tão emblemático como o do parto. A circuncisão dos homens como estratégia de emulação de um performativo feminino sugere emblematicamente a relatividade de princípios culturais essencializados e que funcionam como paradigmas de hierarquização cultural e, logo, de exclusão dos sujeitos que manifestam a *diferença*. Através da referência a práticas culturais específicas tais como os rituais

¹² A este propósito a obra de Mía Couto proporciona um *corpus* significativo em relação às intersecções entre vertentes identitárias heterogéneas — raça, etnia, género e sexo —, problematizando o conceito de identidade *a raiz única* (Glissant, 2007). Para uma análise da temática sexual na obra de Mía Couto veja-se *Palying Gam(et)s With Gender: Subverting Orthodoxy Through Sexual Confusion* in Rothwell, 2004: 133 e ss.

que nas sociedades rurais moçambicanas marcam a passagem da infância à puberdade — *ir ao mato* —¹³ ou ainda colocando em causa a origem de rituais corporais de matriz religiosa — *a circuncisão* — sobressai um questionamento das *origens míticas* — isto é, histórico-culturais — que determinam a *biologização* e, logo, a essecialização dos géneros sexuais e as consequentes atribuições simbólicas que fundamentam a exclusão dos processos de emancipação com base em categorias naturais, *a priori*, inquestionáveis.

Uma reflexão epistemológica

O texto considerado neste estudo parece sugerir um conjunto de solicitações significativas sobretudo numa perspectiva hermenêutica que se situa na intersecção entre dimensão literária e pós-colonialidade, proporcionando uma reflexão que diz respeito à dimensão crítico teórica do que se define como prática humanística.

Em primeiro lugar, a cosmogonia reescrita por Mia Couto representa, a meu ver, uma incorporação de uma mitologia e de um saber que por tradição se situam num espaço geopolítico e cultural definido e reconhecível tal como o Norte global e que, sobretudo no que diz respeito à historiografia africana, constitui uma prerrogativa cultural determinada pelo colonialismo ocidental.¹⁴ A este propósito, a referência que desempenha a função de um elemento reconhecível e como tal paradigmático é obviamente a narrativa bíblica da criação e evidentemente a cosmogonia mitológica ocidental. Neste sentido, a proposta de Couto não neutraliza um saber em favor de um outro, deslegitimando e retirando credibilidade à narrativa fundacional de matriz ocidental; o que o texto parece sugerir é, por outro lado, um saber *outro* em que diferentes tradições culturais se sobrepõem e se relacionam, apontando para um conjunto de contactos e dinâmicas históricas específicas e significativas. Refiro-me obviamente à convergência entre uma narrativa fundacional ou, melhor, histórico-cultural moçambicana — e mais especificamente da região da Zambézia — e uma narrativa das origens de matriz ocidental, representada pela

¹³ Veja-se neste sentido Andrade Ximena (2002). *Levantamento e anotação bibliográfica sobre a construção da sexualidade entre adolescentes e jovens*. Maputo: CEA-UEM.

¹⁴ Neste sentido, é obviamente emblemático que quem recolhe o testemunho da *Mulher do Régulo* seja uma figura religiosa, o *Padre Elia Ciscato*, apontando, como afirma Mudimbe, para os fenómenos de convivência e intersecção entre *cultura Bantu* e *civilização Cristiana* (Mudimbe, 1988).

narrativa bíblica judaico-cristã. A este propósito, Couto propõe uma convivência entre tradições diversificadas e sobretudo uma intersecção que não implica um processo de assimilação ou de “africanização” do modelo judaico-cristão (Mudimbe, 1988) ou ainda uma diluição/traição de um paradigma cultural moçambicano mas aponta para a dimensão fenomenológica do que Boaventura de Sousa Santos tem vindo a definir como epistemologia do Sul (2008).

A “epistemologia do Sul” que tenho vindo a propor visa a recuperação dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objecto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os únicos válidos. Os conceitos centrais da epistemologia do Sul são a sociologia das ausências, a sociologia das emergências, a ecologia de saberes, e a tradução intercultural. Não se trata verdadeiramente de uma epistemologia, mas antes de um conjunto de epistemologias. Ao contrário das epistemologias do Norte, as epistemologias do Sul procuram incluir o máximo das experiências de conhecimentos do mundo. Nelas cabem, assim, depois de reconfiguradas, as experiências de conhecimento do Norte (Santos, 2008: 11).

Aliás, a *alteridade* em que se fundamenta a proposta literária coutiana responde a uma manifestação literária de uma *epistemologia do Sul* na medida em que questiona uma narrativa dominante obviamente associada ao processo de colonização e às hegemonias culturais e de conhecimento por este determinadas, procurando propor um paradigma alternativo e situado numa dimensão espaço/temporal definida. Neste sentido, a “Lenda de Namarói” não se fundamenta numa lógica de exclusão e/ou deslegitimação de um modelo cultural que se associa ao chamado Norte global mas, por outro lado, engloba e, logo, transforma e re-situa uma narrativa dominante para a performance de uma *história outra* cuja diferença é legitimada pela especificidade do tempo e do lugar da sua enunciação.

Neste sentido, a presença de componentes diversificadas dentro de um mesmo horizonte cultural — componentes emblematicamente representadas no texto pelo *Padre Elia Ciscato* e pela *mulher do Régulo* que poderão ser lidas como personagem arquetípicas — sugerem de um modo paradigmático uma convivência e uma contaminação recíproca entre instâncias culturais habitualmente encaradas como exógenas [colonização] e endógenas [culturas autóctones] cuja recuperação constitui um dos desafios mais urgentes das intervenções literárias da chamada pós-colonialidade. A este propósito,

o discurso coutiano em relação ao género feminino e, especialmente, em relação ao papel subalterno da mulher na narrativa dominante falocêntrica, parece-me particularmente emblemático e original. O contraponto entre a história que Mia Couto propõe neste conto e os processos de emancipação e afirmação social que dizem respeito à mulher na sociedade moçambicana contemporânea¹⁵ constituem, portanto, uma das chaves de leitura através da qual esta intervenção literária poderá ser observada.

Além disso, a análise deste texto proporciona um conjunto de solicitações relevantes de um ponto de vista epistemológico, pois representam um imperativo fundamental para o que se define como prática humanística. Por outras palavras, a operacionalidade da instância teórica contida e apontada por via da categoria de pós-colonialidade adquire significado pleno na medida em que se configura como um espaço de convergência entre teorias e práticas humanísticas heterogêneas, proporcionando itinerários hermenêuticos indispensáveis para a observação das intervenções culturais contemporâneas.

Se il gergo dei nostri tempi — postmodernità, postcoloniale, postfemminismo — ha un qualche significato, questo non risiede nell'uso comune del “post” per indicare sequenzialità — dopo (il) femminismo — o polarità — anti-modernismo: questi termini che alludono con insistenza *all'oltre*, incarnano la sua energia irrequieta e revisionista solo se trasformano il presente in un luogo espanso ed ec-centrico di esperienza e potenziamento (Bhabha, 2001: 16; sublinhado meu).

Ao mesmo tempo, a definição do texto coutiano como uma intervenção da pós-colonialidade salienta uma *fisionomia* que, de um ponto de vista fenomenológico parece inscrever-se na dimensão da *epistemologia do Sul* na medida em que proporciona um discurso anti-hegemónico e edificado a partir de tradições e/ou saberes, por norma, marginalizados quando não excluídos por uma narrativa dominante. Ora, ter em conta estas solicitações críticas e metodológicas significa, em primeiro lugar, observar a intervenção literária como um espaço de inscrição de um discurso cultural e social situado e que, como tal, deverá ser observado através de uma abordagem inclusiva e, neste sentido, *mundana* (Said, 2004), encarando o texto como um espaço de representação *exemplar* do contexto sócio-cultural em que se inscreve e que *problematiza*.

¹⁵ A este propósito veja-se Sheldon, Kathleen E. (2002) *Pounders of Grain: A History of Women, Work, and Politics in Mozambique*. Portsmouth N H: Heinemann.

Referências

- ANDRADE, Ximena (2002). *Levantamento e anotação bibliográfica sobre a construção da sexualidade entre adolescentes e jovens*. Maputo: CEA-UEM
- ARENDRT, Hannah (1995) *Che cos'è la politica?* Milano: Edizioni di Comunità.
- BHABHA, Homi. K. (2001) *I Luoghi della Cultura*. Roma: Meltemi.
- BUTLER, Judith (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- CAVARERO, Adriana (2003). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- CHIZIANE, Paulina. (1990) *Balada de Amor ao Vento*. Lisboa: Caminho.
- (2008) *O alegre canto da Perdiz*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (1992) *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho.
- (2000) *O último voo do flamingo*. Lisboa: Caminho.
- (2006) *O outro pé da sereia*. Lisboa: Caminho.
- GLISSANT, Édouard. (2007). *Poetica della relazione. Poetica III*. Macerata: Quodlibet.
- HALL, Stuart, (2006) *Il linguaggio e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*. Roma: Meltemi.
- MUDIMBE, Valetim (1988) *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the order of Knowledge*. Bloomington: Indiana UP.
- NEWITT, Malyn (1995) *History of Mozambique*. London: Hurst.
- PÉLISSIER, René (2000). *História de Moçambique. Formação e Oposição 1854-1918*. Vol. 1. Lisboa: Editorial Estampa.
- ROTHWELL, Philip (2004) *A Postmodern Nationalist: Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto*. New Brunswick, NJ: Bucknell University Press.
- SAID, E. W. (2008) *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*. Milano: Feltrinelli.
- (2004) *Umanismo e Critica democratica. Cinque Lezioni*. Milano: Il Saggiatore.
- SANTOS, Boaventura de S. (2008) "Para uma epistemologia do Sul: filosofias à venda, douta ignorância e a aposta de Pascal" in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, Março 2008, pp. 11-43.
- SHELDON, Kathleen E. (2002) *Pounders of Grain: A History of Women, Work, and Politics in Mozambique*. Portsmouth NH: Heinemann.
- SPIVAK, Gayatri C. (2004) *Critica della ragione postcoloniale*. Roma: Meltemi.

Veracity and Mendacity

LAURIE BETH CLARK

I've been making performances, installations, and videos since the early eighties. For this presentation, I focus on a track in my work that explicitly explores gender, beginning with work done when I was a (post)graduate student at Rutgers University and ending with current work-in-progress. This series of feminist performance projects in my work runs parallel to a number of other lines of investigation including ongoing work on employment, material culture and, most recently, trauma memorials.

All of my projects on the performance of gender treat identity as a position that is negotiated within social constraints but the early projects are more polarized and reductive. Whereas the earlier projects stage circumstances of “either/or” the more recent work is framed as “both/and”.



Figure One: *A Real Woman*, New Brunswick, New Jersey (1983)

In *A Real Woman*, the female “protagonist” has the option of a relatively privileged and isolated life or a socially engaged and vulnerable one.



Figure Two, *If You Knew Her*, Duluth, Minnesota (1985) and Lincoln, Nebraska (1990)

In *If You Knew Her*, the female “protagonist” literally disappears and audience members are invited into the crime scene to examine evidence (in the form of social artifacts) of the reasons why a women might want to walk away from the options (in this case normative heterosexuality) that society offers.



Figure Three: *Five of Swords*, Milwaukee, WI (1990), Chicago, Illinois (1990) and Cleveland, Ohio (1990)

First produced as a *performance* and then as a video, *Five of Swords*, offers a more complex world view. The project was developed collaboratively with five performers, each a decade apart in age, the youngest a teenager and the oldest in her fifties. It examined the hopes and subsequent disappointments that women experience as they enter the workforce, and asked specifically whether there are ways to avoid becoming embittered by these experiences.



Figure Four: *Veracity* (2007)

Veracity considers a set of questions around the performance of credibility. In this interactive video, I explore the negotiations of culture, context, and positionality as they are manifested in conversational, theatrical and institutionally-matrixed performances. I am interested in the ways our performances of credibility are constructed and constrained by societal expectations and contextual factors, as well as by performance abilities. Standards for believability differ substantially depending on both cultural practices (gender, sexuality, race, ethnicity, class, region) and institutional contexts (legal, religious, psychoanalytic, ethnographic, theatrical). Moreover, credibility in personal truth narration, even in the most ordinary, conversational contexts, is often as much a matter of “acting” or “performance” skills as it is a matter of verifiable content.

How *do* the specifics of syntax and diction frame one’s claim on credibility? Should we really afford any less credibility to the stories that move us as their constructedness is revealed than to those whose believability reinscribes cultural norms for performance?

To develop *Veracity*, I worked with six women in what I call the “truth professions”: the law, psychoanalysis, literary criticism, religion, acting and documentary video. The women appear in the tape in two performative modes: they are interviewed as professionals in diverse contexts for the production of truth in contemporary culture and they appear as their social “selves” talking about their fathers, all of whom are deceased. By offering “authentic” testimony regarding a collaborator’s relationships with her father and simultaneously critiquing the premises of personal truth narration through a continuous theoretical text, the tape negotiated the “both/and” of testimony and its critique.

In formal individual interviews, the participants--actor/director Patricia Boyette, video documentarian Rosemary Bodolay, Dominican sister Clare Wagner, attorney Mary Fons, literary critic Susan Bernstein, and psychoanalyst Rita Clark--discuss both their personal and professional stakes in truth. The prepared interview questions were designed to explore a gap between truthfulness (honesty, veracity) and its performance (believability, credibility). But some unanticipated issues emerged as well, including the pervasive concern for “abiding truth” or the recurrent discussion of fiction as more “truthful” than “facts.”

The women also met in a far less formal setting and were recorded together showing each other pictures and having a conversation about fathers. Subsequently, I recorded actresses telling the same stories in audition format. Some of the actresses actually deliver more convincing performances of the roles than the story’s real author. Through the video, competing claims for our empathy are mixed with more theoretical and analytic perspectives on truth value and credibility.

In some ways, the choice of fathers as the subject for storytelling was arbitrary or coincidental. When my father died in 1992, leaving me with the responsibility for the care of my mentally unstable mother, I was both moved to make a work that remembered him and skeptical about the devices and genres I might use to do so. But certainly as the tape progressed, resonant links between truth telling and paternity or patriarchy emerged, differently depending on each woman’s relationships with her fathers and on her professional perspective.

In theater and in art, as in other disciplines, testimony has become a primary vehicle for the retrieval and transmission of neglected and marginalized histories. *Veracity* addresses the ascendancy of first person testimony as

a stylistically prominent form in video art. Video art as a genre relies heavily on testimonial or confessional discourse. Typically, an imagistic collage is accompanied by a sound track in which a narrator, presumably the artist, tells her own story directly to the video audience.

While first person narratives promise to deliver authentic experience, they often mask their own constructedness. Spectators are drawn into such narrative styles by literary devices and through psychological structures of identification. It is my argument in *Veracity* that, while all autobiography is socially constructed, video testimony must be regarded with particular suspicion because the powerful combination of the mesmerizing video screen and self-validating subjective content tend to overpower, rather than invite, critical thought on the part of the spectator.

The performance of truth is not just a semiotic, linguistic, or structural issue, it is also an issue of culturally and contextually specific performances. The proliferation of art works that express identity by making recourse to fundamental truths (appeals to rationality and justice) and to individual truths (autobiographical narratives) have sparked volatile controversies over who has the right to speak “truth” for a community.

[A copy of *Veracity* can be found in the back of this volume. It is an interactive DVD that allows the viewer to create a unique track through the narrative. Pressing the ENTER button on your remote will switch content streams.]

I did not start out production on *Veracity* with the intention of creating a dyptic. However, in doing research for the project, I came across as much (perhaps more) interesting literature on lying as I found on truth telling. Moreover, it was not lost on me that while I had no particular issues associated with my own father and his truthfulness, I had some weighty ones about my mother’s compulsive lying. I am currently in the early stages of a partner project, *Mendacity*, which looks at social lies that emerge around race, class, and gender. This project explores both the pathological and sociological dimensions lying through a consideration of my mother and her relationship with her Caribbean-American caregivers.

My mother has always lied, though when I was a teenager it was harder to tell the difference between out-and-out lies and the ways her creative exaggerations simply embarrassed me. Most of my mother’s lies, like her tumor, are benign. They’re the socially misplaced creative confabulations of a frus-

trated writer, choosing details that she thinks will make a better story, rather than those that conform to fact. But there is a fundamental lie at the heart of my mother's life that cannot be so easily explained, that of the nature of her interracial dependency on the succession of black women who have lived with her throughout her adult life to help with childcare and domestic chores. This lie, in which my mother trivializes and dismisses some of the most important relationships in her life, mirrors a social lie at the heart of U.S. society about the interdependency of women across boundaries of race and class. That an upper middle class Jewish woman in New York should employ an African-American woman from the South, or more recently an Afro-Caribbean woman from Jamaica, as a domestic worker is relatively commonly known. That she should rely on her for emotional stability and practical information about the world is less documented. Coming to terms with this kind of interracial dependency is, I believe, a vital task of contemporary scholars, artists, and activists.

In developing this new project, I will be exploring the growing body of theory on the class and race politics of domestic economies and I will be collecting and studying film and television representations of women's cross-racial interactions, as cultural representations are the backdrop against which we negotiate our social relations. Not only are race, class, and gender minefields where every interaction may explode in unexpected ways but the project's premise of pairing a pathological with a sociological lie raises another concern. Using what is ostensibly a personal problem for my mother as a metaphor through which to explore a cultural problem, while in keeping with the feminist dictum "the personal is political" still risks falling into a trap of reductionism that has been so effectively criticized in disability studies. I share all this with you not to undermine my own project but rather to give you a sense of the ways in which a self-critical meta-discourse not only informs that production of my work, but also appears within it as an integral component.

Options for Contemporary Dance Criticism

NOËL CARROLL

City University of New York

At least since the nineteen-sixties, dance has acquired a heightened visibility in our culture. This was especially true during the period of the dance boom in the United States – which occurred roughly from the nineteen-sixties and into the eighties – and with the emergence of dance-theatre in Europe especially in the late nineteen-eighties and nineteen-nineties. During the last fifty or so years, there are probably more people seeing theatrical dance and more dances to be seen than ever before. And a corollary of this is that the critical activity surrounding dance has expanded vastly. Until recent challenges to the existence of print journalism, a substantial number of newspapers stateside had people covering dance. But even with the decline in dance journalism, academic dance criticism has continued to grow, spawning graduate programs in dance history and theory which, in turn, produce an impressive amount of dance writing. It seems fair to conjecture that overall the critical writing on dance has never been as plentiful as it is now.

The change, however, is not only quantitative. It raises qualitative issues as well. For it is felt that the numerical rise in dance appreciators should be accompanied by great refinement and sophistication in the realm of dance appreciation. There is a certain predictable, institutional logic there. The expansion of the size and consequent social importance of dance appears to call for an increase in the seriousness with which dance is regarded. Or, to state the case somewhat differently, if dance is now a major art, the pressure is upon

us to show that dance is at least as complex as it peers. And the primary responsibility for inculcating this new sense of seriousness falls to the dance critic.

The expansion of the institutions of dance and of dance criticism brings in its wake self-consciousness – indeed, a self-consciousness that is exacerbated by long-standing feelings of intellectual inferiority on the part of the danceworld. For critics, or, at least, for ambitious critics the task becomes that of bringing intellectual discourse about the dance and its dissemination to appreciative audiences up to snuff.

The background for this anxiety of respectability is, of course, a consensus among ambitious dance critics that what might be called traditional dance criticism is woefully inadequate. Often primarily journalistic, traditional dance criticism is perceived to be overly impressionistic, subjective, evaluative, starstruck and gossipy. Traditional reviews, for example, often seemed to be written by balletomanes for balletomanes. Or, in another direction, traditional dance criticism sometimes tended to be excessively interpretive, spinning allegories of the human condition at the expense of reporting what was going on in the dance. It was felt, and still is felt, that these shortcomings have to be overcome – that dance criticism must be more intellectually rigorous, which, in turn, will result in educating audiences in more serious and sophisticated modes of dance appreciation.

But if there is a consensus that the question before dance critics is “What is to be done?” there is no shared sense about answering “How is it to be done?” In what follows I will critically explore what follows I will critically explore three options that ambitious critics have or, at least, could put into practice for the purpose of improvising the discourse about the appreciation of dance. I call the options: descriptive criticism, alternate cultural criticism, and situational criticism. My view is that descriptive criticism and alternate cultural criticism are flawed, and, in certain respects, self-defeating, and that situational criticism is the soundest option for dance criticism at the present.

Descriptive Criticism

One way in which to chart the relationship between descriptive criticism, alternate cultural criticism, and situational criticism is dialectical. Descriptive criticism is a response to the shortcomings of traditional criticism, while alternate cultural criticism appears to address the weaknesses of descriptive criticism and alternate cultural criticism.

As this dialectical schema suggests, descriptive criticism is the earliest of our ambitious critical responses to traditional criticism. It was a catchphrase of the late sixties and early seventies, though it still has adherents today. Stated simply, the idea behind descriptive criticism was that if the problems with traditional criticism included its being too impressionistic, evaluative, interpretive, or subjective, then one obvious antidote would be for the critic to attempt to restrict herself to reporting simply, as accurately as possible, what she saw or experienced during a concert.

To my knowledge, there is no explicit manifesto in the dance literature proclaiming the aims and principles of descriptive criticism. Susan Sontag's "Against Interpretation" (to be discussed below) was influential in many respects, as were Michael Kirby's continuing arguments against the interpretive criticism of theatre in *The Drama Review*. But without a codified method of pursuing this sort of criticism, several variant approaches appeared which tended to be identified as descriptive criticism. I will briefly sketch two.

The first – which might be called event-oriented descriptive criticism – attempts to report, as precisely as possible in the space allowed, what went on in the dance. Here is a sample, from the portion of Nancy Moore's review of Dana Reitz's "3 Piece Set", of what is involved in this sort of criticism.

While these two (Reitz and Nannette Sievert) moved loosely, the ballet dancer – Christina Ham – performed detailed jumping and balancing maneuvers, usually on pointe. She looked alternately confident, then anxious about what she was doing, and always confined – by her tightly bound hair, her muscles and her toe shoes. Sometimes the trombonist stopped playing and pointes of her shoes ticked crazily through the silence. Once she and Reitz suddenly met and began slapping their toes rapidly against the floor. Flapping bounding carelessly from wall to wall. Then they all returned to their common starting point – where each dancer backed up against one white panel and stood facing the audience.

Here the writer seeks to transcribe the event with as little authorial intrusion as possible. Where comment of what might be thought to be of an explanatory nature is made, it is generally about the formal function of a portion of choreography.

Another variant of the descriptive approach – which I call reception-oriented descriptive criticism – focuses phenomenologically on the way in which the structure of the choreography affects one's experience of the

dance, i.e., upon the way in which the spectator's attention is drawn through the spectacle. In my own review of Lucinda Child's *Calico Mingling*, written in the spirit of what I took to be descriptive dance criticism. I tried to describe the way in which the exuberant pacing of the piece compels the spectator to negotiate the activity by reference to the geometrical plan of the dance, which was organized in terms of a circle, a line, and a hemisphere. I wrote:

The dance has four performers. It is organized according to three movements – a circle, a line, and a hemisphere. These movements are walked quickly in distances measuring six paces for the line and hemisphere and twelve paces for the circle. These movements may either be forward or backward as well. There are movements when several dancers seem on collision courses, and movements when several dancers seem in synchronization both as regards direction and phrasing. The speed of the dancers is intensified by the sound of their feet hitting the floor. There is a great deal of energy and complexity. As in the last section of *Untitled Trio*, the dance in all its activity can be comprehended most simply through the mediation of abstract constructs. One may scan from one side of the room to another, inferring the overall composition from the three steps here, four steps there and perhaps two complete movements. Auditing the dance almost requires meditation through geometric, overhead forms.

Although what was reported in the last three sentences above was my response to the dance, the report was not meant to be of the personal or idiosyncratic response of the individual critic (me), but rather to be of the probable perceptual reaction of the normal viewer.

In both these variations of descriptive criticism, objectivity is sought through telling, as exactly as possible in the available space, what happened. The target in the event-oriented approach is primarily the dance itself, while in the reception-oriented variant the performance/spectator nexus is paramount. That is, in the event-oriented approach, one describes what went on in the dance, whereas in the reception-oriented approach one describes what went on in the normal or ideal spectator in response to the objectively described features of the performance. Of course, these are not opposed schools of criticism; most articles would tend to mix both sorts of observation.

Moreover, each of these approaches stresses a form of observation that is ideally transparent, that is, not colored by personal biases, tastes, or pro-

clivities. The descriptive dance critic aimed at saying what any appropriately informed viewer would perceive at a dance performance and/or at reporting how said viewer would respond to the choreographic array.

Many factors predisposed ambitious dance critics in the sixties towards description. With the dance boom came a renewed interest in dance history. But this very interest was frustrated by the poverty of traditional criticism. One could not glean information about what past dances were like from reviews dominated by gossip, evaluation, and attitudinizing. Descriptive critics, on the other hand, could be of good conscience about the legacy of information they were about to bequeath to the future.

Also, in the context of the sixties' culture, description had an special intellectual cachet derived from the authority of such diverse schools of thought as positivist social science and phenomenology. In both, the view that objectivity could be secured through careful observation and description endured. Perhaps one can discern the quest for value-free facts behind the event-oriented approach in descriptive criticism, while the reception-oriented variation pretends to a kind of amateur phenomenological reduction. Insofar as the subjectivity of traditional criticism appeared to be a major barrier to serious dance criticism, description, albeit in different styles, represented a proven, or, at least, culturally sanctioned solution.

But perhaps the most important factors inclining critics toward descriptive criticism were, broadly speaking, philosophical. I have already mentioned Sontag's essay "Against Interpretation." That essay ends with a call for an erotics rather than hermeneutics of art, i.e., for a response to art in terms of its sensuous surfaces rather than in terms of elaborated "readings" of inner meanings. This view is grounded in an extreme suspicion of interpretation, specifically as it is practised in something thought as "the contemporary world." Sontag writes:

Today is such a time when the project of interpretation is largely reactionary, stifling. Like the fumes of the automobile and heavy industry which befoul the urban atmosphere, the effusion of interpretation of art today poisons our sensibilities. In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect on art.

Even more. It is the revenge of the intellect upon the world – in order to set up a shadow of meanings....

The world, our world, is depleted, impoverished enough. Away with all duplicates of it, until we again experience more immediately what we have.

Here, Sontag – in a move that would probably astonish today’s readers of poststructuralism – rails against a world mediated by interpretations. Art, as well, should not be turned into a shadow of meanings. And the recommended method for avoiding this trap is loving description and formal analysis. These approaches do not encumber the art in question with excess thematic baggage – waiting to be unpacked hermeneutically – but “reveal the sensuousness of the surface of art without mucking about in it.”

Sontag also advances this call for description by arguing that it is coincident with the aims of modern art. Art, itself, she believes in involved in a flight from interpretation. For example, “abstract painting is the attempt to have, in the ordinary sense, no content; since there is no content, there can be no interpretation.” That is, it is not interpretation but alternative modes of criticism that are appropriate because of the nature of recent art. She claims: “Transparence is the highest, most liberating value in art – and in criticism – today. Transparence means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are.

The notion that if art fled from interpretation, criticism should follow suit was thought-provoking in the late sixties. The experimentation associated with Merce Cunningham and, then, Judson Dance Theater, reputedly divested dance of symbolic content and showed forth movement as such. Indeed, polemically, such experimentation was at times taken to “prove” that dance in general was not about anything but *just was* movement. And, since it was not about anything, there was nothing to interpret. One could only describe it – i.e., the movement.

Though the case of descriptive criticism stands on many legs – some practical, some philosophical – it is not clear that any of them are sturdy. The claim that descriptive criticism leaves posterity a record of dances that we can no longer see has been rendered obsolete since much contemporary dance is documented on film and on video. Nor can descriptive criticism rest its case on the authority of social science or phenomenology. Here, the objection that some might make to descriptive criticism is that the notions of objective description in these paradigms are subject. But that is not my complain, for I think that objective description is possible.

Rather, the deeper issue that arises with the descriptive criticism is that, in admitting that objective description is possible, we do not preclude the possibility of other forms of objective critical comment – for example, objective explanation, and so on. Thus, if objectivity is what we are after, it does not follow from the possibility of objective description that we should limit ourselves to descriptive criticism; we could, for instance, also strive for objective interpretations. Or, in other words, if objectivity is the issue, why stop at description in the way that descriptive criticism does?

That is, the descriptive critic cannot take the possibility of objective description as a reason that description is the only activity in which dance critics can engage. For the possibility of objective description does not foreclose on the possibility of objective interpretation or even objective evaluation.

Nor are the philosophical motives behind descriptive criticism very impressive. The notion that interpretation stands between us and things as a kind of obstruction is very “sixties” – in its presumed faith in unmediated perception – and it is eminently contestable. One cannot and indeed should not attempt to debate this issue in an article on dance criticism. But then neither should an approach to dance criticism depend for support on an unexamined presupposition about the possibility of immediate experience.

Perhaps the most seductive line of defence for descriptive criticism is its supposed correspondence with the art that it is intended to characterize. Here the argument is that since art, especially modern art, brackets content – since it is what it is, and it is not about anything else – art should not be interpreted. Both modern art and the criticism thereof is or should be “against interpretation.” The critic’s task is to describe such art in terms of what it is.

There are many problems with this way of thinking. The first might be called the fallacy of imitative form. Put schematically, the position looks like this: if art is *x*, the criticism thereof should be *x*; e.g., if art, or some art, is against interpretation, then the criticism thereof should be so as well.”

But this principle of imitative criticism is patently false. Does stream-of-consciousness narration require stream-of-consciousness criticism? If it does, one wonders how criticism could ever provide an untutored reader with an inroad into stream-of-consciousness writing. Also, does fascist art require fascist criticism, or must criticism of Virgil’s *Aeneid* be in dactylic hexameters? There is no reason to presume that the ambit of criticism is constrained to replicate the *données* of its objects.

Indeed, it seems to me that art that is against interpretation is exactly the sort of art that *needs* interpretation. And, in fact, Sontag herself really supplies us with on when she speaks of the aspiration toward transparency.

The argument – that modern art, or specifically postmodern dance, lacks content and, therefore, cannot be interpreted but only be described – is faulty from the outset. Such art does not truly lack content; it is about *something*. It may not be about things like Oedipus myth. But, as the exegetes of postmodern dance constantly tell us, it has a subject, viz., the nature of dance.

Such work, in fact, does not compromise *mere* movement. Its movement possesses a symbolic dimension; it *exemplifies* the view of the nature of dance-as-mere-movement. That is, ironically, it emblemizes a theory of dance – one that holds that dance is *mere* movement – which is itself refutes.

Thus, such dance is not *mere* movement, bereft of content, which, consequently, is susceptible only to description; it is, rather, highly charged with symbolic content which the dance critic must interpret. And, most often, the dance critic does provide such an interpretation (if unwittingly) by telling us, from the choreographer's point of view, about the ways in which said choreographers (erroneously) believe they have created movement denuded of content.

Whereas it is often supposed that the practise of postmodern dance – with its rallying cry of reducing dance to ordinary movement bereft of meaning – through its eschewal of content forces us toward descriptive criticism, it does not; indeed, such dance, with its tendency to subvert audience expectations, generally requires a great deal of interpretive activity on the part of the critic, which activity usually takes the form of spelling out the theoretical ambitions and related choreographic strategies of the postmodernists.

So far I have challenged descriptive criticism by questioning the sorts of considerations that count in its favour. But there is a more direct way to worry the issue. Namely, a case can be made that descriptive criticism is self-defeating. The most dominant aim of descriptive criticism is, ostensibly, like the purpose of artistic criticism in general, to improve appreciation. The writer helps the reader to understand art; the critic gives the ordinary spectator a handle on dance by supplying audiences with strategies for viewing.

However, descriptive criticism is deeply problematic in this respect. For the more descriptive it is – the more it presents a bare chronicle of what happened – the harder it is for the reader to follow. As detail is piled upon detail, the information becomes difficult to assimilate. As descriptive criticism approaches the ideal of an exhaustive account, it becomes incomprehensible.

In order to find a piece of descriptive criticism intelligible, often one must have already seen the work being discussed. But in that case, descriptive criticism will not instruct a reader about a work she is about to see, nor, if the reader has not seen the piece in question, about the ways to look at dance in general.

In fact, descriptive criticism of any length is arduous to follow, even if one has seen the work. Description needs to be punctuated by interpretation in order for the material to be organized in such a way that the reader can accommodate it. There is almost what might be thought of as an inverse ratio between the amount of sheer chronologically ordered detail in description and the reader's capacity to follow it. Thus, as descriptive criticism approximates the aim of total recording, it becomes less and less informative to its readers and progressively incapable of instructing them in the ways of appreciation. Of course, most extant descriptive criticism, given space constrains, never gets near this ideal. However, the problem of information overload that descriptive criticism encourages is real, rendering it an impracticable program of general criticism.

Alternate Cultural Criticism

Though the intellectual underpinnings of descriptive criticism are theoretically provocative, the program that results from them is not only, in all likelihood, impracticable, it is also pretty dull. Description after description of dances ad infinitum, even if the project were theoretically defensible, strikes the intellectual who hankers after the adventure of ideas as a vision of hell. Moreover, a program of pure descriptive criticism – though such purity was (thankfully) never attained – would be inevitably blinkered, fixing its putatively presuppositionless attention on dance spectacle after dance spectacle to the exclusion of surrounding social factors. However, even in its impure realizations, descriptive criticism exhibits a kind of studied myopia. Its animus against interpretation, at least in principle, would appear to restrict the critic to an account of the appearance of the spectacle, thereby blocking the possibility of relating dance to the life of the culture.

If descriptive criticism, in contrast to traditional criticism, provided what on the face of it seemed to be an intellectually respectable way of talking about dance, it was in fact a way that ultimately appeared nearsighted and dull. By the late seventies and early eighties, critics reacted to this new feel-

ing of frustration by trying to find alternate, intellectually respected modes for talking about dance. This led critics to turn to the discourses of art forms other than dance – such as painting, theatre and film – and to general cultural theories – such as semiotics – in order to invigorate dance criticism.

Craig Bromberg, the New York critic who curated the Whitney Museum's "Movement + Modernism" series, for instance, signals this intent in his program notes:

the question raised by "Movement + Modernism" operate at a level of discourse that has circulated in the world of the visual arts (including films) for the past seventy-five years. What is needed is an analysis of what dance can be as a signifying practice – a way of constructing meaning – despite its historical role as entertainment in late capitalism. This essay is the beginning of an attempt to locate such a position in such a world.

What is evident is this quotation is Bromberg's eagerness for dance to enter the intellectual arena of debate preoccupied by post-structuralism. However, one wonders whether dance as it is presently practised can sustain such a debate. For it is far from convincing, considering Bromberg's specific examples – such as Pooth Kaye and Yoshike Chuma – that these choreographers are involved in anything resembling a refined poststructural critique of late capitalism. But if these dances are not rigorously interrogating the role of the sign in late capitalism, this criticism is self-defeating. For how can such criticism instruct spectators to appreciate this work in a way the work is not?

Of course, there is nothing wrong, in principle, with dance critics informing themselves about the debates and vocabularies of other artforms and fields. However, particular care must be exercised to assure that the vocabularies of alternate cultural contexts are not being forced on the dance material in such a way that the meaning and significance of the dance are distorted or occluded. The function of dance criticism is not only to identify the meaning, qualities, and values of dance, but, through example, to enable others to do likewise. The importation of alien interpretive systems runs the risk of failing on both counts – of misidentifying that which is significant in a dance and, thereby, providing readers with "disinformation" about the way in which to appreciate other dances.

Needless to say, a critical framework drawn from a cultural context other than dance is not necessarily distortive. If a choreographer or a large por-

tion of the danceworld has been influenced by and alternate form of cultural activity, then resort to the framework of that other context is likely to be appropriate. However, what must be kept in mind when the alternate critical tools of other cultural contexts are mobilized is that these are *alternate* tools that may be misapplied to the danceworld. Unfortunately, many recent attempts to upgrade dance criticism intellectually through the appropriation of the critical approaches of alternate cultural arenas have sacrificed critical accuracy and informativeness about dance for whatever intellectual allures are thought to exist in the greener pastures of other contexts of intellectual debate.

For example, in his “Pro-Scenic Event”, and essay on Trisha Brown’s choreography, the late Craig Owens, like Bromberg, strives to situate recent dance in the debate that surrounds visual art. Most of the article is spent reviewing what Owens interprets as the contestation of the conventions of framing by Minimalism. Cunningham, Judson Church, and Brown’s own *Glacial Decoy* are all considered fellow travellers in this campaign. This is fine, for there is ample historical evidence for the cross-fertilization between the danceworld and the artworld. However, by the time Owens comes to discuss Brown’s *Son of Gone Fishin’* and her restaging of *Opal Loop*, a narrow artworld polemic takes over. More than three-quarters of the space allotted to this discussion is devoted to decor and costuming and to the way in which Don Judd’s set for *Son of...* and Fujiko Nakaya’s “cloud sculpture” for *Opal Loop* involves a kind of pictorialism that has putatively betrayed the advances of gallery Minimalism. Comment on Brown’s choreography is packed into a paragraph in which its use of a recurring core phrase (whose movements are never described) is dismissed as the same sort of regressive pictorialism found in the sets.

But nothing whatever is said about the arresting movement qualities of the piece – about its suppleness, liquidity, speed, and silkiness. Its complex rhythms and their significance for the dance are ignored. Nor are the overlaps, permutations, and reversals in the choreography analyzed. These aspects of the choreography are ones to which we expect a dance critic to direct our attention for the purpose of assessing their significance and value. But Owens is so wrapped up in treating the dance as a retrograde painting that either he fails to appreciate the movements or at least he forgoes – for some unexplained reason – the dance critic’s responsibility to help us to see them appreciatively. If the descriptive critic courts becoming mired in the movement, Owens’ use of an alternate cultural framework overlooks it entirely.

Another way in which the invocation of alternate cultural contexts can be misleading is exemplified in Roger Copeland's well-known correlation of Bertolt Brecht and Merce Cunningham. Copeland writes:

To Brecht, the Nuremberg Rallies were one great Wagnerian opera: the masses mesmerized, the Fuhrer unified with the followers. Brecht's alternative is intentional dis-unity, a separation of the elements which ultimately serves to keep the audience at a respectful distance, to prevent them from passively absorbing (or being absorbed into) the spectacle around them.

No one – and that includes Brecht himself – has carried this principle of separation as far as Merce Cunningham. In Cunningham's work, every collaborative element maintains its autonomy. The choreography, the score, the settings are all created in isolation and often don't encounter one another until their very first performance. This is the aesthetics of peaceful co-existence: sound, movement, and setting all inhabit the same space without affecting what one another do.

Note that for Brecht, the ultimate goal of this disunity is to preserve the spectator's perceptual freedom. And often, the setting, lighting or even the score for a Cunningham work serves to impede our more direct, "uncomplicated" perception of the choreography.

Pointing out that both Brecht and Cunningham employ distance as a function of what he calls disunity, Copeland attributes a political dimension to Cunningham's work which is somehow synchronous with that which we are already prepared to acknowledge in Brecht. Cunningham's project is said to enhance a sort of freedom – perceptual freedom – that has a moral significance continuous with that of Brecht's program. Moreover, Copeland remarks that this type of insight could not be attained if we shackled ourselves to the myopic perspective of the descriptive dance critic.

But the associations here are pretty slippery. There are about a thousand different kinds of distance in modern art, not to mention all the different ironic devices in traditional art. Why associate Cunningham's distance with Brecht's, rather than, say, with Surrealism's, which also purportedly arises from juxtaposition, for example, between word and image? Furthermore, the kind of perceptual freedom one might claim that Cunningham's technique invites is both logically and practically independent of the enlightened class consciousness Brecht sought to engender. Politics may seem a compelling, alternate context in which to situate dance. But one can only align Cunningham with Brecht's politics by way of a distorting play of equivocation.

In addition, dragooning Brecht and the Marxist political view for an analysis of Cunningham actually obscures what Cunningham is about. For Brecht, following Marx, believes that the preferred perception of things penetrates beneath the surface of appearances to underlying laws and mechanisms. And Brecht's subversive stage technique is predicated upon instilling this brand of Marxist depth perception. However, Cunningham and his collaborator John Cage deploy disjunction for the purpose of educing a Zen-like response, an acceptance of each element for what it is, apart from underlying systems; and, I might add, this is how the technique works. Where Brecht orchestrates subversive disunity to elucidate underlying connections. Cunningham's "subversion" celebrates, as ultimate, the surface separateness of things. The two world-views could not be more opposed. Thus, here, reference to the alternate cultural context of political theatre does not simply deflect attention from the dance material; it actually gets things wrong.

Given the intellectual inferiority complex of the danceworld, the recourse to alternate cultural contexts exercises a powerful rhetorical force which is ambivalently attractive and intimidating. At any time when the danceworld yearns for intellectual respectability, this rhetorical potential is especially dangerous, for it attempts reference to alternate cultural contexts on the basis of specious analogies, glancing associations, untoward homologies, and the gamut of wily tropes. But the main danger here is one of carelessness – of attributing to the dance something that is really a function of one's ill-suited optic. And, of course, encouraging audiences to appreciate what is not in the dance is self-defeating.

However, this does not mean that dance criticism should never stray beyond the precincts of Terpsichore. The real question is how reference to alternate cultural contexts can be rationally constrained in such a way to keep it informative about dance. Situational criticism proposes at least one type of answer to this question.

Situational Criticism

Situational criticism is not a new form of criticism. Probably all dance critics practice it to a certain extent. And perhaps just because it is so ordinary, we fail to realize that it represents a critical approach. However, in the period in which we are asking "What is to be done?" it may be useful to reflect upon what is often done. For once that is clarified and refined, and its theoretical

foundations explicated, we may see that the solution to our problem, like the infamous purloined letter, is right in front of us.

A central task of the dance critic is to educate the dance audience – to enable them to appreciate the dance. That is, the dance critic wants to promote understanding. One clue as to the way in which this might be done is to remind ourselves that, though dance is a complex human undertaking, it is still nevertheless human action. But how do we elucidate the action of agent X to an uninformed audience Y – how do we get Y to appreciate X's behaviour? In a nutshell, we reveal the logic of the situation to the audience.

That is, any human action involves an agent (consciously or unconsciously) in pursuit of certain goals or aims within a framework of circumstances – some natural, some social, some moral, some personal, and, for our purposes, some aesthetic. These circumstances – the situation – provide both the agent's means for securing her aims as well as constrains upon what she can achieve. The agent's appraisal of the way to achieve her aims in the given situation is a matter of figuring out the logic of the situation. In order to explain her action, we need to identify her aims, the relevant choices afforded by the situation, and her appraisal of the situation (her sorting out and weighing of the alternatives afforded by the situation).

For example, when we see Lucy put cottage cheese on her cafeteria tray for lunch, we explain it by noting that Lucy wants to lose weight and that given the alternatives – lasagne, duck a l'orange, and cottage cheese – cottage cheese is Lucy's idea of the best way to achieve her ends. We may go on to explain why Lucy wants to diet or how she comes to determine that cottage cheese is her best bet. But these further explanations are directed by our initial account of the logic of the situation.

What does this trivial example have to do with dance criticism? Well, again, a dance is a human action, and getting someone to understand a dance or a style of choreography or a choreography choice will involve elucidating the logic of the situation in which the dance was made or the choreography evolved. For example, in order to explain Isadora Duncan's introduction of barefoot dancing, we first establish her interest in reinvesting the dance with a feeling of naturalness, in contrast to the academicism of existing ballet practice in America and Europe. Given this aim, her choice of the bare foot over the toe shoe – like her choice of loose-fitting garments over the ballet corset – can be rendered intelligible by showing that these choices were the most suitable ones for realizing her purpose that were afforded by the situation.

In general, explaining someone's action involves illuminating the agent's rationale for her choices – i.e., showing that her actions flowed from her assessment of certain situational choices as being the most suitable ones for realizing her purposes. To enable the audience to understand innovations like Duncan's, we must, first of all, explain the rationale behind her choices to them. This is the fundamental task of dance criticism.

Or imagine that we are early nineteenth-century dance critics. Suppose we are reviewing recent work by Auguste Vestris. Our role is to enable audiences to understand what he is up to. We go about this by indicating the logic of the situation as Vestris conceived it in order to clarify the way in which his choices in that situation are reasonable or, at least, intelligible. We would, for instance, begin to explain Auguste Vestris's special brand of pre-Romantic virtuosity by first identifying his desire for a greater range of movement than was allowed by the then prevailing system of genres (noble; *demicactere*; *caractere*). What Vestris did was to break the time honoured constraints of the European genre system, which strictly prescribed both the steps and the style for male dancers according to physique, in order to avail himself of both the dignified expressivity of the noble genre and the lively, acrobatic technique of the "lower" genres. That is, Vestris did not want his range restricted by his physique; as he assessed his alternatives, he realized that the choice that best suited his purpose was to hybridize the existing genres.

Similarly, we explain Ruth St. Denis's exploration of exotic movement sources in terms of her desire to make a distinctly American style of dance. An account of this desire, in turn, shows that it precluded the choice of the balletic idiom, which was associated with an exhausted Europe, as a possibility. What remained was the alternative of eclectically pilfering from everywhere *except* Europe.

Likewise since the nineties in the emerging generation of dancers – including such figures as Mark Morris – we find a return to dancing to the music. This is easily explained not only in terms of their broad desire to differentiate themselves from the preceding wave of dance, but also, more specifically, as a result of their frustration with the austerity of their minimalist predecessors. The new generation wants to a return to pleasure, as what is normally construed and choreographing and dancing to the music is a means to that. The dance critic enables the audience to understand the significance of this return to dancing to the music by explaining the context in which this choice became a means to a situational end.

As these examples illustrate, the dance critic educates the uninformed audience by first calling attention to a choice that the choreographer has made. That choice is then situated among a matrix of alternative choices, and the choice that is actually made is explained in virtue of the choreographer's purposes. One may also explain the background situation which gave rise to the choreographic purposes. The audience comes to understand, and to appreciate, in the most basic sense of the word, the choreographer's work as a choice against a background of alternatives of which the final choice was adjudged by the choreographer as optimally in accord with her purposes. The critic, then, facilitates this understanding by showing the uninformed audience where the choices are, by demonstrating why these are choices (by indicating what other alternatives are available in the situation), and by explaining those purposes of the choreographer that determined her final choice.

Now much dance criticism already does this in a hit-and-miss fashion. For one way to write a dance article is to begin by filling in background, often by means of a short narrative, about the company or choreographer to be discussed. In setting out that background, the projects or problems, i.e., the purposes, of the artist are often expounded, and those purposes can be used by the reader to explain the descriptions of the dance that follows. For instance, in our earlier example from Roger Copeland's writings, Copeland's citation of Merce Cunningham's commitment to a principle of separation can be used by the reader as the basis of her own explanation of the way in which Cunningham conjoins sound and movement in particular pieces.

Of course, sometimes the writer will want to note the way in which an artist's work has taken a new turn. The uninformed reader is brought to understand this by having the departure from past purposes and the adoption of new ones explained – perhaps as the result of a change in the aesthetic situation – in a way that elucidates the descriptions of the new work.

Situational criticism of the sort advocated here is not different in kind from the way much criticism is written. But it does call for a difference in the degree of self-consciousness with which criticism is written. It demands that the critic be explicit about where the choices are in a dance, about why these are choices, and about the projects and purposes that determine those choices. This is the best way to enable audiences to understand dance, because it is the best way to understand any form of human action. Moreover, we need not be worried that situational criticism is not dance-specific enough, for the approach will

be dance-specific as long as we apply it to the choreographers operating in a danceworld context in relation to the logic of that situation.

Undoubtedly, situational criticism will appear too simple or, even, simple-minded to some. Nevertheless, it must be borne in mind that it rests on a very powerful and deep view of human action and the understanding thereof. Nor is it as easy to carry off as it may appear. It takes a great deal of practice and knowledge to pick out the significant choices in a piece of choreography and to situate them on a field of alternatives. Nor do the choices come with their determining purposes written all over them; the critic most often must infer them. Situational criticism, like any other type of dance criticism, requires imagination and learning.

As a situational critic, when confronted by a “dance construction” like Simone Forti’s *Slant Board* – in which three or four couples move, constantly, by means of ropes, across a wooden ramp slanted at a forty-five degree angle to the floor – I hypothesize that the work is designed to draw attention to the mechanics of the body in such a way that it repudiates the expressivity of the body emphasized by Modern Dance. How do I reach this hypothesis? By gauging that it makes the most sense out of Forti’s choices within a rebellion against Modern Dance.

How does a dance critic put herself in the position to issue hypothesis like these? By seeing a great deal of dance; by constantly comparing and contrasting what she sees; by learning about dance history; by listening to how dancers and other critics talk about dance; by paying attention to developments in adjacent art forms (as well as social and political movements) that may have impact on dance; by attending dance classes and rehearsals; by reading reviews and interviews; in sort, by knowing a lot. The more the critic knows about the danceworld she inhabits, the more her hypotheses will be capable of tracking the logic of the situation. Of course, in dance criticism, as in every other form of understanding human action, there is no way to guarantee that our hypotheses are well founded. In conceding that our characterizations of the logic of the situation may sometimes be mistaken, we are in no way conceding that situational criticism is arbitrary or a matter of the critic’s subjective fancy.

For situational criticism as important methodological constraints built into it. Some of these can be seen by contrasting it with the examples of critics discussed in the previous section. There the problem was that, in certain cases, reference to alternate cultural contexts imposed concerns on dance material that weren’t in the work. Situational criticism obviates this pos-

sibility, however, just because it is so wedded to the situation in which the work is created. The choices discussed must be ones that are historically and contextually available to the artist, just as the purposes and imputed artistic appraisals must be ones that are reasonable to attribute to the artist.

For example, one would not say that break dancers, when they first appeared on the scene, that their ground spins were undertaken for the post-modern purpose of making us aware of the floor. For that was not an aim they could have plausibly had nor a choice they could have intelligibly made. Postmodern dance, that is, was not an alternate cultural context that could have been applied to break dancing, at least under the constraints of situational criticism. Similarly, Copeland's reference to Brechtian politics with regard to Cunningham would be challenged in light of this constraint.

But this does not mean that situational criticism is blind to the bearing that alternate cultural contexts may exert on dance. Where a choreographer has been influenced by the concerns of sculpture, philosophy or literature, that will be included in the account of her purposes, and her choices will be seen in respect to those purposes. One could not discuss the work of Liz Lerman or of the group Wallflower Order without acknowledging their political aims, nor could one approach the choreography of Karole Armitage without commenting upon the relation of her dance preoccupation with punk culture as well as some of the issues of recent gallery painting. Likewise any consideration of Bill T. Jones's recent work *Fela* must take politics into account. Situational criticism can accommodate the discussion of the alternate cultural contexts; but only where they are relevant.

In comparing situational criticism with descriptive criticism it is important to stress that situational criticism is not opposed to description. The purview of the situational critic is broader than that of the descriptive critic, as might be expected, if only because the situational critic is concerned with explanation rather than merely description. But, of course, the situational critic does not forsake description; rather, description is put in the service of explication. The situational critic will identify the choreographer's choice by means of descriptions – just like those of the descriptive critic.

However, these reports will then be tied to the purposes that generated them. And the recurring references to the choreographic purposes will make the report of what happened more intelligibly and easier to follow for the reader, thereby avoiding one of the key objections to descriptive criticism. Of course, that the situational critic can do everything worth doing that the

descriptive critic and the alternate cultural critic can do, without risking the liabilities of those approaches, should count in situational criticism's favor.

One problem with situational criticism may appear to be that it is only viable where the work in question is a success, that is, where things worked out the way the choreographer wanted and the dance was a good one. But this is not so. Indeed, the framework presumed by situational criticism is very useful for explaining failures to uninformed audiences. One can show that, given the choreographer's aims, his choices (his appraisal of his alternatives) were poor in context.

And, where the choreographer succeeds in her aims, but her aims are of dubious merit, there is no reason the situational critic cannot attempt to show why this is so. The situational critic has no automatic way of doing this in virtue of being a situational critic. But that is all to the good – since any “automatic procedure” in criticism should be distrusted. And, in any case, in order to dismiss a choreographer's aims as ill-advised, one must be in a position to identify those aims and their connection to the choreography. Thus, the very gesture of challenging a choreographer's project presupposes situational criticism.

Another objection to situational criticism might be that the most important feature of dance is that it invests movement with aesthetic and expressive properties – call these “qualities”. As a consequence of this, it seems reasonable to expect that what dance criticism's task should be is to enable audiences to come see these movement qualities. The role of dance critics is to say “Look here; see how *buttery* this movement is,” or “Note how *seamlessly* the energy level was transformed in this phrase”. Furthermore, it may be argued that calling attention to qualities might be more suited to certain metaphorically articulated modes of descriptive criticism; and, in any event, not too much about qualities was mentioned in our examples of situational criticism.

In response, first it needs to be said that there is no reason to suppose that situational critics will not call attention to qualities and attempt to get audiences to see them by means of descriptions, which may be metaphorical. Qualities are, of course, among the kinds of things that choreographers choose. Moreover, the situational critic will attempt to illuminate the way in which a given quality and its related movement were one choice among other available qualities and movements.

Here, it is also important to note that the quality we attribute to a movement is generally not a simple function of the movement is isolation but a function of the choice of the movement from a field of alternative possibili-

ties with homologously related qualities. Thus, the situational critic, with her sensitivity to the choice situation, is particularly well suited to enable audiences to appreciate qualities.

Furthermore, even if the projection of a movement qualities is the most fundamental source of value in dance, dance has many other vital dimensions as well. And situational criticism is equipped to elucidate those, along with movement qualities, better than any of its rivals.

Conclusion

At a moment when interest in dance in our culture has made it a major art – in fact as well as name – dance criticism has an important role to play. For, unlike the more entrenched arts, dance is not well understood by its audiences, however enthusiastic they may be. In order to hold the ground that has been won, those audiences need to be informed. And to that end, dance criticism must aspire to be the best that it can be. Situational criticism, at this historical juncture, is the method I endorse. It is an approach that combines positive aspects of past dance criticism with a self-consciously articulated view of dance analysis and explication that is respectful of the dance itself and responsible to the critical task. Moreover, by focussing upon the choreographer's choices relative to her purposes, the situational critic promotes a rational approach to evaluating dances, one that is readily comprehended by plain viewers and which can be emulated by them.

Force Multiplier: What Can Performance Do For and Against Torture?

MICHAEL PETERSON
University of Wisconsin

This essay is in three quite different parts. First, I take up a single example of a recent US play about torture and US politics, Christopher Durang's *Why Torture Is Wrong...and the People Who Love Them*, in order to emphasize the difficulties which theatre performance faces in doing anything about torture. Next I consider torture itself, and related forms of sanctioned cruelty, as a "performance relation," in which performance operates as a "force multiplier." In military nomenclature, force multipliers are factors such as weather, geographical features or deception which dramatically increase military effectiveness. I argue that in most situations where cruel interrogation techniques are used, performance is deployed as a force multiplier. I contrast this with the curious weakness of artistic performance when depicting and critiquing the practice of torture, quickly surveying some performances (drama, performance art, and political protest performance) about torture that have appeared in the US since 2001.

1. The People Who Love Them...

I'll begin with Christopher Durang's hit new play *Why Torture is Wrong and the People Who Love Them*. His title suggests both self-righteous political tracts and romantic pop-psychology self-help literature. This play sparkles

with classic Durang wit and satirizes with the force Durang possesses at his best, but it also reveals troubling limits to how our theatre seems to be able to contemplate violence. Durang understands that torture involves a set of performance relations and makes use of many theatrical elements, but the play first insists on the real violence at the heart of that performance and then turns away from it. Along the way, *Why Torture is Wrong...* provides a clear example of an ostensibly anti-torture work that fails to account for a broader context of human violence. Durang's play demonstrates that anti-torture performance risks missing a forest of violence in focusing on a few spectacularly violated trees.

I should preface this by noting that I am a longtime Durang fan, and I thoroughly enjoyed the original production, directed with pell-mell energy and great accuracy by Nicholas Martin at The Public Theater in New York. Among the production's many assets was the most effective multi-set revolving stage I've ever seen, designed by David Korins, brilliantly exploited by Martin's direction and treated like a carnival ride by the fantastic cast, including a brilliant performance by Laura Benanti in the lead role of Felicity, a quick but somewhat dazzled young woman who is a bit like a smarter version of Bette, the heroine in Durang's play *The Marriage of Bette and Boo*.

When the lights come up on *Why Torture Is Wrong...* we find Felicity waking in a hotel bed next to Zamir, a charismatically crazy man whom she simply does not know. It seems they have been married after a night of drunken carousing, but Felicity remembers none of it. Felicity prepares to leave and suggests they have the marriage annulled, whereupon Zamir erupts in anger, warning her that he "has a temper" and that he can become violent. He says, "it's a flaw in my character, but all the women in my family are dead." This threat of violence is played for laughs, and Durang further buffers the violence by having Zamir insist that his name is actually Irish.

Felicity soon learns more than she'd like to about Zamir, who appears to be a petty criminal and occasional drug dealer, but who talks big about making mysterious night-time deliveries in a van, and uncovering money from a hole in the ground. The situation escalates and becomes full of the kind of unlikely complications that are likely in a Durang play.

Felicity takes Zamir to meet her parents. Her mother, Luella (played in the New York production by the brilliant and occasionally scene-stealing Kristine Nielson), is a classic Durang airhead, oblivious one moment but revealing a keen insight into how the world works the next. Her bombastic father, Leon-

ard, turns out to be at the center of a right-wing cabal, a secret shadow government. This group includes the bumbling Hildegarde who can't keep her panties from falling to her ankles (the character seems in part to be a satire of Harriet Myers, unsuccessful George Bush nominee for the Supreme Court), and an operative named "Looney Toons" who is so-called because he has, it is explained, a form of Tourette's Syndrome that causes him to express himself only in uncontrollable bursts of dialog and sound effects from Bugs Bunny and Road Runner cartoons.

This mix allows Durang to create a scene in which Zamir is mistakenly believed to be at the center of a terrorist plot when he's actually only planning to participate in the making of a porn film called "Big Bang." Zamir is tied to a chair about to be tortured by a ridiculous gang of enthusiastic defenders of the nation. It's both a sharp attack on the ludicrous side of the Bush administration and a send up, I think, of violent comedies from Quentin Tarantino's film *Reservoir Dogs* to the plays of Martin McDonagh, and also, perhaps, to the US television series *24*.

Having brought his comedy to the point that Zamir's severed ear and fingers are being brought into the living room wrapped in a bloody towel, Durang would seem to have few narrative options. He is clearly not interested in a strategy of simply letting the comedy sour, curdling the laughs by confronting the audience with violence. Rather, he allows the image only its shock *comedy* value and then quickly turns the play toward whimsy.

Durang's choice produces a hilarious resolution of the plot. I'm tempted to say that it's also unsatisfying, since it essentially avoids dealing with the reality of violence and the politics that thrive on it, but that would do the play short shrift. It's the world the play turns away from, arguably, that is so deeply unsettling.

When she intervenes to rescue Zamir from her father, Felicity insists on un-making the horrible world the play has spun into, constructing a fantasy in which the past is re-written to avoid this violence. She literally stops the show and instructs the actors to go back in time, eventually to the night of her fateful meeting with Zamir. The scene takes place in a hilariously re-imagined version of the US restaurant chain Hooters; in this fantasy, the waitresses still have their trademark huge breasts on display, but the tacky sports-bar atmosphere has been made over into an elegant night club with ballroom dancing and crooning.

The choice for a fantasy revision of history is not itself the problem with the play—arguably it's a fantasy that had a lot of currency in the US when

Durang wrote the play. But what Durang/Felicity revises is precisely *not* the politics the play attacks, but rather the behaviors of Felicity and Zamir. Rather than have Felicity rewrite her father's character or even the social conditions from which he arises, Durang replays their first (and last) date at Hooters. Felicity polices Zamir's behavior, seeking to craft a relationship that she wants to be in, attempting to transform Zamir into someone safe, and safe from the violence of the national security state. This happens on the way to creating an ironic tableau of happy heterosexuality, much like the wedding-cake effect of the early Durang masterpiece *The Marriage of Bette and Boo*.

Does the play suggest that the problem of an ultra-violent anti-constitutional right-wing conspiracy is to be reformed by better heterosexual dating? By reforming the ethnic other away from his violent sexuality? Because the Zamir Felicity is reforming in order to remake history is not just a small-time hood who talks big and is conflicted about his religious and ethnic identity. He's also a rapist.

Durang's characterization of Zamir is, on the one hand, an interesting one, in that he refuses to construct an "innocent" victim at the center of this tale of torture by "mistake." Both the Hollywood film *Rendition* and the David Gow play *Arrivals* were inspired by the appalling case of Canadian engineer Maher Arar, who the FBI kidnapped in transit in New York and rendered to torture in Syria. Both construct powerless, some might say feminized, victims of mistaken identity. This arguably highlights the brutality of their rendition to torture, but perhaps also glosses over the question of whether such violence would be somehow less wrong if applied to characters more threatening and less appealing. Durang's *Why Torture Is Wrong...* does not construct Zamir as a "feminized" innocent. Rather, he is sexually dangerous, perhaps meant to be even *sexily* dangerous. For most of the play, Felicity seems actually immune to the charms of this bad boy, and so when she decides to rescue Zamir from her father's clutches, she offers a clear example of the moral choice to defend someone disliked, even threatening, from unjust treatment. Durang goes so far as to build into Zamir the stereotype of the bullying, sexist Muslim male, who threatens her with three burqas ("one black, the other, black, and the third one....black!"). At the same time Durang repeatedly deflates this with Zamir's hedonism and occasional genuine self-awareness and attempted understanding of Felicity. While Zamir is a more dramatically interesting foil to the hyperbolically masculine father because he is aggressive rather than passive or stoic, he is also a more complicated character than

the father, who is a hilarious but ultimately predictable type, an inflatable Dick Cheney caricature.

On the other hand, the play passes very lightly by the fact that Zamir is a rapist and Felicity the survivor of his assault. This treatment of sexual assault is all the more remarkable because it is far from necessary to the play. A Zamir who simply married Felicity while both were drunk and who later turned out to be both violent and ethnically and temperamentally unsuited to her white bourgeois world could move the play forward every bit as effectively as one who, in the re-imagined Hooters scene, attempts to drug her with “roofies” (the “date-rape” drug Rohyphenol). In this (her?) fantasy of how the past should have played out, Felicity gently reprimands him and he gets her another drink. A measure of how lightly Durang considers rape is how unimportant it is to the plot—the play would function fine without it—and yet how giving it up is the basic pivot of the fantasy second second act.

At issue here is not that Zamir’s rape of Felicity (the “inciting incident” that has occurred before the first act begins) undermines the play’s treatment of torture. Indeed, paying attention to the rape actually strengthens the example Felicity sets, as noted above, when she defends him from her father (even bad people, even rapists, do not “deserve” to be tortured). Nor is the problem, exactly, that Durang makes fun of rape. His *oeuvre* is full of “black humor” in which disease, disability, and especially the victimization of women is repeatedly played for laughs. What is striking here is that Durang does *not even* make fun of sexual violence—he simply uses it to set up the plot. Even in the scene we see earlier in the play (that is, later in the timeline of the plot), when Zamir drugs her again and is seen rubbing her body as the lights fade, the moment is barely developed and feels like the one moment where Durang is at a loss dramaturgically. In this play, rape appears to be of so little consequence that it barely merits its own joke.

To sum up, it’s thrilling to watch Durang walk the tight-rope to bring the play *hilariously* to its disturbing climactic torture, but disturbing to see him settle so comfortably, not just into the safety net of fantasy, but a specific fantasy of retrograde heterosexuality, of violent men and the people who love them. What’s more disappointing, to me, is that Durang misses the opportunity to think further about the connections between something like the state use of torture in an “emergency” and the practice of violence in everyday life.

Kristian Williams, in *American Methods: Torture and the Logic of Domination*, argues strongly that rape itself is always torture, and that “the rape

model” guides torture more generally. I suspect his argument is in need of careful critique, and his chapter on “The Centrality of Rape” (229-243) itself reveals his own anxiety about respecting the complexities of the two terms. Still, I agree with Williams that the overlapping fields of rape and torture need to be thought through together. At a glance, it might appear to have nothing to do with Durang’s play, but Williams’ conclusion is what I was thinking about as I applauded all the excellent work and good intentions on stage. It’s perhaps even an analysis Durang would share, but it isn’t something he thought about through this play:

[I]n the context of state-sponsored torture [...] rape is a technique, perhaps the ideal technique of coercion. But in the context of male supremacy overall, rape is itself a *system* of terrorism and torture. State-sponsored torture both uses rape as a technique and mirrors its overall terrorist strategy (Williams 2006, 238).

We should perhaps not judge Durang too harshly for glossing over systemic gender violence that is strongly interrelated with the system of violence he is lampooning. After all, a systemic understanding of violence is rare in the US, and even rarer are multi-layered critiques of violent systems. But one lesson to be learned from Durang’s apparent oversight is how easily the best theatrical representations of violence can succumb to partiality and thence obfuscation.

2. Torture as a Performance Relation

In thinking about the relation between torture and performance, it is instructive to consider some language from David Sussman’s attempt to describe what is wrong with torture. He writes:

Whatever makes torture distinctively bad must have something to do with the sort of interpersonal relationship it enacts, a relationship that realizes a profound violation of the victim’s humanity and autonomy. (Sussman 2005, 19)

I am not here concerned with why torture is wrong, but I think Sussman’s attention to the *enactment* of an interpersonal relationship gets at some of

how torture acquires and exercises its power, and also some of why torture is a powerful subject for dramatic representation.

I believe this relationship is a *performance relation*, and while at times I will discuss metaphors of performance and theatricality, I mean “performance relation” literally and concretely. In this section I’ll look at some of the specifics of torture *per se* as they involve elements of performance.

It may be objected that I risk being irresponsible in generalizing about torture and other forms of sanctioned cruelty. More than one torture researcher from the social sciences has expressed to me the sense that there is no abstraction “torture,” but rather innumerable local, specific cruelties. I am sensitive to this perspective, even as it is apparent to me that what we call torture is a cluster of *genres* of behavior. In many cases, these genres appear to be passed from practitioner to practitioner by what the historian of torture Darius Rejali insists on calling “craft apprenticeship” (Rejali 2007, 420) The practice of these genres, the craft of torture, is thus available to generalization even as we acknowledge the violence inherent in generalization.

A first generalization: while imprisonment is torture’s first condition; performance is its first structure. You can’t really torture someone without some form of imprisonment, and typically this extends beyond incarceration to extremes of controlling bodily movement (which themselves can constitute torture). There are performance practices and theatricalities involved in imprisonment itself: openings and closings, revealings and concealings, demands for certain kinds of attentiveness and demands for certain kinds of behavior. So when imprisonment is the first step in a process of torture, performance of some kind is almost always involved, right from the beginning. (In the case of “rendition” to torture, the original, deceptive performance may *precede* imprisonment).

Without belaboring the obvious point that torturers, interrogators, guards and victims all have “roles” to play, we can look to the common actions of torturers and find performance and theatricality to be widespread. The “showing of the instruments” is a cliché of the Inquisition, and the control of environment, especially of the victim’s sensory inputs, is a staple of all “modern” torture systems, especially those which pretend to be founded on scientific principles of psychology and cognition.

In various historical examples of torture and other cruel treatments there is ample evidence of careful control of the knowledge and perception available to the prisoner. Further, it is exceedingly common to find accounts of

torturers crafting carefully their personae and the sequence of their actions, usually in coordination among a team, to manage carefully the victim's perception of time and place, and even to plan every detail not just of one torture session but of a program lasting weeks or even years. Frequently this management of a prisoner's perception of their legal and physical situation involves a high degree of pretense, even including masking the perpetrators' identities or creating entirely new, fictitious ones. These performance activities, taken together, are why it is common to hear torture spoken of in theatrical metaphors, as involving scripts and acting.

Thus torture is highly theatrical, in that it makes use of pretense, illusion, the role-play of the torturer and interrogator; it is also "performance" in the sense in which that term is used to describe live works that rely not on dramatic fiction but on "real" actions in real time and space: twice-behaved behavior.

Why should performance and more specifically theatricality be so widespread in interrogation tactics involving torture and other cruelty? Because performance in these situations always appears to function as a "force multiplier." In military jargon, a "force multiplier" is any factor or condition that acts to increase the impact of raw military force. The element of surprise, or strong morale, are force multipliers. Holding the high ground (geographically and, perhaps, morally) is usually a force multiplier. Some kinds of weather are force modifiers for defensive forces; others have a multiplying effect for offensive attackers.

I want to stress that in interrogation scenarios, imprisonment carried to extremes of bodily control is the first and most important force multiplier. If someone slaps another in the street, it will affect them very differently than if the slap comes while they are locked up, or shackled, or hanging by their wrists from the ceiling. But if we add to this that the doer of violence also controls light and darkness, extremes of noise and silence, heat and cold, and creates complete uncertainty about the future—or perhaps constructs a narrative around the beating that seems to be leading to worse pain or to death—then the force of the violence is multiplied, and to assert, as many defenders of some current practices do that this enhancement is "merely psychological" is to lie about the truth of psychology. Such an assertion repeats the violence of the mind-body split in order to rationalize further violence against both mind and body.

I confess to struggling with two conceptual problems. The first is one that I suspect many of us grasp intuitively but which, in part because of my own

conditions of privilege, I have not grappled with much before. Violence, the ability to do it, the vulnerability of having it done too you, *gives structure* to so much of daily human experience. Indeed, there's a category of dramatic representations of "personal" torture that I'm not considering here that uses representations of extreme cruelty to try to reveal this truth about the rest of life.¹

A second difficult problem is to recognize that both torture and performance are *creative* activities, at least potentially; it may be an insult to craft to speak of a "craft" of torture, but that is an accurate description of many of its historical instances.

Yet such violence is often and perhaps correctly posited as the enemy of the creative. In *The Body in Pain*, Elaine Scarry famously posits violence as "the unmaking of the world" (Scarry 1985, vol. 1). In a piece on a particular torture instrument I wrote for the *Performance Research* issue "On Objects," I have already pointed out the salience of her discussion of violence as anti-creativity to any discussion of torture's theatricality, but I indicated rather than resolved the broader challenge her work poses to performance studies (Peterson 2008, 149). Here it is at least worth noting briefly that cultural studies has been strongly influenced by the first half of the book, about violence, but the second part, on 'Making', which focuses on imagination, belief and creativity, is less often discussed. For Scarry,

the phenomenon of creating resides in and arises out of the framing intentional relation between physical pain on the one hand and imagined objects on the other, a framing relation that as it enters the visible world from the privacy of the human interior becomes work and its worked *object*. (Scarry 1985, 1:280, emphasis added)

So there is a bias toward objects in Scarry, and an appreciation of the "worked object" as the outcome of human creativity that is in a way the opposite of violence. It may be that the study of violence within theatre and performance studies needs to revisit Scarry and the differences between material and performance culture. If our focus is on the creative activity of *performance*, however, I think we may find ourselves following a circle back

¹ I think some of Sarah Kane's plays do this well, as do moments in Naomi Wallace's work, while I think ostentatiously violent plays such as Irvine Welsh's *You'll Have Had Your Hole* engage with it rather less insightfully.

around to violence, both to the usefulness of performance to certain kinds of violence and perhaps to the violence inherent in performance.

And the performance demanded of the victims of torture often goes beyond informing, confessing, recanting, repenting. It involves going through another role on the way to these behaviors, the transformative role of self-torturer. In the evolution of “modern” torture charted by scholars such as Sanford Levinson and Al McCoy, and confirmed with regard to the Bush administration yet again as a present concern by writers such as Jane Mayer—in the development of the modern torture repertoire, the state known as “learned helplessness” is best taught through techniques that feature *self-inflicted* pain of various kinds, with stress positions being the most widespread (Levinson 2006; McCoy 2006, vol. 1; Mayer 2008). To borrow a line from Scarry, “the torturers are producing a mime in which the one annihilated shifts to being the agent of his own annihilation” (Scarry 1985, 1:47)

I should note that in his monumental study *Torture and Democracy*, Darius Rejali objects strenuously to Scarry’s assertion that extreme pain is both inexpressible by the sufferer and unknowable to others, and objects even more strenuously to suggestions by Scarry, McCoy and others that torture victims really play any self-torturing role in their victimization. I think we can accept both Rejali’s assertion that the truth of violence is politically speakable and his refusal to blame the victim in any way for the suffering caused by such techniques as the *shabeh*, forced standing, forced kneeling, short shackling, the imaginary chair, the five techniques, the parrot’s perch, the airplane, and so on. We can accept the speakability of violence and the blamelessness of those whose bodies are forced to betray them and still accept at least in part that the “psychological” dimension of this cruelty is a result of this forced betrayal.

We can imagine, I think, not just a contrast between completely free and completely involuntary performance, but more accurately a continuum of agency and compulsion. My performance today is considerably “freer” than the student presentations I will hear next week, but it would be abhorrent to compare either to a forced confession. From the point of view of performance studies, we might consider whether some of the interrogation plans developed under the Bush administration sought to go further than compelling a performance of truth. Isolation, near starvation and waterboarding someone 183 times can be expected, I think, to produce performances that

are involuntary not only in the sense of being coerced, but also involuntary in the sense of being reduced to abject conditioned reflexes.²

It may be that all this is simply over-analyzing and I should just say that the practice of torture is inherently “dramatic” and move along to analyzing how it is dramatized. Perhaps. But first I would like to note in the contemporary US/global context some of the ramifications within torture itself of torture’s performativity, use of performance, and especially of its theatricality. That is that while “Justice” is torture’s proud alibi, performance is often its scarcely embarrassed excuse.

There are two main defenses used by regimes that torture, and they are often used in concert. “We are right to do it” is the first, and “it’s not actually that bad” is the second. We’ve probably all heard enough affirmative defenses of torture to last a while—we certainly have in the US. So, how can cruelty be construed as “not so bad?” Through recourse to theatricality.

Theatre people will be well acquainted with the “anti-theatrical prejudice” that makes theatre and theatricality readily available as a minimizer. Larger than life in so many senses, theatricality can also be a diminutive description of life (See Barish 1985).

“Waterboarding,” for example, is often described as leading the victim to “believe” he or she will drown. This emphasis on illusion functions as a rhetorical tactic to minimize its physical reality (to make it seem “theatrical,”

² Noel Carroll recently brought his usual illumination to a long-running discussion in performance studies over the status of live performance versus its mediation through recording and reproduction. Carroll argues for a clear distinction between the ontology of live performance and that of mechanical behaviors by focusing on the importance of intention and asking us to imagine a particular instance of the musical *Cats*:

It is the role of intentional states in the generation of token dramatic performances that I believe disposes us to call these events live. For, were *Cats* performed by zombies, I do not think we would be comfortable with calling the performance live or the event theatre. For, though zombies are supposedly animate, they have no intentions of their own. (Carroll 2006, 115)

I am attempting to inject a note of levity here, but I have a serious intention, which is to point out that if cruel interrogation demands certain performances, they are not open to aesthetic criticism as are instances of the performing arts. In fact, while we may describe the speech of the tortured as performative, in many cases the capacity of the prisoner to form and enact an intention seems so attenuated that we might not be justified in calling it performance at all. This point leads me to the same position various resistances and guerrilla movements have held, that past some point the victim of torture really has no responsibility for their actions. It also, incidentally, allows us to note that if scenes of torture are inherently dramatic, in actual practice they often seek to produce behaviors that are devoid of drama, of intention, of moral weight—dead performances (see my discussion below of Steve Powers’ lifeless animatronic waterboarding display at Coney Island.)

like the interrogation cliché of “good cop, bad cop”), but many have pointed out that it literally amounts to mock execution, explicitly illegal under international law. Mock execution is *also* a theatrical tactic, requiring out-and-out acting on the part of the torture ensemble, but criminals who use it as a torture tactic are apt to frame it as “play.”

Furthermore, in waterboarding the experience of drowning is produced not though “theatrical” means, narrowly understood, but through performance “actuals.” Medieval waterboarding strapped victims to a board and submerged the head until drowning really nearly occurred; in “modern” waterboarding torturers cover the victim’s face with plastic or tight fabric, lower the head of the board below the feet, and pour water over the face. While this is a more “fake” drowning, it is not an *illusory* near-asphyxiation, and the psychological effects of waterboarding are often accompanied by lung damage and self-injury as the victim struggles against restraints.

The theatrical excuse has even more traction when applied to the repertoire of “mostly psychological” methods of torture that include humiliation of various kinds, nudity, exposure, and the exploitation of cultural or psychological aversions and fears. Many use a lesser term than torture for such techniques, but again following Levinson, McCoy and so on, there is no question that used together such “psychological” tactics rise to the level of torture. But when these allegations are minimized and belittled by torture apologists it is usually through recourse to theatricality. For example, Rush Limbaugh, who famously said activities at Abu Ghraib were no worse than a fraternity hazing, also suggested that the “babes” in the US military were like pop stars or performance artists: “it looks just like anything you’d see Madonna, or Britney Spears do on stage. [...] And get an NEA grant for something like this.” (*apud* “A.S. & G.W.” [Media Matters] 2004) So anti-theatrical prejudice as a broad, gender-inflected cultural attitude, is marshaled to defend cruelty. The same cultural right wing which so fears performance at times uses it to dismiss physical and psychological violence as mere fun. The “force multiplier” is doubled, as theatricality becomes camouflage.

3 What Can Performance Do Against Torture?

I might yet become convinced that there is little that performance can do against torture, but because a lot of people seem to *try* to use performance against torture, it seems wise not to give up on it quite yet.

In the interest of time, I'll pass quickly by another possibility—that performance might do the same things as some other forms of culture. One or another kind of documentary performance, for example, might serve a very simple journalistic function of informing its audience of facts not before known. Recent history in the US has shown that the mere availability of facts about cruelty is not enough to stop it, so I'm going to set a higher bar for performance against torture. Similarly, it might be that performance is a good medium to work out an anti-torture logic, and a classroom performance might very well be successful at this. But really what we're considering is the viability of a theatrical or at least aesthetic performance against torture, and one supposed quality of live aesthetic performance that presents itself as a possibility is that live performance may have a particular potential to foster empathy.

Now, I am no expert on the workings of empathy in the theatre, but I can turn to David Krasner's helpful overview of the topic. Krasner first considers the distrust of empathy that has dominated many in modern and contemporary theatre studies, putting this down to a reading or possibly misreading of Brecht's dismissal of the emotional enthrallment of bourgeois drama. Krasner seeks to construct a positive role for empathy in the theatre. He distinguishes it from *sympathy*, which he sees as involving both "awareness of suffering and a desire to help" but not necessarily including a clarity of understanding of the situation. "Rather, empathy assesses the predicament of the other with possible sympathy, but it also seeks accurate clarification" (Krasner 2006, 264). Krasner implies that our *sympathies* might be played with, but that true empathy necessitates clarity of understanding. He further suggests that because of the potential for immediate kinesthetic identification, the theatre has a special talent for producing empathetic clarity in an audience; he suggests we take seriously the theatre's ability to create a space of empathy where difference might be considered productively.

I submit that if we want theatrical performance to work "against torture" in some more direct way, we will have to look for ways that performance can secure empathy in the productive and intellectually receptive fashion that

Krasner constructs. Let me note quickly three empathetic failures as a way of suggesting how hard a task this is.

Consider first *Guardians*, by Peter Morris, which I saw at the Culture Project in New York (Morris 2007). The play had been a hit in the Edinburgh Fringe festival, but in the States I saw it derailed by misplaced celebrity fascination. While half the play deals with a corrupt British reporter forging atrocity photos, the other half concerns a hapless female soldier from West Virginia who is clearly based on the real-life case of Lynndie England. The script tries to execute a complicated emotional trap with this character, who is severely compromised in her naïve sense of the world and her limited ability to communicate. Just as her struggle to articulate her situation succeeds, and we are drawn into sympathy for her, she begins to express the violent racist attitudes towards the prisoners she guards that allows her to participate as a second-class victimizer. While a close reading of the text itself is needed to determine whether Morris achieves something interesting with this trick, in the production I saw it was completely subverted by the casting of television star Katherine Moennig, who played Shane on the HBO series *The L Word*. Half the audience appeared to be composed of reliable New York liberals logically affiliated with the theatre's clear anti-war sentiment, but the other half seemed to be young female fans of the charismatic Moennig; their adoration of the performer meant that, rather than being lured into a problematic identification with a character who then reveals how deeply she is ideologically compromised by a bigotry which allows her to participate in abuse, they persisted inappropriately in identifying with her, laughing at her racist jokes and cheering as she asserted her autonomy enough to become guilty of war crimes.

Choosing almost at random, *The Treatment* by Eve Ensler (2007) also had its US premier at the Culture Project, and also suffered from celebrity casting, as television personality Dylan McDermott was cast as a military interrogator sent to recover from post-traumatic stress disorder under the care of a psychiatrist (played by the reliable New York stage actor Portia). Rather than cure her patient, the doctor undertakes her own investigation into prisoner abuse, harshly interrogating the interrogator until he breaks down and confesses. Along the way, Ensler abdicates her position as one of the US theatre's most active feminist playwrights as her own Lynndie England angle sets up the doctor as first mother, then love interest, then castrating bitch, and the patient as a compromised but martyred--and attractive--object of pity.

More must be said about these dramatic examples, but in the interest of time I want to turn very quickly to the rash of performances involving waterboarding that occurred in the US in the last few years. These were in three distinct categories. First, anti-torture/anti-war activists staged waterboardings as part of political protests on numerous occasions, often as the climax to parades of orange-jump-suited “prisoners.” These received extremely modest coverage in the mainstream media, although the alternative and radical press and online sources offered a degree of visibility. Secondly, seemingly scores of media figures had themselves subjected to stunt waterboardings, in several cases converting from pro- to anti- waterboarding stances. The most notable case was the pro-war liberal Christopher Hitchens, whose post-waterboarding headline read simply “Believe Me, It’s Torture” (Hitchens 2008).

Judging primarily from video evidence, I think the protest waterboardings reveal the aesthetic limitations of demonstration street theatre when it comes to communicating the reality of the brilliantly mundane cruelty of near-drowning as a form of torture. For the most part, one does *not* identify except for the simplest kinesthetic response of a sympathetic gag reflex. Identification with celebrity waterboardees may have had some limited tactical political value, but I think they are actually severely compromised by the attention-grubbing martyrdom they seek, and by the problematic redemption narrative they tend to produce. I myself was also disgusted by my own feelings of satisfaction at the irritating Hitchen’s giving himself his come-uppance.

The most interesting political waterboarding performance of this period may be artist Steve Powers’ exhibition at the Coney Island theme park of his “Waterboard Thrill Ride.” This animatronic installation involved no human performers; rather, mechanical human figures represented the torture, activated by spectators willing to put a dollar in a slot and peek through a barred window to watch what was essentially a quaking manikin. There’s a lot to be said about the installation’s location and its construction of audience complicity, but I think it’s worth simply noting the way it makes its point by reducing torture to a non-human abstraction; what matters most in this as a representation of abuse isn’t our physical identification with the victim, but the exaggerated way the mechanical structure lets us off the hook. Our complicity is conceptual in a way that mimics recent public discourse about cruelty.

If it is ethical to learn anything at all from torture, the almost inevitable use of theatricality and performance in torture provide another confirmation that theatre and performance are not outside of reality.

And if performance has an “inevitable” role in torture, that speaks to the role of performance in almost all human actions; torturers, even highly “scientific” practitioners of electric shock or sensory deprivation, do not tend to do without theatricality, or at least the performative control of presence and absence, visibility and invisibility. We could say that it is hard to imagine torture as “pain alone;” also, that it is hard to imagine violence without performance.

References

- A.S. & G.W.” [MEDIA MATTERS]. 2004. Media Matters - Limbaugh on torture of Iraqis: U.S. guards were “having a good time,” “blow[ing] some steam off”. May 5. <http://mediamatters.org/items/200405050003>.
- BARISH, Jonas. 1985. *The Antitheatrical Prejudice*. University of California Press, May 3.
- CARROLL, Noel. 2006. Philosophy and Drama. In *Staging Philosophy*, 104-121. University of Michigan Press.
- ENSLER, Eve. 2007. *The treatment*. Dramatists Play Service, Inc., September.
- HITCHENS, Christopher. 2008. Believe Me, It’s Torture. *Vanity Fair*. August. <http://www.vanityfair.com/politics/features/2008/08/hitchens200808>.
- KRASNER, David. 2006. Empathy and Theatre. In *Staging Philosophy*, 255-277. University of Michigan Press.
- LEVINSON, Sanford. 2006. *Torture: A Collection*. Oxford University Press, USA, August 10.
- MAYER, Jane. 2008. *The Dark Side: The Inside Story of How The War on Terror Turned into a War on American Ideals*. Doubleday, July 15.
- MCCOY, Alfred W. 2006. *A question of torture : CIA interrogation, from the Cold War to the War on Terror*. Vol. 1. New York: Metropolitan Books.
- MORRIS, Peter. 2007. *Guardians*. Dramatists Play Service, Inc., December 31.
- PETERSON, Michael. 2008. Designed for Disappearance: The U.S. military field telephone TA-312/PT - and the performance principle of torture. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 12, no. 4: 143. doi:10.1080/13528160701822767.
- REJALI, Darius. 2007. *Torture and Democracy*. Princeton: Princeton UP.
- SCARRY, Elaine. 1985. *The body in pain : the making and unmaking of the world*. Vol. 1. New York: Oxford University Press 1987.
- SUSSMAN, David. 2005. What’s Wrong with Torture? *Philosophy and Public Affairs* 33 Winter 2005, no. 1 (Winter): 1-33.
- WILLIAMS, Kristian. 2006. *American Methods: Torture and the Logic of Domination*. South End Press, May 1.

Ascensão e queda Muros, labirintos e as asas do desejo

ALFRED OPITZ
Universidade Nova de Lisboa

As comemorações da queda do muro, em Novembro de 2009, evidenciam mais uma vez os aspectos tragicómicos do processo histórico. Assim, a morte dum fugitivo em balão, na Primavera de 1989 em Berlim, recorda o mito de Ícaro que é recorrente nas artes da RDA. Nas pinturas de Wolfgang Mattheuer e Bernhard Heisig, por exemplo, esta figura mitológica representa a pretensão e o fracasso do projecto socialista, enquanto Peter Schneider, num romance de 1982, evoca os “saltadores do muro” que não se deixam travar por restrições e fronteiras. Depois de 89, a realização do Mercado Comum criou novas (e mortíferas) regras de exclusão que continuam a manchar a construção europeia.

Hegel faz notar algures que todos os grandes acontecimentos e personagens históricos se repetem por assim dizer uma segunda vez. Esqueceu-se de acrescentar: da primeira vez como tragédia, da segunda como farsa.

Karl Marx, 1852¹

¹ Com esta frase começa *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte*; a seguir, Marx afirma que nas “épocas de crise revolucionária” são esconjurados “os espíritos do passado” para representar, “sob este disfarce venerável e essas palavras emprestadas”, a “nova cena da história” (Marx, 1976: 17).

Quando, em 1827, Heinrich Heine fala dos traços cómicos² que se insinuam nos momentos mais patéticos da “tragédia universal” (Heine, 1973: 200), mal pôde imaginar a dimensão delirante que esta tragédia ia ganhar na actualidade político-social e mediática da nossa época.

A última vítima do muro de Berlim morreu em Março de 89, na sequência duma *performance* particularmente difícil e grotesca. Farto das múltiplas restrições impostas aos cidadãos da RDA, o engenheiro Winfried Freudenberg, que tinha crescido junto à fronteira da RDA, numa zona particularmente vigiada e controlada, mudou-se para Berlim e construiu aí, com a ajuda da sua mulher, um balão artesanal para tentar chegar ao outro lado do muro.³ Durante o enchimento nocturno do balão, a polícia é alertada e Freudenberg tem de descolar sozinho e apressadamente. Depois de ter flutuado durante horas em grande altitude e num frio extremo sobre a cidade de Berlim, foi levado por ventos caprichosos, e depois duma tentativa falhada de aterrar no aeroporto de Tegel, o aeronauta cai do céu “como Ícaro” e morre esmagado no jardim duma vivenda em Zehlendorf. Rapidamente transformado em vítima emblemática do regime repressivo da RDA, o aproveitamento ideológico e mediático da sua história não pára aqui.

Em 13 de Agosto de 2001, *spiegel online* publica um artigo intitulado “Sterben bis zum Schluss” [Morrer até ao fim] que relata as últimas mortes antes da queda do muro. O artigo é, na reprodução de 2009, literalmente enquadado de anúncios comerciais que perguntam, entre outros, “se vocês têm dores de garganta” (Winfried Freudenberg teve-as de certeza no céu gelado sobre Berlim) e recomendam ainda um seguro de saúde, tarde de mais para o aeronauta infeliz (Koth, 2001).

No entanto, desde 1948, centenas de milhões de habitantes do labirinto socialista viajam em autocarros da marca “Ikarus”.⁴ Embora oriundo da euforia tecnológica do fim do século XIX, o nome mantém-se durante toda a história do Bloco de Leste. Depois, tal como o “Trabi”, com os seus fan-clubs e veículos carinhosamente restaurados, os autocarros “Ikarus” tornaram-se numa componente essencial da assim chamada “Lestalgia”. Sobre as razões

² Sobre a estética contrastiva de Heine cf. Höhn, 2009.

³ Freudenberg sabia provavelmente que, em 1979, duas famílias tinham conseguido atravessar a fronteira entre a RDA e a Baviera em balão. Esta fuga espectacular foi adaptada ao cinema pela Disney em 1981 (*Mit dem Wind nach Westen* – Com o vento para Oeste).

⁴ As “Ikarus Karosserie- und Fahrzeugwerke Budapest” foram nacionalizadas em 1948 e forneceram, durante décadas, a todos os países do Bloco Leste (e alguns países capitalistas) autocarros que, depois da falência da empresa em 2007, se tornaram objectos nostálgicos.

da manutenção deste nome mitológico com as suas conotações mais do que ambivalentes só se pode especular. Uma tentativa de substituir o desejo da ascensão além-muros por uma mobilidade horizontal e circular, dentro do próprio sistema? Um aviso indirecto para viajantes que querem fugir à realidade política e social da RDA? Ou uma esperança utópica de ver o sistema socialista ainda descolar um dia, para horizontes felizes e sem queimar as suas asas?⁵ Já na versão ovidiana do mito,⁶ Dédalo e Ícaro são movidos pelo desejo de regressar a “Heimat” (a terra natal), um conceito que Ernst Bloch, no fim da sua obra *O princípio esperança* (1954/1959), liga explicitamente ao projecto socialista.⁷

Se a população da RDA desenvolveu, ao longo dos anos, uma relação afectiva com os seus modestos meios de transporte, os escritores e artistas não deixam de lembrar e actualizar os aspectos menos conformes da figura mitológica. Para esta reciclagem multifacetada só alguns exemplos, entre muitos outros. Günter Kunert, que conseguiu deixar a RDA em 1979, tenta ainda encontrar no seu poema “Ikarus” de 1964 um sentido para a ascensão falhada. Mesmo se “sobram só algumas plumas”, a “História recorda as figuras do fracasso” (Kunert, 2009: 103). A “Balada do Ícaro prussiano” (1976), de Wolf Biermann, mostra um voador solidificado em ferro fundido e incapaz de levantar voo, alegoria dum país amputado e isolado (“Inselland”), com a qual o poeta em sofrimento se identifica.⁸

Uma desmitificação radical da fronteira fortificada intra-alemã encontra-se no romance *Der Mauerspringer* (O saltador do muro) de Peter Schneider (1982/1989). Os seus protagonistas são individualistas sem compromisso que não se deixam travar por muros e dispositivos carcerais e se tornam, assim, “um sério agravo para as relações entre as duas Alemanhas” (1989: 38). Um deles, Walter Kabe, que saltou o muro 15 vezes nos dois sentidos, explica a sua necessidade de tomar “o caminho directo” da seguinte maneira: “Quando tudo está tão sossegado em casa e lá fora tudo tão cinzento e tão enevoado e não acontece nada, então penso: Ah, toca a saltar outra vez o

⁵ No romance *Adam und Evelyn* de Ingo Schulze, um dos protagonistas que vem da RFA, diz: “Wer seine Busse ‘Ikarus’ nennt [...], was soll denn dabei herauskommen? Der Fortschritt wohnt im Westen” (Schulze, 2008: 171).

⁶ Ovídio: *Metamorfoses*, VIII, 183-235; lá também as referências *infra*.

⁷ Sobre a figura de Ícaro que se presta às mais variadas projecções, cf. a antologia *Mythos Ikarus* (2008) que junta cerca de 160 textos significativos da história cultural europeia.

⁸ A balada foi cantada pela primeira vez perante um grande público no histórico concerto de Colónia, em 11 de Novembro de 1976.

muro” (*ibidem*, 38s.). Contra este género de argumentos, há só um remédio: a clínica psiquiátrica. Os normais são encarcerados e os doidos continuam a mandar no mundo. Um outro grupo de saltadores passa o muro doze vezes, sempre sexta-feira à noite, para ir ao cinema no Kurfürstendamm (*ibidem*, 47ss.). Em face das medidas sequestradoras do regime, os potenciais fugitivos revelam-se inventores imaginativos para encontrar maneiras de contornar as tentativas grotescas de controlar ou proibir a venda de materiais ou aparelhos que podiam servir para fugir da República Popular. A razão básica para a necessidade imperativa de passar o muro, acha o narrador de Schneider, consiste simplesmente na existência desta fronteira (*ibidem*, 58).

Nas artes plásticas, a figura de Ícaro apresenta-se muito mais auto-reflexiva, por um lado, e, por outro, dependente do olhar de espectadores. Este olhar já é claramente encenado, por exemplo, nos quadros do pintor inglês Herbert James Draper, um especialista do *voyeurismo* vitoriano. “Die Trauer um Ikarus” [O luto por Ícaro] (1898)⁹ recebeu a medalha de ouro na Exposição Universal de Paris em 1900. O corpo (aparentemente intacto) do voador caído é duplamente exposto: aos olhares de mulheres nuas admirativas e aos espectadores do quadro que podem, assim, reflectir-se no seu respectivo objecto do desejo. Esta dimensão especular torna-se ainda mais importante se os aspectos de ascensão e queda se referem a um projecto colectivo.

Assim, o motivo de Ícaro é recorrente nas artes da RDA (literatura, música, pintura). Sobretudo na obra pictórica de Wolfgang Mattheuer, Ícaro, com as suas asas pouco fiáveis é, tal como Prometeu, uma figura central, um símbolo de ascensão e queda. O voador caído é rodeado de espectadores, enquanto o sol, a luz do projecto socialista, está a desvanecer. Assim, uma retrospectiva dos desenhos de Mattheuer na Primavera de 2008 em Chemnitz é intitulado “Fluchtversuche” [Tentativas de evasão]. Já em 1979, Mattheuer pintou “Die Flügel ziehen himmelwärts” [As asas levantam-se ao céu] (Mattheuer, 2008: 91)¹⁰, e ainda em 1994, aparece um “labirinto” com uma figura icariãna (*ibidem*, 90) que antecipa, curiosamente, a rapariga que o mestre da *street art*, Banksy, pinta no muro que separa Israel da Palestina (Banksy, 2005: 139).¹¹

⁹ Disponível em http://commons.wikipedia.org/wiki/File:Draper_Herbert_James_Mourning-for-Icarus.jpg (consultado em 15.02.2010).

¹⁰ Um outro quadro, “Kein Ende, irgendwann...?” [Sem fim, em qualquer altura...?], mostra duas figuras que se despenharam no chão rodeadas de espectadores, enquanto o sol se põe (Mattheuer, 2008: 145).

¹¹ Neste livro encontram-se também mais murais de Banksy no muro de Palestina (2005, 136-145).

Um outro guache de Mattheuer, “Ausbruch” [Evasão], de 1988 (*ibidem*, 149), mostra já o que se vai passar no ano seguinte. Mas mesmo com o fracasso do regime, o pintor não quer abdicar do sonho socialista, [“Trotz alledem” - Apesar de tudo, 1981/97].¹²

Um outro grão-mestre da pintura da RDA, Bernhard Heisig, recorre também frequentemente à figura de Ícaro, a retrospectiva “Die Wut der Bilder” [A raiva das imagens] (Berlin 2005/2006) dedica uma sala inteira a este motivo. Enquanto os quadros dos anos 70 (“Ikarus”, 1976/79,¹³ “Der Tod des Ikarus”, 1979) reflectem ainda a dialéctica patética de ascensão e queda, as versões dos anos 90 já são muito mais pessimistas. “Fliegen lernen im Hinterhof” [Aprender a voar no pátio traseiro] de 1996 insiste nas dificuldades de levantar voo num espaço redutor, e “Der verbrauchte Ikarus” [O Ícaro gasto] de 1993/96/98 constata até que o motivo é obsoleto; uma das frases inscritas na tela diz: “Es wird dir nicht zugesehen” [Ninguém olha].¹⁴ O que Pieter Bruegel, aliás, já mostra no seu famoso quadro de 1558 no qual o pastor, o pescador e o lavrador que, na versão de Ovídio, se espantam com os voadores que tomam por deuses, continuam calmamente os seus afazeres sem olhar para Ícaro em pleno afogamento.¹⁵ Sem os espectadores, a ascensão perde o seu sentido, o mito funciona somente na presença dum público.

A resignação temática de Heisig não é partilhada minimamente pelos artistas contemporâneos que produzem variantes e ainda mais variantes da figura de Ícaro. Uns insistem na corporalidade rebelde ou provocadora do voador desobediente,¹⁶ outros retomam a dialéctica de ascensão e queda. As asas do desejo têm implicações identitárias profundas, e a sensação de deixar o chão para trás, a êxtase do olhar panorâmico sobre uma terra que se afasta progressivamente e que mostra, assim, a sua beleza cósmica e a nossa “última parte divina”, como diz Kunert (2009: 115), é tão fascinante como

¹² Disponível em http://www.galerie-am-gendarmenmarkt.de/werk_kat/matth/kh_matth.htm, consultado em 16/03/2010.

¹³ Disponível em www.dhm.de/ausstellungen/pdr/heisbild.htm, consultado em 15.2.2010.

¹⁴ Disponível em <http://www.galerie-berlin.de>; Künstler: Berhard Heisig, consultado em 16/03/2010. Outras frases no quadro dizem: “Du stirbst für Dich” (Morres sozinho) e “Deine Leistung wird gestrichen” (O que fizeste será anulado).

¹⁵ Sobre este quadro cf. o estudo de Müller, 1996 que interpreta Ícaro e Dedalo como figuras prototípicas da modernidade que representam a ascensão emancipatória e entusiasta (com os respectivos riscos de queda) e o génio que inventa, calcula e prossegue com êxito.

¹⁶ Cf. o *Ícaro* de Julius Banhidi (disponível em <http://www.crawforcasting.com/gallery/pages/IKARUS.htm>) e as fotografias da *Flight Research* (1989-2001) de Rosemary Lang (disponíveis em <http://nga.gov.au/tales/Rosemary.cfm> –consultado em 15.2.2010).

ambivalente. Um episódio da série televisível CSI Las Vegas (3ª temporada, episódio 10: *High and low*) exemplifica muito bem esta problemática.

Um cadáver cai do céu, e os investigadores perplexos descobrem que se trata dum fanático do *paragliding*, uma personagem pretenciosa e indisciplinada que gostava de exhibir os seus voos. No braço, tem uma imagem tatuada de Ícaro que é associada pelo mestre-tatuador de Las Vegas, também psiquiatra, aos qualificativos de força, superioridade e ambição sem limites. A investigação mostra que o voador morreu sufocado, de hipoxia, durante uma ascensão competitiva porque o seu concorrente tinha alterado a altímetro do Ícaro vaidoso. O vilão tem também uma tatuagem no braço que representa as três fúrias: Alecto (a ira), Megeira (a inveja) e Tisífone (o castigo). O que pareceu ser inicialmente um acidente, revela-se como drama moral sob um fundo mitológico. No final do episódio, um dos membros do *crime lab*, contaminado pelo desejo ascensional, levanta voo sobre as planícies do Nevada, embora com equipamento material e mental bem controlado. Assim, como resume Ovídio as recomendações de Dédalo, “intra utrumque vola”; ele segue o caminho intermédio, entre “high and low”, entre ascensão desmedida e a prisão terrestre. Parece-me, no entanto, que esta calibragem necessita de um perfil bem definido, o que não é o caso da Alemanha contemporânea. As recentes comemorações do 9 de Novembro 89¹⁷ mostram dum maneira inquietante em que medida o muro, ainda hoje, é necessário para a identidade política da RFA. A sua construção permitia a continuação do regime socialista na RDA e reforçou, ao mesmo tempo, a coesão ideológica da RFA; a linha de separação garantia, na sua existência brutal, a reprodução dos sistemas envolvidos. “Draw a line”, é a ideia essencial da teoria sistémica, e esta linha não só define os dois lados, como provoca também a reentrada do excluído que está presente em todas as operações do sistema, o que se verifica claramente na história das duas Alemanhas. Assim, se desenvolveram campos referenciais e semânticos distintivos que reproduzem continuamente a divisão básica fixada, aliás, politicamente nas respectivas constituições de 1949.

¹⁷ Entre as numerosas publicações na ocasião das celebrações de Novembro de 2009, destacam-se as fotografias de Stephan Kaluza no volume *Die (unsichtbare) Mauer* (2009) e o filme *The Invisible Frame* de Cynthia Beatt com Tilda Swinton; já antes, Brian Rose tinha publicado *The Lost Border: The Landscape of the Iron Curtain* (2004). Uma documentação sobre a *Berliner Mauerkunst* (Arte no Muro de Berlim) de Ralf Gründer saiu em 2007.

Peter Schneider ilustra muito bem este fenómeno de diferenciação no início do seu romance. Quando o narrador chega a Berlim, o avião tem de sobrevoar a cidade três vezes por causa dos ventos. “Vista do alto, a cidade representa um aspecto inteiramente uniforme” (1989: 7). Só depois, ao aproximar-se da terra, o muro aparece, “produto monstruoso de uma fantasia anárquica”, mais “uma obra de arte urbana do que uma fronteira” (*ibidem*, 8). Mas no aeroporto de Schönefeld, o muro perde logo o seu carácter fantasmagórico, duas bichas se formam na saída, a divisão faz-se concreta e operacional, e os passageiros colocam-se rotineiramente dos dois lados da linha.

O muro nas cabeças que Peter Schneider evoca já em 1982, é sistémico e endémico; cada voo que nos faz perder de vista temporariamente as fronteiras, leva-nos forçosamente de volta para o labirinto da nossa realidade política e social e, assim, para os aspectos problemáticos da nossa própria identidade.

A ambivalência da figura icariana e a problemática de qualquer transgressão sistémica tornam-se evidentes mais uma vez, e de forma sobrehumana, na escultura “Balance-Akt” [Balançando] de Stephan Balkenhol,¹⁸ inaugurada no início de Setembro de 2009. Encomendada pela *BILD-Zeitung* e colocada em frente do prédio Axel Springer em Berlim, os media e o próprio artista a interpretam logo como dirigida contra todos os muros. E de facto, já foram construídos muitos, no mundo inteiro, desde a queda do muro de Berlim. Em 2006, Balkenhol criou ainda um monumental Ícaro esmagado;¹⁹ a personagem de 2009 está parada, num equilíbrio precário, e incapaz de agir ou, até, de descolar-se da linha que separa, sempre, o dentro e o fora.

O muro caiu, mas as fronteiras dentro da Europa deslocaram-se para as margens dum novo sistema político e económico, criando novas regras de exclusão que já entraram, de maneira taxativa, no construto identitário da “casa europeia”. Num painel numa recente exposição no Museu Histórico de Berlim sobre as *Imagens dos Outros na Alemanha e na França* podia-se ler que a “fortaleza Europa” se fecha cada vez mais aos refugiados. Este texto foi censurado pelo Ministério da Cultura e substituído pela afirmação de que a RFA favorece a integração dos imigrantes (Timm, 2009).

¹⁸ Disponível em <http://www.bild.de/Bild/news/2009/26/kunstwerk-balanceakt/berlins-neues-wahrzeichen.html>, consultado em 15.2.2010.

¹⁹ Disponível em <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4197050,00.htm>, consultado em 15.02.2009.

As tentativas de maquilhar e vestir bem a nova identidade alemã fazem esquecer os incontáveis mortos que se amontoam às portas e fronteiras duma Europa unida prisioneira do seu passado imperialista que se vira em força contra o continente-mãe. Em face deste drama mortífero,²⁰ igualmente rico em episódios grotescos, o muro de Berlim não é mais do que uma nota de rodapé na História Universal das fronteiras e divisões.

Bibliografia

- BANSKY, Robin (2005), *Wall and Piece*, London, The Random House.
- BIERMANN, Wolf, “Die Ballade vom preussischen Ikarus”, disponível em: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,445880,00.html> (consultado em 15.2.2010).
- DETJEN, Marion (2005), *Ein Loch in der Mauer. Die Geschichte der Fluchthilfe im geteilten Deutschland 1961-1989*, Berlin, Siedler.
- HEINE, Heinrich (1973), *Ideen. Das Buch Le Grand*, in: *Reisebilder I/II*, Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. 6, bearbeitet von Jost Hermand, Hamburg, Hoffmann und Campe, pp. . 169-222.
- HÖHN, Gerhard (2009), “‘Sauerkraut mit Ambrosia’. Heines Kontrastästhetik”, in: *Heine-Jahrbuch*, 48 (2009), pp. 1-27.
- HERSHTRITT, Léon (1961), *Die Mauer*, Berlin, Éditions La Collection.
- KALUZA, Stephan (2009), *Die (unsichtbare) Mauer*, Köln, DUMONT Literatur und Kunst.
- KOTH, Hans Michael (2001), “Sterben bis zum Schluss”, disponível em: <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,149155,00.html> (consultado em 23.11.2009).
- KUNERT, Günter (2009), *Als das Leben umsonst war. Gedichte*, München, Carl Hanser.
- KUTSCH Axel (2005) *Ikarus fährt Omnibus*. Weilerswist, Verlag Landpresse.
- MARX, Karl (1976), *o 18 de brumário de luis bonaparte*, tradução Maria Flor Marques Simões, Lisboa, editorial estampa [ed. original em alemão: New York, 1852].
- MATTHEUER, Wolfgang (2008), *Flugversuch Retrospektive der Zeichnungen*, Kunstsammlungen Chemnitz, hrsg. von Ingrid Mössinger und Kerstin Drechsel, München, Edition Minerva.
- MÜLLER, Hans-Joachim (1996), “Hochfliegen – Tieffallen. Zur Kritik moderner Selbstdarstellungen”, in: Heinrich Klotz (Hrsg.), *Die zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München, C.H. Beck, pp. 124-136.

²⁰ Sobre a história dos muros desde as primeiras culturas urbanas até ao muro que separa Israel da Palestina cf. Astrid Nunn: *Mauern als Grenzen* (2009).

Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann, hrsg. von Achim Aurnhammer, Dieter Martin, 2. Auflage, Leipzig, reclam.

NUNN, Astrid (2009), *Mauern als Grenzen*, Mainz, Philipp von Zabern.

ROSE, Brian (2004), *The Lost Border: The Landscape of the Iron Curtain*, Princeton, Princeton Architectural Press.

SCHNEIDER, Peter (1989), *O Saltador do Muro*, tradução Ana Maria Ary dos Santos Damião, Lisboa, Edições Cotovia [ed. original: 1982].

STÖVER, Bernd (2009), *Zuflucht DDR Spione und andere Übersiedler*, München, C.H. Beck.

TIMM, Tobias (2009), "Bundesbeauftragter für Propaganda", *Die ZEIT*, 12.11.2009, p. 48.

Verboten: Berliner Mauerkunst. (2007), Eine Dokumentation von Ralf Gründer, Köln, Weimar, Wien, Böhlau.

DVD:

CSI: Crime sob investigação. (2004) 3ª série, episódios 3.1-3.12, Alliance Atlantis Productions.

Film:

BEATT, Cynthia (2009), *The Invisible Frame*, Berlin, ZDF/3sat.

MANN, Delbert (1981), *Night Crossing* (Mit dem Wind nach Westen), USA, Disney Productions.

Work of Mourning in *Good bye, Lenin!*, *The Lives of Others* and *Sonnenallee*

SVEN GRAMPP

University of Erlangen Nuremberg

I intend to take a closer look at three movies. In particular, these movies are *Good bye, Lenin!*, *The Lives of Others* and *Sonnenallee*.¹ They all have the life in the former German Democratic Republic (GDR) as their subject. It is at the ends of these movies, most of all, that the former GDR is reflected and commemorated compressed. Or more precisely: especially the end is in each case the location, where something takes place what Sigmund Freud calls “Trauerarbeit” (Freud, 1993: 171) and what could be translated as work of mourning. I consider these (ends of the) three movies to be exemplary for many German-language movies dealing with the time when the wall came down, even though, or rather, because their retrospections of the GDR and their work of mourning are very different finally.² Actually, my entire essay is about making these statements as plausible as I can.

¹ *Good bye, Lenin!* (G 2003, directed by Wolfgang Becker); *The Lives of Others* ([Original Title: *Das Leben der Anderen*] G 2006, directed by Florian Henckel von Donnersmarck), *Sonnenallee* ([Sun Avenue] G 1999, directed by Leander Haußmann).

² See for other examples: *Das Versprechen* ([The Promise] G 1995, directed by: Margarethe von Trotta); *Prager Botschaft* ([Prague Embassy] G 2007, directed by Lutz Konermann).; *An die Grenze* ([To the Border] G 2007, directed by Urs Egger); *Das Wunder von Berlin*, ([The Miracle of Berlin] G 2008, directed by Roland Suso Richter).

I. A Very Short Story about the End

However, before getting to my movie analyses, I would like to preface it with a short excursus on the end itself. I believe this is important because it would help to understand why I consider especially the ends of these movies being of remarkable importance. So here is a very short story about the end.

Ends are thresholds leading from one area to the next; they mark some sort of grey area. The best-known and most problematic end is certainly death. With regard to death, man has all times been, symbolically and by burial rites, reflecting and problematizing himself as a radically temporal and therefore transient being (*apud* Ariès, 1975, 1977). Such a burial rite fulfills quite a variety of purposes: the threshold of life and death is being problematized, (mostly) put into a horizon of meaning thus commemorating the deceased. This is definitely ambivalent and pervaded by reluctant tendencies. On the one hand, a fundamental break is made concerning an event, which appears extraordinary problematic and memorable. On the other hand, the burial rite is meant to make it easier for those staying behind to bid their farewells, to link-up with the future as smoothly as possible and to pacify what has happened in an overall horizon of meaning.

Ends, however, do not necessarily have to be shattering to be marked symbolically. Think, for example, of the prom with the headmaster's speech in which he refers to the goals students have achieved and links it with the prospect of a rosy future. Or take the curtain in a theatre that ultimately says: the play is finished now, you can finally go home. In the same way, ends are reflected, problematized or commemorated in the congress-sections on the 20th anniversary of the fall of the Berlin Wall. From this point of view, the symbolic connotation of 'end' structures and defines temporal processes through establishing differences (before / after) and at the same time integrates these processes in a comprehensive order of meaning. In doing this, relevancy of what is worth being remembered and what is not is controlled by selection.

Often, but certainly not always, symbolic markings are linked with what Sigmund Freud refers to as work of mourning. If mourning is the reaction to the loss of a beloved object or, inversely, can be the reaction to events that are perceived as being so cruel or traumatic that the current perception is largely influenced or curbed, the work of mourning consists of *symbolically* marking the past events and, in doing that, remembering them, repeating them and finally working through them (*apud* Freud 1981).

The film, too, has its ends (*apud* Neupert, 1995). From the structural point of view, it features the same issues as the ends I have just mentioned. Thus it is not surprising that its ends are as well symbolically marked repeatedly and therefore processed. This is often not just simply done by turning on the light in the cinema hall or showing the word 'end' on the screen but many movies double the end *in* the movie, which means that they unfold it figuratively. Inter alia, Laurence Moinereau has looked into this subject under both systematic and historic aspects. In doing this, she developed a hypothesis, which I would like to assent to. She writes:

Apart from some - not unimportant - exceptions, in the 1960s two connected trends emerged: the word 'end' was dropped and the credits grew ever longer. This change was mainly due to economic and legal necessities: the credits often just served as a storage for an ever-increasing list of people who were to be mentioned. The shifting of the emphasis, however, was not without influence on how the end of the cinematic opus took place: it puts the stress on the ritual character of the credits leading to a specific threshold function that is much different from that of the front credits. The reason for that is that the audience is not longer accompanied on *entering* but on *leaving* the fictional world, in other words: to assist the audience in the process of parting from the movie. For they are located on a borderline, front and final credits generally have to do with discontinuity and transition (from one world or one state into another) but only in the final credits, the viewer is confronted with a loss; hence my hypothesis that this is when the work of mourning is done concerning the movie. (Moinereau, 2004: 77)³

However, these markings and processes can be very different. I just want to mention two examples. Firstly, I would like to refer to the means of *repetition*. In the final credits, images or scenes from the movie are repeated; transferring the events that just have been watched into a memory mode while the movie is still on. Some movies by François Truffaut show nice examples of that, the actors reappear in the final credits in an oval frame resembling a souvenir photo.⁴

³ My translation; SG.

⁴ See for example: *Les deux anglaises et le continent* (F 1971), *La nuit américaine* (F/I 1973), *La dernier metro* (F/ FRG 1980).

Scene 1: See for an example from *La nuit américaine* the following link, especially 5:27-6:29 min: <http://www.youtube.com/watch?v=cwdnT5BnUzI&feature=r> elated [23.12.09]

Secondly, I'd like to refer to *linking*. By this means, fictional and real world are linked. Especially in movies that are based on historic events the fictional world is often somehow transferred into the real world or at least entangled in it. A particularly impressive example for that is *Schindler's List* by Steven Spielberg.⁵ At the end, the actors from *SCHINDLER'S LIST* visit Schindler's real grave together with the real Jewish survivors they had represented in the movie. This example is impressive because Steven Spielberg prototypically uses the end of the movie as the place where the work of mourning is done with all the ambivalences that come with it. On the one hand, a difference between fictional and real world is clearly indicated (e.g. by shifting from black and white to color), and on the other hand in together commemorating Schindler at the site of his grave, fictional and real events, fictional and real work of mourning are linked.

Scene 2: See for that the following link, especially 0:00-2:20 min.: <http://www.youtube.com/watch?v=HHbiAleHzoA> [23.12.09]

II. Stories about the GDR at the Ends of Movies

In the following, I would like to point out how the ends of some German movies are linked especially to the end of the GDR and in which way we can speak of mourning work when talking about these links. I could have picked an awful lot of movies but in the end I chose the three German movies on the end of the GDR that are international probably known best – *GOOD BYE, LENIN!*, *THE LIVES OF OTHERS* and *SONNENALLEE*. I consider, as I mentioned above, these three movies to be exemplary for many German-language movies commemorating the GDR.

II.1 Good bye, Lenin! or Alex Oedipus Rex

So let's now finally come to the end of the first movie. It is that of *Good Bye, Lenin!*. At first, I would like to give a short overview of the plot. The mother of Alexander suffers a stroke when she witnesses her son being man-

⁵ USA 1993, directed by Steven Spielberg.

handled by the police during a demonstration. She falls into a coma and thus slept through the fall of the Berlin Wall. Afterwards, Alex makes her believe that the GDR still exists. With the help of a fellow worker he manipulates documentary material to fake TV reports for his mother. In these reports, the decline of the GDR is turned into a glorious humanitarian victory of the GDR over the west. The days after the German reunification, Alex's mother dies of another heart attack. Alex thinks that she dies believing that it was the spirit of socialism that had driven the GDR to have opened its borders.

In *Good Bye, Lenin!* historical events and the way they are presented by the media are reflected and commemorated in a wide variety of different ways. However, I only want to point out one particular aspect. The entire game of simulation is presented as an oedipally based projection of Alex's wishes. And this is what we can see in the last image of the movie, in a way that is rhetorically and medially interesting (see *Image 1*).



Image 1: The Gaze of the Mother

I must jump back to the beginning of the movie to make this statement plausible. In the introductory prologue, which is commented by Alex, we can watch his mom being busy with a camera to set the self-timer. This scene is recorded on a video camera. The image is shaking and nervously wandering about.

Scene 3: See for that the following link, especially 6:17-6:30 min.:
<http://www.youtube.com/watch?v=YfBxOIqA0rQ> [23.12.09]

At the very end of the movie, when Alex's mother is already dead, the same scene is shown again. This time the image is fixed in the end and thus, contrarily to the beginning, presented as a souvenir photo and the last image of the movie before the credits.

Scene 4: See for that the following link, especially 2:26-2:50 min.:
<http://www.youtube.com/watch?v=BtGQ33z6QnU&feature=related>
 [23.12.09]

We can watch Alex's mom looking into the camera while young Alex is looking at his mom. With this image, a longing for the presence of the mother is generated and spoiled at the same time, because the mother is not present in person but merely via media, in fact she is absent. To be more precise about that, she is present in the photograph *as an absent person* (*apud* Barthes, 1980).

The psychoanalyst Jacques Lacan describes these medial constellations as an analogue structure of desire that is first to occur in the oedipal relationship between mother and child. In one of his seminars he quoted the famous sentence: "Human desire is the desire of the other." (Lacan, 2004: 34)⁶ Hence the central and universal emotional desire of man, according to Lacan, is that somebody else desires him. The loving, appreciative look of the mother can be seen as a symbol for the fulfillment of this desire. By means of and in the photograph that is shown at the end of *Good-bye, Lenin!* A hope for fulfillment of such a desire is created *and* – which is essential – denied. Thus the souvenir photo contains an *ambivalent* work of mourning. It commemorates the one who is absent as belonging constitutively to the past; on the other hand, however, it is the reason for the permanent creation of mourning for the absent beloved object, which is present in the photo and seems to be looking back.

While *Good bye, Lenin!* is navigating to this final image, we can hear Alex's narrative voice saying: "The country my mother left behind was a country she believed in. A country we kept alive till her last breath. A country that never existed in that form. A country that, in my memory, I will always asso-

⁶ My translation; SG.

ciate with my mother.⁷ That means that in the end there is the picture of young Alex looking at his mom, and which he is looking at after the German reunification and after her death as the narrator, and who – seems to be – also looking at him. Meanwhile, however, it is not the GDR that has ceased to exist and is being mourned at. It is rather the case that Alex remembers his mother’s utopia, which has never been reality as such. Thus it is not historical facts that are remembered but the mother’s utopia, which was continued in the manipulated TV reports Alex and his fellow worker created.

The end of the mother, the end of the GDR at the end of the movie – and therefore from a post-reunification point of view – make the memory of his mother and thus the (utopia of the) GDR an unappeasable, yet *even more urgent and unaccomplishable* desire for Alex. This constellation is deeply melancholic. According to Sigmund Freud, melancholy is the psychic state that one falls into when the work of mourning was *not* completed successfully and the longing for the missing object is constantly present and cannot be replaced by anything else (*apud* Freud, 1981). This is exactly the state shown in the end of *Good bye, Lenin!* when the image freezes.

Young Alex looks at his mother who herself seems to look at adult Alex, the fictional narrator from the post-reunification time. However, the look of Alex’ dead mom is also set upon *us*, the real post-reunification audience, as we, in regard of the constellation of viewing perspectives, have moved into the position of Alex who is the narrator. That bears a classic rhetorical form of an appeal. Through the eyes of the mother, we, too, are expected to take on such a melancholic view of things beyond the end of the movie.

II.2 *The Lives of Others* or “Shall I gift-wrap it?”

The second movie I would like to introduce is *The Lives of Others*. This movie functions completely different than *Good Bye, Lenin!*. Rather than maintaining a melancholic utopia it features dealing with the totalitarian excesses of an unjust regime. At first, I wish to give a short outline of the plot: East Berlin, 1984, Gerd Wiesler (HGW XX/7), captain in the East German secret service, which is usually referred to as ‘Stasi’, is ordered to spy

⁷ My translation; SG. Original: „Das Land, das meine Mutter verließ, war ein Land, an das sie geglaubt hatte. Und das wir bis zu ihrer letzten Sekunde überleben ließen. Ein Land, das es in Wirklichkeit nie so gegeben hat. Ein Land, das in meiner Erinnerung immer mit meiner Mutter verbunden sein wird.“ (See for that *Scene 4*, especially 2:19-2.40 min.)

on the well-known playwright Georg Dreyman. Some experiences, however, lead the captain to give false information. From a certain point, he only takes out irrelevant information. His superior cannot prove him guilty of helping Dreyman, however, Wiesler is reduced in ranks and gets only minor office work to do. Then, a leap into post-reunification time follows. The playwright combs through his Stasi file, which is now open to the public, and learns that the former Stasi agent HGW XX/7 had protected him. As a result, he writes the autobiographical novel “Sonata for a Good Man” (and refers to Wiesler as being the “Good Man”). In the final scene, Wiesler, whose new job in the united Germany is to deliver advertising leaflets, enters a book shop where this very book is on display. He opens it and reads „To HGW XX/7, with gratitude“:⁸ then he looks up. As he purchases the book, he is asked if he wants it gift wrapped and states: “No, it’s for me.”⁹ His look is frozen for a short moment (see *Image 2*), and then the final credits follow.

Scene 5: See for that the following link, especially 3:45-4:24 min.:
<http://www.youtube.com/watch?v=n92DZWbJ7SM> [23.12.09]



Image 2: The Gaze of a ‘Good Man’

⁸ Original: „HGW XX/7, gewidmet, in Dankbarkeit.“

⁹ Original: „Nein, es ist für mich.“

Unlike in *GOOD BYE, LENIN!*, the last look of the former Stasi captain is not set upon us, the audience but is a rather remembering one, lost in thought. We encounter a grateful expression on his face, which marks the end of the movie. The reason for that expression is the appreciation Wiesler experiences with the acknowledgment of the novel “Sonata for a Good Man” for in retrospect, the truth of human cruelty and humanitarian greatness experiences a just treatment by means of literary fiction.

However, it is not only for the intradiegetic justice towards Wiesler. In the last image, the movie also demonstrates its own intention. With and in this last image, the artistic remembering is given a clear and crucial function. Unlike the Stasi system of taking everything down, this kind of presentation aims at making human destinies narratable and memorable in an appropriate way. In *The Lives of Others*, the documentary, or recorded memories, stored in the piles of Stasi files, is paraded as being inhuman and a mesh of lies. That means that the official memory of the Stasi (and perhaps all official memories) *per se* cannot be trusted, whereas artistic fiction as a counter-memory can reveal human truth. In the artistic remembrance, in this case in the autobiographical novel “Sonata for a Good Man”, appropriate work of mourning can be done as the events are remembered and dealt with correctly. It is exactly this point of view that is symbolically thickened; this look of Wiesler’s tells us that there is an appropriate form of commemorating the terrible events of being spied upon by the Stasi. Exactly when it is artistically commemorated like it is done in the autobiographic novel “Sonata for a Good Man”. Or, as the movie suggests, like in the movie *The Lives of Others*, which cinematically features the “Sonata for a Good Man”, which commemorates the events. And thus, the look of Wiesler’s is the exact opposite of the look Alex’s mother gives us at the end of *Good bye, Lenin!* Here, the work of mourning will *never* be concluded, whereas in *The Lives of Others* it *will*, by and with the help of artistic work of remembrance.

II.3 *Sonnenallee* or The Legend of Paul

The last movie the end of which I would like to analyze, *Sonnenallee* again features a completely different approach. Accompanied by the narrator Michael Ehrenreich, everyday problems and passions of East Berlin young people in the early 1970s are presented in a comic way. In *Sonnenal-*

lee, the totalitarian aspects of the GDR are not entirely absent but are merely of minor importance.

The narrator explicitly unfolds a nostalgically colored counter-memory to the stories of the sadness (and/or totality) which is said to have been solely present in the GDR, and which is spelled out in a movie like *The Lives of Others*. The last sentence of *Sonnenallee* is articulated in the sense of such a counter-memory. Our narrator phrases retrospectively. „There used to be a country I had lived in. I've spent the most memorable moments of my life there. It was the time I was young... and in love.“¹⁰

The final sequence is accompanied by a Nina Hagen song, which dates back to 1974 and was remarkably popular in the GDR. It is most of all the chorus line, which reads in English: “Michael, you have forgotten the colour film, now nobody will believe us what a great time we had here“,¹¹ that supports the intention of a nostalgic counter-memory. You can also see that in the images. While the song is played, the camera moves backward to the border between East and West Berlin, which divides the *Sonnenallee* road, and crosses this border westward.

Scene 6: See for that the following link, especially 2:49-3:52 min.:
<http://www.youtube.com/watch?v=Hna9g2zdMs8> [23.12.09]

While this is happening, a leap in time can be seen from the 1970s into the post-reunification time. That happens not by the narrator just retrospectively looking back to his youth days. Beyond that, the time gone by is marked by the tumbleweed, which is the rolling bushes known from a number of Westerns (see *Image 3a*). Additionally, empty Champaign bottles are shown, which apparently are leftover from the fall of the wall celebrations (see *Image 3b*). Exactly when the Champaign bottles are in the picture, the color movie *Sonnenallee* turns into a black and white one (see *Images 3a-b*).

¹⁰ Original: „Es war einmal ein Land und ich hab dort gelebt. Es war die schönste Zeit meines Lebens, denn ich war jung... und verliebt.“

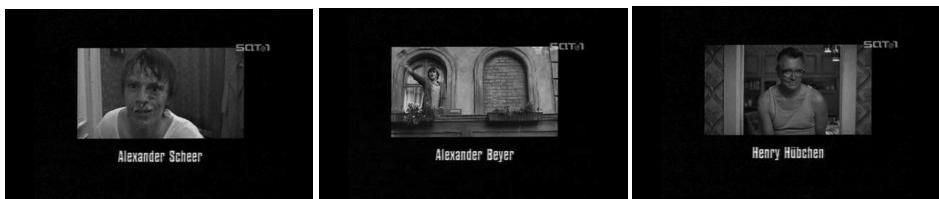
¹¹ Original: „Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael, nun glaubt uns kein Mensch wie schön's hier war ha ha ha ha...“ (Nina Hagen & Automobil, *Du hast den Farbfilm vergessen*, Single, Amiga 1974).



Images 3a-b: The End of the GDR at the End of the Sonnenallee

Thus a classic reversible figure appears to be used consistently. *Sonnenallee* is a color movie describing what so far has been forgotten in the trist (black and white) memories of the GDR after its end.

Yet there are good reasons to mistrust this interpretation, which seems to be absolutely plausible. One could also bring forward the argument that the movie is not at all about how things really were in the GDR but a movie that unites and reconciles popular cultural topoi from east and west in a formally aesthetic way. Inter alia, this is shown in the credits in an outstandingly impressive way. Here the main characters are shown again in scenes from the movie some of which are quite funny and/or were not yet included in the actual movie (see *Images 4a-c*).



Images 4a-c: Greatest Film Scenes in the Final Credits

For decades this kind of credits has been quite a normal thing. It serves at least two purposes. Firstly, it is the exit from the movie that once again commemorates it, thus already putting it into some kind of distance. The names of the actors are listed, which represents yet another step towards the real world outside the movie. In doing this, the fictional medial world is also being framed as the medial world of acting. Secondly, and yet more important, the credits not only adopt a traditional cinematic kind of narration to

guide us out of the movie but the link of different cinematic traditions from east and west is presented on an aesthetic level. *Sonnenallee* features quite a lot of western-style narrative traditions anyway. There are, for example, certain parallels between this movie and 1970s US teenager movies like *American Graffiti*¹² or *Grease*¹³, in terms of subject matter and structure. Not to mention the omnipresence of western popular music. The way the credits are shown rather belongs to western narrating tradition as well.

In contrast, the song played during the credits is an East German pop song by Nina Hagen. Moreover, an icon of East German cinema has a short appearance in the movie and in the credits as well: Winfried Glatzeder, who attended a cult status when starring in the 1973 movie *Die Legende von Paul und Paula*.¹⁴ Not only is it interesting that by referring to this actor, a reminiscence is made to the heritage of the east German movie production company DEFA, but even more important is *the way* that happens. In the final credits he is mentioned as if he were one of the main characters even though the narrator encounters him only briefly in the staircase (see *Image 5*).



Image 5: One of the GDR film stars in the Final Credits of Sonnenallee

¹² USA 1973, directed by George Lucas.

¹³ USA 1977, directed by Randal Kleiser.

¹⁴ [The Legend of Paul and Paula] GDR 1973, directed by Heiner Carow.

In doing that, we are not only presented with the *actor* who played the main character in *Die Legende von Paul und Paula*. We are also presented with an important *place* in *Die Legende von Paul und Paula*, because Paul is waiting a long time for Paula in the staircase. In addition to that it is a *formal aesthetic* relationship created in *Sonnenallee* to the character Paul. The final image in *Die Legende von Paul und Paula* features a souvenir photo of Paul and Paula (see *Image 6*). At the end of *Sonnenallee*, Paul/ Winfried Glatzeder is staged in exactly the same position as in this photograph.



Image 6: The Legend of Paul

This reference provides clear evidence of the medial memory that is created and presented by *Sonnenallee*. Eastern and western popular cultural topoi are invoked and merged in a story on the former GDR. On this aesthetic – medial level, a reunification is not celebrated politically but by means of popular cultural forms and contents. Thus the mourning for the end of the GDR is moved away from a sociopolitical approach, which is the core element of *The Lives of Others*, towards a *formal aesthetic* one. In addition, the work of mourning in the formally aesthetic reconciliation – at least on that aesthetic level – is done far more successfully than in *Good Bye, Lenin!*.

III. The End of the Story

Retrospectively looking at the ends of all three movies, it seems to be noticeable that each of them features its very own approach towards work of mourning with reference to the end of the GDR. Whereas the frozen image of the mother in *Good bye, Lenin!* shows an expression of deepest melancholy for the constitutively absent, which forever is to accompany the present and yet cannot overcome, the frozen image of Stasi captain Wiesler in *The Lives of Others* is the exact opposite: A sign how the past has been dealt with successfully by means of establishing differences. The reason for this success is that the totalitarian character of real-life socialism is shown in the movie and thus the difference is elaborated between the East German past and the all-German present, without which such (artistic) remembrance would not be possible at all. *Sonnenallee*, in turn, is diametrically opposed to that. At the end of this movie, the moving ‘great moments’ of the movie are shown again, accompanied with popular music, thus reconciling past and present, east and west by the retrospective look in linking popular cultural topoi.

Whatever these very selective memories of the GDR might want to tell us about the mentalities in both parts of Germany, the GDR is mourned at in very different ways, views and with different intentions in each of the movies. This, I tried to show, is most obvious at the end of the movies. But especially in the pictures where the protagonists look back at the end of the movies, you can recognize if you watch closely (see *Images 7a-c*), one thing all of them have in common: they don’t look back in anger.



Images 7a-c: Don't Look Back in Anger!

Works cited

- Ariès, Philippe (1975), *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil
- Ariès, Philippe (1977), *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland (1980), *La chambre claire*, Paris, Seuil 1980.
- Freud, Sigmund (1981): „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“ [1914], in: idem, *Gesammelte Werke Bd. 10: Werke aus den Jahren 1913-1917*, Frankfurt/Main, Fischer, pp. 125-136 (in English published as "Remembering, Repeating and Working-Through (Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II)", in: idem, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Volume XII (1911-1913), London, W. W. Norton & Company 1976, pp. 145-156).
- Freud, Sigmund (1993): „Trauer und Melancholie“ [1917], in: idem, *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt/M., Fischer, pp. 171-189 (in English published as "Mourning and Melancholia", in: idem, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XIV (1914-1916), London, W. W. Norton & Company 1976, pp. 243-58).
- Lacan, Jacques (2004), *Le séminaire livre X. L'angaise (1962-1963)*, Paris, Seuil.
- Moinereau, Laurence (2004), "Génériques de fin: les stratégies du deuil", in: Veronica Innocenti / Valentina Re (ed.): *Limina/ le soglie del film: film's thresholds*, Udine: Forum, pp. 77-88.
- Neupert, Richard (1995), *The End. Narration and Closure in the Cinema*, Detroit, Wayne State University Press.

Perestroika: géneses, vivências e leitura intramuros

NADEJDA IVANOVNA NAGOVITSINA MACHADO

Universidade do Minho

Contemporâneas com o nome de Perestroika, foram promovidas por Mikhail Gorbachev mudanças económicas e a reestruturação política dentro da União Soviética. Foi a política de abertura e a ideia de “casa europeia comum” que Gorbachev tentou implantar nas relações externas e que permitiu o surgimento das *revoluções de veludo* nos países da Europa de Leste. Nesta altura, tornou-se ainda mais pertinente a resolução do problema das duas Alemanhas. Hoje, os historiadores apontam estes dois pontos como determinantes na mudança radical tanto do mapa geopolítico europeu como das zonas de influência e domínio ideológico. Nestes processos complexos e bastante arriscados, o papel da União Soviética foi decisivo, permitindo o percurso das mudanças e o desmembramento do bloco de leste sem intervenções militares. Os processos irreversíveis destas mudanças ideológicas foram recebidos com esperança e muita euforia e tiveram forte apoio por parte de toda a sociedade. As consequências na arte não se fizeram esperar reflectindo as mudanças sociais em curso. Como sempre acontece nas revoluções e nos grandes cataclismos sociais, há perdas e ganhos, há contentamento e desilusões. Mas há uma coisa que é certa: não se pode esquecer a História nem ignorar e desrespeitar as suas lições e aqui reside uma das bases das frustrações actuais.

Um só acontecimento político que se alastrou por um único país nos meados dos anos oitenta do século XX havia de provocar mudanças sociopolíticas e ideológicas profundas e irreversíveis em todo mundo, não só alterando por completo o mapa político europeu como levando ao estabelecimento de um novo tipo de relações entre os estados. Falamos da *Perestroika* e da *Glasnost*, programas de reformas políticas, ideológicas e sociais que foram anunciados no Plenário do Partido Comunista da União Soviética em Janeiro de 1987 e que puseram fim à guerra-fria que envolvia os dois blocos ideológicos opostos: o da União Soviética e países de Leste, de um lado, USA e Europa Ocidental, do outro. Esta viragem histórica no rumo ideológico e económico dos países do bloco de Leste associa-se, incontornavelmente, à queda do muro de Berlim que sucedeu há vinte anos, no dia 9 de Novembro de 1989.

Para a História, um período de vinte anos é muito curto e, provavelmente, a leitura destes mesmos acontecimentos daqui a trinta ou mais anos será diferente da leitura hodierna, da mesma forma que hoje conseguimos ver o que aparecia omisso há dez anos. Entretanto, ao longo deste período foram sendo publicados alguns documentos secretos acompanhados de análises políticas, muitas reflexões e testemunhos dos participantes activos dos acontecimentos, estudos e comentários jornalísticos, que foram fazendo luz sobre esta reviravolta histórica.

A decisão primeira das reformas políticas, do pluralismo partidário e da abertura ideológica foi tomada por Mikhail Gorbachev, Secretário-geral do Partido Comunista da URSS desde 1985, e foi encarada como programa oficial deste partido. Os principais slogans da *Perestroika* que exprimiam o principal espírito do programa eram *Mais Socialismo, Mais Democracia*. Tais slogans foram pensados como continuação dos conceitos da Grande Revolução de Outubro de 1917, e vistos então como distorcidos pelas pesadas máquinas partidária e estatal que estagnaram o desenvolvimento económico e restringiram a democracia na União Soviética durante a época de culto da personalidade de Estaline após a Segunda Guerra Mundial e o período de Brejnev, nos anos sessenta/setenta, conhecido como *estagnação*. A nova mentalidade política proclamada por Gorbachev exigia a mudança dos princípios económicos da URSS e a sua aproximação do modelo económico ocidental. Neste sentido, este político acenava ao povo soviético com sinais de consumismo ocidental, tornando acessíveis os cafés, marcas de carros e roupa, e outras coisas que atraíam o *povo simples* que não pensava em termos de *totalitarismo* ou *democracia*, mas simplesmente desejava viver com um maior conforto, e com uma vida quotidiana

mais facilitada. Com a *Glasnost*, além do pluralismo partidário, pretendia-se *legalizar* as tendências e formas artísticas e literárias consideradas pelo poder oficial como *burguesas* e que, apesar da condenação e reprovação ideológicas, já marcavam presença nos domínios artísticos da União Soviética. Foi proclamada a construção do *Socialismo com rosto humano*.

Esta viragem política e a consequente perspectiva de mudanças económicas e abertura democrática foram recebidas pelo povo soviético, principalmente pela *intelligentsia*, com grande euforia e entusiasmo. As pessoas saíram à rua e a arte reagiu imediatamente com obras a favor da *Perestroika*. O país estremeceu com ondas de concertos e de exposições que reflectiam o estado ideológico e emocional da sociedade e as mudanças que se viam e se adivinhava.

A nova mentalidade reformista que começava sua marcha no país alterou, necessariamente, a política internacional da União Soviética. Hoje, a análise dos arquivos do partido que ficaram acessíveis ao público, abrem luz à forma como decorreu todo o processo da *Perestroika*. Em Janeiro de 1989, alguns meses antes da queda do muro de Berlim, na reunião do Comité do Partido Comunista da URSS, Gorbachev anunciou que a União Soviética não iria mais interferir nos assuntos internos dos países do Bloco de Leste nem realizar qualquer intervenção militar a pedido dos dirigentes dos estados em causa. Gorbachev justificava esta não intervenção militar com várias razões: em primeiro lugar, o uso da força abrandaria as reformas já começadas na URSS e aprofundaria ainda mais a crise económica no país; em segundo lugar, isso não era compatível com o seu perfil pessoal. Para além do mais, a interferência nos assuntos internos desses países podia aumentar a tensão sociopolítica no mundo e as tendências anti-soviéticas, bem como provocar um grave conflito internacional de consequências imprevisíveis. A intervenção da União Soviética nos assuntos internos dos países socialistas podia significar o fim da *Perestroika* e a perda da confiança para com a União Soviética. Por isso, Gorbachev não só recusou o uso da força militar como também permitiu aos líderes dos países que agissem segundo os seus próprios interesses. Claro que este pacifismo de Gorbachev assentava, também, no agravamento da situação interna económica e política do país.

Gorbachev projectava um futuro único para a Europa unida, com a integração na União Europeia não só do bloco socialista mas também da União Soviética.

Como testemunha o ideólogo da *Perestroika*, Aleksandr Iakovlev, a ideia da mudança do curso político e económico nos países socialistas foi bem

recebida pelos dirigentes da Polónia e da Hungria, mas teve a rejeição total por parte da Bulgária, da Roménia e da Alemanha, enquanto a Checoslováquia não manifestava claramente a sua posição. Mesmo assim, o medo de um futuro desconhecido e incerto transparecia em todas as reuniões com os dirigentes dos países socialistas, o que levantava uma barreira de incompreensão entre a URSS e outros membros de bloco de Varsóvia.

Ao mesmo tempo a imagem política de Gorbatchev no Ocidente ganhava cada vez maior popularidade. As visitas ao estrangeiro na companhia da sua mulher, o discurso sobre as mudanças políticas, uma postura menos formal e mais desinibida nos encontros oficiais e fora deles, fugiam ao padrão seco e distante dos líderes políticos da URSS e criavam uma imagem de um democrata e político de estilo novo. Nos encontros de alto nível, os dirigentes ocidentais e norte-americanos discutiam com Gorbatchev o destino das duas Alemanhas. Se para Gorbatchev a ideia da reunificação da Alemanha de forma gradual e por etapas era vista como natural e a única solução possível, para o Ocidente e os Estados Unidos surgia o fantasma de Rapallo, onde a 16 de Abril de 1922 fora assinado o acordo entre a Alemanha e União Soviética. Margaret Thatcher, durante a sua visita ao Kremlin, disse abertamente: “A reunificação da Alemanha não entra nos interesses nem da Inglaterra nem da Europa Ocidental. Nós não precisamos da alteração das fronteiras após a Segunda Guerra Mundial. Nós não podemos admitir este acontecimento porque isso destabiliza a situação internacional e coloca em perigo a segurança da Europa.” A posição da França ia ao encontro da posição da Inglaterra. Os franceses não compreendiam porque é que Moscovo não se opunha à reunificação dos dois países e desconfiavam dos russos. A Alemanha Ocidental foi o único país ocidental que demonstrou interesse na reunificação, por razões óbvias. Em Junho de 1989 foi publicado o Comunicado comum de Helmut Kohl e Mikhail Gorbatchev, onde os dois políticos sublinharam a necessidade de, à luz do direito internacional, traçarem livremente o seu destino. Os dois dirigentes manifestaram a vontade de superar a divisão da Europa e trabalhar no sentido da construção de uma casa comum europeia onde também se devia encontrar o lugar para os Estados Unidos e o Canadá.

Em Outubro de 1989 comemoravam-se os 40 anos da Alemanha Democrática celebrados em Berlim Oriental. Durante a manifestação festiva, como recorda Gorbatchev, ele estava na tribuna ao lado de Honecker a saudar a multidão que passava levando cartazes a favor de Gorbi e das mudanças na

RDA, gritando apelos a Gorbi para ficar na RDA por um mês. Gorbachev entendeu que a situação ia mudar. No discurso comemorativo, dirigindo-se ao seu colega Honecker, Gorbachev disse: “O perigo espera por aqueles que ignoram as exigências da vida”. A imprensa rapidamente espalhou uma versão desta frase que se tornou famosa: “quem chega atrasado fica castigado pela vida”.

O símbolo da Guerra-fria caiu um mês depois, por mero acaso: um mal entendido do funcionário do posto de controlo fez abrir a fronteira em Berlim criando assim situação incontrolável tanto para o governo da RDA como da URSS. A Europa temeu as consequências desta casualidade. Enquanto a euforia transbordava na praça de Berlim, os cafés e bares deixavam abertas as suas portas até de manhã, champanhe comemorativo corria gratuitamente. O espaço junto do muro, de forma espontânea, transformou-se num verdadeiro palco artístico onde decorriam actuações dos artistas que estavam em Berlim e dos que vinham lá de propósito para manifestar o seu apoio às mudanças na Europa de Leste. A cidade enchia-se de música clássica; a música moderna não tinha ainda resposta ao sucedido, mas veio mais tarde. Não faltou o contributo do famoso violoncelista russo Mstislav Rostropovitch que desde 1974 vivia nos EUA, e que de propósito chegou de Paris no dia 11 de Novembro e improvisou um palco em frente ao Checkpoint Charlie, tocando uma das *Partitas* de Bach. O muro, ao longo de quilómetros, encheu-se de grafitis. Um deles tornou-se famoso pelo seu forte conteúdo crítico. O pintor russo Dmitri Vrubel, no seu desenho chamado pelos jornalistas “Beijo de irmão” (*Bruder Kuss*), ridicularizava as relações entre os dirigentes dos dois países. A popularidade do desenho fez imediatamente reagir o mercado livre: os *empresários* expeditos viram nele uma galinha dos ovos de ouro e num momento montaram em frente do desenho um quiosque onde vendiam postais, t-shirts e calendários com o respectivo estampado; outros traziam camionetas de turistas para tirar fotografias tendo por fundo a pintura. Mal imaginava o autor da obra que ia sentir na sua pele o efeito da lei do mercado livre e o aproveitamento da sua ingenuidade e falta de perspicácia como autor artístico. Só muitos anos depois Dmitri Vrubel se apercebeu da sua ingenuidade e falta de garra capitalista por não reivindicar os direitos de autor...

Muitos queriam sentir o sabor da liberdade, ter a possibilidade de expressão livre e independente da conjuntura política, da pressão económica do mercado. Mas muita gente, de repente, viu ruir o seu mundo e viu-se atirada para o rodopio do capitalismo que com toda a força entrava na Rússia.

* *
*

Passados que são vinte anos deste acontecimento histórico, tudo faz pressupor que o espaço europeu, que até aos anos 90 fazia lembrar uma casa para duas famílias com entradas opostas, agora estaria finalmente unido, e era comum a todos. Também foi assim no campo da arte. Foi essa exactamente a ideia que orientou a Representação da Comissão Europeia na Rússia quando em Abril de 2009 abriu um concurso para todos os artistas, cidadãos da Rússia, estivessem fora ou dentro. O concurso intitulava-se: “Oficina Europeia: criação no espaço cultural comum”, e pretendia reflectir sobre as relações entre a Rússia e o Ocidente, sobre a integração daquela no novo espaço, com novas fronteiras que se desenvolveram após os 20 anos da queda do muro de Berlim e os cinco de alargamento da EU ao leste da Europa. O tema despertou interesse não só nos artistas da geração mais velha, que foram testemunhas dos acontecimentos, mas também nos mais novos que só conheciam a realidade da pós-queda. Se a geração mais velha procurava abordar os tabus ideológicos, os artistas mais jovens viravam-se para os temas da liberdade de expressão artística e a sua libertação dos estereótipos impostos pelos *mass media*. O júri do concurso foi constituído somente por representantes russos os quais, das mais de 200 propostas de instalações artísticas, escolheu 20 obras, atribuindo a cada um destes vencedores um prémio de cinco mil euros.

O tema da queda do muro foi o mais discutido no meio artístico, enquanto que a integração na EU dos países da ex-URSS e do ex-bloco de Varsóvia foi visto com total indiferença. O espaço que foi escolhido para a exposição das obras finalistas foi bastante simbólico: a Casa Central do Pintor, edifício construído nos anos setenta. Foi pensado ainda na época dos anos sessenta de Khrutchev e passou a simbolizar o *tempo de degelo*, de aproximação ao ocidente, de uma certa nostalgia da agitação cultural vivida pela sociedade soviética.

Um dos critérios de selecção foi o sentido múltiplo, e por vezes polémico e irónico, com que foi abordado o tema, assim como a originalidade da resolução artística. O concurso foi limitado a um género, o da instalação artística, que representou o famoso urinol do dadaísta Duchamp, cada vez mais popular entre os artistas contemporâneos.

A arte contemporânea representa hoje um conglomerado de vários géneros artísticos unidos pelo princípio performativo. Estamos perante constante transformação de géneros artísticos que, segundo Jerome Rothenberg (1977) cada vez mais perdem a sua entidade primária e de certa forma levam

ao começo da nova época do Renascimento. Mudou o paradigma do modelo cultural, e do conceito de criatividade, enraizados na tradição clássica europeia de tal forma que hoje, as ameaças desconstrutivistas e niilistas lançadas no início do século XX pelo Vanguardismo na cultura europeia, acabam por fazer parte desta mesma cultura.

A instalação artística que se enraizou no pós-modernismo conseguiu criar espaço próprio através da atribuição de um sentido novo e diferente aos objectos quotidianos triviais ou às suas combinações. A coisa retirada do seu contexto habitual utilitário e introduzida num espaço topologicamente fechado com contexto próprio e fixo adquire um sentido simbólico e atribui a este espaço uma nova semântica. A instalação atribui sentido único e exclusivo aos seus componentes, elevando-se a uma aura benjaminiana que, ao contrário da opinião do autor, desaparece definitivamente na reprodução das coisas. Assim, estamos perante um processo contrário de reprodução da obra artística: todos os objectos da instalação se tornam originais, mesmo sendo cópias de fora da instalação. Desta forma, quebra-se a *automatização*¹ da percepção e cria-se o procedimento de *estranhamento* (*ostranenie*) que o formalista russo Viktor Shklovsky considerava como algo inerente à própria natureza da arte, quer dizer, como um dos recursos expressivos em que brota toda a criação artística: “O objectivo da arte é dar percepção à coisa enquanto vista e não como reconhecida, o procedimento da arte é o procedimento do *estranhamento das coisas*, o procedimento da *forma dificultada* (*zatrudnennaiia forma*) que aumenta a dificuldade e prolonga a percepção, pois o procedimento perceptivo na arte é objectivo em si próprio, e por isso deve ser prolongado; a arte é o método de reviver a criação da coisa, o que já está criado na arte não tem importância.” (Shklovsky: [1990 (1916)]:63).

A politização da arte contemporânea que, na opinião do filósofo russo Boris Groys, tende a aumentar nos últimos anos, tem a maior manifestação precisamente na instalação que permite não só documentar posições e acon-

¹ Ao desenvolver a ideia de *automatização*, Shklovsky concluiu que com ela desapareciam vários elementos artísticos, automatizavam-se não só as palavras, mas também as situações e até as obras de arte. No seu ensaio *Arte e procedimento*, aborda precisamente este conceito de *automatismo*, comparando toda a actividade do sujeito desde os processos psicológicos como a percepção, a linguagem, mesmo os hábitos, com o pensamento matemático (algébrico), logo, que aqueles processos passassem a ser habituais. Através deste pensamento matemático, nós não vemos as coisas, mas reconhecemo-las através dos primeiros sinais. “A coisa passa por nós como se fosse embrulhada, nós sabemos da sua existência através do lugar que ocupa, e vemos só a sua superfície” (Shklovsky, [1990 (1916)]:63)

tecimentos políticos, mas servir de *espaço de tomada de decisões* relacionadas com a diferenciação entre o velho e o novo, a tradição e a inovação (Groys: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/>).

As vinte obras premiadas no concurso “Oficina Europeia: criação no espaço cultural comum” representaram, de certo modo, um juízo de valores e de conceitos de uma Europa unida, igual para todos, aberta, tolerante ideológica e culturalmente. A euforia de há vinte anos deu lugar a um certo cepticismo e desilusão. A liquidação ou simples mudança dos limites ou fronteiras num espaço físico que era habitual não poderiam ter, necessariamente, reacções e consequências socioculturais univalentes. Foi precisamente este sentimento que provocou a instalação de Serguei Vorontsov e Yulia Bardolim, *Vontade livre*, (Fig.1) com que depara o visitante logo na entrada na exposição



Figura 1. *Vontade livre*

O bloco do muro colocado em cima de cidadãos comuns deixando à vista apenas os pés com pijama e pantufas representa perda pesada, até fatal e irreversível, do que era tão habitual e familiar. Por baixo do *cobertor berlinense* ficou esmagada a vida de homens com os seus sonhos e esperanças, preocupações e medos, vida que jamais voltará a ser a mesma. Os autores remetem

para os sentimentos vividos há vinte anos, contudo a instalação não deixa de se projectar também para a vivência dos dias de hoje. Outra visão do papel histórico das barreiras que perdem o seu sentido fora do seu tempo e contexto sociopolítico tem a instalação de Gor Tchakhal *Mouro*. Uma perífrase da citação da peça de Johann Christoph Friedrich von Schiller, intitulada *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (Conspiração de Fiesco em Génova, 1784) que diz: *O Mouro fez o seu trabalho, o Mouro pode sair*; serviu para uma espécie de metáfora do muro. O artista aproveitou a semelhança fonética de duas palavras em alemão: originário Moher e moderno Maure – mouro e Mauer – muro, para atribuir outro sentido à frase. As grandes letras prateadas e bem explícitas que ocupam uma parede branca, anunciam a sentença do autor: *Der Maure hat seine sculdigkeit getan; Der Mauer kann gett 'n* [*O Mouro fez o seu trabalho, o Muro pode sair*]. Para este artista, é óbvia a inutilidade desta barreira, e com a sua destruição tem que começar uma nova viragem histórica, um ponto de partida para o percurso da vida na Europa sem divergências e desentendimentos.

A este muro fisicamente existente e de destruição relativamente fácil, opõe-se um outro invisível mas bem presente até hoje: o muro de incompreensão provocada por antagonismos ideológicos. Os autores do *Dicionário-minimum*, Khaim Sokol e Vera Khlebnikova, quiseram focar nesta sua criação corporizada num muro-painel composto por onze milhares e meio de cartões com palavras e frases, algumas das quais muito marcadas ideologicamente e retiradas de um dicionário multilingue dos anos cinquenta, a impossibilidade de ultrapassar barreiras linguísticas enquanto permanecem barreiras mentais nas cabeças das pessoas. Este muro-painel simbolizou um dos graves obstáculos na comunicação intercultural daquele período anterior à Perestroika. Só por si, este número razoável de palavras e frases traduzidas devia facilitar a compreensão da outra realidade, da outra cultura, mas na verdade esta esbarrava contra as limitações ideológicas. O cliché visual atenuava a gravação monótona dos áudio-cursos de línguas estrangeiras que numa voz indiferente proclamava os postulados da ideologia oficial. Para estes artistas o problema da impossibilidade de tradução reside, em primeiro lugar, na mentalidade social que está marcada e condicionada pelas ideologias políticas e não apenas pelo nível verbal.

A instalação de Konstantin Zvezdotchotov, *Moscovo*, (Fig.2) contrasta, pela alegria das cores e pelo conteúdo provocatório, com o unicolor branco da enorme parede ocupada pelo *Dicionário-minimum*. Duma forma grotesca,

o autor decidiu mostrar algumas influências da cultura europeia ocidental na cultura russa. A sua opção de usar o *lubok* russo, aliás um procedimento artístico preferido pelas vanguardas históricas russas, frisa a ideia da união cultural europeia de que a Rússia também faz parte.



Figura 2. *Moscovo*

A mistura carnavalesca de símbolos com uma forte carga de significados nacionais reforça a ideia de que a cultura consegue ultrapassar, se não todas, muitas barreiras. A *cadeira de Viena* que está atrás da secretária, padrão do bem-estar do burguês ocidental, está pintada de bétula, a árvore glorificada pela literatura russa, que representa para todos os russos o símbolo lírico da terra natal. Aquele empréstimo cultural sintoniza-se com o samovar colocado em cima da secretária, samovar que no passado era imprescindível em casas russas e que hoje serve mais de cartão-de-visita turístico da Rússia do que para servir chá à mesa. Por norma, este recipiente de aquecer água para o chá, bebida de eleição dos russos, não apresenta desenhos nem ornamentos, mas desta vez foi decorado com pintura a imitar a da Grécia Antiga. Ao

lado deste, o autor colocou mais um símbolo de intercâmbio cultural e ideológico: o busto de Karl Marx com o cabelo louro e vestido a *norodovoltsy*.² Com esta representação do filósofo alemão à maneira russa, o autor queria sublinhar, em primeiro lugar, o sentido familiar e a aceitação que ele goza na Rússia como se fosse um russo, e não somente o reconhecimento formal da sua importância e influência no movimento revolucionário e histórico-cultural do país. A instalação pretende dar resposta positiva às perguntas sacramentais que há muito inquietavam os intelectuais europeus e russos e que ainda hoje não têm respostas unânimes: a Rússia está na Europa? a cultura russa faz parte da cultura europeia?

Ligar Europa e Oriente foi o desejo de Andrei Filippov, desejo manifestado na sua instalação *Bósforo* que interpreta a expansão da União Europeia ao Leste Europeu, bem como o regresso às origens dos tempos do Império Romano quando nele se uniam muitas terras e povos. Um dos elementos da instalação está fixado na parede e representa um díptico pitoresco, num quadro só, de uma paisagem marítima que aparece unida no centro através de cadeados de ferro. Um pouco afastado do díptico, gira um cone azul ornamentado no fundo com estrelas douradas. Neste cone, uns vêem o chapéu do mago que guarda as surpresas e a magia da União Europeia; outros, associam-no à tenda dos povos da Sibéria e do Extremo Norte e Oriente russos onde, um dia, talvez possa chegar a EU. O tempo dirá que surpresas se deviam esperar do chapéu mágico.

Os pintores Mikhail Marvoks e Anna Grave, do grupo M1M2, moveram-se pelas ideias iluministas e pedagógicas ao elaborar a sua instalação *27*, correspondente ao número dos países que integram a EU. Uma cómoda-arquivo com 27 gavetas guarda 27 biografias de *peças comuns* da União Europeia. A instalação pressupõe a interação dos visitantes que podem abrir as gavetas e tomar conhecimento do conteúdo das gavetas. Depois de analisar mais de quinhentas mil biografias do percurso histórico europeu, os artistas separa-

² “Norodovoltsy” são os membros da organização revolucionária *Narodnaia volia* (em russo *narod* – povo e *volia* – vontade), que é uma corrente revolucionária que surgiu na Rússia nos anos 80 do século XIX. No seu programa político, a organização foi uma das primeiras a reconhecer a necessidade da luta contra o poder monárquico, reivindicando a constituição dos direitos democráticos para todas as camadas sociais: liberdade de expressão, entrega das terras aos camponeses, entre muitas outras. A sua posição encontrava-se na ideologia do socialismo utópico defendendo a ideia de alcançar o socialismo através da revolução camponesa sem passar pela fase capitalista. Para sublinhar a aproximação do povo, a maioria dos *norodovoltsy* usava camisas camponesas de gola alta com botões de lado.

ram 27 referências bem engraçadas e invulgares de pessoas que podiam ser notórias no seu país. As pessoas comuns, na opinião optimista dos artistas, devem tomar atitude e postura socialmente activa para construir uma casa comum europeia, e nisto o papel de cada um é muito importante.

Se para o grupo M1M2, para ser feliz na EU, basta encontrar o seu lugar na gaveta, o jovem artista siberiano Stepan Subbotin prevê obstáculos bastante sérios que é necessário ultrapassar (com suor) para se atingir a meta da felicidade. A sua estreia artística intitulada *Campo de Treino* (Fig.3) representa um grupo posto em linha com equipamento desportivo pintado com simbologia da União Europeia.



Figura 3. *Campo de Treino*

Se se conseguir passar com sucesso pelo tronco, passar com um salto pelo meio do círculo feito de estrelas douradas com picos, enfiar-se e rastejar pelo tubo dourado e esterlino com as pontas viradas para dentro, pode considerar-se que conseguiu chegar à meta final que é saltar por cima de um cavalo em

forma de euro e atingir em cheio o alvo de tiro em forma de bandeira da união. Este percurso espinhoso para alcançar o sonho da felicidade europeia dos cifrões do euro é destinado a todos os desejosos de encontrar um lugar ao sol (neste caso, estrela) da vida. Para este artista, a União Europeia é lida não como uma comunidade de apoio mútuo mas como uma competição cruel pela sobrevivência onde somente os mais fortes têm esta sorte.

A aspiração da União Europeia para standardizar e *normalizar*, como aconteceu a fruta normalizada, a vida dos seus membros comuns, foi lema para o artista Valeyí Tchtak criar a sua instalação. Vários objectos, como se estivessem expostos em museu, estão munidos de uma etiqueta a que se associa imediatamente o aviso alarmante do Ministério de Saúde, nos maços de cigarros. *Na Europa pode ser perigoso*, resume a instalação conjuntamente com um *label* idêntico colado no mapa da Europa. Em produtos de uso diário, como CDs, revistas, livros, mapas, estão colocados avisos em línguas dos países-membros com a intenção de prevenir o cidadão comum do perigo escondido dentro de cada objecto. Ao apresentar na capa de um CD, “Esta música pode decepcioná-lo”, ou no DVD, “ Assistir a este filme é só perder tempo”, o artista reflecte sobre a fronteira entre a preocupação do Estado para com o cidadão, e a proibição por parte do mesmo Estado do pensamento livre.

A ideia de que o mundo não tem fronteiras nem barreiras é apresentada pelo autor da instalação *Travelling Mirrors*. Uma vereda de espelhos de bolso conduz da entrada da exposição para dentro e serpenteia-se pela toda a sua superfície simbolizando o espaço comum aberto e livre, onde para viajar basta ter vontade. Em cada espelho, o artista Nikita Alekseev desenhóu o nome geográfico de todos os lugares que visitou ao longo da sua vida, desde as mais pequenas e esquecidas aldeias até às cidades-metrópole, expondo-os por ordem alfabética. Pode parecer que já não existem fronteiras no mundo e que a mobilidade de um cidadão europeu é uma realidade, mas isso depende muito do que cada um vê no reflexo do espelho.

A Comissão Europeia que organizou o concurso estava à espera da visão crítica dos artistas em relação aos acontecimentos político-culturais europeus nos últimos vinte anos. Mas mesmo assim, a originalidade artística provocadora, a forma de abordagem da problemática europeia e russa, a focagem das questões mais polémicas e pertinentes, foram muito surpreendentes e, na opinião do Presidente da Comissão Europeia na Rússia, Marc Franco, exclusivas desta exposição. Em nenhuma das enumeras exposições

realizadas simultaneamente em vários outros países europeus e dedicadas a esta temática a Comissão encontrou tantos trabalhos interessantes, que obrigaram a pensar e a reflectir sobre assuntos que a todos tocam, a percebê-los melhor e a deles tirar conclusões. Não é por acaso que o filósofo citado, Boris Groys, considera que a instalação patenteia as condições de compreensão da verdade através da criação dum espaço fechado que se torna um palco de conflito aberto e de escolha inevitável entre o original e a reprodução, entre a presença e a representação, entre o não escondido e o escondido.

Em conclusão podemos dizer que os processos irreversíveis destas mudanças ideológicas foram recebidos com esperança e muita euforia e tiveram forte apoio por parte de toda a sociedade. As consequências na arte não se fizeram esperar, reflectindo as mudanças sociais em curso. Mas como sempre acontece nas revoluções e nos grandes cataclismos sociais, há perdas e ganhos, há contentamento e desilusões. Mas há uma coisa que é certa: não se pode esquecer a História nem ignorar e desprezar as suas lições, e aqui reside uma das bases das frustrações actuais.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter, (2006) A obra de arte na época da sua possibilidade de produção técnica”, in: *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp.:207-242
- DEGOT, Ekaterina, <http://visaginant.nm.ru/POST/instal.htm>
- GROYS, Boris, *Topologia da arte contemporânea*, “Revista artística, nº61/62, Maio de 2006, <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/>
- SHKLOVSKY, Viktor, (1990) “A arte como procedimento”, in: *Conta de Hamburgo*, Moscovo, ed. Sovetsky pissatel, pp: 58-73 [1916]
- ROTHENBERG, Jerome (1977) “New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance” “in: *Performance in Postmodern Culture* http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=17

The Dead Weight of the Text: Narratives of *The Merchant of Venice* in performance

FRANCESCA RAYNER,
Universidade do Minho

Introduction

On the opening page of the Reading Manual for the Teatro Nacional São João's 2008 performances of *The Merchant of Venice*, the Artistic Director, Ricardo Pais, acknowledges that this is the space conventionally reserved for him to welcome spectators to the performance and give them some idea of its importance. However, his commentary here fills only half the page and includes the statement “[t]heatre, as an institution and artistic practice, no longer has any particular space or place in public sector administration, which is increasingly authoritarian, secretive and abusive of its best practitioners.” As for the blank half page underneath, Pais encourages members of the audience to use it to write their Christmas wish list to the Baby Jesus who, he notes laconically, was probably a dark-skinned Jew.

It might, therefore, not surprise you that this was the last major production Pais directed for the theatre before resigning as its Artistic Director. Despite having made a major success of this second national theatre in Porto and having brought wide, mixed audiences to its performances of Shakespeare,

he finally reached a point where he felt he could no longer continue in the face of the government's continuing lack of recognition of what the theatre had achieved. In this cultural context of open conflict between the Artistic Director and the Socialist government, *The Merchant of Venice* is an interesting choice for a swansong. It is at once an acknowledgment of the centrality of ambitious reworkings of Shakespeare to Ricardo Pais' term in office,¹ but the choice of a play with a strong focus on money could also be seen as a final parting shot at a Government who had been notoriously unwilling to part with it, preferring instead to remain with their pound of Pais' flesh.

Within this socio-political context of open conflict about the 'value' of theatrical culture, both aesthetic and financial, the performances' staging of the dramatic conflicts that structure the play was openly indebted to Janet Adelman's *Blood Relations: Christian and Jew in The Merchant of Venice* (2008), particularly its exploration of the anxieties resulting from Christianity's roots in Judaism and subsequent attempts to supercede those Jewish roots. Adelman repaid this theatrical acknowledgement of her work by travelling to Porto to speak at one of the public sessions organized to discuss questions raised by the play.² However, in this session Adelman spoke only briefly about her own academic work and concentrated instead on the ways in which these performances had changed her own thinking about the play, reinforcing verbal parallels she had not noted before (such as both Antonio and Shylock proclaiming themselves "content") and excited by vivid stage images from the performances of the play.³

¹ His first production had been *Noite de Reis (Twelfth Night)* in 1998, followed by two productions of *Hamlet* in 2002 and 2004, the second rather cheekily called *Um Hamlet a Mais (One Hamlet too Many)*. This represents a clear alternative in national context where performances of Shakespeare are invariably a one-off in the theatre's repertoire.

² Three sessions were organized in all. The first included Elvira Mea, who spoke of the history of Portuguese Jews in the Venice ghetto and Richard Zimler, who has written several works of fiction dealing with Portuguese Jewish history such as *The Last Kabbalist of Lisbon* (1998) and a rewriting of the Othello/Iago relationship in *Guardian of the Dawn* (2005). The second included Esther Mucznik, Vice-President of the Jewish community in Lisbon and José Tolentino Mendonça, who spoke about Biblical allusions in the play. The final session brought together Janet Adelman and Paulo Eduardo Carvalho, who spoke on aspects of the staging of the play. While the first was well-attended, the others were less so, which is a shame, considering the valuable historical and political questions they raised about the play and its continued performance in the public sphere.

³ Shylock proclaims himself "content" at the end of the trial scene (4.1.390) in answer to Portia's "Art thou contented, Jew" (4.1.389) and the contextualizing of this word has invariably given an indication of the performance's overall attitude to Shylock. Antonio proclaims himself "content" on two occasions: firstly when he seals the bond with Shylock "Content, in faith! I'll

This seems to be one of those rare occasions where a fiercely intelligent theatre director, and those working with him, recognize the usefulness of contemporary critical theory to their staging of a play, while an open-minded Shakespearean academic appreciates what theatre practice might, in turn, offer back to the academy. Indeed, I would not disagree with such a reading. Yet the question I want to raise here is to what extent they were speaking the same language in this apparent consensus around the play. It is this unstable but productive circulation of ideas between critical theory and performance that I am interested in exploring here, moving away from understanding critical theory merely as an underpinning for the dramaturgy of a performance as well as towards thinking of performance as a producer of ideas in its own right. Nevertheless, it is also true, as I will illustrate in this article, that critical theory and theatre productions ‘perform’ ideas in distinct ways because of the different mediums in which they are presented as well as different notions of what constitutes their audience.

I am interested as well in thinking through a secondary question which I do not have time to develop within the scope of this article but that I think is important to raise; namely the social and political context within which the play is discussed nowadays. There is still, quite understandably, a predominant focus on the post-Holocaust political realities of what is loosely called the ‘Old Europe’, yet in a contemporary context of the rise of several extreme right wing parties within the ‘New Europe,’ tightened controls on immigration and fierce international debates about relationships between religious minorities and European secular states, of which the referendum on the Swiss minarets is but one recent example, is it not time that we moved towards a perspective that remembers the past yet also responds to the present? Surely, although Jews continue to be marginalized and even murdered, the play’s configurations of religion, race, gender, sexuality and nation operate differently in the present context from the ways that they did in the immediate post-war period.

seal to such a bond,” (1.3.145) and in the trial scene where he replies to the Duke “So please my lord the duke and all the court/To quit the fine for one half of his goods, /I am content,” (4.1. 376-8). Ironically, however, these parallels do not occur in the translation used for these performances. Adelman suggested that the Portuguese word “conformado” translated these various instances of the word but in fact it was only used in the case of Shylock. Inevitably, the institutional context of the ‘guest speaker’ cannot be discounted here in terms of Adelman’s response to the play. However, I would still maintain that it was significant that she chose to focus on the performance of the play rather than her own academic work.

Critical anxiety and *The Merchant of Venice*

Adelman's book is certainly a meticulously researched and engaging study of the tortuous relationship between Christian and Jew and the ways in which understandings of Biblical and early modern narratives inform the writing and spectatorship of the play. If I would take issue with her over-use of an acritical notion of anxiety and assumption of a quite spectacular shared knowledge of social and literary narratives among the play's early modern audiences, she does develop a coherent and convincing argument for the ways in which a denied consanguinity between Christian and Jew frame the issues of the play, starting from the notion of Shylock as a figment of Antonio's desire and the Jew as "figure for the disowned other within the self." (Adelman, 2008:12)

Her final chapter, suggestively entitled "Incising Antonio: The Jew Within" reads early modern Christian discourses that cast Jewishness as a set of inner rather than outer characteristics against Antonio's willingness to be economically and sexually bound which, she argues, renders him dangerously close to becoming Shylock. Shylock's knife in the trial scene threatens not only to castrate Antonio, but also to reveal the contents of his heart, specifically his love for Bassanio, in the public sphere. Such revelation is both feared and desired. While disclosure might bring relief; as according to Adelman (Adelman, 2008: 121), Shylock's circumcision/castration of him would come "as a kind of objective correlative to his internal state as the wether of the flock, already tainted, and unmanned by his desire," she adds less convincingly that Portia's male disguise at the trial prevents just such an open revelation of Antonio's effeminate behaviour and in the process re-establishes absolute distinctions between Christian and Jew. As she concludes (Adelman, 2008: 108) "I suggest that in 4.1 Antonio's body becomes the site for a similar set of anxieties – about circumcision, desire, gender, and religious self-display – and that it is the business of the play and especially of Portia, to keep those anxieties at bay and thus to ward off his resemblance to the Jew."

Antonio's rêverie

So how did such an understanding of the parallels between Antonio and Shylock transfer to the stage? To discuss this, I'd like to focus on what was for me the central image of the performances. After Portia and Nerissa leave Bel-

mont for Venice, the onstage darkness gave way to one of the most startling images I have seen on stage (Figure 1) and which also suggested the title of this article, as the actor playing Shylock (António Durães) appeared out of the darkness lying on top of the actor playing Antonio (Albano Jerónimo). It is one of those images that only has its full effect in stage performance. As you might sense from the photograph, António Durães is not exactly delicate or waif-like, but a large, statuesque actor. Therefore, the image immediately summoned up a strong sense of the physical feat this involved for the smaller and much lighter actor playing Antonio, as their bodies moved awkwardly to accommodate each other. Moreover, the actor playing Antonio continued for roughly ten minutes to speak lines from the play while under the physical strain of the other actor's body. This meant that to the strong sense of corporeal stress that underlies this image, should be added the equally corporeal sights and sounds of heavy, difficult breathing and occasional shots of saliva from the weighted-down Antonio. ⁴ Apparently, this image was suggested by the translator of the play, Daniel Jonas (Jonas *apud* Sobrado, 2008: 10), who explained the genesis of Antonio's "rêverie":

It seemed to us at a certain stage that there might be a psychological reading of Antonio, a nightmare that could suggest a doubling or an equivalence between the two heavyweights of the play. This led to the idea of Antonio appropriating the words of Shylock to express a great weight, a major psychic pressure, a traumatic episode. He speaks lines that are not his, he even speaks a line of Aragon's. ⁵

There are many ways of reading this extraordinary image. It transposes with visual and physical immediacy Adelman's critical notion of Shylock and Antonio's psychic doubling, but it goes beyond Adelman's reading to suggest a greater degree of interdependence between the two men, as if both were almost part of the same flesh. Moreover, considering the complex post-Holocaust history of the play where, as Peter J. Smith acknowledges, (Smith 1995: 150) "what we are actually doing when we watch, teach and act these plays is nothing less than rejuvenating and re-experiencing racist texts," such an image might also embody the burden represented by the dead

⁴ In this context, phrases such as "Which is the merchant here and which the Jew?" as well as "pound of flesh" took on a very different significance to that of the text.

⁵ All translations from the Reading Manual are mine.

weight of the text itself and the perennial and complex quandary it poses for any contemporary performance as to what to do about ‘the Jew’. Unmissable, burdensome, quixotic, Shylock threatens to suffocate any pretence of liberal humanist tolerance, as well as, more recently, to totally dominate the play in emotional and physical terms. Additionally, the image also had a particular dramatic significance in this production, which made what might be seen as a theatrically suicidal decision to separate all the play’s scenes that take place in Venice in the first half and concentrate together all the Belmont scenes in the second.⁶ In what became a largely redundant second half, it was one of the few moments that cast a shadow over what Pais (Pais *apud* Sobrado, 2008: 7) has referred to as the “false paradise” of Belmont.

Nevertheless, if we contrast Adelman’s complex critical assertion of the interdependence of Jew and Christian as challenging boundaries of desire, gender, and religion with this vivid stage image, it is clear that her critical notions of desire and anxiety become primarily psychological categories onstage; a temptation that using terminology like ‘anxiety’ and ‘desire’ within critical discourse tends to encourage. Whereas we have a wider social and political argument in Adelman’s text, which locates the psychological within a socio-political network of discourses of religion, sexuality, race and gender, the stage image gives us an individualizing psychological interpretation of a relationship between two stage characters that suggests little about how social categorizations interact with and reinforce each other. Both critical text and stage image have their strengths and limitations: the stage image has a visceral power to convey the physical reality of the relationship between dominant and subordinate individuals, while the critical text suggests interlocking systems of oppression more effectively. The critical text may be less accessible to a general reader, particularly since it has not been translated

⁶ It is interesting to note that while Pais’ previous productions of Shakespeare had been more obviously post-modernist, especially in terms of their stress on the visual image, this production was quite conventional in aesthetic terms but more adventurous with the text itself. Pais’ intention in separating the scenes in this way was to create moments of suspense in the first half that would only be answered in the second (for instance, who are the two women who are present as men in the trial scene and what is their relationship to Bassanio?). Although I do not feel that there was enough suspense created in the first half to sustain the second, the confidence to make such major changes to the text might be linked with this being Pais’ final production and a sense that he wanted to end on a production that was as experimental with the text as with the image. Again, this represents something of an exception within Portuguese Shakespeares which are invariably more reluctant to change and even cut texts.

into Portuguese,⁷ but by concentrating on the psychological, the performances suggested that hatred of Shylock represents an individual flaw within Antonio's psyche rather than a social and political construction.

As such, if a positive reading might stress the ways in which performance worked together with critical theory here by condensing complex ideas into a powerful physical and human stage presence, this cannot be divorced from a sense that there was an element of critical theory and performance working at cross-purposes as well. I do believe that many in the audience will have been spurred by the performances to think further about why Jews remain figures of hatred, yet many might also have gone home thinking merely that a self-hating homosexual met his psychological nemesis in the vengeful Jew and had to be saved by a rich, Christian woman disguised as a man who then demands her own (hetero)sexualized pound of flesh. Crucially, this absolves audiences from any sense of personal or political responsibility in the perpetuation of injustice. Moreover, in their casting of Shylock as mere projection of Antonio's fears and desires, both critical text and stage translator render Shylock's stage identity entirely dependent on Antonio.⁸

Jessica's music

In a fascinating second chapter in her book, Adelman provides a flawless litany of the discursive markers that construct Jessica as a Jewish stranger in Belmont even when her integration into Christian society through marriage appears to be taken for granted. Moving through distinctions based on religion (Jew-Christian) to those based on proto-racial categories (Hebrew-Gentile) to understandings of nation based on fixed territorial boundaries (stranger-citizen), the fact that Jessica retains her father's Jewish blood,

⁷ Excerpts from the book were translated into Portuguese for the Reading Manual although so subject to 'copy/paste editing' they became almost incomprehensible for anyone who had not read the book. This Manual, given out free at the performances, contained translated excerpts from critical articles by George Steiner, Janet Adelman, W.H. Auden, Walter Cohen and Peter Ackroyd as well as articles on the play by Richard Zimler and Esther Mucznik. It also included excerpts from the close reading sessions, an interview with Ricardo Pais and an article by the translator, Daniel Jonas. In all, the manual was 43 pages long. Such a wealth of background material has accompanied all major productions at the theatre under Pais' direction

⁸ Having said this, António Duraães is such a skilful actor that his onstage presence was actually far greater and more varied than that of Albano Jerónimo and largely responsible for the success of the production.

which is potentially passed on to any of her children with the Christian Lorenzo, means she can only ever imperfectly leave behind her Jewishness when in Belmont. Considering that Adelman devotes an entire chapter to Jessica in her book, her role in the performances seemed rather underplayed. The verbal markers of her difference in Belmont remained as part of the spoken text, yet there was little sense of the physical isolation and anxiety about exogamous marriages to which Adelman devotes so much space in her book.

However, for the director (Pais *apud* Sobrado, 2008: 12) Jessica was central to the performances in another way. He suggested that “Jessica embodies something that is, for me, central to the play – ambivalence.”⁹ He does not develop this thought further and in the performance there was little sense of the distinctiveness of Jessica as separate from Lorenzo. The quiet dignity of the actress (Sara Carinhas) encouraged compassion but the first half did not attribute to her any particular importance.

It was in the second half of the performance that the notion of ambivalence came more to the fore. Both director and translator stressed connections between music, melancholy and loss for Jessica. Pais (Pais *apud* Sobrado, 2008: 13) stated that “what music suggests to Jessica is melancholy because it is equivalent in some sense to the recuperation of what she has lost,” while Jonas (Jonas *apud* Sobrado, 2008: 13) added “this melancholy, which marks Shylock and Antonio, reappears at the end – in Jessica.” Crucially, in an interesting and vital textual shift, the production ended with Lorenzo’s speech on the music of the spheres rather than with the marriage celebrations of the Christian couples. As such, the final, fragmented exchanges between Lorenzo and Jessica represented a significant link, perhaps the only one, between the first and second half of the performances. These exchanges, I would argue, keyed into a particularly contemporary form of ambivalence. As many of the

⁹ It is interesting how an emphasis on Jessica has replaced attention to Portia in recent years, both in critical theory and performance. Indeed Pais expends a great deal of negative energy on Portia, who he sees as spoilt and hypocritical. However, this did create difficulties for the very good actress playing Portia (Micaela Cardoso) who seemed to enjoy herself only in the trial scene and seemed visibly uncomfortable in the second half. Richard Zimler, in his pre-performance talk referred to Portia as the “villain” of the piece and twice as a “monster.” While I can see the rationale of pointing to the hypocrisy of Portia’s speech on mercy and the vanity born of her inherited wealth, it does worry me that the main woman character in the play has become something of a scapegoat herself recently for everything done to Shylock. After all, it is Antonio who demands Shylock’s conversion and Graziano who hounds Shylock viciously after his defeat.

criticisms levelled against non-Christian religions in the present moment centre on their retrograde gender politics, the figure of the Jewish daughter crystallizes several contradictions around religious belief for young women bought up in non-Christian faiths, as seen in recent political controversies about the wearing of the veil or honour killings in relation to Muslim women. Jessica's thus seems a particularly modern dilemma for women who have grown up straddling two religious cultures or a religious background within a secular society. Moreover, if Shylock's defeat suggests the impossibility of open defiance for the religious outsider, Jessica's melancholy suggests assimilation is no more likely to succeed and leaves Jessica ultimately as vulnerable as her father. The performances suggested no resolution to this double-bind and ended on a poignant note with haunting violin music. Perhaps the only hopeful sign was another extremely moving aural one. During Lorenzo's final speech about the music of the spheres (5.1, 70-88), the set of metal tubes that had occupied one corner of the stage throughout the performance were lit with a golden hue and moved against each other very gently, creating a soft, jangling sound (Figure 2). When Lorenzo added that the music of the spheres is ordinarily not heard by those caught up in their everyday concerns, the audience was encouraged to think back to other moments in the performance where these tubes had been prominent onstage, such as when Antonio first dealt with Shylock, where they represented door chimes, or in the trial scene where they symbolized the Duke's power. Now, with Lorenzo's words, they moved away from these more prosaic contexts into a different register, encompassing a sense of the divine alongside other forms of intense feeling. Jessica's professed sadness at hearing this "sweet music" (5.1, 69.) represented an acknowledgment of the precarious situation in which she found herself and an awareness of what had been sacrificed to achieve this. In Lorenzo's speech, music hinted at the presence of the divine but also the power of art. As such, both thematically and theatrically, music was a particularly effective metaphor for suggesting ambivalence because of the plurality of its possible meanings. In its suggestion that it is less the precise contours of the individual experience that matter than the experience of intensity itself, it also hinted at a potential basis for tolerance and understanding of the other in a common experience of the out-of-the-ordinary. Moreover, considering that the play's final words (5.1.86, 89) were that a man "that hath no music in himself" should not be trusted and "[i]s fit for treasons, stratagemes and spoils;" it was also a timely ending for a socio-political context in which Por-

tuguese politicians have consistently failed to value the regenerative powers of artistic practice both economically and artistically.

I have suggested in this article how critical theorists and performers might work together as co-creators, picking up on each other's ideas, molding them to suit their purposes, contributing their own and making them appropriate to the contexts in which they work and to their audiences. My discussion of Shylock and Antonio has illustrated how they had linked, but distinct understandings of Antonio's 'anxiety' and the section on Jessica suggests how the generational difference between Shylock and Jessica can be used to explore questions raised by both the Old and New Europe of continuing religious and racial demonization, as well as the ambivalent relationship of gender and sexuality to these processes. In response to the frequently raised question "Has the play become unperformable nowadays?" both critics and theatre practitioners close to these performances emphasized its continuing relevance in promoting debates on religious intolerance across historical periods.¹⁰ Yet as Ricardo Pais' resignation suggests, the play might indeed become unperformable in the near future, but for economic rather than political reasons.

References

- ADELMAN, Janet (2008), *Blood Relations: Christian and Jew in The Merchant of Venice*, Chicago University Press.
- CARVALHO, Paulo Eduardo (2008), "O mundo não passa de mundo" [The world is but the world] Conversation with Ricardo Pais in the Teatro Nacional São João *Manual de Leitura* [Reading Manual], pp.6-7.
- JONAS, Daniel (2008), *William Shakespeare: O Mercador de Veneza*, Lisbon, Cotovia.
- SOBRADO, Pedro (2008), "Quarente e nove degraus: Extractos dos ensaios de mesa" [Extracts from the Close Reading Sessions], *Manual de Leitura*, pp.10-13.
- MUCZNIK, Esther, (2008a) "Shylock: Cain ou Abel?" , *Manual de Leitura*, pp. 22-23.

¹⁰ It is certainly true that the performances promoted the most extensive public debate on anti-semitism for many years. Apart from the three pre-performance talks, another example of such debate would be the article by Esther Mucznik (Mucznik 2008b: 41) in the newspaper *O Público* which specifically takes up the question of whether to continue to perform the play nowadays. She argues that the universality of the work and the "human density" of Shylock make it right to continue to perform the play. She concludes "the play now being staged by Ricardo Pais is simultaneously a risk and an opportunity for debate. It is worth taking this risk because debate is always preferable to censorship."

- MUCZNIK, Esther, (2008b) “Shakespeare, 400 anos depois” [Shakespeare, 400 years later], *O Público*, 20 November, p.41.
- SHAKESPEARE, William (1597), *The Merchant of Venice*, The New Cambridge Shakespeare edition, edited by M.M. Mahood, Cambridge University Press (2003).
- SMITH, Peter J. (1995), *Social Shakespeare* London, Macmillan.
- ZIMLER, Richard (2008), “Sob a Máscara Cristã” [Beneath the Christian Mask], *Manual de Leitura*, pp.25-26.
- ZIMLER, Richard (1998), *The Last Kabbalist of Lisbon*, London, Arcadia Books
- ZIMLER, Richard, (2005), *Guardian of the Dawn*, New York, Bantam Dell.

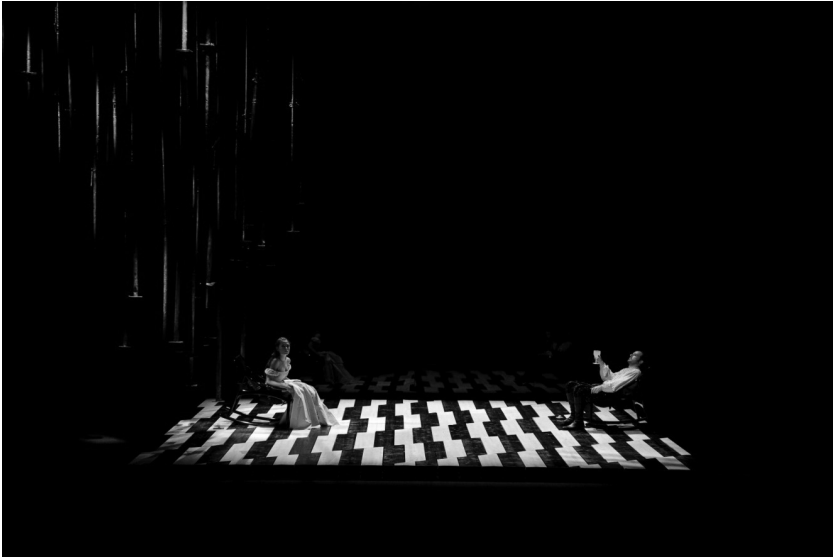


Figure 1: Antonio's reverie: Shylock (António Durães) on top of the weighted down Antonio (Albano Jerónimo). Photo by João Tuna, courtesy of the Teatro Nacional São João

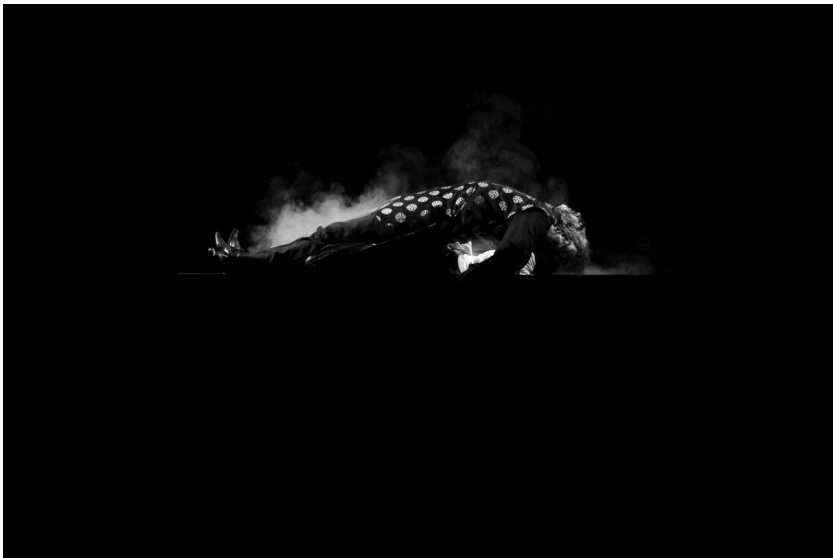


Figure 2: The Music of the Spheres: Jessica (Sara Carinhas) and Lorenzo (José Eduardo Silva). Photo by João Tuna, courtesy of the Teatro Nacional São João.

Shakespeare on film: popularising the bard through a musical

BERNARDA ESTEVES
Universidade do Minho

“Art is derived from other art; stories are born of other stories”
(Hutcheon 2006:2)

Our departure point is Hatchuel’s (2000, 17-8) claim that “Branagh’s cinematic choices are very successful at bringing meaning and accessibility to the movies, as he has never lost sight of the fact that he was making movies in the tradition of Hollywood”. Thus in LLL¹, Kenneth Branagh updated the story to 1939, cutting almost 75% of the text and transforming it into an old-fashioned musical, featuring 1930’s standards from Irving Berlin, to Cole Porter and the Gershwins.

This adaptation of the Shakespearean classic may be perceived as a formal entity or product, for “an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works”; “this transcoding can involve a shift of medium or genre” as postulated by Hutcheon (2006:7) which is what happened in this particular case. As a process of creation, the “act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation”, this

¹ For economy sake LLL will be used standing for Love’s Labour’s Lost.

being called by Hutcheon (2006:8), both an “appropriation and salvaging”. As the author states,

In the act of adapting, choices are made based on many factors, as we have seen, including genre or medium conventions, political engagement, and personal as well as public history. These decisions are made in a creative as well as an interpretive context that is ideological, social, historical, cultural, personal, and aesthetic. And that context is made accessible to us later in two ways. First, the text bears the marks of these choices, marks that betray the assumptions of the creator (...) Second, and most obvious, is the fact that extratextual statements of intent and motive often do exist to round out our sense of the context of creation (Hutcheon, 2006:108-109).

The adapter is emerged in a historically inspired consciousness and inserted in the specific history and culture that shaped her/him, therefore, the act of interpreting a text involves a fusion of horizons, having this expression been postulated by Gadamer (1960). The concept of fusion of horizons entails that people come from different backgrounds and it is not possible to totally remove oneself from one’s background, history, culture, gender, language, education, and so on, to an entirely different system of attitudes, beliefs and ways of thinking. Therefore, Branagh’s work is permeated by his background as a Shakespearean stage actor but also as a Hollywood actor and director. This leads us to the process of rewriting and revision done by directors that will obviously be influenced by their backgrounds and contexts. Ana Gabriela Macedo (AGM, 2008:36) when describing this process, that of revision and rewriting, claims that “Todo o processo de reescrita intertextual é, em nossa opinião, em larga medida, um processo comprometido, não um processo cego (Jameson’s blind parody), o qual nos remete necessariamente para o diálogo de linguagens, textos e culturas (...)”². And according to Hutcheon (2006:3), adaptations use the same tools as storytellers, “they actualize or concretize ideas; they make simplifying selections; but also amplify and extrapolate; they make analogies; they critique or show their respect” (...) “Like parodies, adaptations have an overt and defining relationship to prior texts, usually revealingly called «sources»”.

² All the intertextual rewriting process is, in our opinion, largely, a biased process, not a blind process (Jameson’s blind parody), which leads us inevitably to a dialogue of languages, texts and cultures.

Christian Metz (in Hutcheon, 2000:3) sees cinema as telling us “continuous stories; yet it says them differently. There is a reason for the possibility as well as for the necessity of adaptations”. An adaptation can be described as an acknowledged transposition of a recognizable work or works. It can be seen as a creative and an interpretive act of appropriation/salvaging; an extended intertextual engagement with the adapted work. Thus, an adaptation is a derivation and not derivative, a “work that is second but not secondary. It is its own palimpsestic thing.” (Hutchen, 2006:9)

Adapting can be a process of appropriation, of taking possession of another’s story, and filtering it, through one’s own sensibility, interests, and talents. Adapters are first interpreters and then creators. Adaptations of long novels mean that the adapter’s job is one of subtraction or contraction, what Abbot (2002:108) calls a “surgical art”.

This is precisely what happened with LLL, in which Branagh surgically removed parts from the original text, to give rise to a musical comedy. The plot is similar to one of a comedy of errors, in which letters are delivered to the wrong person, identities are exchanged and the clumsiness of some characters ensures the amusement of the audience. The King of Navarre played by Alessandro Nivola and his three closest friends – Berowne played by Kenneth Branagh, Dumaine played by Adrian Lester and Longaville played by Matthew Lillard – vow to dedicate themselves solely to their studies, thus renouncing women for three years. After their oath, no woman is allowed inside the court of Navarre, however all is altered with the arrival of the Princess of France played by Alicia Silverstone accompanied by three lady friends – Katherine played by Emily Mortimer, Maria played by Carmen Ejogo and Rosaline played by Natascha McElhone. As soon as they meet, they fall in love and couples begin to appear, though the men will not acknowledge it. The film is about the process of falling in love and courting in secret. The men end up renouncing their Neostoic philosophies and yielding to love. Amongst all this, there is a war happening and throughout the film, we are informed of this via the newsreels. When the Princess is told that her father died, she immediately decides to return home, thus the couples must part.

Love’s Labour’s Lost is confined to one single location, that of a court, which functioned greatly for the filmic production for they did not have ample means. The action takes place within the king’s park in a very short time-frame and with only a few scenes. The film is the demonstration of the

triumph of love over intellectual labour. The lesson is that wisdom belongs to the simple, Costard and Don Armado, who are not afraid of taking their chances and surrendering to love. The men of Navarre, supposed intellectuals, not only renounce their pact but yield to love in such a way that they write poetry, bad poetry.

The public and critics' response was not very positive, therefore, the film was not a box office success. Scott (apud Rasmussen and Bate 2008:130) claims that

there is no doubting Mr Branagh's sincere enthusiasm for the material, which is not only Shakespeare but also old newsreels, Casablanca and classic MGM musicals. He throws them together with the gusto of a man playing a tuba with a bass drum strapped to his back while his pet monkey leaps around with a squeeze box. It's not art exactly, or even music, but it's entertaining, albeit in an intermittently annoying kind of way.

Nevertheless, one must acknowledge the boldness and creativity involved in this process. Branagh's revision and rewriting of the Shakespearean classic is noteworthy precisely because of his choices in casting, setting, clothes, music and essentially the screenplay. So what were the changes implemented by Branagh? I am solely going to discuss some creative choices.

The first item to be broached is pertaining to the casting. This production, having cost 13 million dollars, features Shakespeare old-timers such as Richard Briers, Geraldine McEwan and Kenneth Branagh, but also a miscellany of international and multi-racial young actors as Alicia Silverstone, Alessandro Nivola, Matthew Lillard, Carmen Ejogo and Emily Mortimer. Casting choices can be a marker of the way a Shakespeare film exhibits its cultural credentials, and the production elements are chosen to attract the widest possible audience to the film. This is the main reason why we see Derek Jacobi and Judi Dench for example, starring on Shakespeare films with Keanu Reeves, Alicia Silverstone, Nathan Lane. This mix between high and low-brow is very common in Branagh's films, in which he mixes Renaissance actors with Hollywood mainstream actors.

Kenneth Branagh, a virtual stranger to the audiences, financed and produced his first Shakespeare film (*Henry V*), starring in it and from this moment onwards became known to the public, therefore we perceive that Shakespeare is indeed a road to prominence. Anderegg (2003:22) states

that “The special status of the Shakespeare film is a recognition of the cultural import and something constructed by and through the special efforts of the publicity machinery marshaled by the distribution and exhibition branches of the motion picture industry”. It was Branagh’s intent to have a multinational cast, so that the audiences would recognise a familiar face throughout Europe and the USA, but the director also wanted a multiracial cast; this having happened in *Much Ado About Nothing* and happening again in *As You Like it*.

The second item being discussed in terms of creative choices has to do with the opening credits. The opening titles were set in a mode as to explain the tone of the film, that is, old-fashioned and a romantic music comedy. In the opening credits one sees pictures of the actors with their names and the names of their characters, so that the audience can start identifying the actors to their characters. Behind the opening credits one sees a red satin cloth used to give the impression that this was a credit sequence of a 1930’s Hollywood film. The credits have a double function, that of familiarising the audience with the characters but also of setting the mood for the film, that of the 1930’s.

This leads us to the third creative decision under analysis, i.e. the resemblance the film bears to a 1930’s musical. In addition to the opening credits and the red satin cloth, a further resemblance to the 1930’s films is the use of newsreels, which were an idea that appeared during post-production. The director felt the need to tell the audience exactly where they were story-wise, this way also introducing the basic idea of the plot. The voice-over tone heard during the newsreels is Branagh’s own voice, though they had auditions for this part, the producer ended up doing it, for no one seemed to achieve the tone intended. This was common in British comedies; voice-overs are often used to create the effect of storytelling by an omniscient narrator. The intent of the director with this detail-focused approach was that of creating an old-fashion glamour, through the use of lighting, veils, make-up, music and costume.

Furthermore, *Love’s Labour’s Lost* also revives the “feature number” tradition of the classical Hollywood musical with the appearance of its one genuine Broadway-musical star, Nathan Lane in the role of Costard, in a knowingly kitschy version of *There’s No Business Like Show Business*. *Costard* seems to detain a *Vaudevillian* essence being in addition, as the director points out, a tribute to the Three Stooges, due to his clumsiness, slapstick

comedy, always accompanied by props being them either rubber chicken or colourful handkerchiefs, and so on.

The fourth creative choice I selected to discuss is in terms of line-cutting. As mentioned previously, Branagh decided to make substantial changes in the play in order to make the film more accessible to modern audiences, consequently cutting the most problematic parts of the play, to be precise those in which the language would be difficult to understand, substituting them with musical moments conveying the same message but in a more popular way. The director would use the last line uttered by the characters as momentum for the musical moments.

LLL is said to be a play for Shakespeare's connoisseurs, for it is a great feast of linguistic sophistication. It is full of poetry and mockery thereof. In the eighteenth and nineteenth centuries this was the least performed play due to the rhetoric and linguistic games. In order to overcome this possible "handicap", Branagh proceeded to a very refined selection of the text, transmitting the strong sexual content of the language by a careful selection of songs and dance routines, particularly one in scene 10.

In this scene, we are led into the gala, in which we see Constable Dull as a *Liberace*, playing proficiently the piano. The women are sitting and sipping their cocktails, which do match the colour of their outfits and their masks. Here Boyett, their attendant, approaches them to let them know of the men's plan to fool them using the favour they had sent them. The women had been sent a favour by each of the men, and it was the latter's plan to trick the women. Boyett's lines in this scene were created by Branagh along with a Professor of English Literature to fit the scene. The Moskovite scene belonging to the play was cut from this version and instead we see the couples getting down and dirty, facing the music and dancing. The men intend to "mock for mock merriment" and the women will "mock for mock".

The night club sequence changes the whole tone of the film; they become overtly sexual creatures, getting down and dirty. It is here that all the sexual imagery and puns in the play come to life, and what a life! The lighting is darker, it seems that we are in an X rated night club and the women start dancing with skimpy corsets and fishnets. The men are naturally aroused by this groupsome in which everyone touches everyone and, surprisingly, Longaville who seemed to be the most innocent of them all, ends up licking one of the girls' breasts. After the nightclub scene, we see the women smoking cigarettes; this was indeed needed after that heavily sexual moment!

Lastly it is important to mention the different ending given to the film. Whereas the play ends with the departure of the women due to the emerging war and the death of the Princess' father, telling their suitors to seek them in a year, on the film we see their goodbyes with a flair of *Casablanca*; their plane leaves a trace in the sky saying "you that way, we this way". Afterwards, we witness very briefly the war going on and subsequently the end of the war, with the women coming back and the couples reuniting. The film ends with "Jack having Jill" after all.

As stated by Bates (2002:104), LLL has more than one couple being united which entails that "since the couple is the basic building block of the social group, matrimony celebrates not only the union of one particular couple but, more importantly, the absorption of that couple into the larger group as a whole. Ultimately the individual is subordinate to the group [...]".

Aside from the laughter and amusement of the audience, comedies have a narrative pattern or structure. "This form is based on the expectation that the delightful temporary disorder of the tale will be resolved with reincorporation into normal society [...]. Comedies, as a genre, end with weddings and feasts rather than deaths and funerals [...]" (Gay, 2008:5). Branagh decided to respect the tradition and going against the bard's decision, adds an extra scene to his film, so that the couples are reunited and all ends well.

References:

Books:

- ANDEREGG, Michael, (2003) *Cinematic Shakespeare (Genre and Beyond: a Film Studies Series)*, Rowman & Littlefield.
- HUTCHEON, Linda, (2006) *A Theory of Adaptation*, New York and London, Routledge Taylor & Francis Group.
- Hatchuel, Sarah, (2000) *Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh*, Blizzard Publishing Ltd.
- Shakespeare, William, (2008) *Love's Labour's Lost*, ed. by Johnathan Bate & Eric Rasmussen, MacMillan, The Royal Shakespeare Company.

GADAMER, HansGeorg (1994). *Truth and Method* (2nd rev. ed. / translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall ed.), New York: Continuum.

LEGGATT, Alexander, (2002) *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge University Press, chapters 2&11.

MACEDO, Ana Gabriela, (2008) *Narrando o Pós-Moderno: Reescritas, Re-Visões, Adaptações*, Universidade do Minho.

DVD:

Love's Labour's Lost, (2000), Kenneth Branagh, Pathe Distribution.

The Performative Female Body in Helen Chadwick and Claude Cahun

MARIA LUÍSA COELHO
CEHUM

This paper is framed by a journey back through time, for I want to address artwork and theory produced at three very different moments of the twentieth-century. Such diachronic movement takes shape from my reading of Judith Butler's *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (published in 1990), in which the American philosopher and feminist puts forward and explains her notion of the performativity of gender, the body and, ultimately, the self. This reading is then articulated with the work produced in the 1970s by British artist Helen Chadwick, whose performances from that period did more than shortcircuit several media and create a hybrid effect, and also with the photographic practice of another woman artist (French), who under the pseudonym Claude Cahun (for she was born Lucy Schwob in 1894), created mesmerizing self-portraits in the 1920s. By looking at Cahun's and Chadwick's artwork through the critical lens provided by Butler's theory, I hope to highlight how both artists aesthetically expressed Butler's notion of performativity *avant la lettre*, as their artwork could be said to question a naturalistic notion of the body and an essentialist view of gender differences. What I want to explore here is that common understanding on the meaning of body and gender, which may be useful in order to further justify the importance of the concept of performativity to feminist art criticism and women's art practice and, eventually, as a way of

challenging some of Butler's and 1990s feminism's assumptions regarding what they have come to replace in theoretical and practical terms.

Butler's theory of the performativity of gender and the constructed character of the body is the result of a wider postmodernist approach to the notion of a true self. This notion is questioned by poststructuralism, psychoanalysis and feminism, theories that disrupt the concept of a stable, true and innate identity lying behind all the layers of cultural, social and historical clothing. Butler merely takes the deconstruction of the stable self one step further by questioning the fixity of that which seems most natural to us- i.e. the body- and consequently also the notion of sexual difference, for in texts such as *Gender Trouble* she defends that there is nothing natural about our bodies and, in fact, the idea of the body as natural is one of the effects of a social law that hides its power to give signification to the body, under the discourse of a natural origin or cause for the body and, by implication, for gender and sexuality.

Butler focuses on taken-for-granted notions on the naturalness of the body and the biological origin of sexuality, so as to deconstruct the binary oppositions between nature and culture, sex and gender. In Butler's words "the body is not a 'being,' but a variable boundary, a surface whose permeability is politically regulated, a signifying practice within a cultural field of gender hierarchy and compulsory heterosexuality" (Butler, 1999: 177). Furthermore, Butler's review of gender attributes brings her to the conclusion that these are not expressive but performative, which means that "there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured (...) and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction" (*Idem*: 180). Consequently, "[t]he view that gender is performative sought to show that what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body" (*Idem*: xv). For Butler, identity should then be understood as an effect, that is, as produced and generated (*Idem*: 187), and with a signification that is ruled by "a regulated process of repetition" (*Idem*: 185).

Butler's theory of the performativity of bodily, sexual and gendered characteristics does not leave much space for change or even for resistance. As she explains, resisting power and subversive agency are to be located:

within the possibility of variation on that repetition. If the rules governing signification not only restrict, but enable the assertion of alternative

domains of cultural intelligibility (...) then it is only within the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible (*Ibidem*).

In other words, Butler identifies the possibility of agency and subversion in the multiple, sometimes contradictory, performances of bodies, genders and identities, which are born out of “a failure to repeat, a de-formity, or a parodic repetition that exposes the phantasmatic effect of abiding identity as a politically tenuous construction” (*Idem*: 179). Nevertheless, these are subversive acts that still exist inside the law and are, in fact, made possible by the law, which creates its own incongruities or surplus.

In the 1970s, while still a BA student at Brighton Polytechnic in Sussex, Helen Chadwick produced *Domestic Sanitation* (1976), an installation and a set of performances presented by the artist at her graduation show and which already revealed the crucial importance of the female body for Chadwick and the influence of the feminist movement in her work. In *Domestic Sanitation* the viewer was led through different parts of a house mapped by Chadwick in her studio. In this domestic environment Chadwick exhibited, among other things, exquisitely embroidered ‘body cushions’, several objects linked to female personal hygiene, such as ‘knitted tampons’, and a boudoir where visitors were free to try latex costumes created directly from women’s bodies and exhibiting protruding hips, bottoms, breasts and pubic hair. These latex costumes were also a fundamental part of the two performances created by the artist for her graduation show- *The Latex Glamour Rodeo* and *Bargain Bed Bonanza*.

In the first of these two performances several women, including Helen Chadwick, engaged with each other in theatrical and parodic ways. They were seen performing a gynecological examination, moving along the room like alluring cats and exhibiting an over-determined sexuality that matched the grotesque markers of sexual difference displayed by their costumes. According to Niclas Östlind,

[t]here is something almost sado-masochistic about the whole thing, both in the relations between the people acting and in their extreme and fetishist clothing. The breast, bottoms and, not least the pubic hair (...) are emphasized and their nudity is both real and staged by means of the costumes (Östlind, 2005: 9).

So, not only did *The Latex Glamour Rodeo* embrace the body as its main subject and material, but it also represented it as a locus where inter-relations, social discourses and power converge, suggesting that the body is implicated in the cultural processes that establish and disseminate asymmetrical gender differences. Moreover, as suggested by Östlind, the work explored the tension between nudity and nakedness, which is also mentioned by Chadwick in one of her notebooks of the period: “Nudity– conventionalised, controlled sexuality, Nakedness– individual real self” (Chadwick, Notebook 2003.19/E/2: 62).¹ Chadwick’s distinction between the naked and the nude body is particularly relevant in the context of visual representation, for art tradition has privileged the framing gaze of the male painter, thrown upon the objectified and fetishised female body, and this power relationship is repeatedly confirmed by the overwhelming presence of the female nude in the canvas.

The Latex Glamour Rodeo reflected on the cultural construction of gender, as noted by Eva Martischinig, for whom Chadwick’s performance “creates one skin to cover another, and suggests that the projection of an idealized concept of femininity onto the female body imposes a culturally conditioned notion of the self upon the true ego” (Martischinig, 2004: 48). Although the latex costumes addressed female anatomy and the visible bodily markers of female sexuality, Chadwick’s interest in the female body led her to reflect on idealized concepts of femininity, therefore drawing attention to the roleplay implicit in the social and cultural performance of so-called feminine roles and highlighting the performative nature of gender differences and the “gendered stylization of the body” (Butler, 1999: xv), as referred by Butler.

In *Bargain Bed Bonanza*, female bodies once again occupied the centre of the performance. These bodies cried out their nudity (in the sense the term was understood by Chadwick, that is, as conventionalised and controlled sexuality) through grotesque pubic hair and breasts added to the costumes, which also made the sexual availability of the represented female bodies explicit by looking like bed mattresses, further exploring the suggestions already advanced by the title given to this work. However, nudity was also denounced as deceptive since the bodies that seemed to reveal themselves actually concealed their physical presence behind carnivalesque costumes

¹ Chadwick’s notebooks are part of the Helen Chadwick archive, held at the Henry Moore Institute, Leeds. The archive is uncatalogued at present but certain parts of the archive are available for consultation and several of the notebooks of Helen Chadwick are now available online as three dimensional virtual books.

that included the signs of sexual difference, a difference seen as grotesque by means of its excessive representation. Such costumes should thus be linked to the allegorical or archetypal dimension of the characters who wore them, for the four women depicted by Chadwick were more representative than represented, something which was also conveyed by their symbolic names: 'Supermum Housewife', 'Virgin Scandinavian', 'Tart Costume' and 'Rape Mattress'. On the one hand, names and costumes fueled stereotypical notions of femininity clustered around the interchangeable binary oppositions virgin/ whore, chaste/ permissive, pure/ abject. Chadwick's women were therefore iconic signs, visual representations of some of the discursive stereotypes imposed on women and their bodies by the phallogentric and dominant order. On the other hand, Chadwick's performative approach offered a critical look at the discursively available notion of femininity by means of the carnivalesque and theatrical presentation of costumes and female bodies: excess (Butler would also call it "parodic repetition" (*Idem*: 179) destabilised the fixed and deterministic meanings attached to the female body and subverted the discursive structure in which those meanings are grounded precisely by revealing their socially constructed nature.

In *The Latex Glamour Rodeo* and *Bargain Bed Bonanza*, Chadwick's use of latex costumes, with their overhung breasts, bottoms and pubic hair, as well as the medium chosen by the artist (performance art), which allowed her to explore the explicit roleplay in which the participants engaged, already suggested that not only gender, but also sexual difference is determined by socio-cultural discourses and inter-subjective practices. These works deconstructed the fiction of a natural body and an essential gender difference. And in so doing, Chadwick's early work foresaw feminist debates of the 1990s and their anti-essentialist standpoint. Although the artist's comments on her notebooks were still framed by the distinction between culturally constructed gender differences and natural and predetermined sexual identities, in her art practice she seemed more interested in exploring and exposing the ways female bodies are inevitably shaped by their socio-cultural contexts, rather than looking for a utopian representation of the body through which women would come face to face with their own true sexuality. In other words, what seems to have driven Chadwick in her work under consideration was not so much the search for a different, stable and intrinsic definition of femininity but precisely its opposite, that is, the deconstruction of those logocentric truths framing our understanding of gender differences. Therefore, Chad-

wick's interest in the female body confirmed the latter as a site/sight where the social, the political and the subjective interact, and where alternative cultural signifying practices, created within the contradictory and paradoxical production of the social law, can be found. Ultimately, Chadwick's work from the 1970s, deeply ingrained in the critical and political context of a feminist second wave, rebuts Butler and 1990s feminism's critique of the strategies and perspective adopted by their feminist predecessors as inherently grounded in an essentializing view of the body and sexual difference.

In *Gender Trouble*, Butler not only criticises feminism for its utopian search for a true feminine identity, but she also expresses her disappointment at Michel Foucault, since, according to her, the French philosopher's reading of Herculine Barbin, a nineteenth-century hermaphrodite, ultimately succumbs to his belief in a polymorphic, multiple sexual experience existing outside, before or beyond the law, that is, a fluid bodily and sexual identity which is also perceived by Foucault as natural and intrinsic to the self (*Idem*: 119-35). I bring up Butler's critique of Foucault because I believe the work produced by Claude Cahun in the 1920s offers a visual correlative to that critique, since it puts forward a subject with multiple gender identities (or, alternatively, with no definite gender identity) through a process that is always represented as staged or performative.

Cahun's chosen title for the personal narrative she wrote in 1930 was *Aveux Non Avenus* 'unconfessed confessions', a paradoxical title suggesting a revelatory intention that merely reveals the impossibility of fulfilling that aim. Cahun's comments in that text further confirm the contradiction: "Individualism? Narcissism? Of course. It is my strongest tendency, the only intentional constancy I am capable of (...) Besides, I am lying; I scatter myself too much for that", (*apud* Kline, 1998: 73). As well as indicating a search for self-identity and self-representation (which explains why her words echo so much Fernando Pessoa's), Cahun's comments already subverted traditional notions of a coherent subjectivity, suggesting instead a constant performative act on the part of the individual.² Her photographic work from around the same period developed under the same principle, for it suggests that gender roles and sexuality are positional and contingent rather than predetermined and essential.

² Cahun was contemporary of Pessoa, with whom she shared the same gusto for creating fictitious and fragmented selves.

Cahun's self-portraits (created for personal use and meant to be seen by her half-sister, lover and collaborator Suzanne Malherbe), depict the artist enacting gendered stylizations of the body, through her body postures, clothing, make-up, facial expression and haircut. Her self-representation is thus offered to the viewer not as a natural, given fact but as a complex signifying practice. This is a practice that, according to Butler, is meant to reaffirm gender hierarchies and compulsory heterosexuality in the patriarchal order. However, by representing her body as mutably male, female, both or even none, but always as a body that visually reflects a chameleonic representation of gender and gender differences, Cahun created a parodic repetition of gender, exposing its performativity, destabilising the boundaries that frame and patrol sexual and gender identity, and ultimately subverting the normative models of sexual difference and sexual behaviour. In her artwork Cahun produced a defamiliarization effect that made strange the appearances of gender identity as such (Solomon-Godeau, 1999: 123).³ As a result, she did indeed "stretch, permeate, and infiltrate the established boundaries of gender definition" (Kline, 1998: 76). Moreover, Cahun's emphasis on a rather theatrical or artificial representation of genders and sexualities converging in the same body and self may be said to question Foucault's description of an original and intrinsically multiple sexuality, for Cahun's self-portraits are always presented to the viewer through a masquerading process, which in *Self-portrait*, from 1928, is even literal.⁴ In 1929, psychoanalyst Joan Riviere linked the term 'masquerade' to femininity, exposing how some women adopt the bodily and psychic signs of femininity as a way of dealing with

³ 'Defamiliarization' is a literary term introduced by Viktor Shklovsky, a member of the Russian School of Formalism. "To 'defamiliarize' is to make fresh, new, strange, different what is familiar and known. Through defamiliarization the writer modifies the reader's habitual perceptions by drawing attention to the artifice of the text (...) Linked with this is the idea of 'laying bare', or exposing, the techniques and devices by which a work of art is constructed" (Cuddon, 1998: 214).

⁴ The theatricality of Cahun's work can also be explained by the artist's involvement in the production of set designs and her occasional participation as an actor in surrealist and experimental stage productions (some of her photographed personae come from that experience). Whitney Chadwick also relates "Cahun's iconography of fluid, transgendered identity" (Chadwick, 1998: 24) with the pioneering lesbian subculture that existed in the 1920s and with the presence in the theatre milieu of the time of sexually ambiguous figures like Sarah Bernhardt, Ida Rubinstein and Beatrice Wanger (*Idem*: 25). Solomon-Godeau corroborates Chadwick's point-of-view by stressing that "the discursive contiguity of 'new woman' and 'lesbian' (...) influenced at least some women's modes of self-representation" (Solomon-Godeau, 1999: 115).

anxiety and/ or being socially accepted. As Riviere famously suggested, there is no difference between genuine womanliness and the masquerade (Riviere, 1929: 38); in other words, the strategy of masquerading cannot be distinguished from the woman herself. Cahun's self-portraits, produced around the same period, not only confirm Riviere's conclusion, but also seem to indicate that masquerading is a condition inseparable from any gendered subject.⁵

Several critics have connected Cahun's revelation of conflicting identities and multiple selves (expressed through a body that successively or coevally 'wears' different and opposite genders) with the artist's lesbianism. Monique Wittig has claimed that the lesbian is not a woman (Wittig, 1992: 32), an assertion that has led Abigail Solomon-Godeau to conclude that lesbianism entails "an *ontological* refusal of a definitional category" (Solomon-Godeau, 1999: 119). For Solomon-Godeau, Cahun's lesbianism could thus explain her understanding and embracing of the self as a composite being that never quite repeats the gender performance it is supposed to play:

the majority of Cahun's self-portraits (if we are to consider them as such) do not play with codes of femininity as such (nor, with the exception of those few photographs in which she presents herself *en travestie*, with masculinity), and in the few instances where they do, the feminine is staged in unmistakably and blatantly theatricalized terms (*Ibidem*).

So, not only do Cahun's surrealist photographs subvert the factual, realistic dimension of photography, which in her art practice can no longer be seen as a vehicle for a truthful and accurate representation of reality or selfhood, but they also perform a similarly subversive deconstruction of the naturalness of gender. For Butler, explicit performative identities, such as the one created by cross-dressing, the sexual stylization of butch/ femme identities and the drag, are highly subversive, for they parody the notion of an original or primary gender identity (Butler, 1999: 174). Butler further adds: "the notion of parody defended here does not assume that there is an original which such parodic identities imitate. Indeed, the parody is *of* the very notion of an original" (*Idem*: 175). Likewise, Cahun's chameleonic roleplay suggests a performative self who fails to repeat or de-forms the constrictive signifying practices that grant the individual a specific gender and a stable identity. The

⁵ Lacan also referred to the masquerading process in terms of a lived masculinity, but he labeled it 'parade' (Heath, 1989: 55).

range of performances created in Cahun's photographs expose the fiction of an original identity after which gender fashions itself, revealing that fiction as "an imitation without an origin" (*Ibidem*). Hence, Cahun's approach to gender representation underlines Butler's assumption that no one performs gender entirely in the way it has been tactically defined, since that position is impossible to occupy. Her photographs can be read as parodic performances, theatrical acts like those described by Butler as capable of depriving "hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities" (*Idem*: 176).

The two artists under consideration explored the gender and bodily implications of their performative art practices, reflecting on the sexual differences underlying the subject's formation, experience and behaviour, disturbing socially accepted notions regarding the natural and sexually predetermined body and refusing essentialist gender oppositions. Through the development of a performative and parodic dimension, their work that made visible the gender stylization of the body, Cahun and Chadwick drew attention to the process of im-personation in which every subject is involved. This process is in itself an individual performance that enacts on the body the socially available discourses and technologies that produce sexual and gender differences and confirms the subject as a normatively defined man or woman, with a body signified as male or female. Cahun's and Chadwick's parodic appropriation of gender and sexual differences can thus be approached to the subversive subjective strategies described by Butler, which cannot be seen as socially transgressive in the sense of going beyond stereotypical and binary gender definitions or of uncovering an intrinsic bodily principle, but because they draw attention to the constructed and social character of these very same notions. At the end of *Gender Trouble*, Butler identifies the political task of a subversive deconstruction of identity as a redescription of those possibilities of cultural configurations of sex and gender that already exist, but which exist within cultural domains designated as culturally unintelligible and impossible (*Idem*: 190-91). By inscribing a new understanding of gendered bodies and selves in the intelligible and culturally acceptable domain of visual art, Cahun and Chadwick have already answered Butler's hopeful conclusion.

References

- BUTLER, Judith (1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- CHADWICK, Helen, Notebook 2003.19/E/2, Henry Moore Institute, Leeds.
- CHADWICK, Whitney (1998), "An Infinite Play of Empty Mirrors: Women, Surrealism, and Self-representation" in Whitney Chadwick (ed.) *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-representation*, Cambridge, The MIT Press, pp. 3-35.
- CUDDON, J. A. (ed.) (1999), *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London, Penguin Books.
- HEATH, Stephen (1989) "Joan Riviere and the Masquerade", in in Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan (eds.), *Formations of Fantasy*, London: Routledge, pp. 46-61.
- KLINE, Katy (1998), "In or Out of the Picture: Claude Cahun and Cindy Sherman", in Whitney Chadwick (ed.) *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-representation*, Cambridge, The MIT Press, pp. 66-81.
- MARTISCHNIG, MARTISCHNIG, Eva (2004), "Getting Inside the Artist's Head", in Mark Sladen (ed.), *Helen Chadwick*, London, Barbican Art Gallery and Hatje cantz Publishers, pp. 47-54.
- ÖSTLIND, Niclas (2005), *Helen Chadwick: Notes on the Art of Helen Chadwick, Especially the Early Works*, Stockolm, Liljevachs Konsthall.
- RIVIERE, Joan (1929), "Womanliness as a Masquerade", in Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan (eds.) (1989), *Formations of Fantasy*, London: Routledge, pp. 35-44.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1999), "The Equivocal 'I': Claude Cahun as Lesbian Subject", in Shelley Rice (ed.), *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge, Mass: The MIT Press, pp. 111-125.
- WITTIG, Monique (1992), "The Straight Mind" in *The Straight Mind and Other Essays*, New York, Harvester Wheatsheaf, pp. 21-32.

Female stereotypes-based «personae» in women's video art

TERESA FURTADO
Universidade de Évora

«The image we continually cultivate is not of our own making but the skill we develop for the impersonation of 'femininity' can and should be exploited to our own ends. So how do we move out of the old configuration of viewer and viewed, how do we usurp the authority of the patriarchal surveyor and begin to 'publicly play our own parts'?»

Catherine Elwes (Elwes, 1995: 170)

Video art began its life in the mid-60s coinciding with the second wave of feminism and liberation movements against militarism, western imperialism and homophobia. Feminism gave artists the conceptual tools to critique the dominant media representations of women and opened art up to autobiography, story and everyday life. From the beginning, video attracted women artists from around the world and from varied artistic backgrounds, because the new medium lacked the burden of the aesthetic tradition linked with other male dominated media, like painting, sculpture and cinema, and also because of its instant capacity of replay, its potential to hybridize with other art media, its introspective nature and its ability to become an electronic mirror. Video and performance were the perfect media to extend the investigation of women's identities developed by women's movements through

consciousness raising practices and group discussions. Women wanted to assert the validity of their experiences and existence - embodied by the feminist slogan «the personal is political» - and engaged with social and political analyses of the patriarchal culture. Video art when mingled with feminism has always disrupted the limitations imposed by social norms upon cultural identities bound by difference. In the course of this essay I will argue that women, since the sixties, through video art and performance have systematically, using role playing - one of the most fundamental of their radical strategies - questioned the traditional assumptions of femininity and challenged normative laws.

Case Study I: Eleanor Antin's *Adventures of a Nurse*, U.S.A., 1976

In the 70's, within the context of video art and performance, women artists like Eleanor Antin, Adrian Piper, Hermine Freed, Linda Montano, Martha Wilson, Ulrike Rosenbach, Nancy Angelo and Candice Compton among others, experienced different «personae» and investigated the personal and political issues relating to the male/female gender dichotomy, identity and sexuality.

The North-American Jewish artist Eleanor Antin explored her own self through several personae: king, ballerina, black movie star and nurse.

In *Adventures of a Nurse* (E.U.A., 1976), the artist herself costumed as a nurse, manipulates a cast of an ensemble of eight cut-out paper dolls to tell the story of a popular clichéd feminine persona: the nurse. This apparently naive melodrama raises issues about the subservience of women in the medical profession in particular and in the society in general. At that time, nursing was mainly a female profession while medical doctors were predominantly male because of sexist reasons. The artist points out that nurses were popularized in the favourite American genres in the popular cultures, the soap opera and the adventure movie, with a low and cheap status. According to the artist «they were seen as almost pornographic figures in the cultural imagination (...) they were service figures and instead of being grateful the culture was contemptuous of them. Service is the main role our culture has allotted to women and we've been put down for it ever since» (Fox, 1999: 213). The nurse, embracing the women's traditional romantic aspirations, in rapid succession falls in love with and is dumped by one scoundrel and womanizer after another: a terminally ill poet, a biker, her boss, a skier, the skier's father and

a famous antiwar senator. In spite of all her tragic love disappointments she never gives up, she is a victim and a heroine at the same time.

With the help of the women's liberation movement and founding texts of authors as Simone de Beauvoir, Kate Millet, Betty Friedan and Shulamith Firestone, women acknowledged that they were represented in the psychoanalytical Freudian theories as a «lack» (i.e. female corporeality as castrated because of the lack of the penis) and thereby rejected psychoanalysis that held an essentialist, biologically deterministic view of women. Freudian psychoanalysis explained women experience of sexual difference as a loss or lack. However, this loss was not of an organ, but of a position that they have never been able to occupy. The de-essentialization of woman was one of the political processes supported by the consciousness-raising practices that stressed pre-conscious wishes and desires. De-essentialization means man and woman were understood as cultural constructions rather than essentialist categories. Stressing pre-conscious wishes and desires was used as a counter-strategy to the psychoanalytic practices that underlined the unconscious. Feminists stressed the importance of volition and the will to change the patriarchal social structures. Nevertheless, the debate on essentialism shifted in the mid seventies with the influence of Lacanian psychoanalysis and new trends of radical feminist thought - the feminism of difference - that moved beyond a principle of identity with man and towards thinking difference positively and deconstructively in terms other than the Western hierarchical binary thought with its masculine indifference, that saw the two sexes on a single model. The goal was both the recognition of woman (the other) as subject and of her difference. Difference was thought as a political and radical term but most of the theories failed to acknowledge the situational differences among women in addition to the established recognition of the experiential diversity between men and women. In the nineties, Judith Butler (Butler, 2008) advocated that feminist theory had assumed a subject «woman», normative and exclusionary - white, middleclass and heterosexual - who was the bearer of essential attributes and the subject for whom political representation was sought. She also asserted that psychoanalysis creates the categories of sexuality that it claims to analyse.

In the seventies, several women artists like Mary Beth Edelson, Ana Mendieta and Hannah Wilke rejected the imposed subjectivities of the patriarchal order and the essentialism of the notion of «woman» but, paradoxically, when working with imagery like vulvic forms and goddesses they were

accused of reproducing the patriarchal definition of woman, as biologically determined. In a similar fashion, Antin's play was an identity making process where she could generate multiple selves out of the absence that was left for women subjectivities. In her real life however, she asserts herself as an accomplished person - a mother, teacher, spouse - stating that through her art she can «enjoy a delicious feeling of removal and being at the same time» (Fox, 1999: 214). Antin refers to her personae as historical fictions that she consciously chooses to embody in order to explore philosophical, psychological and political issues and she compares and detaches herself from the women of the eighteenth and nineteenth century who were stuck in their roles and wrote romantic novels to escape from their lives. Although incorporating in her art multiple «feminine personae», this acknowledgment of the artificial status of femininity did not lead her to a disbelief in an “authentic” self.

Jane Wark (Wark: 2000) asserts that we must not forget that women, despite the critique of subjectivity that has been crucial to the feminist project since the sixties, and the decentering of the Cartesian unitary subject - the autonomous and coherent, self-conscious and self-knowable individual - maintained by poststructuralist theoreticians, must have been confronted with an ambivalence towards a notion and experience of subjectivity that denied them a fixed and stable identity. Simone de Beauvoir (Beauvoir, 1987: 15) - a fundamental author for the early women's movement - critiques gender essentialism, arguing that existence precedes essence, contending that «woman [as opposed to man] seems to be the inessential which never becomes the essential». In the seventies, women had an ambivalent desire of simultaneously negating an essentialist being (of both women and men) on the one hand and of finding an essential «woman», a true self opposed to the universal humanist subject «Man» on the other. Laura Cottingham (Cottingham, 1997: 8) states that the dominant aesthetic tendencies expressed in art during the women's liberation period included situating the female subjectivity and experience within universalist assumptions.

Case Study II: Ulrike Rosenbach's *Don't Believe I'm an Amazon*, Germany, 1975

According to the video art critic Joann Hanley (Hanley, 1994: 12), European women video artists were more interested in performance and installation than in producing videotapes for monitor presentation. They were also

having more difficulties in attaining recognition in the art world than their North-American partners. However, in Europe, unlike the U.S.A. where body art combined with feminism was considered subversive, the art market, a predominantly male establishment, approved of women working with their bodies, faces and figures, preferably attractive ones, and, as a result, some female critics reacted negatively to women's body art. Lucy Lippard asserts that in Europe there was no organized feminist art movement to support women artist as in the U.S.A. (Lippard, 1995: 100-101). Notwithstanding this resistance from European art institutions, there were women artists organizing refractory art nucleus. In 1976, the German video pioneer Ulrike Rosenbach, founded «The School for Creative Feminism» embracing as its theme the investigation of the mythology and imagery of women's stereotypes through western culture history.

The video *Don't Believe I'm an Amazon* (Germany, 1975) is a real time, live video performance where the artist skilfully explores the potential of video's mirroring properties to explore female identity. She investigates self-identity as well as the clichéd culturally constructed dichotomised images of the idealized and the oppressed woman, the chaste housewife, mother and Virgin versus the prostitute and the *femme fatale*. These were central themes in the history of western attitudes to women, which grew out of the religious myth of Virgin Mary versus Mary Magdalene. Despite the popularity and worldwide veneration of the Virgin Mary among Christians in all social strata, according to Marina Warner (Warner, 1985: 284) there is no logical equivalence in any society between exalted female objects of worship and a high social position for women, although the Virgin's «excites pleasure and love in humanity (...) it does not transform her into a divinity who restores the equilibrium between the sexes, or looses women from the bonds of tedious biological teleology». The Amazonian myth, the legendary race of warrior women who were skilled with the bow and at horsemanship, renounced the traditional categorization of female identity as kind and weak.

Until the mid-twentieth century, when art institutions were confronted with works created by women themselves, art history didn't provide women with a reflection of their own subjectivities but mirrored the male unconscious and desires. In art history, women were frequently stereotyped according to two models: the virtuous, chaste, uncorrupted Madonna on the one hand and the temptress, exhibitionist and narcissist woman on the other. In this latter model she is alternatively depicted as a passive object offering

her body to the viewer, not engaging with the viewer's gaze so he can fantasize about it unchallenged, as well as being an active, voracious, provocative sexual construct embodying the dangerous sexuality of women so men can easily project the Christian guilt of sexual desire onto her.

During this live performance, one video camera records the artist shooting fifteen arrows at a target covered with a reproduction of a fifteenth century gothic painting - *Madonna of the Rose Bush*, by Stefan Lochner, c. 1450 - and another camera, placed behind a hole at the centre of the target, records her face. Conscious of the limitations of video technology in recording their performances, several artists began to incorporate the cameras as part of the performance itself, to conceptualize their performances with the video element intentionally integrated into the piece. The artist metamorphoses into the Amazon and with her masculine appearance provides women with freedom refusing the very old categorization of passive femininity. After the «exorcist» live performance, these two video images were superimposed on a single monitor. The resulting image is the Amazonian warrior artist, the «disorderly» woman, shooting the arrows at her own face now merged with the Madonna's face, the «virtuous» woman. The torturer, the active Amazonian, a strong female archetype replaces the victim, the passive Virgin martyr, as the artist tries to destroy the old image of the idealized masochistic woman. The artist employs the phallic dialectic of conquest and battle versus subjugation and peacefulness in an effort to detach her from the imagery that has for so long inhabited the cultural arena. However, the artist's use of the stereotyped Amazon imagery can originate ambivalent readings: the Amazon as both a complicitly in the patriarchal institution as well as a rebellious, defiant woman resisting social norms. According to Warner (Warner, 185b: 175) we cannot easily break away from the trap of our cultural frame in which this type of women warriors representations can evoke the fact of women being castrated and therefore potential castrators, seeking to make their own what they can't have and reassuring the male voyeur of his own potency.

At the end of the video the camera registers the painting on the floor as a sign of the detachment of the artist from the past representations of women.

Case Study III: Pipilotti Rist's *I'm not the girl who misses much, Switzerland, 1985*

«I'd like to be a policewoman, because of the uniform. I'd like to drill through our skulls and sew our brains together. (...) I squeeze my way through the smoking, chattering, frenzied crowd; outside, behind the discotheque, I lean against the wall. I could be anywhere, anybody. I am a physicist. I would like to have no fear.»

Pipilotti Rist (Rist, 2002: 130)

In the first half of seventies, women artists incorporated «personae» but these were acknowledged as external masks - costumes of «femininity» that promised women the illusion of mastery - to which a semantic value was attributed within patriarchy norms. However, women believed that behind these masks there was a «true» subject that could be reached. Unlike in the seventies, in the eighties, artists have an almost symbiotic relation with the «personae» available in the realm of popular culture. In consumerist society, as asserted by poststructuralists, there is no stable sign; the signifier overrides the signified. However, women artists in the eighties - like Dara Birnbaum, Pipilotti Rist and Ann Magnuson to mention just a few of them - continue their struggle with this consumerist «feminine» icons, the one-dimensional sexual displays offered by TV. Their works, even though sometimes ambivalent in the way that they mimic the normative models and omit a possible speech outside the clichéd dimension, intentionally make use of a strategic imperfection between artists and «personae» that denounces their rejection of the established formulas.

According to Peggy Phelan (Phelan, 2001: 43), in the beginning of the 80's, artists from the 60's and 70's, were rejected as «essentialists» by feminists critics influenced by psychoanalysis and post-structuralism. These feminist critics have identified the frame of representation within the social codes of patriarchy as an ambush for women and criticized the emphasis on personal history as individualistic. However, in the mid 80's the former were criticized for their didacticism and emotional restraint and up to the present we witness a resurgence of parody, pleasure and the integration of popular cultural images into women's art. According to Martha Gever (Gever, 1990: 230), the video works of women artists from the eighties are different from works from the previous decade due to the association of video with televi-

sion - acknowledged as the most popular source and exponent of information and entertainment - providing a whole range of techniques and narratives for women artists to explore. Video can function as a counter-cultural force, a disruption of the visual continuity of broadcast entertainment. According to Rist (Phelan, 2002: 43), television has contributed to our sense of isolation and through her TV-like installations of sound and image, the viewers can re-conquest the space that television stole from them. The images she explores are intentionally improperly edited and synchronized and wouldn't be allowed by the industry technicians because of their unruliness and disconformities with the norms of the broadcast video machine.

Pipilotti Rist, born Elisabeth Charlotte adopted her name from Astrid Lindgreen's feminist heroine of 1945, Pippi Longstocking and combined it with her own pet name Lotti on the eve of her entry to art school (*Ibidem*: 36). This name change foretold her future «personae». Rist belongs to a generation of artists like Cindy Sherman and Ann Magnuson that exploit the illusions of femininity tropes exposing them as social constructs. Rist's video *I'm not the girl who misses much* (Switzerland, 1985) is, according to Nancy Spector (Spector, 2001: 285), a work that has its aesthetic references in «the slickly packaged porno-pop of MTV and satirizes the commoditised and sexist eroticism of the TV music genre in which women had become codified as sexual objects». In this video piece the artist dances frenetically to one line of John Lennon's lyrics *Happiness is a Warm Gun*, from 1968, refusing the passive role that this genre attributes to women. By fast-forwarding and rewinding the moving image she disrupts her image to the point that the viewer interprets it as an icon of absurdity. There's a double dislocation of the body and the voice, a distancing effect that makes one aware of the artificial character of this pop culture feminine figurations, and able to surface more directly the falseness of the images that relegate women to the site of the «other». The first line of the original Lennon's lyrics serves as the whole song. However, she alters the third person of the lyric's line «She is not the girl who misses much» to the first-person «I'm not the girl who misses much», a psychic and political appropriation. The lack of image/lyrics synchronization, the malfunction of language, her clumsy dance, disorderedly clothes that uncover naked breasts, and chaotic make-up, metaphorically stress the difficulty of women in becoming whole subjects in the patriarchal culture that negates them a voice. Femininity is unveiled by the artist as an object objecthood (Phelan, 2002: 43).

Case Study IV. Lilibeth Cuenca's *Absolute Exotic*, Denmark, 2005

Since the nineties, third wave feminisms have been employing methodologies of a number of different types of feminism, as post-modern and Third World feminisms, embracing a politics of hybridism and coalition, adopting languages and images of multiplicity and difference, and overcoming contradiction in affirmative ways, namely by acknowledging differences in order to achieve solidarity. These feminisms are anti-dualists and anti-essentialists or employ strategic-essentialism, challenging the ideas of gender and sexuality and making use of contemporary media and pop culture to get its message across. They are critical of second wave feminisms as monolithic, white, middle-class and heterosexual. The war against sexism frequently took primacy over any concern with homophobia, classism, racism and so forth and they feared that a focus on differences would disrupt feminism into a practice without a central focus. Nevertheless, third wave feminists see themselves as in debt to second wave feminist winnings in the political and social arenas. Early feminist social and political struggles advanced rights and freedoms of Western women's franchise, reproductive rights, equal pay and equality in the work place. Their understanding of gender oppression differs from that of seventies and eighties feminism, as they see it as a situated, shifting practice intimately tied to other forms of oppression and thus unable to be contested independently. Accordingly, Griselda Pollock (Pollock, 1996: 5) reminds us that feminism should act as «a resistance to any tendency to stabilize knowledge or theory around fictions of the generically human or the monolithically universal or any other androcentric, racist, sexist or ageist myth of imperial western culture and its (often not so) radical discourses».

The work of Danish-Filipino artist Lilibeth Cuenca is an expression of the contemporary feminisms in the way she deals with issues of identity, gender, rituals, and social situations using music, video and performance as her major means of expression. Cuenca's music video *Absolute Exotic* (Denmark, 2005), explore the intersection of race with gender and sexuality staging herself and her own multi-ethnic background as daughter of a Philippine mother and a Danish father. Role-playing became a major theme and strategy in all her works from the re-enactments of sixties and seventies iconic art performances to music performance narratives about her Filipino origins. Her works hold a strong performative element in that she frequently takes on different «personae». According to the artist (Cuenca, 2010) this video deals with issues of:

«(...) exoticism and the complex circumstances of the existing race-hierarchy between emigrants and ethnic minorities in society. Here I am acting out the role of the Asian girl posing as an exotic stereotype while delivering a bitchy rap about the popularity of black girls. My inspiration was the first exotic phenomenon in Europe, African-American singer Josephine Baker».

In this video piece, barefoot and wearing a grass skirt and a flower wreath - the cliché ridden picture of the Asian dancer woman as the ethnic «Other» - she raps inspired by choreographies from India, Hawaii and Africa. Music is a key strategy in her work and she constructs this video around a song, the video's narrative unfolding in interplay between lyrics and image. The song is about interracial relations and ethnic minorities, what it's like to be an exotic object because of her ethnic appearance in a post-colonial Danish culture. Like her counterpart feminist artists from the previous decades, she uses autobiographical material, her own experiences and her own body, transcending the boundaries between the public and private spaces - family, politics, cultural context - to raise questions about gendered identity. Unlike the painterly editing of Rist's video, Cuenca makes use of a plain editing that once again relates her to the seventies women artists' video with few edits and longer takes due to the capabilities of the equipment.

Conclusion

Continuities and commonalities exist across generations of women artists creating critique works that deal with gender issues. Since the beginning of video art, women artists performed different «personae» to deliberately overturn derogatory or restrictive stereotypes about women, underscoring its constructed nature.

In the seventies, women artists' personae unmasked the false feminine essentialist stereotypes disseminated by the patriarchal culture of consumerism. Despite the theoretical disruptions of the Cartesian self by postmodernist and also by feminist authors like Beauvoir (Beauvoir, 1987), who asserted that the concept of woman is constructed as Other, not self, because she poses a threat to male selfhood, there was still an ambiguous belief in a real and true woman self that was absent in the patriarchal culture.

No longer embracing the Cartesian certitude of the seventies, in the eighties women artists embodied hyperbolized, parodic and critical «personae». The artists exaggerated the image body in an attempt to resist and escape from the grip of commodity culture and its processes of substitution that seeks to produce women's bodies as simulacra merchandise, seemingly authentic. They struggle to oppose these grotesque masqueraded bodies to the unblemished feminine forms of mass media representations.

From the nineties up to the present day, we see a shift in women's art as an effect of the intersection of distinct feminist theories informed by post-structuralism, postmodernism and postcolonialism. A series of discrimination refusals is put into play besides the fetishization of the white woman's body: the rejection of the commoditisation and elision of coloured and/or queer bodies under white patriarchy is now central to numerous and diverse feminisms. The «personae» in women's video works, frequently exaggerating their ethnic, sexual and gender identifications, make public the repressed marginalized subjects.

References

- BEAUVOIR, Simone de (1987), *O Segundo Sexo: Os Factos e os Mitos*, Lisboa, Bertrand Editora [1949].
- BUTLER, Judith (2008), *Gender Trouble*, New York, Routledge [1990].
- COTTINGHAM, Laura (1997), *Vraiment: féminisme et art*. [Cat.], Grenoble, Le Magasin.
- FOX, Howard N., (1999), «A Dialogue with Eleanor Antin», in *Eleanor Antin* (1999) [Cat.], California, Los Angeles County Museum of Art, pp. 191-223.
- CUENCA, Lilibeth (2010), «Staging Josephine Baker and Yves Klein...», in *Act Out Performative Video by Nordic Women Artists - Act Out: Performative Video by Nordic Women Artists*, conference organized by Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, Évora, Licórnio [2010, in the press].
- ELWES, Catherine (1985), «Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women», in *Women's Images of Men* (1985) [Cat.], New York, Writers and Readers Publishing, pp. 164-193.
- GEVER, Martha (1990), «The Feminism Factor: Video and its Relation to Feminism», in FIFER, Sally Jo & HALL, Doug (eds.) (1990), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture/Bay Area Video Coalition, pp. 226-241.

- HANLEY, JoAnn (1994), «The First Generation: Women and Video», in *The First Generation: Women and Video, 1970-75* (1994) [Cat.], New York, Independent Curators Incorporated, pp. 8-18.
- LIPPARD, Lucy R. (1995), *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New York, The New Press [1970-93].
- PHELAN, Peggy (2001), «Survey», in RECKITT, Helena & PHELAN, Peggy (eds.) (2001), *Art and Feminism*, London, Phaidon Press, pp. 14-50.
- PHELAN, Peggy (2002), «Survey. Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist», in PHELAN, Peggy & BRONFEN, Elizabeth & OBRIST, Hans Ulrich (eds.) (2002), *Pipilotti Rist*, London, Phaidon Press, pp. 32-78.
- POLLOCK, Griselda (1996), «The politics of theory: generations and geographies in feminist theory and the histories of art histories», in POLLOCK, Griselda (ed.) (1996), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London [etc.], Routledge, pp. 3-21.
- RIST, Pipilotti (2002), «Two Untitled Poems», in PHELAN, Peggy & BRONFEN, Elizabeth & OBRIST, Hans Ulrich (eds.) (2002), *Pipilotti Rist*, London, Phaidon Press, p. 130.
- SPECTOR, Nancy (2001), «The Mechanics of Fluids», in RECKITT, Helena and PHELAN, Peggy (eds.) (2001), *Art and Feminism*, London, Phaidon Press, pp. 284-285 [1996].
- WARK, Jayne (2000), *Martha Wilson: Not Taking It at Face* [on line], accessible at WWW: <URL:http://www.marthawilson.com/wark/wark_index.htm> [consulted 091001].
- WARNER, Marina (1985a), *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, London, Picador.
- WARNER, Marina (1985b), *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*, London [etc.], Vintage.

Videography

- ANTIN, Eleanor, *The Adventures of a Nurse* (excerpt), U.S.A., 1976, video (16:00), col., sound.
- RASMUSSEN, Lilibeth Cuenca, *Absolute Exotic*, 2005, Danmark, video (4:00), col., sound.
- RIST, Pipilotti, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, Switzerland, 1986, video (7:45), col., sound.
- ROSENBACH, Ulrike, *Don't believe I'm an amazon*, Germany, 1975, video (10:34), b/w, sound.

Satiric Language, Political Defiance, and Cultural Change *Regency Radicals as new Contenders on the Public Stage in Early Nineteenth-Century English Society*

MARIA GEORGINA RIBEIRO PINTO DE ABREU
CEHUM

1. Introduction

Regency radicalism was the popular radicalism of the post-Napoleonic war years, the years of economic, social and political crisis that Thompson (1991a: 660) designated “the heroic age of popular radicalism.”¹ The lower-classes suffered the most with the economic crisis and the political repression of those years: unemployment, disruption of traditional modes of life and economic exploitation, no right of association or assembly, sus-

¹ Thompson claimed the year 1819 as the end of the period of post-war agitation. However, I extend that period to 1821, as 1820 and 1821 were the years of the great popular agitation on behalf of Queen Caroline, known as the Queen Caroline affair. The agitation was triggered by George IV's attempt to divorce his wife by means of a parliamentary enquiry (*Bill of Pains and Penalties*) on her return to England to claim her rightful title of Queen after the death of George III. The Queen Caroline affair put monarchy at risk and brought England to the verge of revolution.

pension of *habeas corpus*, prosecution through *ex-officio* information and the spy-system. The union of aristocratic and middle-class fears of “plebeian” demands for political change increased political and cultural marginalisation and transformed the public of Regency radicalism into a counter-public.

Regency radicalism manifested itself in great mass meetings, demonstrations, petitions, assemblies and associations demanding parliamentary reform, but it manifested itself most impressively in its radical press.² Regency radicalism was nurtured by an identity of interests and values drawn from the experience of people working, living, learning and acting together and formed against those of other social classes. Communal identity and conflict were thus the driving forces of Regency radicalism and crucial elements of its strategy (Gilmartin, 1996: 3-4). The rhetoric it produced was embedded in “a social imaginary” that intertwined politics and culture. The public of Regency radicalism became political through the experience of acting together, and not only through rational analysis (Calhoun & McQuarrie, 2004). The appeal to the common experience of the working people fostered communal identity and cohesion and contributed to creating a counter world vision. Craft communities, class inequalities, and cultural traditions shaped their attitudes. Regency radicalism engaged in headlong confrontation with political authority, based upon very strong communal ties.

Who were the public and the people of popular radicalism? Thomas Wooler³ and Richard Carlile⁴ give the answer: “When we speak of the *public*, we must of course be understood to exclude those who hold places under the host of corruption and those who are waiting to fill them” (*Black Dwarf*, 1818, vol. 2: 179). “When I say *people*, I mean they who are employed in useful labour. All beyond these form the scum and disease of human society and have no just claim to count as part of the people” (*Republican*, 1825, vol.12: 255).

² Parliamentary reform was the banner of Regency radicalism. After the Wars, the age-old consensus built around the understanding of the British constitution as the almost perfect balance between the power of the state and the liberty of the people entirely broke, and the demand for parliamentary reform by the labouring classes became much more extensive and bolder than before.

³ Thomas Jonathan Wooler (1786?-1853) was the editor, printer and publisher of the *Black Dwarf* (1817-1824), the most influential radical periodical after Cobbett defected to America between 1817 and 1819.

⁴ Richard Carlile (1790-1843) was a writer and essayist, as well as the editor of the *Republican* (1819-1826), a radical periodical.

This is an “open” conception of the radical public, which includes the “lower orders” but is not confined to them. The *people* are the “industrious classes”, the “working people”, varying at the different phases of radicalism: after 1815, they are the stockings, hand-loom weavers, cotton-spinners, artisans and, in association with these, small tradesmen and shopkeepers, publicans, booksellers, and professional men (Thompson, 1991a: 211, 668). On the other hand, the “scum and disease of human society” are those who “hold places under the host of corruption and those who are waiting to fill them”. They are the “corrupt oligarchy” that decided the majority of the membership of the House of Commons, formed governments and tied MPs to them through service posts and pensions (Prothero, 1979: 78). They are Cobbett’s “Old Corruption”, the “boroughmongers”, the “borough faction”, maintained by the taxes of the people, but who escaped from their control.

Notwithstanding the agreement as to the above broad analysis of the political structure and the nature of political power, heterogeneity was one of the defining features of Regency radicalism. Regency radicalism was a decentralised movement that lacked a recognized leadership and where different ideological, discursive and symbolic strategies coexisted. Paine’s rationalist argumentation coexisted with an appeal to the notions of historical precedent, rights and traditions of popular constitutionalism, including the political weight given to symbolic ritual.⁵ It encapsulated constitutionalist reformers such as William Cobbett, Thomas Wooler, Major Cartwright or William Hone, the sophisticated voices of Byron, Shelley and William Hazlitt, and Spencean ultra-radicals such as Thomas Evans, the Watsons, Thomas Preston and Arthur Thistlewood. They were supported by what Thompson (1991a: 661) designated “the radical disposition of the crowd in London, the cities, and the manufacturing districts”.

The political and cultural relevance of the “voices from below” (Thompson 1991b) is that they may influence the politico-cultural process and even present alternative political and cultural paradigms. In the historical circumstance of early nineteenth-century English society, the distinctive satiric dis-

⁵ For a discussion of the tensions between the “rationalist fountain of natural-rights theory”, the appeal to the popular constitutionalism of Major Cartwright and the use of symbols to reinforce and even subvert meanings, illustrated in the evolution of the symbol of the cap of liberty, see James Epstein’s article “Understanding the Cap of Liberty: Symbolic Practice and Social Conflict in Early Nineteenth-Century England”, *Past & Present*, No. 122, (Feb., 1989), pp. 75-118.

course of Regency radicalism presented itself as a vehicle of new attitudes towards power: of contempt rather than fear, of anti-authoritarianism rather than deference. They aimed to break down political and cultural barriers and were thus viewed as transgressive and potentially seditious by the political establishment.

Bearing this in mind, I propose to discuss whether “the delight in unrespectability” (Wood, 1994) that characterised the culture and the political praxis of Regency radicalism was the last expression of a blackguard subculture, or a forward-looking attitude to power and the printed word at a time of waning royal power and expanding print media. Was Regency satire a bonfire that burned out leaving only a few ashes of no cultural or historical relevance, or was it the expression of attitudes of defiance towards power and the printed word that convey a message worth paying attention to? This discussion originated in Jürgen Habermas’s exclusion of Regency radicalism from the formation of the “liberal public sphere”, in his 1962 work *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zur einer Kategorie der Bürgerlichen Gesellschaft*, belatedly translated into English in 1989 under the title *The Structural Transformation of the Public Sphere. Inquiry into a Category of Bourgeois Society*.⁶

By “liberal public sphere” Habermas meant the realm of critical public debate of matters of general interest between civil society and the state, “in which something approaching public opinion can be formed” (Habermas, 1974: 49). It took shape in the late eighteenth-century England in the specific historical circumstances of the development of a market economy. In very general terms, this historical context gave way to the rise of a “liberal public sphere” that gradually replaced the old authority with a new one, publicly monitored through informed critical discourse by the people, more aware now of their political and citizenship rights. Why was Regency radicalism left out?

Habermas argued that the “bourgeois public sphere” – constituted by private people putting reason to use (chaired professors of the faculties of Law, Medicine, philosophers) – attained dominance. “The plebeian public sphere”, on the contrary, was mostly made up of illiterate people incapable

⁶ Habermas clarified some concepts underlying this work in an essay entitled “The Public Sphere”, *New German Critique*, issue 3.

of rational-critical discussion. When it manifested itself during Chartism⁷ it was, at best, a variant of the “bourgeois public sphere” because it was oriented towards the intentions of the middle-classes. As such, it was “in a sense” (Habermas, 1962: xviii) suppressed in the historical process.

These views were greatly responsible for subsequent scholarly assessment of Regency radicalism as backward-looking and inconsequential. Regency radicalism was thus relegated to the margins of history. My purpose is to reclaim it, following on the contributions of Eley (1992) and Lottes (1979). Eley agrees with Habermas as to the relationship of the new liberal values to the rise of the bourgeoisie and of capitalism, but believes that the practice of reason “could materialize other than by the intellectual transactions of a polite and literate bourgeois milieu”; even if the popular movements were bound by a dominant model, their historical specificity and autonomous forms of expression must be acknowledged. Lottes argues that a “new plebeian public sphere” emerged in late eighteenth-century English society when the *London Corresponding Society*⁸ endeavoured to create and diffuse an atmosphere of rational political discussion among “members unlimited”.

Regency radicalism therefore revealed the qualities of an autonomous “public sphere” with its own forms of expression, as noted by Eley and Lottes. I additionally argue that Regency radicals were not only capable of rational-critical discussion – a characteristic that Habermas attributed only to the “bourgeois public sphere” – but that they have transcended the confinements of bourgeois abstract reason through an emancipatory mock-satiric discourse in the radical press. Thus, at its formation, the “liberal public sphere” was not the preserve of the bourgeoisie, because it was also formed by a “plebeian public sphere” that presented itself as a new subversive contender on the public stage in early nineteenth-century English society.

2. Regency Radical Press

The intellectual and political culture of Regency radicalism asserted itself essentially in the London popular radical press. With its variety of textual forms,

⁷ Habermas did not consider the occupation of the public stage by Regency radicals as part of the “plebeian public sphere”.

⁸ The *London Corresponding Society* is considered the first popular radical organization. See Thompson (1991a, ch.1) and Wright (1998:38).

the Regency radical press assumed a crucial role not simply as a platform for print oratory but as an agency of reform and a vital channel of radical communication. It was the privileged arena of the political praxis of Regency radicalism. Deprived of all the instruments of power and weakened by the “physical force” defeats of the Napoleonic Wars and the post-war period, Regency radicals had the audacity and imagination to use the only instrument to intimidate that they possessed – satiric language – in order to transform the intimidating power of a political establishment into an object of humour and ridicule. The “delight in unrespectability” (Wood, 1994) was a strategy of resistance to the hegemony of powerful elites – a counter-discourse of radicals who refused to remain political non-entities and claimed to be part of the “body politic”.

Gilmartin (1996: 20-30) sees the innovative use of the radical press in early nineteenth-century as an “alternative structure of politics (...) stubbornly active and physical, never confined to the printed page”, therefore in opposition to the middle-class sense of retreat to the “virtual space of print” symbolised by the gentleman reading the newspaper while sipping his morning coffee, that is, the press as separate from its social dimension. The popular radical press of the Regency years, on the contrary, derived much of its energy from the direct contact with its audience in taverns, pubs and assemblies where the periodicals were read aloud, commented upon and used as sources of debate, or in the exhibition of caricatures on the shop windows of print sellers for the *gratis* enjoyment of the public. The radical press was not only a platform for print oratory. It created communal identity and cohesion. This social character was part of its genetic code and it is in the energy thus generated that the political and cultural impact of the radical press must be sought.

Intimately related with the physical, social nature of the Regency radical press is its popular origin. The radical press emerged from the kind of sensationalistic “literature” traditionally consumed by the poor – almanacs, chapbooks and ballads dealing with scandal, executions, natural disasters, murders, last dying speeches and confessions (Smith, 1986: 161; Harrison, 2007: 27). After the Wars this type of popular press became radical when the circulation of cheap periodicals, satirical pamphlets, posters, advertisements, ballads, and caricatures boomed among the lower classes.

From a radical point of view, the possibility of being able to express popular grievances knowing that they would be heard by a popular public opinion

turned the press into the privileged arena of radical political intervention in the post-Wars period. The political battlefield of Regency radicalism was the popular radical press, especially radical periodicals – *Cobbett's Weekly Political Register* (1816-35), *Wooler's Black Dwarf* (1817-24), *Carlile's Republican* (1819-26), *Sherwin's Political Register* (1818-19), *John Wade's Gorgon* (1818-19), *Thomas Davidson's Medusa* (1819), the ultra-radical *Cap of Liberty* (1819) – but also the whole group of caricaturists, ballad writers, publicists, pamphleteers, and satirists of the popular radical press.

I have chosen excerpts from three different textual forms of the Regency radical press – the radical periodical, the pamphlet satire and the caricature – to illustrate the energy of Regency radical press as the instrument of independent political and cultural assertion, but also to prove the intellectual capacity of Regency radicals to influence the public sphere. This energy was fostered by the introduction of innovations in the production and circulation of radical periodicals, satirical pamphlets and caricatures.

2.1 The Radical Periodical

A decisive part of the innovations must be ascribed to a name, William Cobbett.⁹ His pioneering role lay in creating a new type of journalism – the radical periodical, a weekly paper of political comment – and in inventing a new popular-political language and style. Additionally, he created the pre-conditions for the success of the radical periodical: he found a loophole in the wording of the *Stamp Act* that allowed his *Political Register* to be sold at 2d., providing him with a much wider circulation and audience.¹⁰ When Cobbett announced the birth of the cheap periodical in the *Political Register* of 16th November 1816, he was initiating the golden age of the radical press.

When Cobbett wrote in that famous edition of the *Political Register*: “As to the cause of our present miseries, it is the enormous amount of the taxes,

⁹ William Cobbett (1763-1835), self-educated journalist, publisher and bookseller, was the son of a farm labourer. He produced *Cobbett's Weekly Political Register* from 1802 to his death. Until 1804, he was a Tory journalist, but thereafter he wrote in the radical interest.

¹⁰ The original price of the *Political Register* was 1s ½d, which put it far beyond the reach of its intended public. According to Thompson (1991a: 789), at its climax between October 1816 and February 1817 Cobbett's 2d. *Political Register* was running at something between 40,000 and 60,000 copies each week, a figure that left any competitor out of sight. The circulation of the leading daily, *The Times*, was 5,730, and the *Observer* (weekly), 6,860 copies. Wright (1988: 66) suggests that its circulation could have been even higher.

which the government compels us to pay for the support of its army, its placement, its pensioners¹¹”, he was innovating in more than one way. On the one hand, he was linking his politics to Paine’s and presenting “political corruption” as the motto of Regency radicalism; on the other hand, he was turning the political discourse into “the voice of the common man becoming public for the first time” (Wahrman, 1993: 404).

The change in the political discourse consisted of the use of a direct, lively, “unphilosophic” approach that “translated” domestic politics into a style that the working-man could understand and with which he could identify.¹² That was the particular identity mark created by Cobbett, which he immodestly claimed.¹³ The following excerpt of *Cobbett’s Weekly Political Register* of 11 January 1817 illustrates the new popular political style through which he established a “direct” contact with his audience by means of its rhetorical questions, combined with a mock-satiric tone as oppositional strategy and the enjoyment in nicknaming, so typical of the radical press and of Cobbett in particular:

This race of men seem alarmed at the idea of their labourers and journeymen having votes at elections as well as they! And why not? Are not those journeymen and labourers as heavily taxed? Have they not wives and families? Have they not liberty and life to preserve? The upstart, big-bellied, swell-headed farmer can bluster and bully (out of his landlord’s hearing) enough about Sinecures and Pensions. He can swear and rave on his score like a madman. He can rail against the taxes which he has to pay, and against the tythes too he can curse like a Cossack or Pandour. But bid him come to a meeting, or put his hand to a petition, and you soon see what a wretched and selfish thing he is. (vol. xxxii: 43)

Cobbett thus managed to reach a wider audience than any other political writer had done since Thomas Paine’s *Rights of Man*. His was perhaps the most influential voice of the post-war years among the working people in the manufacturing districts, as the writings of contemporaries like Samuel

¹¹ *Apud* Thompson (1991a: 660).

¹² See Thompson’s interpretation of Cobbett’s rhetorical strategies (Thompson, 1991a: 824-26).

¹³ See *Cobbett’s Weekly Political Register*, January 11, 1817 (vol. xxxii: 45) where he claims a “distinguished place” for his publication among those that excite hope for parliamentary reform.

Bamford¹⁴ attest. With William Cobbett, the radical periodical became truly part of an “oppositional network” (Gilmartin, 1996: 4), a symbol of the marginalised political and economic condition of the working people, an opportunity for the agitation of public opinion and for the publicity of their specific demands. In all this Cobbett was a pioneer.

When William Cobbett withdrew to America in March 1817, others followed in his footsteps. The *Black Dwarf* (*BD*) became the most widely circulated and influential radical periodical of the late Regency years and the early 1820s despite the higher price (4d.). It combined erudition with the marked mock-satiric tone that characterised the popular radical culture of the Regency period. Thomas Jonathan Wooler (1786?-1853) was the satirical author and editor of the *Black Dwarf*. The title may have been taken from Walter Scott’s novel *The Black Dwarf*, published in Edinburgh at the end of 1816. The “Black Dwarf” was both the title of the periodical and the name of a character, largely Wooler’s persona. Besides the use of sarcasm as a polemical mode, the *Black Dwarf* illustrates another facet of radical satiric discourse: the appropriation of high culture for radical ends through the use of quotations of canonical literature. The frontispiece very appropriately quotes from *Imitations of Horace, The First Satire of the Second Book of Horace, Imitated* (1733):¹⁵

Satire’s my weapon; but I’m too discreet
 To run a-muck and tilt at all I meet;
 I only wear it in a land of Hectors,
 Thieves, supercargoes, sharpeners, and directors.

In the same vein, the following excerpt from an article in the edition of 6th January 1819 includes a quotation from Shakespeare’s *Macbeth* (I, 7) and an allusion to John (Jack) Ketch, the notorious executioner employed by Charles II. Reviewing and commenting upon the events of the previous year

¹⁴ Bamford, *Passages* (Dunckley, 1905: 12; Trevelyan, 1922: n192). Thompson (1991a: 698) considers Bamford “the greatest chronicler of early nineteenth-century radicalism”. Cobbett’s popularity among the working people turned him into a favourite target of loyalist propaganda. In *The Real or Constitutional House That Jack Built*, Cobbett is vilified as “the changeling, / the worthless and base / Just arriv’d from New York, with / his impudent face” (Rickword, 1971: 73).

¹⁵ Pope, Alexander (1733), *Imitations of Horace*, edited and annotated by Jack Lynch, *Eighteenth-Century E-Texts*.

at the beginning of a new one, “the Black Dwarf”/Wooler in one of his letters to the “Yellow Bonze in Japan” combines erudition with irony and sarcasm:

Upon the whole, I think, Sidmouth has performed the greatest feat of the past year. One of Shakespeare’s foolish villains – for all villains are fools, says

I dare do all that may become a man!

Who dares do more, is none!

Now Lord Sidmouth dare do, and did, a great deal more than *became* him – and if Shakespeare be right in his conclusion, Sidmouth is *no man* – but a sort of *demi-god* – a divinity of the new-drop – one of the *fates* that are represented by that honourable personage, the very respectable *Mr. John Ketch*. (*BD*, 1819: 7)

2.2 The Satirical Pamphlet

Regency radicals were aware of the strategic role of satire and ridicule. They knew that satiric laughter could undermine authority by deconstructing and exposing its oppressive character. One of the authors¹⁶ of the radical press to explore the use of satire as a political weapon was William Hone (1780-1842). A small time bookseller, antiquarian, and journalist, he was “the greatest radical satirist of the Regency era” (Epstein, 1994: 35), partly owing to his partnership with the brilliant caricaturist George Cruikshank (1792-1878). Hone’s popularity as a satirical author emerged in 1817 when he was prosecuted for publishing three pamphlet satires parodying the catechism, the creed and the litany of the “Book of Common Prayer” of the Church of England. These liturgical parodies – *The Sinecurist’s Creed, or Belief*, *The Political Litany, or General Supplication* and *John Wilkes’s Catechism of a Ministerial Member*, all sold cheaply – illustrate the successful use of parody as a critical method. *The Sinecurist’s Creed* is a satire on the three most prominent figures of the Liverpool Cabinet, all of them metaphorically nicknamed: Lord Eldon, Chancellor of the Exchequer, is “Old Bags”; Castlereagh, the Foreign

¹⁶ One of the most striking characteristic of Regency radicalism is the fact that most leaders were authors and intellectuals. Moderate reformers as William Hone and Thomas Wooler, ultra-radicals like the Evanses, Thomas Preston, “Dr.” Watson, James Watson (one of the main orators at the Spa Fields rising), Samuel Waddington, Robert Charles Fair (shoemaker poet), George Cannon (the pressman), William Benbow (shoemaker), Thomas Davidson (of the *Medusa*), were authors.

Affairs Secretary, is “Derry-Down Triangle”; and Sidmouth, the Home Secretary, is “The Doctor”. In *The Political Litany*, the call-and-response form increases the comic effect of this class-based counter-discourse:

O House of Commons, proceeding from corrupt borough-mongers, have mercy upon us, your should-be constituents.

O House of Commons, &c.

O gracious, noble, right honourable, and learned rulers of our land, three estates in one state, have mercy upon us, a poverty-stricken people.

O gracious, noble, &c. [...]

From the blind imbecility of ministers; from the pride and vain-glory of warlike establishments in time of peace,

Good Prince, deliver us. (Hone, 1817b: 3-4)

Hone had to face three trials on three consecutive days in December 1817 on charges of blasphemous libel for the publication of these parodies. He was acquitted in “some of the most hilarious legal proceedings on record” (Thompson, 1991a: 792). In fact, the public present in the courtroom often burst out laughing when Hone read out his (and others’) parodies as part of his defence strategy. There are numerous instances of public laughter in *The Three Trials of William Hone*, the report of the trials Hone published in 1818. The following example refers to the second trial (for *The Political Litany*):

(...) instead of “Son of God, we beseech thee to hear us”, &c. the defendant had said, “Son of George, we beseech thee to hear us. O House of Lords, that takest away so many thousands of pounds in pensions, have mercy upon us.”

[These parts of the parody produced an involuntary burst of laughter from the auditory, which evidently proceeded, not from a wish to disturb the Court, but was really the irresistible impulse arising from the matter of the parody.] (Hone, 1818: 62)

Thomas Wooler was also acquitted of charges of sedition in the same year (Epstein, 1994: 29-69) and their trial acquittals, especially Hone’s, illustrate the successful use of satiric language to oppose state authority. William Hone spoke for about seven hours on each of the three days, without legal counselling. The delighted exploitation of ridicule showed how persecution had difficulty standing in the face of bold authors and publishers symbolising the audacity, resilience and intellectual capacity of a culture. For that audacity

and resilience Hendrix (1976: 109) believes that the contest for the freedom of the press was “the radicals’ most prominent achievement”.

In fact, despite the repressive legislation issued in that year, the prosecution of satires – both textual and visual – could prove counter-productive. Prosecuted authors could read out in court their satires as part of their defence strategy, as Hone did, or describe the indicted caricature, which in either case would very much puncture the solemnity of the law. Conversely, repression only sharpened the authors’ imagination into devising ways to circumvent censorship through forms of misdirection – parody, allegories, overstatements, dream visions – which made their meaning and intention ambiguous and thus difficult to establish beyond doubt. As Dyer (1997: 72) noted, the disguise makes what it hides seem more transgressive. By encouraging the qualities that readers most value in satire – irony, innuendo, burlesque, parody, allegory – the censorship of publications could have favoured satire. In the above-mentioned report of the second trial, Hone boldly stated in court that

If they [the jury] required it, he would go through every supplication to the Rulers in the parody, to shew that what he said he was justified in saying – that it was true, and not libellous – that if there was ridicule, those who rendered themselves ridiculous, however high their station, had no right to cry out because they were ridiculed. He intended to laugh at them. They were his vindictive prosecutors, and his hypocritical persecutors; and laugh at them he would, till they ceased to be the objects of his laughter by ceasing to be ministers. (Hone, 1818: 96)

The reactions of contemporaries are sufficient evidence of the impact of the trials on the media and show how laughter generated by ridicule and mockery erased hierarchical distinctions and produced a potentially seditious attitude towards established authority. That was what made Hone dangerous in the eyes of the Government (Kent & Ewen, 2002: 10-11). Thomas Wooler thus acknowledged Hone’s triumph of laughter in the *Black Dwarf* of 24 December 1817:

There is nothing more dangerous to folly, than the ridicule which it merits. It cannot bear the laugh which it is sure to excite. While it struts in the robes of office, it is conscious of the ridiculous appearance which it offers to the crowd. It (folly) would render laughter high treason if possible; but

it would have gained something if it could have obtained the verdict of a jury to establish that, to laugh at, was to libel them. This would have been an advance, at any rate, to times when the ass shall be crowned king of the forest, and a grave administration exist, composed entirely of sanctimonious owls. (*apud* Hendrix, 1976: 127)

Following Hone's trials, George Cruikshank and others capitalized on the hilarious humiliation of repressive law. John Fairburn issued a verse broadsheet, *The Three Honest Juries*, which was surmounted by a medallion showing a laughing face labelled: *Laugh like me !!!* (Gatrell, 2007: 528).

The Hone-Cruikshank partnership was fertile in 1819 and 1820: *The Political House that Jack Built* (1819) was inspired by the Peterloo events and sold over 100,000 copies soon after publication. *Non Mi Ricordo* and *The Queen's Matrimonial Ladder* were issued in 1820, during the Queen Caroline affair and were also very popular.¹⁷ The radicals' ability to assume a class-based and militant humour as their response to aristocratic power (Hendrix, 1976: 115) turned the culture of Regency radicalism into a counter-culture, and satire into its essential mode of expression.

2.3 Caricature

With the exception of the Hone-Cruikshank pamphlet satires of 1819 and 1820, caricature prints¹⁸ were the most popular satiric form of the Regency radical press. They became the privileged vehicle to reach the new working-class public, as their enjoyment required no literacy and was often *gratis*, due to the habit of print sellers of displaying them in the windows of their print shops. But it had not always been so.

Until the 1810s, the circulation of caricatures, especially the fashionable social satire about public figures and socialites, was confined to a market of middle and upper-class buyers – including royalty. This upper-class exclusivity was reinforced by the high cost of print production. Caricatures were

¹⁷ *Non Mi Ricordo* was sold at 6d. and went through at least thirty-one editions in 1820; *The Queen's Matrimonial Ladder* was also sold at 6d. and ran through forty-four editions in 1820 (Carter, 2008: 266).

¹⁸ By the second half of the 1790s the term "caricature" had lost its original precise meaning of personal depiction to signify "any sort of satirical, humorous or grotesque representation" (Hill, 1965: 1).

etched or engraved on copper and pressed on handmade paper, coloured by hand, and afterwards reproduced. The cost of prints was therefore high. Gatrell (2007: 245) compares the price of a large print (it could cost 5 s. in the 1770s) with the price of a piece of clothing, e. g. an everyday coat (5 s.) or of a woman's gown (7 s.) to show how prints were expensively sold.

Depending on the elite for a living, satirical engravers and publishers did not dare to overtly challenge privilege or question the established order, no matter how decidedly most of them would defend freedom of expression. When they mocked the Prince of Wales for his extravagance, wastefulness, debauchery and political liaisons, nothing was said about him that loyalists would condemn. The fact that satire circulated in a closed circuit out of popular interference made it generally identified with the interests of the political and social elite.

From 1810 onwards, the situation gradually changed. The Mary-Anne Clarke scandal in 1809 is usually placed at the centre of the change, for the opportunity it gave to London radicals and satirists to exploit this affair of corruption in high places.¹⁹ The British Museum catalogued 121 satires on the affair, 56 being by Thomas Rowlandson for Thomas Tegg.²⁰ They were 'cheerfully bawdy', as *The Bishop and his Clarke, or A Peep into Paradise*, by Rowlandson, where the Duke of York, in bed, lovingly tells his mistress: "ask any thing in reason and you shall have it my dearest, dearest, dearest love", to which she answers by reminding him of the list of promotions she had pinned at the head of the bed (Gatrell, 2007: 497-98).

The popularity of the Clarke scandal contributed to the emergence of 'low' print shops in London. These began to offer a popular type of satire, shifting its focus and turning it against the powerful instead of being their instrument, as hitherto. For more than a decade, book and print sellers of humble origin exposed the corruptions and inequities of power itself and found in the Regent, that "sick epicure²¹", a valuable target. What had largely been a genre whose criticism the elite could assimilate, had now become a vehicle for political attack on the mighty by a growing popular audience. Now, the

¹⁹ In 1809 the Duke of York (son of George III) went through a parliamentary enquiry on charges of corruption in the sequence of his affair with a courtesan, Mrs. Clarke. He was acquitted but had to resign his post of commander-in-chief of the army (Gatrell, 2007: 496).

²⁰ Thomas Tegg was the first London printer to meet the demand for cheap reprints of caricatures (Donald, 1996: 4-5).

²¹ Dorothy George (1949: xxii; xx) quotes from Thomas Moore's 1816 poem "Lines on the Death of Sh-r-d-n".

corpus of caricature and publications in general that exposed the vices of the Regent did not circulate within the reliable upper-class sphere, safe from the capricious, merciless, and dangerous mob but in its middle. The satirical author ceased to be a kind of licensed jester, and caricatures and other print media were no longer confined to a ‘respectable’ elite market.

The caricature *His Most Gracious Majesty Hum IVth & His Ministers Going to Play the Devil with the Satirists*, probably by George Cruikshank, was published by Dolby in 1820. It is an interesting caricature because the main subject is satire itself. *Hum IVth* is the nickname given to George IV by the poet Thomas Moore (Gatrell, 2007: 535). In this print, Wellington and other ministers drag the Regent’s commemorative bomb to shoot down the satirists that plague them. Like gnats, the satirists circle in the air above them, wave printing presses or dance around the great men in mockery. The king shouts: “Zound and fury down with them! Here! Sid, you old tottering h-mb-g. Desire the bishops to come along with the tinder-box and matches! Don’t you see! They are ridiculing my very bomb (pronounced “bum” at the time). I tell you again, I am k-g, and be d-d to you all, and will do just as I please!!!” On the lower left-hand corner, the ghost of George III advises: “O my dear son! If you prosecute them you will make their fortunes – but if you will only conduct yourself like a man and a gentleman you will destroy their profession”:



Fig. 1 *His Most Gracious Majesty Hum IVth & His Ministers Going to Play the Devil with the Satirists*. Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino, California.

3 Conclusion

Regency radicalism was a decentralised and disorganised movement that lacked a recognised leadership. In spite of these caveats – or perhaps owing to them – it competed with the “bourgeois public sphere” against the conservative establishment. The occupation of the public stage by Regency radicals was not part of the strategy of a middle-class seeking political legitimization as Hunt (2003) proposes, or the cathartic expiation of the King’s immoral behaviour during the Queen Caroline affair, as Clark (2004) suggests, but the defiance of an oppressive political and cultural order. Regency radicalism was not only the popular response to the economic crisis and political repression of the post-war years but also their response to the marginalisation imposed on them by the union of aristocratic fear with middle-class distancing.

There is little margin to doubt the impact of the radical defiance on early nineteenth-century English society. By the time of the second Reform Bill the political role of the *Black Dwarf* and of the Regency radical periodicals in general was thus acknowledged by a reader of *Notes and Queries*:²²

They were the political instructors of the people at a period of great excitement and much suffering. And they constituted a power in the country (...) they were the pioneers of a more useful and sober popular literature. They served amidst all their abuses, one good purpose - they led the people to inquire and think. T.B. (28 Oct. 1865: 359)

Reminding us of the primacy of the political over the economic is yet another lesson of Regency radicalism. The most popular forms of the Regency radical press – periodicals, but also pamphlets and caricatures – provided a medium for comprehensive accounts of events and for the rapid circulation of political news and propaganda. But not only that. The social character and style of the radical press turned these vehicles of radical communication into instruments of the education of “members unlimited”. That was political intervention. It grew out of the conviction of Regency leaders and authors that information about parliamentary acts and debates, arrests and libel tri-

²² Founded (November, 1849) under the editorship of the antiquary W J Thoms, the primary intention of *Notes and Queries* was, and still remains, the asking and answering of readers’ questions. It is devoted principally to English language and literature, lexicography, history, and scholarly antiquarianism.

als, petitions and public meetings was education, and that both, communication and education, were fundamental instruments for the self-awareness of the people. The stress put on the intellectual development of the people and the openness characteristic of the radical press reveals the broad political vision of Regency radicals. They are not a symptom of cultural backwardness. It is what today might be called democratisation of society. Cobbett was pointing to the future when on 6th September 1817 he wrote in his *Political Pamphlet*:

It was perceived that the spirit of reading was abroad. It was perceived that the people *would* read. [...] You called them *rabble*, and their speeches and resolutions you called *trash*; but you had sense enough to see that this *trash* was such as you were unable to come up to. You saw that political knowledge of the highest sort was possessed in abundance by those whom your insolent pride had placed in the ‘lower orders’; that the leaders in the cause of Reform had eloquence as well as knowledge at command; and that it was impossible any longer to keep the people in the dark. (vol. xxxii: 718-19)

The essentially satiric tone of the new radical print culture is often viewed as backward-looking and inconsequential. That assessment oversimplifies a complex issue and disregards the fact that that was not the opinion of the establishment, who perceived the delight in baiting authority as a threat to the continuation of the *status quo*. Regency radicalism competed with the “bourgeois public sphere” against the conservative establishment and thus inscribed itself on the mainstream battle for political change in the early nineteenth-century. That statute is recognised by William Hazlitt in his volume of *Essays On Modern Comedy* (1851: 15-16): “the sharp edge of the satirical genius of the writers of the radical press was the antidote to the tendency of the middle-class values of ‘respectability’ to drill people into a sort of stupid decorum and force them to wear the same dull uniform of outward appearance”.

The violation of the cultural codes of the established elites that occurred in early nineteenth-century English society also contributed to the rise of the self-confident awareness that signalled the beginning of the end of the old cultural authority. In the context of the agitation for Queen Caroline, McCalman (1988: 176) clearly points to this possibility when he rhetorically asks whether “some thread of deference” had not been irreparably broken “when

a prostitute warned a roomful of soldiers in June 1820 in these terms: ‘I am for Caroline. I am a whore and if she has had a whore’s stroke is there any reason she is not to be a Queen?’”

This was the fertile ground that provided Regency radicalism with its force and imagination. Regency radicalism translated adverse economic, political, and social conditions into cultural energy. By focusing on an alternative agenda that involved a struggle over words and images, Regency radicalism was a counter-cultural experience.

The badge of Regency radicalism (parliamentary reform and its concrete manifestation, universal manhood suffrage) had to do not merely with the vote *per se*, but with the high value put on free exchange of information and opinion, freedom of discussion, freedom of association and freedom of the press. The insistence of Regency radicals on defending those values laid the foundations of many of the institutions and individual liberties that we take for granted in our present-day democratic societies. The way this intellectual culture interpreted the adverse political and economic conditions of the post-war period was its contribution to the definition of the principles that were to govern civilized society. Radical strategy privileged a struggle whose main weapons were words and images – a cultural struggle that deserves scholarly attention and not the disregard dictated by Habermas in 1962.

Acknowledgements

My first thanks go to my PhD supervisor, Professor Joanne Paisana, for her indispensable support and advice. I am also grateful to Professor Ana Gabriela Macedo, Director of CEHUM, for her continuing encouragement and support. I would also like to thank the staff at CEHUM for their kind collaboration.

The caricature *His Most Gracious Majesty Hum IVth & His Ministers Going to Play the Devil with the Satirists* is reproduced by permission of the Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino, California.

References

Primary Sources

- Cobbett's Weekly Political Register* (1817), vol. xxxii.
- The Black Dwarf, A London Weekly Publication by T. J. Wooler* (1818), vol. II.
- The Black Dwarf, A London Weekly Publication by T. J. Wooler* (1819), vol. III.
- Republican* (1825), vol. 12.
- Notes and Queries* (1865), vol. viii, 3rd series.
- DUNCKLEY, Henry (ed) (1905), *Bamford's Passages in the Life of a Radical and Early Days, in two volumes*, London, T. Fisher Unwin.
- GEORGE, Mary D. (1949), *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol. IX, 1811-1819, London, Printed by order of the trustees.
- HABERMAS, Jürgen (1989), *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society (Studies in Contemporary German Social Thought)*, trans. Thomas Burger with the assistance of Frederick Lawrence, Cambridge, Mass., MIT Press [1962].
- HABERMAS, Jürgen (1974), "The Public Sphere", *New German Critique*, issue 3.
- HONE, William (1817a), *The Late John Wilkes's Catechism of a Ministerial Member; Taken from an Original Manuscript in Mr. Wilkes's Handwriting, never before printed, and adapted to the present Occasion, With Permission*, London, Printed for one of the Candidates for the Office of Printer to the King's Most Excellent Majesty, and sold by William Hone.
- HONE, William (1817b), *The Political Litany, Diligently Revised; to be Said or Sung, until the Appointed Change Come, throughout the Dominion of England and Wales, and the Town of Berwick Upon Tyne, By Special Command*, London, Printed for one of the Candidates for the Office of Printer to the King's Most Excellent Majesty, and sold by William Hone.
- HONE, William (1817c), *The Sinecurist's Creed or Belief; as used Throughout the Kingdom. Quicunque vult. By Authority. From Hone's Weekly Commentary, n° 11*, London, Printed for one of the Candidates for the Office of Printer to the King's Most Excellent Majesty, and sold by William Hone.
- HONE, William (1818), *The Three trials of William Hone, For Publishing Three Parodies; viz. The Late John Wilkes's Catechism, The Political Litany, and The Sinecurist's Creed; On Three Ex-Officio Informations at Guildhall, London, During Three Successive Days, December 18, 19 & 20, 1817, Before Three Special Juries, and Mr. Jus-*

- tice Abbott, on the First Day, and Lord Chief Justice Ellenborough, on the Last Two Days*, London, Printed by and for William Hone.
- HONE, William (1820a), *Non Mi Ricordo!* London, Printed by and for William Hone, in Rickword, Edgell (ed.) 1971, *Radical Squibs and Loyal Ripostes. Satirical Pamphlets of the Regency Period, 1819-1821. Illustrated by George Cruikshank and others*, Bath, Adams & Dart, pp. 193-205.
- HONE, William (1820b), *The Queen's matrimonial Ladder, A National Toy*, London, Printed by and for William Hone, Ludgate Hill, in Rickword, Edgell (ed.) 1971, *Radical Squibs and Loyal Ripostes. Satirical Pamphlets of the Regency Period, 1819-1821. Illustrated by George Cruikshank and others*, Bath, Adams & Dart, pp. 167-85.

Secondary Sources

- CALHOUN, Craig & McQUARRIE, Michael (2004), "Public Discourse and Political Experience: T. J. Wooler and Transformations of the Public Sphere in Early 19th Century Britain", in BENCHIMOL, Alex & MALEY, William (eds.), *Spheres of Influence: Intellectual and Cultural Publics from Shakespeare to Habermas*, Oxford, Peter Lang.
- CARTER, Louise (2008), "British Masculinities on Trial in the Queen Caroline Affair of 1820", *Gender and History*, Vol. 20, N^o. 2 August 2008, pp. 248-269.
- Clark, Anne (2004), *Scandal: The Sexual Politics of the British Constitution*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- DYER, Gary (1997), *British Satire and The Politics of Style 1789-1832*, Cambridge, CUP.
- DONALD, Diana, 1996, *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Age of George III*, New Haven and London, Yale University Press.
- ELEY, Geoff (1992), "Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century", in Calhoun, Craig (ed) *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, Mass., MIT Press, chapter 12, pp. 289-339.
- EPSTEIN, James (1989), "Understanding the Cap of Liberty: Symbolic Practice and Social Conflict in Early Nineteenth-Century England", *Past & Present*, No. 122, pp. 75-118.
- EPSTEIN, James (1994), *Radical Expression: Political Language, Ritual, and Symbol in England, 1790-1850*, Oxford, Oxford University Press.
- GATRELL, Vic (2007), *City of Laughter: Sex and Satire in Eighteenth-Century London*, London, New York, Walker and Company.
- GILMARTIN, Kevin (1996), *Print Politics: The Press and Radical Opposition in early Nineteenth-Century England*, Cambridge, CUP.
- HARRISON, John F. C. (2007), *Learning and Living 1790-1960, A Study in the History of the English Adult education Movement*, Volume 9, London, Routledge [1961].

- HENDRIX, Richard (1976), "Popular Humour and *The Black Dwarf*", *The Journal of British Studies*, Vol. 16, No. 1, (Autumn, 1976), pp. 108-28.
- HILL, Draper (1965), *Mr. Gillray The Caricaturist A Biography with 147 Illustrations*, London, The Phaidon Press.
- HUNT, Tamara (2003), *Defining John Bull*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited.
- KENT, David A. & EWEN, D.R. (ed) (2002), *Regency Radical: Selected Writings of William Hone*, Detroit, Wayne State University Press.
- LOTTES, Günther (1979), *Politische Aufklärung und plebejisches Publikum. Zur Theorie und Praxis des englischen Radikalismus im späten 18. Jahrhundert*, Munich, Oldenbourg.
- PROTHERO, Iorwerth (1981), *Artisans and Politics in Early Nineteenth-Century London: John Gast and His Times*, London, Methuen.
- RICKWORD, Edgell (ed) (1971), *Radical Squibs and Loyal Ripostes. Satirical Pamphlets of the Regency Period, 1819-1821. Illustrated by George Cruikshank and others*, Bath, Adams & Dart.
- SMITH, Olivia (1986), *The Politics of Language 1791-1819*, Oxford, Clarendon Press.
- THOMPSON, Edward P. (1991a), *The Making of the English Working Class*, Harmondsworth, Penguin Books [1963].
- THOMPSON, Edward P. (1991b), *Customs in Common. Studies in Traditional Popular Culture*, New York, The New Press.
- WAHRMAN, Dror (1993), "Middle-Class Domesticity Goes Public: Gender, Class, and Politics from Queen Caroline to Queen Victoria", *Journal of British Studies*, Vol. 32, pp. 396-432.
- WOOD, Marcus, 1994, *Radical Satire and Print Culture 1790-1822*, Oxford, Clarendon Press.
- WRIGHT, David G. (1988), *Popular Radicalism. The Working-Class Experience, 1780-1880*, London and New York, Longman.

Defender a ópera contra os seus entusiastas: *Musiktheater*, de Walter Felsenstein a Peter Konwitschny

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

Universidade Nova de Lisboa

Embora a ópera seja entendida desde as suas origens como drama ou teatro por música, certo é que os sistemas sociocomunicativos da sua produção, mediação e recepção contribuíram historicamente para a hegemonia duma concepção e duma prática opostas: a ópera como negação do teatro. Os maiores entusiastas da ópera são, não raro, aqueles que a reduzem aos *virtuosi* do canto lírico, relegando inteiramente para segundo plano, senão mesmo ignorando, tudo o mais: a acção e as personagens representadas, a substância dramática plasmada no texto e na música, o *sentido* do todo. Tal como em outras esferas da arte e, em geral, da cultura e da vida social, a *crise do sentido* manifesta-se aqui no fenómeno da reificação, isto é, no esvaziamento substantivo da relação de comunicação, que se traduz em mero consumo do “êxito acumulado” das grandes estrelas do canto lírico e do seu *valor de troca* como mercadoria de prestígio. Assiste-se assim ao paradoxo que consiste em os pretensos melómanos e alegadamente mais profundos conhecedores da ópera serem precisamente aqueles que dela suprimem o teatro – a começar pelo teatro posto em música, codificado na partitura –, enquanto, por outro lado, um espectador comum, dir-se-ia menos “viciado” no consumo de vozes, discos compactos ou árias de óperas desligadas do contexto, se mostra ten-

dencialmente mais interessado no espectáculo como um todo. Uns procedem a uma operação anestética que os faz tomarem a parte pelo todo. Os outros, pelo contrário, ao atentarem na acção representada, nas personagens, nos conflitos em presença, no discurso polissémico que se desenrola na relação complexa entre música, palavra e processo cénico, são, afinal, aqueles que buscam no espectáculo de ópera uma experiência de verdade equivalente àquela que foi investida na partitura e – como é desejável – na realização desta. Objecto da presente comunicação é, pois, parafraseando Adorno, “defender a ópera contra os seus entusiastas”.

Para uma teoria da interpretação

Que é a obra? Que é a partitura? Que é a fidelidade à obra? Que é realizar a obra, interpretá-la, pô-la em cena? Eis as questões de que parto, tomando como referência a teoria da interpretação musical de Theodor W. Adorno, a teoria hermêutica de Hans-Georg Gadamer e o problema da tradição e da sua crítica em Walter Benjamin.

No seu célebre ensaio “Defesa de Bach contra os seus entusiastas”, Adorno estabelece desde logo uma diferença fundamental entre os conceitos respectivamente de *partitura* e *obra*:

Jamais e em lugar algum o texto musical é idêntico à obra; antes se exige sempre conceber, na fidelidade ao texto, o que se oculta nele. Se não se dispõe desta dialéctica, a fidelidade torna-se traição: a interpretação que não se preocupa com o sentido musical, pensando que este sentido se manifesta por si mesmo, em vez de reconhecer que o sentido é algo em constituição, acaba por falhá-lo. (Adorno, 1951).

Não cabe analisar aqui em pormenor a teoria da interpretação musical de Adorno, que foi publicada postumamente em 2001 no estado fragmentário em que ele a deixou. Limito-me a acentuar os seus eixos principais:

- Na partitura, o que não está notado é tanto ou mais importante do que o notado. Decifrar a notação pressupõe um idioma que enforma as decisões do intérprete. Problematizar o idioma como ideologia, submetê-lo à crítica, procurando redescobrir o *sentido*, para além das (falsas) evidências legadas pela tradição de *Vortrag* e/ou *performance*, é uma das primeiras tarefas do intérprete.

- A dimensão significacional do texto notado não basta. A actividade analítica do intérprete – o seu envolvimento na chamada “análise musical” da partitura –, por mais intensos e exaustivos que sejam, não lhe permitem por si só captar o sentido. Sobretudo não podem ser considerados critério último das decisões do intérprete.
- Há que surpreender nas notas o que se esconde por detrás delas: o que se esconde quer sob a aparência do significacional, quer sob a aparência de um estilo, de um idioma ou de uma tradição de *Vortrag*. Ou seja, há que passar para outra dimensão: a da *mimesis*. A crítica do idioma e a análise significacional (a análise da dimensão construtiva) têm de convergir na reconstituição do *impulso mimético*, o qual só muito deficientemente pode ser representado pelas notas, na sua descarnada *secura*.
- A obra de arte e, particularmente, a obra musical, que carece da mediação do intérprete, não é um processo concluso, mas antes um *Werdende*, um *devir*. Na medida em que a obra não se confunde com a partitura, cada reconstrução reabre as possibilidades da sua realização, as quais são, elas próprias, condicionadas pela produção musical que lhe é ulterior. A historicidade da arte e, neste caso da música, projecta-se retrospectivamente nas obras do passado, alterando sempre de novo a nossa perspectiva sobre elas.
- Contudo, o processo inconcluso de reconstrução da obra não consente uma atitude arbitrária, antes pressupõe uma *Gesetzmäßigkeit*, uma normatividade, cujo pólo principal é a fundamentação na partitura. A cada nova abordagem, esta tem de ser submetida a um processo de *Verfremdung*, de estranhamento, fazendo *tabula rasa* de pré-compreensões ou ideias feitas sobre ela, incluindo as que o próprio intérprete formou em realizações precedentes. Só desse modo é que as referidas três dimensões – a idiomática, a significacional e a mimética – se articulam na dialéctica sujeito-objecto, condição da autenticidade, da *chance* de verdade na *performance*.¹

Há evidentes pontos de convergência entre a teoria da interpretação musical de Adorno e a teoria hermenêutica de Gadamer. Note-se, desde logo, a distinção que este faz entre o texto científico ou jurídico, por um lado, e o texto literário ou a obra de arte em geral, por outro. Enquanto nos primeiros se remete para uma intenção ou um discurso originários – embora problematizados, discutidos,

¹ Para uma discussão mais pormenorizada cf. Vieira de Carvalho, 2004 e 2009. Cf. ainda

comentados ao longo da sua recepção –, nos segundos a obra exerce uma função normativa que emerge de si própria (transcendendo as “intenções” do próprio autor e, até, surpreendendo-o). Assim, Gadamer (1983) postula em síntese:

- a dialéctica entre *efeito da obra* (condicionada pelo *sentido* que lhe é imanente) e *recepção da obra* (condicionada pelo receptor e o contexto da recepção);
- a compreensão como resultado da *fusão de horizontes* de expectativa e de experiência respectivamente do contexto da criação e do contexto da recepção;
- a produção aberta e progressiva do sentido através da co-produção activa do receptor (o receptor ou intérprete torna-se *co-produtor do sentido*, em oposição ao conceito essencialista da obra de arte);
- a dialéctica entre *identidade da obra* e a sua dinamização pela *actividade interrogativa do intérprete*, pressupondo-se: a) a obra (o *texto*) como *instância de controlo*; b) a *crítica da tradição*.

Se Gadamer, tal como Adorno, postulam, cada um a seu modo, a crítica da tradição, Walter Benjamin vai ainda mais longe. Não se trata somente de crítica, mas sim de pôr radicalmente em causa a autoridade da tradição e romper com ela:

- a autoridade da tradição manifesta-se no *continuum* do academismo: *Em cada época, é preciso tentar arrancar sempre de novo a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela*;
- o *continuum* da tradição académica expulsa para a marginalidade tudo o que perturba a coerência do cânone assim constituído;
- só é possível romper com a autoridade da tradição fazendo explodir o *continuum* dessa mesma tradição;
- como num “salto de tigre” para o passado, é preciso surpreender o *novo* que outrora se manifestou e nos aparece *carregado de actualidade*.²

² Cf. Benjamin (1940) e, para uma discussão mais aprofundada em relação com a crítica da tradição artística, M. Vieira de Carvalho (1999).

A tomada de consciência destas diferentes posições teóricas sobre o problema da interpretação, aqui apenas brevemente esboçadas, é indispensável para ascendermos a um nível de discussão dir-se-ia mais maduro ou aprofundado. Não podemos deixar de as levar em consideração como ponto de partida da reflexão crítica sobre a problemática mais específica da dramaturgia e encenação de ópera.

Felsenstein e o conceito de *Musiktheater*

Questões como as atrás referidas foram articuladas por Walter Felsenstein no seu conceito de *Musiktheater* (cuja melhor tradução será porventura *Teatro de Música* ou, melhor ainda *Teatro-Música*), desenvolvido sobretudo desde o final da década de quarenta do século passado (1947), quando assumiu as funções de Director da Ópera Cómica Berlim (*Komische Oper*), designação por ele próprio atribuída a um dos teatros que ali haviam sobrevivido aos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial. Para além do seu trabalho de encenador, concretizado em mais de uma centena de produções, Felsenstein legou-nos um acervo de escritos ensaísticos, reflexões, entrevistas e outros materiais em que esse seu conceito – entretanto generalizado, e não apenas nos países de língua germânica – se encontra teoricamente fundamentado.

Felsenstein parte do problema da “integração entre cena e partitura” e interroga-se:

[Quando e onde já alguma vez se assistiu] a que uma acção composta em música seja verdadeira no palco, que o canto no palco seja uma exteriorização humana imprescindível, que para todos aqueles que no teatro fazem música se trate de algo tão ‘indizivelmente’ significante e emotivo que só fazendo música podem transmiti-lo...?

[...] Em 100 tentativas haverá talvez 5, das quais se poderá inferir inequivocamente a humanização do canto cénico, a integração de cena e partitura (Felsenstein, 1965: 359).

Esta questão determinava prioritariamente uma alteração radical nas programas de formação dos actores-cantores. Era necessário superar o ensino convencional do canto lírico, no qual o treino vocal era desligado da interiorização e do agir cénico das personagens. Felsenstein exigia, assim,

“uma nova qualidade pedagógica na formação de cantores-actores”, a “preparação de uma nova geração” que, “para lá de todas as capacidades interpretativas”, adquirisse um conhecimento aprofundado e crítico “sobre a sua tarefa criativa”, estivesse em condições de emitir “opiniões próprias sobre questões estéticas” e pudesse intervir activamente “no estabelecimento de uma relação correcta entre teoria e prática”.

Os problemas identificados por Felsenstein na *performance* dos cantores líricos eram os seguintes:

- a cisão entre *actor* e *cantor*, isto é, a incapacidade do cantor lírico de identificar a *expressão* com a *técnica vocal*;
- a demasiada dependência do actor-cantor da *memorização* do texto-música do respectivo papel: *recitava* (“debitava” algo decorado), em vez de atingir uma *expressão autónoma credível*;
- a demasiada preocupação do cantor consigo próprio (com a execução da parte que lhe cabia na partitura), desprezando ou iludindo a relação com o parceiro de interacção cénica (cf. Felsenstein, 1965).

Como já mencionei a este respeito noutra ocasião, estas preocupações de Walter Felsenstein retomam em larga medida a crítica de Rousseau à *praxis* de execução da ópera do seu tempo e visam, tal como em Rousseau, o aperfeiçoamento da ilusão cénica, a verosimilhança da acção representada no palco como *tranche de vie* (para usar uma expressão de Diderot). Relembro uma vez mais um fragmento da entrada *Acteur* do *Dictionnaire de Musique* de Rousseau (1767), que Felsenstein não cita, mas que podia subscrever inteiramente:

Não basta ao Actor de Ópera ser um excelente Cantor, se ele não for também excelente na Pantomima; pois que não deve fazer sentir somente o que ele próprio diz, mas também o que faz dizer à Sinfonia. A Orquestra não dá um sentimento que não deva sair da sua alma; os seus passos, o seu olhar, os seus gestos, tudo deve concordar sem cessar com a Música, sem parecer contudo que ele se preocupa com isso; deve interessar sempre, mesmo guardando silêncio; e, ocupando-se embora de um papel difícil, se se esquecer por um instante da Personagem para se ocupar do Cantor, não será senão um Músico em Cena; já não será Actor.³

³ Citado in Vieira de Carvalho (1989): 29.

Entre as modificações propostas por Felsenstein em matéria de formação de cantores, tendo em vista alcançar a unidade de canto e representação, contava-se nomeadamente a exigência de que “o cantor, intelectualmente e através de exercícios expressivos adequados”, “aprenda a dominar a função fonética e física da voz para a colocar ao serviço da mensagem (*Aussage*) específica”, o que pressupunha que ele começasse por esquecer o “hábito de cantar”:

- *tais exercícios, revestidos das mais diversas emoções, devem ter por efeito que toda a técnica normal ligada à vocalização aprenda a ajustar-se à respectiva emoção;*
- *em contraposição ao exercício puramente técnico o cantor deve instilar-se da rejeição de qualquer vocalização que não diga ou se refira a algo de definido.*

O ideal a atingir era o do *cantar total*, que devia manifestar-se simultaneamente na voz e no corpo como resultado da *identificação* do intérprete com a situação humana e a personagem. Tratava-se, enfim, de tornar extensivo aos cantores de ópera o método de Stanislawski para os actores. Na verdade, e em convergência com o programa de Stanislawsky para o teatro declamado, o *Musiktheater* de Walter Felsenstein assentava nos seguintes princípios:

- o cantor descobre por si próprio a *motivação para cantar* em cada situação dramática;
- a música não deve surgir no palco como algo que o cantor aprendeu previamente para executar mais tarde, mas antes como *algo aparentemente improvisado*;
- a *interacção* durante o espectáculo deixa de ser entre os cantores e o maestro, passa a ser *exclusivamente entre os cantores enquanto personagens*;
- o cantor consciente do seu papel e da partitura no seu todo é o *verdadeiro portador da acção*: *antecipa-se* ao maestro (*Voraussein*) e este é que o segue;
- a *motivação para agir* estende-se às massas corais, tratadas como pluralidade de actores-cantores individuais, cada qual com o seu agir e a sua *motivação específicos* (o efeito-massa deve ser resultado das interacções individuais e não inversamente).

O princípio da interacção individual estendia-se, de resto, à abordagem da partitura no seu todo, desde o início do trabalho dramaturgico até à encenação como resultado final. Felsenstein (1965) insiste no *método indutivo*, em que a análise da obra é debatida e partilhada entre todos os intervenientes, e sublinha, ao mesmo tempo, a *produtividade do conflito* entre cantores, cenógrafo, encenador, chefe de orquestra, enfim, todos os elementos envolvidos no projecto. Daí a necessidade de formar cantores que fossem verdadeiros parceiros na pesquisa – “pesquisa infundável”, pois nenhuma obra era definitivamente captável, e pesquisa que tinha de ser recomeçada sempre de novo a partir do zero. Cada nova produção duma obra pressupunha esse exercício anestético dos intérpretes relativamente a ideias feitas ou experiências anteriores da mesma. O critério último era o da “fidelidade à obra” (*Werktreue*), isto é, “o respeito pela intenção subjectiva do autor” objectivada na partitura (Felsenstein, 1965: 368).

Comparando a posição de Felsenstein com as acima referidas verificamos que diverge aparentemente de Gadamer quando busca a *intenção subjectiva* do autor. Na medida, porém em que toma como critério último a partitura, reconhece implicitamente nesta, tal como Gadamer, uma normatividade própria, autonomizada de outros “testemunhos” (declarações, escritos, etc.) da “intenção do autor”, exteriores à partitura. Também parece evidente a sua convergência objectiva com Adorno e Benjamin, pois, considera, tal como estes: a) que a “intenção do autor” nunca é verdadeiramente captável; b) que é preciso partir duma atitude de estranhamento relativamente ao que nos é “familiar” na obra (as nossas próprias pré-compreensões) e recuperar sempre de novo a capacidade primária de experiência no estudo da partitura; c) que, para tanto, é preciso pôr radicalmente em causa ou mesmo romper com a tradição.

Em síntese, o método de Felsenstein evidencia, a meu ver, manifestos pontos de contacto com a teoria da interpretação musical de Adorno, pela ênfase que coloca – embora sem formular propriamente o conceito – na *dialéctica sujeito-objecto* como condição do desempenho dos intérpretes. Na verdade, o que Felsenstein exige destes, e de si próprio como encenador, é a captação do *gesto global da obra* e das suas personagens e situações (*mimesis*), através da *análise (dimensão significacional)* e da *crítica do idioma* como ideologia: *a crítica da praxis da ópera como negação do teatro*.

Brecht e a crítica do teatro ilusionista

Enquanto Felsenstein desenvolvia a sua teoria e prática do *Musiktheater* na recém-fundada *Komische Oper* (1947), na Behrenstrasse, antigo *Theater Unter den Linden* (1891-92) ou *Metropol-Theater* (1898), Bertolt Brecht, regressado do exílio, retomava a sua actividade de criador e director teatral em Berlim, onde funda o *Berliner Ensemble*, com sua mulher Helene Weigl, em 1949. Primeiro, no *Deutsches Theater*, depois no antigo *Theater am Schiffbauerdamm*, que se torna sede do *Berliner Ensemble* em 1954, Brecht prossegue a sua teoria e prática duma “dramaturgia não-aristotélica”, que começara a desenvolver nesse mesmo teatro nos anos 20 (cf. Brecht, 1933/1941).

Assim, não só nos seus originais destinados ao teatro, mas também na encenação de obras do repertório tradicional, Brecht promove a desconstrução do *palco ilusionista* e do *teatro de emoções* herdados do romantismo e da reforma iluminista burguesa (Diderot, Lessing, Rousseau), e acentua a *função narrativa* dos dispositivos cénicos, incluindo a representação dos actores. A designação de teatro épico resulta precisamente do *efeito de estranhamento* (*Verfremdungseffekt, V-Effekt*) decorrente da dissociação entre *narrador* e *acção narrada*, dissociação que assimila o teatro a uma narrativa ou *epos*. Ao contrário do ideal de *arte oculta* (*art caché*) ou *arte acabada*, ao serviço da ilusão perfeita, a oficina teatral é exposta (abolição da *quarta parede*), deslocando o espectador – tal era o objectivo de Brecht – para uma posição de *observador crítico e pensante*. Em vez de gerar *ilusão*, o teatro devia gerar *saber*.⁴

Separados no centro de Berlim por poucos quarteirões, Felsenstein e Brecht empreendem assim, simultaneamente, pesquisas diferentes e autónomas, as quais, no caso de Brecht, embora mais voltadas para o “teatro declamado”, também tinham particular incidência, desde os anos 20, na ópera e nos géneros músico-teatrais em sentido lato.

A teoria e a *praxis* de Brecht, no *Berliner Ensemble*, e do seu vizinho Felsenstein, na *Komische Oper*, divergiam, pois, em síntese, nos seguintes aspectos:

⁴ Cf. Brecht (1935/1941), “Neue Technik der Schauspielkunst”, onde são precisados alguns destes conceitos e os que seguidamente são apresentados em síntese.

Felsenstein

reintegra a ópera no teatro: retoma, na ópera, o espírito da reforma iluminista burguesa (Diderot, Rousseau)

catarsis (tensão emocional do espectador)

palco ilusionista

modelo de identificação: actor desaparece na personagem

o actor diz o texto como improvisação
busca das “intenções do autor”

método indutivo *dissimulado* no espectáculo

desenrolar contínuo da acção

espectador passivo

teatro na esfera da educação

Brecht

reintegra a ópera no teatro: recupera as *estruturas épicas* de antigas práticas teatrais anteriores ao século XVIII

distância crítica (espectador descontraído)

desconstrução da ilusão: abolição da quarta parede

actor dissocia-se da personagem e toma posição sobre ela (gesto de mostrar, gestos citáveis)

o actor diz o texto como citação
mostrar a distância histórica do intérprete para com o autor e o seu mundo (*separação dos horizontes*, em vez de fusão dos horizontes)

método indutivo *restituído* no espectáculo como processo crítico de descoberta

continuum estilhaçado (montagem, imagens dialécticas)

espectador activo, produtor de sentido

teatro na esfera do divertimento

No que respeita especificamente à ópera, o próprio Brecht estabeleceu, desde os tempos da *Mahagonny*, a dicotomia entre *ópera épica* e *ópera dramática* (cf. Brecht 1930/1938: 1011):

ópera dramática

fusão dos elementos

a música serve

intensifica o texto

afirma o texto

ilustra

descreve a situação psíquica

ópera épica

separação dos elementos

a música medeia

interpreta o texto

pressupõe o texto

toma posição

apresenta o comportamento

A síntese de Peter Konwitschny

Como já se referiu acima, a *teoria* e a *praxis* do teatro épico surgiram nos anos 20 em ligação com o repertório clássico: os processos de *Verfremdung* eram aplicados às peças de outras épocas, problematizando-as e reconstruindo-as sob essa nova perspectiva. Esta continuou a desenvolver-se, no pós-guerra, no *Berliner Ensemble*, centro de formação e estágio para jovens encenadores, que acabaram por transportar *também* para os palcos de ópera – mesmo tratando-se do repertório tradicional – a “maneira de representar épica” (*epische Spielweise*) (cf. Herz, 1971). Principais representantes da primeira geração saída do *Berliner Ensemble* foram Ruth Berghaus e Harry Kupfer, enquanto na *Komische Oper* se salientavam Joachim Herz e Götz Friedrich entre os mais próximos colaboradores de Felsenstein.⁵

Contudo, em vez da tendência à separação das duas “escolas” de encenação, ocorreu uma assimilação mútua dos princípios que podiam ser recipro-

⁵ Ruth Berghaus, que viria a casar com o compositor Paul Dessau, autor da música para numerosas peças de Brecht estreadas no *Berliner Ensemble*, foi directora deste teatro, durante alguns anos, na década de 70. Joachim Herz sucedeu em 1976 a Walter Felsenstein, após a morte deste, na direcção da *Komische Oper*. Götz Friedrich, o outro dos dois principais discípulos de Felsenstein, tornara-se pouco antes intendente da *Deutsche Oper*, em Berlim-Occidental. Quanto a Harry Kupfer, sucedeu em 1981 a Joachim Herz na direcção da *Komische Oper*.

camente produtivos. Ambas partilhavam o desígnio de reintegrar a ópera no domínio global do teatro e, por isso, o conceito de *Musiktheater* de Felsenstein tornou-se uma referência comum incontornável. Por outro lado, mesmo na sua tradição de teatro ilusionista, o próprio Felsenstein nunca deixara de incorporar, mormente no registo da comédia, práticas tradicionais de desconstrução da ilusão, de efeito irónico ou humorístico. O que prevaleceu nos desenvolvimentos ulteriores do *Musiktheater* foi, pois, o diálogo e a convergência entre os contributos respectivamente de Felsenstein e Brecht.

Tal é o caso de Peter Konwitschny, que comemorou em 2009 quarenta anos de carreira como encenador (sobretudo de ópera) e que assume explicitamente como referências “a coreografia de Berghaus”, “a penetração psicológica de Felsenstein”, “o ímpeto de Kupfer” e “a dialéctica de Brecht” (entrevista a Kämpfer, 2001: 30). Não admira, por isso, que Konwitschny proceda igualmente segundo o *método indutivo*, nas três seguintes dimensões que acentua enfaticamente:

- o trabalho de equipa, particularmente no âmbito do núcleo inicial de encenador, dramaturgista, cenógrafo, coreógrafo, maestro, mas incluindo também cantores e todos os outros intervenientes no processo;
- a necessidade de partir do detalhe para o todo (por exemplo, análise do texto palavra a palavra, procurando o gesto da linguagem, para chegar a uma ideia de cada cena);
- o papel decisivo da música como ponto de partida (cf. Oeck, 2008: 135), a qual tem de ser interpretada *autonomamente*, eventualmente em contradição com o texto, e *corporalmente*, como movimento que se expande e contrai no espaço.

“A cena não duplica a música”. A tarefa da encenação é iluminar “o todo constituído por música, texto e cena” (entrevista a Kämpfer, 2001: 12).

Mas o que importa sublinhar nos seus trabalhos, e que verdadeiramente os distinguem no actual panorama da encenação de ópera, é a síntese entre a *catarsis* da dramaturgia aristotélica e o *efeito de estranhamento* brechtiano. Nas suas encenações, a ópera – melhor dizendo, *Musiktheater* – transformase num campo de tensões:

- quanto aos intérpretes, especialmente cantores, tensão entre *linguagem corporal e canto/palavras cantadas, verdade da expressão dramática* (“situação existencial”) e *perfeição técnica vocal, identificação com o papel e gesto de mostrar*;
- quanto à relação de comunicação com o público, tensão entre *ilusão e desconstrução da ilusão*, isto é, entre o mundo fictício representado no palco e o mundo real do espectador.

Os pontos de contacto com a teoria da interpretação musical de Adorno são, designadamente, a obra como processo em aberto ou inconcluso, a análise do detalhe, a crítica do idioma como ideologia, a captação do impulso mimético a partir da recuperação da capacidade primária de experiência e, sobretudo, o conceito de *mimesis*, entendida não como mera cópia ou imitação, mais sim como experiência de défices com que a vida real nos confronta, evocação *ex negativo* de promessas de felicidade não realizadas ou nostalgia de um mundo alternativo. Eis o que vale para os intérpretes no seu conjunto e para o próprio encenador em particular, que articula nos seguintes termos aquilo que, remetendo de novo para Adorno, poderíamos chamar a dialéctica sujeito-objecto:

Comparo a minha relação com a ópera com uma relação amorosa, na qual, de parte a parte, há uma entrega existencial e começa a dar-se uma transformação, devido à grande intimidade. O ponto decisivo é que eu, em contraste com as indicações cénicas (didascália) tenho outras imagens e outras experiências de vida. Aqui nunca tenho o sentimento de fazer as coisas de outra maneira, mas sim de assumir a minha própria verdade. É como alguém que lê um livro aos vinte, e volta a lê-lo vinte anos depois. Há dimensões completamente novas. Que é que mudou? Não foi o livro, mas sim o próprio que o leu. O mesmo se passa com as partituras. As notas não se alteram, mas, ao longo da nossa vida muda aquilo que elas nos dizem. [...] Fidelidade à obra (Werktreue): [...] compreendo o impulso e procuro mediá-lo (citado in Kämpfer, 2001: 173).⁶

⁶ Konwitschny insiste no seu propósito de captar a “substância da obra”, em vez de pretender provocar ou causar escândalo. Por isso se distancia do conceito de *Regietheater* (“teatro de encenador”), já que o considera demasiado ligado a opções de encenação arbitrárias (cf. Brug, 2006: 98), isto é, não fundamentadas na *Gesetzmäßigkeit* da partitura, na sua normatividade imanente, como diria Adorno.

A meu ver, é este conceito de *mimesis* ou *impulso mimético* que melhor pode traduzir um outro campo de tensão inerente às encenações de Konwitschny. Ele próprio o explicita nas suas declarações: a tensão entre a *impossibilidade de mudança* e a *necessidade de mudança*. No horizonte do palco “abre-se uma porta para a realidade”: por exemplo, “quando a sala é iluminada cai a quarta parede e isso significa que a acção cénica já não pode deixar o espaço dos espectadores” (entrevista a Kämpfer, 2001: 32). É nesses momentos cruciais que culmina o seu tributo à “dialéctica de Brecht” e, obviamente, também à ideia de “montagem” e “imagens dialécticas” de Walter Benjamin, num sentido abrangente não somente da “dialéctica do olhar”, mas também do que poderíamos designar como uma “dialéctica da escuta”.⁷

Por isso, com toda a propriedade, Konwitschny diz só ser capaz de conceber e de fazer teatro como *Politikum*, isto é, como evento socialmente relevante: “o que é importante para as pessoas tem de ser discutido colectivamente”. Para ele, encenar corresponde à necessidade vital de reinterpretar sempre de novo “histórias” já conhecidas, como na antiga Grécia, onde o teatro também era essencial à vida da *polis* – da comunidade, da esfera pública.⁸

Talvez resida precisamente aí – nessa referência ao teatro grego como *Politikum* – a razão pela qual, nas suas encenações, o efeito de estranhamento se transmuta paradoxalmente na *catarsis* aristotélica: não no sentido do teatro ilusionista e de emoções criticado por Brecht, mas sim no sentido de “purificação”, aqui entendida como recuperação da capacidade de experiência – experiência humana, deslocada da esfera dir-se-ia superficial do *pathos* para uma esfera mais profunda, que lhe correspondia originariamente na Grécia antiga: a esfera do *ethos*.

Referências

- Adorno, Theodor W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (ed. Henri Lonitz), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1951), “Bach gegen seine Liebhaber verteidigt”, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Darmstadt: WGB, 1998: 10.1, 138-151.

⁷ Cf. a este respeito Vieira de Carvalho (1999).

⁸ Konwitschny sublinha que a sua ideia de teatro como *Politikum* não se confunde com tornar a “política” objecto do teatro, ainda que “o olhar sobre a peça”, ao levar em conta o substrato social dos conflitos, acabe por “politizá-la” (cf. Kämpfer, 2001: 33-35; cf. ainda p. 166).

- Adorno, Theodor W. (2008), *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft* (ed. Tobias ten Brink und Marc Phillip Nogueira), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1931), “Was ist das epische Theater? (I)”, in: Benjamin (1991): II. 2, 519-531.
- Benjamin, Walter (1939), “Was ist das epische Theater? (II)”, in: Benjamin (1991): II. 2, 532-539.
- Benjamin, Walter (1940), “Über den Begriff der Geschichte”, in: Benjamin (1991): I.2, 691-704.
- Benjamin, Walter (1991) *Gesammelte Schriften* (eds. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser), 6 vols., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt (1930/1838) “Zu ‘Aufstieg un Fall der Stadt Mahagonny’”, in: Brecht (1967): vol. 17, 1004-1016.
- Brecht, Bertolt (1933/1941) “Über eine nichtaristotelischen Dramatik”, in: Brecht (1967): vol. 15, 228-336.
- Brecht, Bertolt (1935/1941), “Neue Technik der Schauspielkunst”, in: Brecht (1967): vol. 15, 337-388.
- Brecht, Bertolt (1967), *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brug, Manuel (2006), *Opernregisseure Heute*, Berlin: Henschelverlag.
- Felsenstein, Walter (1965), “Methodische Grundfragen des Musiktheaters”, in: Felsenstein (1986): 357-370.
- Felsenstein, Walter (1986), *Theater muß immer etwas Totales sein — Briefe, Aufzeichnungen, Reden, Interviews*, Berlin: Henschelverlag.
- Gadamer, Hans-Georg (1983), “Text und Interpretation”, in: *Gadamer Lesebuch* (ed. Jean Grondin), Tübingen: Mohr/Siebeck, 1997: 141-171.
- Herz, Joachim (1971), “Klassiker-Rezeption und epische Spielweise auf der Musikhöhne”, in: Herz (1989): 281-291.
- Herz, Joachim (1989), *Theater – Kunst des erfüllten Augenblicks – Briefe, Vorträge, Notate, Gespräche, Essays*, Berlin: Henschelverlag.
- Kämpfer, Frank (ed.) (2001), *Peter Konwitschny Regisseur*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag.
- Oeck, Anja (2008), *Musiktheater als Chance. Peter Konwitschny inszeniert*, Berlin: Akademier der Künste.
- Vieira de Carvalho, Mário (1989), “Introdução à dramaturgia musical”, in: Vieira de Carvalho (2005): 15-35.
- Vieira de Carvalho, Mário (1998), “Productive Misreading of Baroque Opera: The Staging of Handel’s *Serse* by Herz (1972) and *Giustino* by Kupfer (1984)”, in: *Cinquant’anni di Produzioni e Consumi della Musica dell’Età di Vivaldi (1947-1997)* (eds. Francesco Fanna e Michael Talbot), Florença: Olschki, 1998: 229-255; cf. versão portuguesa com o título: “A encenação da ópera barroca como

- misreading* criativo: *Serse e Giustino* de Haendel encenados respectivamente por Herz (1972) e Kupfer (1984)”, in: Vieira de Carvalho (2005): 61-89.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999), “Towards Dialectic Listening: Quotation and Montage in the work of Luigi Nono”, in: *Contemporary Music Review* 18/2 (1999): 37-85.
- Vieira de Carvalho, Mário (2004) “A partitura como espírito sedimentado: Em torno da teoria da interpretação musical de Adorno”, in: *Theoria Aesthetica* (ed. Rodrigo Duarte), Porto Alegre (Brasil): Escritos Editora, 2005: 203-224; republicado in: Francisco Monteiro / Ângelo Martingo (eds.), *Interpretação Musical – Teoria e Prática*, Lisboa: Edições Colibri, 2007: 15-36.
- Vieira de Carvalho, Mário (2005), “*Por lo imposible andamos*” – *A ópera como teatro: De Gil Vicente a Stockhausen*, Porto: Âmbar.
- Vieira de Carvalho, Mário (2009), „Meaning, Mimesis, Idiom: On Adorno’s Theory of Musical Performance“, in: *Expression, Truth, Authenticity: On Adorno’s Theory of Music and Musical Performance* (ed. M. Vieira de Carvalho), Lisboa: CESEM / Colibri, pp. 83-94.

Performance Musical: O Papel do Intérprete na Música Erudita Ocidental

LUÍS PIPA

Universidade do Minho

O papel da notação musical

A interpretação da música erudita ocidental, vulgarmente denominada por ‘música clássica’, tem como base um conjunto de símbolos que constituem a notação musical, que é uma linguagem reconhecida universalmente entre os músicos de formação clássica. É esta universalidade que permite que um músico, qualquer que seja a sua origem, possa hoje em dia decifrar uma sonata de Beethoven, um nocturno de Chopin ou uma obra acabada de compor. No entanto, como faz notar Paul Henry Lang,

... as notas na partitura de uma composição ainda não são música, mas apenas a sua imagem através de um meio diferente. Esta imagem visual deverá ser convertida num fenómeno acústico, que, por sua vez, terá de ser sujeito a uma interpretação por um músico [performer] de modo a se transformar em arte viva (Lang, 1982).

É essa “transformação” que coloca muitas vezes em conflito compositores, intérpretes e outras figuras que opinam sobre o assunto, designadamente críticos e musicólogos. O compositor Ralph Vaughn Williams assinala que,

Uma partitura musical é meramente uma indicação de música potencial...uma indicação bastante desajeitada e mal concebida. Pode ver-se quão desajeitada é pela importância dada às ‘prestações individuais’ de qualquer peça de música. Se um compositor pudesse indicar o que queria com alguma precisão, não haveria margem para isso; como as coisas são, dois cantores ou instrumentistas podem seguir fielmente as intenções do compositor tais como expressas nas notas da partitura, e ainda assim produzir resultados substancialmente diferentes (*apud* Le Huray, 1990:3).

Talvez por esse motivo, a própria notação musical foi sofrendo ajustamentos ao longo da História, sentindo os compositores cada vez maior necessidade de acrescentar indicações de andamento, dinâmica, articulação e agógica, procurando desse modo fornecer ao intérprete instruções mais detalhadas e precisas. Como diz Peter Holman, “ao longo dos séculos os compositores tomaram gradualmente conta de decisões interpretativas anteriormente deixadas aos executantes” (Holman, 2002: 21). No período barroco, nomeadamente, cabia aos instrumentistas de tecla a resolução de baixos que por vezes nem sequer eram cifrados, e era prática corrente ornamentar linhas melódicas simples, que por vezes assumiam o carácter de verdadeiras improvisações, um pouco à maneira dos músicos de jazz no presente.

The image displays a musical score for the first movement of A. Corelli's Sonata for violin and viola da gamba, Op. 5 No. 2, in G major. The score is presented in two versions: 'ornamented version' and 'original version'. The 'ornamented version' features a highly decorated melodic line with many ornaments and slurs, while the 'original version' is a simple, unadorned melody. The bass line is also shown in both versions, with some figured bass notation (6, 6, 7, 7) visible in the original version.

Figura 1. A. Corelli. *Sonate a violino e violone o cimbalo* op. 5 nº 2 em si bemol maior, primeiro andamento, Grave, cc.1-4, com ornamentos atribuídos ao compositor (Holman, 2002: 47).

A procura da precisão máxima na concepção de uma partitura teve um dos seus maiores partidários em Stravinsky. No entanto, este reconhecia que,

... por mais escrupulosamente que seja a notação de uma obra musical, por mais cuidadosamente que possa estar segura contra quaisquer tipo de ambiguidades, através de indicações de andamento, gradações sonoras, fraseado, acentuações, e por aí adiante, conterà sempre elementos obscuros que desafiam qualquer definição, uma vez que o dialecto verbal é impotente para definir o dialecto musical na sua plenitude (Stravinsky, 1970: 123).

Schoenberg, entretanto, avisava para o perigo de se cair em extremos, considerando que, se por um lado não seria lógico retornar à economia de indicações de Beethoven, Mozart ou mesmo Bach, quanto mais exactas fossem as instruções de interpretação, mais imperfeitas se poderiam tornar (Schoenberg, 1975: 319-20).

A verdade é que, como afirma Lang, a interpretação não é determinada em todo o seu detalhe pela notação gráfica, dependendo ainda de factores como a prática e pensamento musicais reinantes ou determinadas tradições musicais herdadas do passado seguindo práticas que possam entretanto ter-se transformado em regras (Lang, 1982). A questão da tradição mereceu o interesse de Vianna da Motta: falando de Hans von Buelow, o seu último grande mestre, escreveu o seguinte:

Um dos mais estranhos mal-entendidos é o de considerar Buelow o modelo do músico 'objectivo' que tivesse seguido como um escravo as intenções do compositor. No fim da sua vida houve pelo contrário quem o censurasse de ser demasiado arbitrário, despótico..Enquanto que a maioria o considerava como o maior intérprete de Beethoven achavam outros que ele levava certas coisas de maneira nada 'Beethoveniana'. Isto mostra quão pouco ele foi compreendido. Àquelas censuras diz-se que ele teria respondido: 'Brahms declarou-me que eu podia executar as suas obras como eu quisesse; portanto, quanto mais o posso fazer com Beethoven, do qual já ninguém sabe como ele as queria'. Com esta resposta está destruído o espectro da tradição. Onde existe ela, essa sacrossanta tradição? Tradição é criada de novo em cada grande artista, mas de maneira alguma se pode transmitir. Verdadeira tradição seria paralisia, por fim transformar-se-ia em deturpação das intenções do autor. O que havia de grande em Buelow era justamente que ele, apesar de toda a liberdade, nunca caía em arbitrariedade voluntária. O único critério do intérprete é a impressão actual. E quando se ouvia

Buelow dirigir Beethoven tinha-se a impressão imponente de ouvir propriamente Beethoven. Por que meios ele, recriando livremente, nos dava justamente a impressão de ouvirmos Beethoven e não Buelow, esse é o segredo do intérprete (Motta, 1947: 161-2).

Esta postura de Buelow e de muitos dos seus contemporâneos, veio a alterar-se posteriormente. Arnold Schoenberg, em 1948, precisamente o ano do desaparecimento de Vianna da Motta, reconhecia que grande parte dos intérpretes tinham então adoptado uma “certa frigidez de sentimento que reduzia a expressividade musical”, como se de repente todos receassem ser apelidados de “românticos” e se envergonhassem de serem apontados como “sentimentais”. Apesar de tudo, reconhecia que no período à volta de 1900 muitos artistas exageravam na exibição do poder da emoção que sentiam, olhando as obras de arte como meras criações para assegurar a oportunidade de se exporem perante o seu público (Schoenberg, 1975: 320-2). Vianna da Motta apontava precisamente essa característica a Anton Rubinstein: apesar da grande admiração que nutria pelo grande pianista russo, admitia que quer “ele tocasse Beethoven, Schumann, ou Chopin, o que se ouvia era sempre Rubinstein”, sendo as obras para ele “nada mais que o material no qual ele expandia a sua poderosa personalidade” (Motta, 1947: 162). Foram seguramente estas ‘liberdades’ que levaram compositores como Ravel a dizer que não queria que o interpretassem, mas apenas que o tocassem (*apud* Long, 1971: 21), e Stravinsky a afirmar:

A música deve ser transmitida e não interpretada, porque a interpretação revela a personalidade do intérprete em vez da do autor, e quem pode garantir que o executante irá reflectir a visão do autor sem a distorcer? (Stravinsky, 1990: 75).

No mesmo sentido, Wilfried Mellers identifica duas categorias de executantes: os “intermediários”, como “veículos das intenções do compositor”, e os “intérpretes” como “aqueles para quem as intenções do compositor (ou, de uma forma mais palpável, a partitura), são um ponto de partida para o seu próprio trabalho criativo / interpretativo” (*apud* Clarke, 2002: 189).

A visão defendida por Ravel e Stravinsky terá levado a que se tenha, durante grande parte do século XX, chegado ao equívoco de considerar

que aquilo que vem expresso na partitura é a verdade completa da obra musical. Ora, como foi visto anteriormente, a verdade é que os símbolos e todas as indicações complementares, por muito exaustivas que tentem ser, continuam a ter elementos de ambiguidade que só se resolvem com uma interpretação em todo o sentido da palavra. Por mais escrupulosamente que encarne o seu papel de ‘transmissor’ ou ‘intermediário’, o executante será sempre obrigado tomar decisões que interferirão inevitavelmente no resultado musical.

Um exemplo gráfico muito interessante da necessidade de interpretar uma partitura foi-nos deixado por Vianna da Motta: apesar de muitas artistas de referência, sobretudo na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, terem introduzido anotações interpretativas em edições de que eram responsáveis, sobretudo em obras de compositores dos períodos barroco e clássico, a edição manuscrita da sonata para piano op. 7 de Beethoven pelo extraordinário pianista português supera qualquer outra em detalhe. Mesmo não tendo Vianna da Motta deixado nenhum registo gravado das suas aclamadas interpretações de Beethoven, a análise desta edição deixa transparecer quão aprofundado era o estudo que fazia de todas as componentes da obra, e quão preciosas se tornam as suas indicações para o esclarecimento de soluções interpretativas. As figuras 2 e 3 permitem a comparação entre os primeiros compassos do texto original de Beethoven e os da edição manuscrita de Vianna da Motta.

Não sendo este o local apropriado para analisar aprofundadamente as notórias diferenças entre os dois textos,¹ torna-se imediatamente aparente toda a espécie de indicações complementares que Vianna da Motta inseriu, e que alteram em absoluto aquilo que Fernando Lopes-Graça definiu como a “ortografia” do texto musical.² Desde o compasso inicial podem observar-se profusas indicações de fraseado, articulação e dinâmica, juntamente com indicações de dedilhação valiosas para a execução da obra. Um aspecto particularmente interessante ressalta da distribuição das colcheias da mão esquerda, apontando para uma articulação e um fraseado específicos, revelando aspectos expressivos que a exiguidade de indicações do compositor não deixa à partida transparecer. O próprio Artur Schnabel reconhecia no prefácio à sua edição das trinta e duas sonatas de Beethoven que,

¹ Para um estudo aprofundado da edição de Vianna da Motta, cf. Pipa, 2004 e 2007.

² Lopes-Graça fez esta referência a propósito da edição que Vianna da Motta fez da sonata op. 31 n.º 2 de Beethoven (Lisboa, Sasseti, s.d.), (Lopes-Graça, 1984:20).

As ligaduras de expressão, bem como os acentos e as indicações relativas ao ataque foram anotadas pelo compositor de um modo tão obviamente confuso e descuidado, sobretudo nas suas primeiras obras, que o Editor [Schnabel] sentiu-se não apenas musicalmente justificado, mas no dever de as alterar ocasionalmente de acordo com o seu melhor julgamento, sensibilidade e gosto: abreviar, aumentar, interpretar (Schnabel, 1935).

1 Allegro molto e con brio

p *sf*

7 *sf*

13 *sf* *p*

Figura 2. Beethoven, *sonata para piano* op. 7 em mi bemol maior, primeiro andamento, Allegro molto e com brio, cc. 1-17: Texto original de Beethoven, edição Henle (urtext).

O intérprete ao longo da sua vida

Schnabel achava inconcebível que pudesse haver duas interpretações pela mesma pessoa que fossem absolutamente iguais. Referindo-se às dúvidas que teve em aceitar o convite que lhe foi feito em 1929 para gravar as trinta e duas sonatas de Beethoven, o pianista temia que um registo definitivo atentasse contra a verdadeira natureza da arte da interpretação, que apelidava de

“efémera e irrepetível” (Schnabel, 1988: 98). Por esse motivo, associar uma interpretação a um determinado artista pode por vezes resultar numa falácia. Na verdade, o mesmo músico pode mesmo chegar a produzir interpretações radicalmente diferentes da mesma obra em diferentes alturas da sua vida.

A descrição de Hector Berlioz sobre as duas vezes que ouviu Liszt interpretar o primeiro andamento da conhecida ‘Sonata ao Luar’ de Beethoven (op. 27 nº 2), é particularmente ilustrativa:



Figura 3. Beethoven, *sonata para piano* op. 7 em mi bemol maior, primeiro andamento, Allegro molto e com brio, cc. 1-18: edição manuscrita de Vianna da Motta (Genebra, Julho de 1915).

Um dia, há tinta anos, estava presente quando Liszt tocou este *Adagio* para um pequeno grupo de amigos. Na sequência do hábito que ele tinha de obter o aplauso do público da moda, distorceu a música: em vez de tocar aquelas longas notas do baixo, em vez de manter a severa uniformidade de ritmo e andamento... acrescentava *trilos* e *tremolos*; acelerava e atrasava o tempo, fazendo a paixão intrometer-se na melancólica tranquilidade. Fazia

ressoar trovões num céu sem nuvens, onde a única fonte de escuridão consiste no pôr-do-sol. Sofri cruelmente (*apud* Bernstein, 1998: 113).

A segunda interpretação, “em total escuridão”, teve esta descrição:

Então, após uma pausa para reflexão, surgiu da escuridão a nobre elegia que ele tinha uma vez tão perversamente distorcido. Ouvia-se agora na sua sublime simplicidade; nem uma única nota, nem uma única acentuação foi acrescentada às notas e acentuações do compositor. Era o próprio vulto de Beethoven, a sua grande voz que ouvíamos, intimada pelo virtuoso. Cada um de nós sentiu o *frisson* característico em silêncio e, após o último acorde se ter esvaído, continuávamos em silêncio – lavados em lágrimas (*idem*, 114).

Estamos naturalmente a falar de um caso extremo, em que os exageros de juventude e uma certa complacência do grande público em relação aos caprichos de “super-estrela” da primeira metade do século XIX que o jovem Liszt cultivava, não eram minimamente comparáveis com o maduro ancião em que o extraordinário pianista e compositor se viria a transformar no derradeiro período da sua existência.

Nem sempre, no entanto, as diferenças interpretativas reflectem uma mudança radical de personalidade e estilo de vida. Um exemplo clássico no século XX é o do genial pianista canadiano Glenn Gould. Apesar de desde muito jovem ter procurado manter uma postura extremamente séria e coerente como intérprete, as enormes diferenças entre as suas duas gravações em estúdio das ‘Variações Goldberg’ de Johann Sebastian Bach são assinaláveis. Essas duas interpretações ficaram célebres, sendo ainda hoje uma referência para os amantes do piano e da música de Bach. Com vinte e seis anos de distância, estas variam em numerosos aspectos, cujo mais notório é o que respeita à sua duração: a gravação de 1955 dura 38’57”, enquanto a de 1981 dura 51’15”. Gould acreditava que à sua primeira gravação faltava uma certa “deliberação” [“a certain deliberate-ness”] necessária para complexas texturas contrapontísticas, reclamando ter feito nessa nova versão a “descoberta da lentidão”. Esse estilo, que ele apelida de “ruminativo”, contrasta verdadeiramente com o da primeira gravação, muito mais fresco e espontâneo, em que o pianista encontrava um verdadeiro sentido de humor e em que reconhecia a suas “impressões digitais”, sobretudo de um ponto de vista tátil, mas em que se confessava incapaz de identificar o espírito da pessoa que tinha feito essa gravação (Stegmann, 1993: 9-10).

O compositor como intérprete da sua obra

Nas últimas décadas tem sido possível recuperar e editar gravações do início do século XX, e mesmo alguns exemplos do final do século XIX, em que alguns dos mais célebres compositores deixaram registos da sua obra, entre os quais podemos contar nomes como Grieg, Fauré, Busoni, Debussy, Ravel, Gershwin, Scriabine, Rachmaninov, e inclusivamente um pequeno registo do próprio Brahms. Abstraindo de questões que possam ter a ver com a qualidade de gravação, seria talvez expectável que, uma vez conhecida a versão do próprio compositor, esta supostamente deveria passar a ser como que uma versão “certificada”, não sendo por isso de esperar que, a não ser que a versão do compositor apresentasse sérias limitações técnicas, alguém se pudesse “atrever” a executar novamente essas obras, e, vindo tal a suceder, divergir em algum aspecto da interpretação do compositor. O facto é que tal não chegou nunca a acontecer. A verdade é que, tal como o intérprete, o próprio compositor poderá ter uma visão diferente da sua obra e de aspectos que poderá salientar na interpretação da mesma em momentos diferentes, como nos exemplos de Gould ou Liszt descritos anteriormente. Mas o compositor pode também ter uma visão aberta da sua obra. Vários contemporâneos de Chopin, por exemplo, testemunharam o facto de ele nunca tocar as suas obras duas vezes da mesma maneira, variando conforme o seu estado de espírito e diversificando a sua expressão. Um dos seus discípulos, F. Henry Peru, dizia mesmo que o mestre podia tocar vinte vezes seguidas a mesma peça, que se escutaria sempre com igual fascínio (Eigeldinger, 1986: 55). Independentemente da atitude mais liberal de Chopin perante a sua obra, um compositor mais conservador poderá mesmo assim ser sensível a alterações de práticas interpretativas vigentes ao longo do tempo, e fazê-las reflectir nas suas interpretações.

Conclusão

O executante (ou performer, para usar um termo mais abrangente e hoje reconhecido internacionalmente) é um elo fundamental para que possa haver música. Quer seja visto como intermediário, transmissor ou intérprete, o seu papel é absolutamente imprescindível na realização sonora de uma determinada idealização musical, transmitida através de símbolos que supostamente a representam. Na forma como essa realização é feita reside o fascínio da arte

da interpretação, que leva ainda hoje audiências em todo o mundo a esgotar salas de concertos para ouvir grandes intérpretes executar obras que não raramente conhecem na perfeição, seguramente na expectativa de encontrar algo de diferente e único nessas interpretações. As sábias palavras de Vianna da Motta, entrevistado por Fernando Lopes-Graça em 1940, abordam de uma maneira quase desconcertante o cerne da questão:

... a realização absoluta da intenção do autor, sem a menor interferência da personalidade do executante, parece-me nem ser possível, nem mesmo desejável, pois se ela fosse possível só haveria uma única forma de execução para cada obra e escusado será dizer que assim se tornaria inútil ouvir mais do que o artista que tivesse a inaudita felicidade de possuir essa única interpretação correcta. Seria simplesmente a morte de toda a actividade musical no campo da interpretação (Lopes-Graça, 1984: 38).

Referências

- BERNSTEIN, Susan (1998) *Virtuosity of the Nineteenth Century: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford, Stanford University Press.
- CLARKE, Eric (2002) 'Listening to performance' *Musical Performance: A Guide to Understanding* John Rink (ed.) Cambridge, Cambridge University Press, pp. 185-196.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques (1986) *Chopin Pianist and Teacher as Seen by His Pupils* Cambridge, Cambridge University Press.
- HOLMAN, Peter (2002) "Notation and interpretation", *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, Anthony Burton (ed.), Londres: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 21-48.
- LANG, Paul Henry (1982) "Foreword", *Essays in Performance Practice*, Frederick Neumann, Ann Arbor, UMI Research Press.
- LE HURAY, Peter (1990) *Authenticity in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LONG, Marguerite (1971) *Au Piano Avec Maurice Ravel*, Paris, Julliard.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1984) "Vianna da Mota. Subsídios Para Uma Biografia Incluindo 22 Cartas ao Autor", *Opúsculos (3)*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 9-94.
- MOTTA, José Vianna da (1947) *Música e Músicos Alemães - Volume II [edição revista e aumentada]*, Coimbra, Coimbra Editora.

- PIPA, Luís (2004) *From the romantic tradition to the modern school of pianism: The legacy of José Vianna da Motta (1868-1948)*, Tese de Doutoramento, Leeds, Universidade de Leeds.
- PIPA, Luís (2007) “Vianna da Motta’s interpretative scope, as illustrated through his performing score of Beethoven’s Piano Sonata op. 7”, Actas dos Encontros de Investigação em Performance, *Performa’07*, Aveiro, Universidade de Aveiro.
- SCHNABEL, Artur (1935) “Editor’s Preface”, *L. v. Beethoven - 32 Sonatas for the Piano-forte*, Artur Schnabel (ed.) Nova York: Simon and Schuster.
- SCHNABEL, Artur (1988) *My Life and Music* Nova York: Dover Publications Inc.; Gerards Cross: Colin Smythe Ltd.
- SCHOENBERG, Arnold (1975) *Style and Idea*, Londres, Faber and Faber.
- STEGMANN, Michael (1993) “A kind of Autumn Repose”, folheto do CD *J. S. Bach - Goldberg Variations BWV 988 [1981 Digital Recording]* Glenn Gould (piano) Sony Classical, pp. 9-11.
- STRAVISNKY, Igor (1990) *An Autobiography (1903-1934)*, Londres, Marion Boyars [1936].
- STRAVISNKY, Igor (1970) *Poetics of Music*, Cambridge, Harvard University Press [1942].

História da interpretação como memória de civilização – gesto, corpo, e expressão na performance musical do barroco pós-modernidade.

ÂNGELO MARTINGO
Universidade do Minho

Introdução

De acordo com Weber (2003: 218), a acção social é, idealmente, tipificável enquanto (1) racional no que respeita a fins; (2) racional quanto a valores; (3) afectiva; e (4) tradicional. Ao contrário da acção determinada pelos valores, afectos, ou pelo costume, a acção racional quanto a fins é orientada pelas expectativas sobre o comportamento do objecto da acção. Elias (1987; 1990) avança, por outro lado, uma teoria civilizacional em que precisamente essa racionalidade, enquanto interiorização de coações externas e psicologização do comportamento, emerge como aspecto fundamental de civilização, em geral, e da sociedade de corte, em particular. No mesmo sentido, embora já de um ponto de vista crítico, Horkheimer & Adorno (1973), evidenciam o carácter instrumental da razão, enquanto instrumento de dominação quer da natureza e do outro, quer, enquanto pressuposto desta, instrumento de auto-domínio.

É nesse quadro teórico que a interpretação musical é equacionada – partindo da enunciação sumária de alguns elementos da evolução histórica da interpretação musical, bem como de recentes resultados no âmbito da produção e percepção de indícios expressivos, em particular, no que respeita à relação cena-sala, compositor-intérprete, e estrutura musical-expressão, esta reflexão procura evidenciar aquilo que na comunicação musical configura os processos de racionalização (Weber) e civilização (Elias, Vieira de Carvalho).

A relação cena-sala

Consumado no séc. XVII, o teatro à italiana, com o fechamento e isolamento do espaço, o estabelecimento da cena frontal, da moldura de palco, do pano de boca de cena, e da teorização da ‘quarta parede’, configura, como mostram Vieira de Carvalho (2009a: 17) e Kaden (2003: 277), a passagem de um modelo coloquial, com retroacção entre cena e sala, para um modelo presentacional, sem retroacção, em que o espectador é progressivamente remetido a uma escuta interior, passiva, em silêncio, e restringida a um abstracto aplauso como manifestação de apreço. Não deixa Vieira de Carvalho de evidenciar também que a própria evolução da linguagem musical na ópera do barroco reflecte os mesmos traços de modelo civilizacional teorizado por Elias (1987; 1990). Com efeito, como mostra Vieira de Carvalho (2005: 37ss), também para além do pano de boca de cena, nas próprias obras, encontramos um modelo de civilização, enquanto psicologização do comportamento e distanciamento das emoções e impulsos próprios. Disso é exemplo o desenvolvimento da diferenciação entre ária e recitativo. É aí evidente, como mostra Vieira de Carvalho (2005: 42), a dissociação entre interioridade e exterioridade, emergindo a ária como momento estático de do planeamento estratégico, reflexão, e expressão, e o recitativo, como momento de acção e interacção entre as personagens de acordo com convenções sociais.

O carácter artificial, construído, da comunicação é aí reforçado, de acordo com Vieira de Carvalho (1999: 124) pela estruturação ternária da ária da capo (em que a reexposição contraria o desenvolvimento orgânico), bem como pela codificação, transparente para o público, do *affectus* de cada ária, em elementos como o tempo, o modo, e o ritmo (Vieira de Carvalho, 2005:

43). De igual modo, a exigência e as conotações do ‘natural’ emergente na transformação do gosto no séc. XVIII implica, de acordo com Vieira de Carvalho (1999: 129) “[...] não arrancar a máscara, mas antes colá-la à cara”. Todos esses elementos concorrem a estruturação de um modelo comunicacional radicado na identificação entre cena e sala, modelo esse que, refinado no séc. XIX (Wagner) constituiria, não só para recepção das telenovelas, como, em geral, para algumas acepções de pós-modernidade, não só a raiz, como o modelo inteiro Carvalho (Vieira de Carvalho 1999: 139).¹

Não surpreende por isso, já de um ponto de vista empírico, apontarem vários estudos no sentido de um uso instrumental das emoções na comunicação musical. Desde logo, Palmer (1992: 252) faz notar que os desvios de um tempo metronómico – o *rubato*, são determinadas intencionalmente pelo grau de expressividade a comunicar, sendo que quando um intérprete é solicitado ser menos expressivo, verificam-se desvios menores. Para além disso, vários estudos demonstram a eficácia da comunicação emocional, tendo em conta que são identificadas as emoções intencionalmente veiculadas pelos intérpretes (Behrens & Green 1993; Gabrielson & Juslin 1996; Juslin 1997, 2000; Juslin & Madison 1999; Sundberg, Iwarsson & Hagegard 1995, citados em Juslin & Persson 2002: 222). Juslin & Persson (2002: 221) demonstram também que não só emoções específicas são veiculadas e recebidas, como tal comunicação é passível de ser ensinada, manipulada e controlada, avançando nos elementos articulação, tempo e intensidade, estratégias de ensino que optimizem a comunicação das emoções, como alternativa às tradicionais metáforas no ensino da música. Em particular, a tristeza seria veiculada, entre outros elementos, pelo tempo lento, legato, variação diminuta da articulação, e contrastes diminutos (Juslin & Persson 2002: 223).

A relação compositor-intérprete

Espelhando esse modelo de comunicação musical, a evolução histórica da relação compositor-intérprete apresenta uma restrição progressiva da retroacção e um continuado esforço de controlo dos aspectos irracionais da performance.

¹ Cf. Vieira de Carvalho (2005: 37-60) para uma análise sistemática das relações entre ópera séria, esfera pública representativa, e esfera pública burguesa, bem como Vieira de Carvalho (1999: 133ss) para a análise da crítica contemporânea do modelo de identificação.

Isso mesmo é avançado por Vieira de Carvalho (2009b) e Kaden (2003), de acordo com quem a liberdade criativa do compositor é progressivamente maximizada no decorrer da história, por contraposição ao intérprete, que é remetido, como o público, para uma contemplação silenciosa do texto, num processo que reflecte e promove a progressiva especialização dos intervenientes na comunicação musical – compositor, intérprete, público. Do mesmo modo, verifica-se uma progressiva restrição da improvisação, ganhando esta contornos de amadorismo, por oposição à performance regulada (Kaden, 2003: 274ss). Assim, se até ao barroco encontramos deixados à prática e convenções performativa elementos como a articulação, alterações rítmicas, ornamentação – que Vieira de Carvalho (2009b), a partir de Adorno, designa por idioma –, observamos que, no próprio barroco, e numa tendência que se acentua na primeira escola de Viena, e mais no romantismo, as convenções idiomáticas são progressivamente resgatadas das práticas performativas para serem incorporadas no processo composicional, enquanto notação.

Trata-se de um processo continuado, que radica, de acordo com Kaden (2003: 276ss), no *organum* primitivo – tendo em conta que uma voz é duplicada de acordo com regras bem definidas, nem deve o *organum* ser tomado como o gérmen da improvisação nem o da composição, mas antes o da regulação da performance. Do mesmo modo, embora do ponto de vista da legitimação do serialismo integral do pós-guerra, Kirchmeyer (1968), em “Da constituição histórica de uma música racionalista” (publicado na *Die Reihe*, revista representativa da vanguarda do pós-guerra), identifica na data muito precisa de 1026 do distante século XI, em que Guido d’Arezzo avança a sua proposta fundadora da notação musical no *Micrologus*, o precedente para o “[...] controlo racional do espírito criativo”.

É possivelmente nesse contexto da vanguarda do pós-guerra que o processo oferece contornos mais claros. Em 1949 Messiaen publica a primeira obra que configura esse procedimento composicional, em que as alturas, durações, dinâmicas, e articulações são regidos por sequências pré-estabelecidas, embora sejam as *Structures Ia*, de 1952, de Boulez, que mais ficariam associadas a essa técnica. Do ponto de vista da composição, Adorno identificou aí uma racionalidade acrítica que mais não era que o espelho do uso da razão fora do âmbito musical. Em particular, a mediação que cumpriria ao compositor pareceria ausente de um sistema que, uma vez estabelecido, gera todo o fabrico musical. “Diferenciação e integração”, escreve Adorno (1992:295),

“[...] são reduzidas à mesma fórmula e a composição não contém nada de qualitativamente diferente que se lhes contraponha”. Vieira de Carvalho (1999: 252) designa por ‘autopoiesis’ o carácter generativo e auto-referencial desse serialismo integral, apontando a semelhança entre este e a concepção mecanicista do universo avançada por Newton.

Não deixa, porém, de reflectir-se no entendimento do papel do intérprete essa proposta composicional, ao procurar que a notação esgote as decisões interpretativas. Refira-se a título de exemplo que, em 1971, Stockhausen (in Cott, 1974) diz procurar um sistema de notação que, em cada signo dado (‘ideograma’) se esgotassem as indicações para o intérprete, procurando erradicar da performance aquilo que não pode ser medido. Reflexo dessa busca de precisão na notação pode encontrar-se na *Peça para Piano n.º 1*, em que o pianista é solicitado fazer audível num acorde de nove notas, sete indicações de dinâmica com cinco níveis de intensidade diferenciados (compasso 11, do grave para o agudo: *p fffff ffff mf*). De um equivalente refinamento, e falta de exequibilidade, o compasso 54 da mesma obra apresenta um acorde de nove notas em que cada som é indicado um nível de intensidade específico, com seis níveis diferenciados (do grave para o agudo: *pp p mf p fffff mf f*).

Com um nível de controlo que a música electrónica elevou sem precedentes, Stockhausen (1961: 65), em “Electronic and Instrumental Music”, coloca as duas questões essenciais relativamente à performance: “[...] *levará o desenvolvimento da electrónica ao fim da interpretação? Estão os intérpretes condenados a tocar no futuro apenas a velha música instrumental para concertos ‘collegium musicum’ e para museus da música gravados?*”. De acordo com Stockhausen, os intérpretes tinham-se tornado “[...] *uma espécie de substitutos da máquina*”, observando que tinha deixado de existir espaço para ‘decisões livres’. Do mesmo modo, e referindo-se à música electrónica como um terceiro estágio de evolução (sendo a música vocal o primeiro, e a música instrumental o segundo), Stuckenschmidt (1958), observa que a música havia atingido um estágio evolutivo em que a participação humana estava excluída da realização, embora não da composição. Proclamando a ‘abolição do natural’, Stuckenschmidt (1958: 13), reconhece na música electrónica “[...] *uma arte arte totalmente controlada pelo espírito humano*”.

Numa tentativa de obviar esse carácter totalizante da partitura, Stockhausen (citado em Maconie 1990: 70), propõe uma reformulação do tempo musical que, em vez de “[...] *medições em centímetros*”, reflecta as “[...] *as nuances ‘irracionais’, acentos e agógica de um bom intérprete*”. Desse modo, e

procurando estabelecer “[...] a acção do intérprete por meios de sinais visuais, e dirigindo-se directamente ao organismo vivo do músico, à sua criatividade, e à sua variável capacidade de reacção” (Stockhausen, 1961: 67), o compositor explora as possibilidades agógicas nas peças para piano V-VIII. Nesse contexto, a *Peça para Piano VI* contempla acima de cada sistema um conjunto de 13 linhas sendo os *accelerandi/ ritardandi* aí notados continuamente – a linha superior designa o tempo mais rápido, a do meio, um tempo que é metade do anterior, e a última, um quarto, devendo o intérprete estabelecer uma escala de tempos com 12 intervalos percebidos como iguais (Stockhausen, 1965).

A *Peça para Piano XI* do mesmo compositor apresenta um aspecto diferente na relação com o intérprete - a partitura é composta de 19 fragmentos, devendo o pianista, no momento da performance, a partir de um dado fragmento escolher o fragmento seguinte, sendo aspectos de cada fragmento condicionados pelo fragmento executado imediatamente antes. Como porém o número de opções é limitado – embora atinja cerca de 3,5 milhões de possibilidade, de acordo com Cope (1984) –, e a forma deva ser entendida como o conjunto das possibilidades de sequências, Vieira de Carvalho (1999: 252) define esta obra não como paradigma da ‘obra aberta’ (como sustentado por Umberto Eco) mas antes como paradigma da autopoiesis, enquanto sistema auto-regulado e auto-referencial.

Procurando “[...] reconciliar a obra com o intérprete”, num caminho que o compositor entendia como a ‘glorificação’ deste (Boulez, 1968: 48; 50), Boulez apresenta na *Terceira Sonata* uma obra em que, do mesmo modo que na *Peça para Piano XI* de Stockhausen, não só permitido, como solicitado, ao intérprete modificar a sequência das partes. Em “Alea”, porém, Boulez (1968) oferece um entendimento da forma em que a variabilidade das performances é absorvida pela equivalência das possibilidades. Com efeito, de acordo com Boulez (1968: 41): “Se o intérprete pode modificar o texto à sua imagem, é necessário que essa modificação esteja implícita no texto, que não seja [...] imposta a este”.

Pareceria assim, nestes ilustrativos exemplos, reforçada a tese de Kaden (2003) ao ser o intérprete progressivamente remetido para uma recepção e interiorização passiva da partitura que tendencialmente absorve o carácter contingente, situacional, da performance.

Gesto, estrutura musical, e desvios expressivos

Esse entendimento do intérprete no séc. XX serial, porém, não deixa de estar presente na interpretação música tonal enquanto interiorização da estrutura musical, naquilo que poderíamos designar de racionalização da expressão. É desde logo Carl Phillip Emanuel Bach que, no seu conhecido tratado de 1753, nos informa que a boa interpretação consistiria em transmitir o carácter/conteúdo e afecto da obra, e que para tal, nenhuma poderia dispensar os desvios de um tempo metronómico.

No mesmo sentido, e de um ponto de vista experimental, investigação recente mostra que a expressão, enquanto desvio de um tempo metronómico e de uma intensidade igual, é fortemente condicionada pela estrutura musical, tendendo para um entendimento da performance como interiorização da estrutura musical.

Conviria desde logo referir que tais desvios são intencionais, considerando a consistência com que são feitos pelo mesmo intérprete ao longo de variadas interpretações (Gabrielson 1987; Repp 1992a; Friberg & Batel 2002: 202). A mesma consistência é revelada na forma do *ritardando* que, ao nível local das frases, parece passível de ser descrito por uma função quadrática (Repp, 1992a: 2566; Clarke, 1988: 17-8). Por outro lado, como mostram Gabrielson (1987: 94) e Repp (1992a: 2565), os desvios rítmicos reflectem a estrutura musical, ao serem proporcionais à importância estrutural da frase em que ocorrem. Em particular, o *ritandando* mais saliente é o do final da peça, e progressivamente menos, o do final das secções, e o do final das frases.

No que se refere à dinâmica, conclusões similares são tiradas, a saber, que a intensidade e a dinâmica têm o mesmo comportamento (Clarke, 1985: 213-5; 1988: 17-8; Gabrielson 1987: 98), e que evidenciam as fronteiras estruturais entre frases e secções. Tais conclusões são formalizadas em modelos por Todd (1985; 1989a, 1989b; 1992; 1995; 1997) que, verificados por Windsor & Clarke (1997: 141) em comparação com interpretações de referência revelam uma similaridade global entre os desvios previstos pelo modelo e aqueles praticados por intérpretes, não obstante uma irregularidade dos intérpretes tanto maior quanto menor é o nível analisado (sem prejuízo de discrepâncias observadas na correspondência entre dinâmica e agógica; Repp 1998; 1999 dão conta também de discrepâncias entre o modelo e comportamento observado em intérpretes).

Mais recentemente, e partindo da quantificação de ‘Tensão’ e ‘Atração’ avançadas por Lerdahl (2001), e que têm a ver, respectivamente com o afas-

tamento da tónica, e com a noção de dissonância, Martingo (2006) conduziu um estudo sobre 23 gravações da 2º andamento da Sonata Op. 53 de Beethoven, tendo-se verificado que em 13 das 23 gravações ou os desvios no tempo ou os desvios na intensidade correlacionam significativamente com a variação na tensão e na atracção. Contudo, não só a interpretação, como também a recepção pareceria condicionada pela estrutura musical. Com efeito, num estudo relacionado, Martingo (2007a; 2007b), faz notar que as interpretações em que tais correlações significativas ocorrem, são percebidas (por estudantes do ensino superior de música) como mais coerentes, expressivas e globalmente melhores do que aquelas em que as correlações entre expressão e estrutura não estão presentes. Também Repp (1992b: 242) avança estudos que apontam no sentido da percepção ser condicionada pela habituação e pela representação cognitiva da estrutura musical, sendo que sujeitos musicalmente instruídos detectam menos hesitações em lugares onde são normalmente praticadas por intérpretes.

A influência da estrutura musical na estruturação da comunicação musical não se limita, porém, à produção e recepção de desvios expressivos, apresentando-se estudos que indiciam a sua influência na racionalização do gesto e do corpo. Nesse sentido aponta a investigação de Davidson (1999:83), em que emergem os movimentos dos instrumentistas como reflexo das características estruturais da obra (harmonia, andamento, tensão), bem como da intenção expressiva do intérprete. Em particular, num estudo longitudinal com um pianista, Davidson (1991) identifica vários gestos, desde a rotação do pulso, movimentos do braço e do tronco, que, embora variando de performance para performance, eram produzidos sistematicamente com particular incidência no clímax ou final de frases (Davidson 1991, relatado em Davidson 2008: 146-147), sendo que, quando é solicitado ao intérprete abster-se de movimentos, a interpretação resulta menos expressiva (Davidson & Dawson 1995, relatado em Davidson 1999: 86).

Tais gestos (oscilações do tronco em ornamentos e da cabeça nas cadências), são, por outro lado, importantes na percepção (Davidson 1993, relatado em Davidson 1999: 86), pois quando se solicita a ouvintes identificarem os momentos mais expressivos através do visionamento apenas de um vídeo, verifica-se que são indicados momentos como ligaduras expressivas, momentos de tensão, pausas na mão esquerda, de onde se conclui que o gesto veicula momentos estruturalmente importantes do discurso musical (Davidson

1991, relatado em Davidson 1999: 87). De igual modo, a observação dos movimentos corporais permitiam identificar correctamente interpretações exageradas, neutras e normais, como solicitado aos intérpretes (Davidson 1991, relatado em Davidson 1999: 87).

Apontariam estes dados no sentido do gesto, bem como da produção e percepção de desvios expressivos, serem determinados pela representação cognitiva da estrutura musical, emergindo nesse contexto a comunicação musical como criação e gestão racionalizada de expectativas e sentido.

Racionalidade e razão crítica

Em suma, tomando as noções de racionalização, enquanto adequação de meios a fins (Weber), de processo civilizacional como auto-coação e psicologização do comportamento (Elias), bem como a noção, subjacente a ambas, de razão instrumental, como sinónimo de modernidade (Adorno), esta reflexão procurou, partindo de uma enunciação sumária de elementos, evidenciar a comunhão entre interpretação musical e processos culturais.

Na relação cena-sala, a eficiência da comunicação (embora com uma evidente perda de complexidade) é assegurada pela ausência de retroacção, num modelo que assenta na identificação. Na relação compositor-intérprete, os elementos avançados apontariam para a mesma unidireccionalidade, seja pela erradicação das decisões do intérprete no carácter totalizante da partitura, seja pela integração na partitura desse comportamento 'irracional'. Por outro lado, os dados avançados sobre o gesto e desvios expressivos indicariam que o próprio comportamento expressivo do intérprete, bem como a percepção da expressividade por parte do ouvinte, são fortemente condicionados pela estrutura musical, bem como na representação cognitiva desta.

Se emerge assim nos elementos avançados uma procura deliberada da eliminação do irracional, mimético e espontâneo, quer na relação cena-sala, quer na relação compositor-intérprete, constatamos, por outro lado, que aquilo que em primeira análise seria uma resposta afectiva e espontânea do intérprete parece formatada pela estrutura musical, e que essa resposta expressiva é intencional e passível de ser instrumentalizada na comunicação musical, como atestariam os dados apresentados relativamente à resposta perceptiva por parte do ouvinte.

Desse modo, pareceria não só operar na comunicação musical a 'acção racional no que respeita a fins', na teorização que dela dá conta Weber (2003:

218ss), como também uma ambiguidade entre esta e o comportamento afetivo (quer por parte do intérprete, quer por parte do ouvinte), tendo em conta o lugar central da criação e gestão de expectativas na comunicação.

Ora, se de um ponto de vista analítico pareceria assim justificada a reflexão inicialmente proposta, caberia juntar, sem mudar o argumento, que, do ponto de vista crítico adorniano, não haveria lugar a uma alternativa aos processos de racionalização na música. Com efeito, de acordo com Adorno, os elementos miméticos não são estranhos a uma lógica de dominação, antes entretecem com a racionalidade uma relação dialéctica (Jarvis 1988; Wellmer 1984; Paddison 1993; Vieira de Carvalho 1999).² Como sublinham Wellmer (1984: 91) e Hullot-Kentor (1988: 92), não há, na perspectiva de Adorno, alternativa como instrumento crítico dos processos de dominação à própria razão geradora de alienação, nem, de acordo com Jarvis (1988: 30), um estádio anterior à dominação que possa ser restaurado – na formulação paradoxal de Paddison (1993: 141), é na mimese da racionalidade cultural que a música encontra a sua possibilidade crítica e de mediação da cultura.

Referências

- ADORNO, THEODOR (1992), “Vers une musique informelle”, in *Quasi una fantasia: Essays on modern music*, London, Verso, pp. 269-322.
- BACH, C. P. E. (1949), *Essay on the true art of playing keyboard instruments* (trad. rev. William J. Mitchell), Nova York, Norton [1753].
- BEHRENS, G. A. & S. B. Green (1993), “The ability to identify emotional content of solo improvisations performed vocally and on three different instruments”, *Psychology of Music* 21, pp. 20-33.
- BOULEZ, P. (1968), *Notes of an apprenticeship*, Nova York, Alfred A. Knopf.
- CLARKE, E. (1985), “Structure and expression in rhythmic performance”, in Howell, P., I. Cross & R. West (eds.), *Musical structure and cognition*, London, Academic Press, pp. 209-36.
- CLARKE, E. (1988), “Generative principles in music performance”, in Sloboda, G. (ed.), *Generative Processes in Music*, Oxford, Clarendon Press, pp. 1-26.
- COPE, D. H. (1984), *New directions in music*, Dubuque, Wn. C. Brown.
- COTT, Jonathan (1974), *Stockhausen, Conversations with the composer*, London, Robson Books.

² Cf. Paddison (1993: 135ss) para uma análise aturada da incidência da teoria de Weber no pensamento de Adorno, em particular, dos conceitos de racionalização e mimesis.

- DAVIDSON, J. & J. C. Dawson (1995), "The development of expression in body movement during learning in piano performance", Comunicação à Society for Music Perception and Cognition Conference, Berkely: University of California.
- DAVIDSON, J. (1991), *The perception of expressive movements in performance*. Tese de Doutorado, Londres, City University.
- DAVIDSON, J. (1993), "Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians", *Psychology of Music* 21, pp. 103-113.
- DAVIDSON, J. (1999), "O corpo na interpretação musical", *Revista Música, Psicologia e Educação* 1, pp. 79-89.
- DAVIDSON, J. (2008), "Communicating with the body in performance", in Rink, J. (ed.), *Musical Performance: A guide to understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 144-152.
- ELIAS, N. (1987), *A sociedade de corte*, Lisboa, Estampa.
- ELIAS, N. (1990), *O processo civilizacional* (2 vols), Lisboa, D. Quixote.
- FRIBERG, A. & G. U. Batel (2002), "Structural communication", in Parncutt, R. & G. McPherson (ed.), *The science & psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning*, Oxford, Oxford University Press, pp. 199-218.
- GABRIELSON, A. & P. N. Juslin (1996), "Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience", *Psychology of Music* 24, pp. 68-91.
- GABRIELSSON, A. (1987), "Once again: the theme from Mozart's Piano Sonata in A major (K. 331). A comparison of five performances", in Gabrielson, A. (ed.), *Action and Perception in Rhythm and Music*, Stockholm, Publication issued by the Royal Swedish Academy of Music, No. 55, pp. 81-103.
- HORKHEIMER, M. & T. Adorno (1973), *Dialectic of enlightenment*, Nova York, Herder & Herder.
- HULLOT-KENTOR, R. (1988), "Popular music and Adorno's 'The aging of the new music'", *Telos* 77, pp. 79-94.
- JARVIS, S. (1998), *Adorno: a critical introduction*, Oxford, Polity.
- JUSLIN, P. N. & G. Madison (1999), "The role of timing patterns in recognition of emotional expression from music performance", *Music Perception* 17, pp. 197-221.
- JUSLIN, P. N. (1997), "Emotional communication in music performance: A functional perspective and some data", *Music Perception* 14, pp. 383-418.
- JUSLIN, P. N. (2000), "Cue utilization in communication of emotion in music performance: Relating performance to perception", *Journal of experimental Psychology and Performance* 26, pp. 1797-1813.
- JUSLIN, P. N. & R. S. Persson (2002), "Emotional Communication", in Parncutt, R. & G. McPherson (ed.), *The science & psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning*, Oxford, Oxford University Press, pp. 219-236.

- KADEN, C. (2003), "Music sociology: Perspectives, horizons", in Greer, D. (ed.), *Musicology and sister disciplines, Past, present, future*, Oxford, Oxford University Press, pp. 273-285.
- KIRCHMEYER, Helmut (1968), "On the historical constitution of a rationalistic music", *Die Reihe* viii, 11-24.
- LERDAHL, Fred (2001), *Tonal pitch space*, Oxford, Oxford University Press.
- MACONIE, R. (1990), *The works of Karlheinz Stockhausen*, Oxford, Oxford University Press.
- MARTINGO, A. (2006), "Testing Lerdahl's tonal space theory – Performed expressive deviations and listener's preferences", in Baroni, R., A. Addressi & M. Costa (eds.), *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*, Bolonha: SMPC/ESCOM, pp. 560-561.
- MARTINGO, A. (2007a), "Making sense out of taste: Listener's preferences of performed tonal music", in Williamon, A. & D. Coimbra (eds.), *Proceedings of the International Symposium of Performance Science*, Porto: Casa da Música, pp. 245-250.
- MARTINGO, A. (2007b), "A racionalidade expressiva: agógica e dinâmica em música tonal", in F. Monteiro & A. Martingo (eds), *Interpretação Musical – Teoria e Prática*, Lisboa, Colibri, pp. 133-152.
- PADDISON, M. (1993), *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PALMER, C. (1992), "The role of interpretive preferences in music performance", in Jones, M. R. & S. Holloran (eds.), *Cognitive foundations of musical communication*, Nova York, Oxford University Press, pp. 249-262.
- REPP, B. (1992a), "Diversity and communality in music performance: An analysis of timing microstructure in Schumann's *Träumerei*", *Journal of the Acoustical Society of America* 92, pp. 2546-2568.
- REPP, B. (1992b), "Probing the cognitive representation of musical time: Structural constraints on the perception of timing perturbations", *Cognition* 44, pp. 241-281.
- REPP, B. (1998), "A microcosm of musical expression I: Quantitative analysis of pianist's timing in the initial measures of Chopin's Etude in E major", *Journal of the Acoustical Society of America* 104, pp. 1085-1100.
- REPP, B. (1999a), "A microcosm of musical expression II: Quantitative analysis of pianist's dynamics in the initial measures of Chopin's Etude in E major", *Journal of the Acoustical Society of America* 105, pp. 1972-1988.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1961), "Two lectures", *Die Reihe* v: 59-82.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1965), *Klavierstück VI*, Londres, Universal Edition, UE 13675b.
- STUCKENSHMIDT, H. H. (1958), "The third stage", *Die Reihe* i, 11-13.

- SUNDBERG, J., J. Iwarsson, & H. Hagegard (1995), "A singer's expression of emotion in sung performance", in Fujimura O. & M. Hirano (eds.), *Vocal fold physiology: Voice quality control*, San Diego, CA, Singular Press, pp. 217-229.
- TODD, N. (1985), "A model of expressive timing in tonal Music", *Music Perception* 3, pp. 33-58.
- TODD, N. (1989a), "Computational model of rubato", *Contemporary Music Review* 3, pp. 69-88.
- TODD, N. (1989b), "Towards a cognitive theory of expression: The performance and perception of rubato", *Contemporary Music Review* 4, pp. 405-416.
- TODD, N. (1992) "The dynamics of dynamics: A model of musical expression", *Journal of the Acoustical Society of America* 91, pp. 3540-3550.
- TODD, N. (1995), "The kinematics of musical expression", *Journal of the Acoustical Society of America* 97, pp. 1940-1949.
- VIEIRA DE CARVALHO, M. (1999), *Razão e sentimento na comunicação musical — Estudos sobre a dialéctica do iluminismo*, Lisboa, Relógio d'Água.
- VIEIRA DE CARVALHO, M. (2005), *Por lo imposible andamos, A ópera como teatro, De Gil Vicente a Stockhausen*, Porto, Âmbar.
- VIEIRA DE CARVALHO, M. (2009a), "A construção do objecto da sociologia da música", *Memórias da Academia de Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, disponível em <http://www.acad-ciencias.pt/>, consultado em 4/3/2010.
- VIEIRA DE CARVALHO, M. (2009b), "Meaning, mimesis, idiom: On Adorno's theory of musical performance", in Vieira de Carvalho, M. (ed.), *Expression, truth and authenticity: On Adorno's theory of musical performance*, Lisboa, Colibri, pp. 83-94.
- WEBER, M. (2003), *Fundamentos da Sociologia*, Porto, Rés.
- WELLMER, A. (1984), "Truth, semblance, reconciliation: Adorno's aesthetic redemption of modernity", *Telos* 62, pp. 89-116.
- WINDSOR, W. & E. Clarke (1997), "Expressive timing and dynamics in real and artificial musical performances: Using an algorithm as an analytical tool", *Music Perception* 15, pp. 127-152.

Christopher Wool: efeito e drible

EUNICE RIBEIRO
Universidade do Minho

Technically the monumental and achieved paintings are made by first applying curved lines with the help of a spray gun loaded with black enamel paint which Wool then partially erases using a rag soaked in solvent. Then he may again spray on lines which again are deleted. The fundamental strategy of Wool's painting is a continuous sequence of negations, each negation implying positioning at the same time.

(Ulrich Loock)

1. Se partíssemos do gesto como hipótese crítica, do trabalho de Wool¹ diríamos que parece sujeitar o gestualismo a um processo sistemático de revisão que retoma diferencialmente a questão-pintura, sob o ponto de vista da “categoria” e porventura da “ontologia”. Retendo inclinações estéticas de alguma clara sinalização urbana e de uma *street knowledge* (O'Brien, 2008) chegada ao detrito e ao acidente - ainda parcialmente alinháveis pelas propostas iniciais de Rauschenberg, Johns ou Twombly -, Wool sugere uma peculiar topologização da *rasura* como lugar simultaneamente pictórico e contrapictórico, pelo que aí se indecide entre motricidade e paralisia, acção e obstrução, revelação e fuga. O que à partida faria colapsar a pintura, quer como espaço hermenêutico quer

¹ Todos os trabalhos de Wool a que aqui faremos referência, à excepção de *Steel Curtain* (1996) e de *He said She Said* (2001), podem ser visualizados na página oficial do Artista, em linha: <http://wool735.com/cw/images/>

como dado fenoménico, parece aqui instalar um modo alternativo de a perceber nos termos de uma performatividade teatralizada e negativa.

À primeira vista, inclinar-nos-íamos a sintonizar o regime de negação próprio a Wool, já assinalado por vários dos seus críticos, com o velho projecto da arte moderna cuja autocompreensão se ergueu, como se sabe, à roda da narrativa do seu próprio fim e de um *tom apocalíptico* (Derrida, 1977) diversamente configurado. No caso da pintura, o “fim” escandiu-se no fundamental a partir das propostas abstraccionistas e da exclusão progressiva da função-*imagem* ou de um seu entendimento restritamente discursivo: imagem definitivamente esvaziada de significados ou conteúdos intelectivos; imagem como visualidade irredutível despegada de uma qualquer anterioridade perceptiva; imagem desenredada de transcendência e de entulho histórico/etnológico; enfim, imagem “pura”, “absoluta”, resultado de um progressivo aplanamento da pintura. J. Meinhardt, cuja análise crítica do abstraccionismo aqui seguimos, aponta neste sentido momentos diferenciáveis na história da pintura moderna, no fundo uma história coincidente com a das próprias possibilidades da pintura:

Tal como o modernismo é já uma resposta (uma entre várias) à crise da pintura despoletada pela fotografia, pela produção industrial e mecânica de imagens, também a diferente relação com a imagem definiu os três períodos da idade moderna: o modernismo, em que a análise da pintura ainda era condicionada pela obrigatoriedade da imagem (da reprodução, da representação); a arte moderna clássica, que se manifesta sobretudo na pintura abstracta com o seu sistema autónomo da superfície pictórica; e a arte moderna tardia, que por um lado declarou a pintura obsoleta e, por outro, criou uma pintura fundamentalmente diferente, uma pintura abstracta depois da pintura abstracta (Meinhardt, 2005: 8).

Ainda nos anos 60, dizia Eduardo Lourenço a propósito da então mais recente pintura abstracta (a que depois se tornaria clássica) e da violência com que o pintor moderno assassinava na tela a possibilidade da face de deus, que se atingira o último degrau da consciência luterana: uma espécie de abdicação, de *ponto zero* a que se tivesse chegado depois de exaustivamente percorrido “o meridiano da negação pictural” (Lourenço, 1981:64²).

² Retemos estas observações do ensaísta: “Em cem anos percorremos o meridiano da negação pictural: negação da Natureza como pré-quadro, negação da Beleza, exterior ou interior como

Nem a monocromia das *ultimate paintings*, nem o informalismo da *action painting*, que Lourenço via como herdeira directa do gesto luterano, conduziriam porém a esse *muro pictural* que é noite e é tragédia, o sem saída definitivo, o resíduo material absolutamente final da pintura. Se insistíssemos na teleologia historicista e na lógica das linearizações a que por vezes parece ceder Lourenço, e em parte Meinhardt, diríamos de Wool que está já depois do fim, na medida em que nega o que seria já negação. Enfim, o que pode ser “uma pintura abstracta depois da pintura abstracta”?

Talvez a pergunta a colocar, no caso de Christopher Wool, já não seja exactamente a do “*que peindre?*”, apesar da profusão dos *untitled* que parecem aludir ainda a uma certa opacidade inominável do objecto pictórico como único lugar do real e a uma característica pose de auto-indagação “moderna”. Talvez Wool supere pela negação a negação, afirmando o pictórico como referência ainda que diferidamente ou, diríamos, em registo espectral. Talvez o *muro* se tenha aqui convertido em *cortina*.

Em 2007, uma inusual instalação de Wool, intitulada *Steel Curtain* (1996), integrou a exposição *Traum und Trauma* no Museu de Arte Moderna de Viena.³ A ideia da cortina como sinalização de fronteira, de zona de transição, de contiguidades intersectantes ou entrechocantes, poderia condensar o cerne da estética de Wool, desde o início da sua produção nos anos 80 até à obra mais recente. Espécie de teia monstruosamente invasiva, a cortina é figura de suspeição, de embuste, de trânsitos complexos de (in)visibilidades, sendo ela própria superfície que se deixa ver cinicamente, como obstáculo à visão. Aponta portanto para uma espessura, para um volume, para uma profundidade vagamente previsível/discernível.

Em declaração recente a Julia Friedrich (2008: 52, nota 1), comissária da exposição em Colónia, Wool mostrou-se reticente quanto à prevalência crítica, relativamente à sua própria produção, do *topos* gestualista que caminha quase sempre de mãos dadas com a questão de uma corporalidade expres-

referência, negação das regras de composição, negação do próprio ofício, negação do *quadro* como objecto legítimo da pintura e por fim, discussão, “mise-en-question” absoluta da Pintura como tal. Pela primeira vez, com acuidade definitiva, o pintor ou a sua pintura, em todo o caso, o espectador, são obrigados a interrogar-se sobre o ser mesmo da Pintura e do pintor. *O que significa Pintar?* É sob esta forma dubitativa que o jovem pintor consciente entra hoje (ou devia entrar) no antigo “atelier” onde ninguém o espera e ele não espera ninguém.”

³ A mencionada exposição decorreu no Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien, de 29.06 a 04.10 de 2007. Veja-se uma imagem da instalação de Wool a que aqui fazemos referência em <http://krismd.blogspot.com/>.

siva, pontualmente ditada por um mais recôndito *motus animi*. “The idea of gesture is over-emphasized”, diria Wool, e daqui retira Friedrich essa outra ideia operativa, a saber, que à presença ocasional do gesto na obra do pintor, se sobrepõe o *questionamento do gesto* e uma consequente deslocação da atenção para o segundo plano. Um *gestualista de fundo*, propõe que se diga de Wool: “Com ele, o pano de fundo banal, uniforme, a tela, a cortina, o papel de parede emancipam-se, é a partir deles que cria.” (*id.*: 24-25) A ambiguidade da marcação figura/fundo é ponto consensualmente reconhecido na leitura de Wool. A cortina deixa aqui de ser fundo ou suporte passivo que recebe pintura, para fundar a própria topologia pictural enquanto espacialidade desdobrada/ável, ilusionando ela própria profundidade e repudiando-a parcialmente. Torna-se portanto ingrediente cénico que constrói a profundidade como virtualidade, se não para dar-se a perceber, pelo menos para dar-se a supor. A pressuposição de um “atrás”, de uma precedência de algum modo perceptível ou intuível relativamente ao primeiro plano do visível que ela própria negativamente constitui, faz da cortina um símile funcional da rasura, permitindo-nos perceber a “encenação abstraccionista” do trabalho do pintor: sob a aparência do gesto corporal espontâneo e acéfalo, há um lastro de restos, rastros, sedimentos pictóricos, que continuam sendo, ainda que por artifício, acumulação e saturação: de cultura/história/memória/erudição artísticas.

É essa precedência que desloca em definitivo o trabalho de C.W. para fora do sistema da arte abstracta. Para Ulrich Loock, comissário em Serralves, os quadros realizados por Wool a partir de 2002, não demonstram “qualquer participação na história e na ideologia da abstracção” (Loock, 2008a: 24), nem em termos, diremos nós, de uma inversão do representativo (que permaneça como referência negativa), nem na acepção da “superfície” absoluta sem inferência possível de “outro” real, nem tampouco na inclinação metafísica que caracterizou a postura abstraccionista mais canónica. A pintura de Wool é essencialmente citação e citação da própria acção rasurante. Voltaremos a este aspecto.

2. Os processos do artista são sibilinos: por um lado, a inclusão da sua *cortina de aço* numa exposição consagrada ao sonho e ao trauma permitir-nos-ia à partida colocar o trabalho de Wool sob um prisma de leitura preferencialmente interiorista e psicanalítico (nem tudo no gesto pode ser intencional, como observava recentemente Nan Quilan (2008) por aí confirmando, de

viés, uma intencionalidade proeminente); por outro lado, sobressai da sua produção um manifesto pendor mental e uma diligente consciência controladora, ao ponto, diria, de provocar intencionalmente situações capazes de acolher o não-intencional. É significativo que o próprio pintor tenha destacado a *ordem* e o sentido de *composição* dos seus trabalhos, ao mesmo tempo que reconhecia a dificuldade em percebê-los por grande parte do público, e portanto um certo pendor elusivo e teatral inerente à sua prática plástica (*apud* Friedrich, 2008: 52). Aliás, as metáforas lúdicas são de algum modo recorrentes no ensaísmo crítico que lhe é destinado, associadas a elencos de construções opositivas dadas como sucessivamente revogadas na prática do pintor. A “inteligência visual” de Wool, sublinhou-a frontalmente Looock, no texto para o folheto da exposição de Serralves, contra uma versão (pseudo) pollockiana mais expectável, referindo-se aos últimos trabalhos do artista norte-americano:

These works are not emanations of the painter’s subconscious (as has been claimed rightly or wrongly in the case of Pollock), but rather traces of an outstanding intelligence dealing with visual things. (Looock, 2008b)

O jogo de Wool é experimentação ciente. O “acaso”, tendencialmente programado: um *“faux random”*, como lhe chama O’Brien no mesmo ensaio a que atrás aludimos, com o qual se conta na engenharia hábil do que fosse um *“Rubik’s cubism of meaning”*. Pelo que se expandem exponencialmente possibilidades e legitimidades interpretativas ao ponto de a interpretação ficar a coberto de uma espécie de imunidade desconfortavelmente excessiva. Que é desorientação e ponto de fuga.

Se a produção de Wool pode nutrir a abertura possível ao “interior” individual, a relação com o “exterior” dá-se como não menos óbvia: a cultura popular e o *funk* quotidiano nova-iorquino marcam uma presença evidente não só nas pinturas como nos trabalhos fotográficos que assinou. Nada nos desobrigaria, neste sentido, recuperando um paradigma teologal no entendimento da coisa pictórica, a enveredar por uma certa linha punitiva e agressora na leitura de Wool, em que a negação o fosse antes de mais contra a sacralidade e o aurático do gesto pictural, culturalizado e historicizado. Ou, seguindo um trilho biografista, conjecture-se um possível autopsicográfico: o gesto que é investida não só contra a pintura, mas também contra si-pintor, domesticado e higienizado, perante quem punitivamente se desentranhasse

agora aquela “dimensão de sujidade” (Guerreiro, 2001) que o acto criativo/formativo inerentemente contém.

Há um razoável coeficiente de toxicidade na pintura de Wool, uma atmosfera de *illness* (cf. O’Brien, 2008), de processo infeccioso. A começar na atitude corporal imposta pelo próprio *modus operandi* pictórico: o *dripping* dos primeiros gestualistas parece definitivamente inócuo face à pistola de *spray* e à máscara usados por Wool, as quais, se metonimizam por um lado um certo alfabeto poluente de metrópole, não deixam de evocar de perto, pelo esforço e pela violência corporal envolvidas, uma flageladora *mortificatio* maneirista. Trabalhos como os 44 *Untitled (Drawings of Beer on the Wall)* (2004) ou o conjunto de fotografias a preto e branco *Incident on 9th St.*, baseadas no incêndio no próprio atelier do artista, assim como fotografias nocturnas da série *East Broadway Breakdown* realizadas em Nova Iorque em 94/95, lidam com uma dimensão de caos, de ruína, de dejecto que é abertura à *carne* (sangrenta) *do mundo*. Nos monumentais *stencils* verbais, mais antigos, pintados a tinta negra sobre amplas superfícies brancas e não corrigidos dos desbordamentos ocasionais da tinta, precavendo a intervenção directamente pessoal, revemos a sinalética ofensiva e cartazística típica da urbe moderna: frases transcritas de filmes ou de canções conhecidas, palavras soltas, curtas e incisivas como *fool*, *run*, ou *riot*, às vezes reduzidas a sequências consonânticas radicalmente despejadas de vogais (a exemplo de *trbl* ou *drnk*), devolvem em registo concentrado e *neo-pop* velhos mantras culturais americanos,⁴ marcas da rua e da cultura popular inoculados no território da “arte culta”. O próprio borrão rasurante que Wool executa diversamente, como veremos, pode resultar como *bricolage*, como gesto não-profissional e não intencionalmente estético, porventura análogo às borras brancas esfregadas nas montras das lojas vazias em aviso-bruto de presença, como já foi aliás alvitado (cf. Looock, 2008a: 32-34).

O dito território impurifica-se: o objecto artístico incorpora uma *cruauté* que talvez pareça apontar o modelo sacrificial descortinado por Bataille para a criação artística. Ainda que o desastre que se presentifica no quadro, nos desenhos ou nas fotografias, equipolente aos lugares de perda do mundo, não implique aqui necessariamente castração do pictórico/artístico *in se*. A versatilidade e a vitalidade da *praxis* artística de Wool, tal como as tem

⁴ Cf. Glenn O’Brien, *art. cit.*: “The chosen words and phrases are All-American mantras. Sometimes they are clichés that become knucklehead koans, idiot ideograms. They may be chunks of conventional wisdom, common knowledge, or cultural default settings, but in every case, upon reflection, they open up to new shades of meaning.”

demonstrado até aqui, não fazem prever nenhum esgotamento de meios, nem a sua prática em aparência laceradora parece proceder de alguma poética do sacrifício teleologicamente conduzida no sentido de um ressurgimento do corpo pictórico. Como observou Loock, a presença apocalíptica escapa nele a qualquer ideia de fatalidade artística, a qualquer expectativa de futuro e consequentemente ao determinismo histórico do discurso sobre a morte da pintura que a própria pintura moderna promoveu, adiando interminavelmente o seu luto. O apocalipse é o “agora” do quadro, não o “depois” da pintura:

Na medida em que as imagens de Wool conduzem a um presente apocalíptico, escapam ao sistema de obrigações que a história da arte construiu para a pintura abstracta. [...] Caso faça algum sentido reduzir a um único denominador uma obra como a de Christopher Wool poder-se-á dizer que ela é caracterizada pelo afastamento da pintura da perspectiva da sua morte e pela simultânea ausência de qualquer “fé na pintura” como prática metafísica [...] (id.: 24).

É por aqui que o mesmo crítico fundamentará a parceria de tipos distintos de imagem promovidos pelo artista. Ignorar o protagonismo anti-heróico da pintura significa correlatamente conceder às imagens, quaisquer que elas sejam, igualdade de direitos estéticos. Neste sentido, são elucidativas as opções tomadas por Wool com vista à edição dos catálogos ou as que tocam os critérios e as condições específicas da exposição e que sistematicamente contrariam as convenções mais arreigadamente puritanas, em prol da mescla e da contaminação: a preocupação numa colocação premeditadamente interactiva dos distintos objectos artísticos (fotografias ao lado de pinturas, pinturas ao lado de reproduções serigráficas protegidas com vidro e moldura, trabalhos “gestuais” ao lado de pinturas padronizadas ou de palavras pintadas a escantilhão) supõe não só um desrespeito convicto por hierarquias entre géneros e meios mais ou menos “cultos”, como um aguçado sentido coreográfico. Também a produção das imagens segue o mesmo princípio de mesclagem e enxerto. Wool parece insistir numa certa heresia performativa nas coabitações de meios técnicos que encena, em mútua sujeição: ou dentro do mesmo “quadro”, por estratificação e (quase) palimpsesto; e/ou por cópia e reciclagem do que, esforçadamente, diremos “originais”. Combina-se a pincelada orgânica com a marca gráfica, a grelha geométrica com o *graffitismo*, o gesto manual com a reprodução mecânica ou a colagem digital.

O conhecimento dos processos de produção plástica empregues por Wool conduz-nos a um relativo desinvestimento numa leitura excessivamente interiorista ou, ao invés, demasiadamente chegada ao social e ao etnográfico. Deste ponto de vista, entenderíamos preferencialmente e ainda a sua prática como uma *research*:⁵ já não no sentido preocupado e preocupante de uma procura a prazo para o problema-pintura, mas numa aceção definitivamente experimental, assente na apropriação deliberada e hibridizada de técnicas e de meios. Digamos, uma espécie de exercício teórico-prático que testa continuamente a resistência da pintura na vizinhança forçada de outros *media* e de outros modos de produção da imagem, daí recortando-se um horizonte de novas problematizações: coloca-se desde logo o valor *relativo* dos processos plásticos, a sua reacção à adjacência, ao confronto de matérias e de efeitos. A propósito da *experimentação livre* que os anos 80 vieram definitivamente instalar no domínio da *praxis* artística (contra o que considera a *experimentação prescritiva* das vanguardas), José Gil referir-se-ia, nesta mesma linha, a um regime de *confusão objectiva* que favorece a ironia e o mal-entendido (na rota duchampiana), fomentando as práticas migratórias e as conexões insuspeitadas como modo de viabilizar a nova criação de imagens (Gil, 2005: 91-109).

Para regressarmos à questão gestual, o que tomaríamos por dramatismo e improviso gestualista, em recuperação de premissas técnico-formais do *all over* e da pintura da acção, parece agora menos colonização anímica e espontânea do suporte, do que ingrediente para ser “usado” metaplasticamente, recontextualizando-o em situações visuais e formais de pretendida tensão e conflitualidade. O gesto volve-se quase em *ready-made* ou em natureza-morta quando é replicado mecanicamente ou quando se compõe com ele montagens para-gestualistas. A prática de Wool é *research* e é simultaneamente *practical joke*: “*fuckem if they can’t see the joke*”.⁶

3. Pondere-se a rasura.

Uma certa ironia parasitária insinua-se nas operações neutralizadoras de Wool. Enquanto método plástico, fora do erro ou da emenda episódica, o *coup d'éponge* tem uma história longa, ao que se sabe de Apeles a Richter, e a Wool (pelo menos), passando inevitavelmente por Bacon. A consciência

⁵ Pensamos aqui em propostas como as de Barrett, E. and Bolt, B. (2007).

⁶ Texto de uma das conhecidas pinturas verbais de C.W.

processual atravessa diagonalmente a questão, independentemente das técnicas rasurantes utilizadas e da sua aplicação a um tipo de pintura mais ou menos afim do figurativo. Em qualquer caso, o centramento no *fazer-se* pictórico e no processo, gestativo, de formação da forma torna-se muito evidente.

No exemplo recente de Gerhard Richter, entre as décadas de 60/70 do século passado, o sentimento de uma “impossibilidade” da pintura terá sido ainda o principal motor da sua investigação formal, conduzida para a destruição radical da idealidade e da subjectividade pictóricas a favor da análise de puros efeitos ópticos, fora de toda a linguagem e de qualquer possibilidade de sentido. Para Meinhardt, o factor preponderante nesse absoluto desalojamento do sujeito ensaiado por Richter vai ter ao modo como se encara aqui o trabalho da mão:

[...] a actividade da mão é dissociada de toda a intencionalidade, de todo o direccionamento e orientação através de um “modelo” mental: a mão passa de instrumento banal, que serve para a concretização no quadro da imagem mental, a agente de uma prática impenetrável e assustadora, uma “produtividade objectiva” que origina visibilidade sem intencionalidade e sem subjectividade. A mão faz e algo nunca visto sobrevém. Em face deste “fazer”, uma actividade cega da mão, um informalismo “inexpressivo”, o artista é apenas receptor; ele não está em posição de entender isso como expressão original, de atribuir a sua origem à sua subjectividade; surge-lhe como algo de uma absoluta estranheza no âmbito da sua própria actividade corporal (Meinhardt, 2005: 74).

A mão de Wool é inquestionavelmente distinta. Desde logo, pelas técnicas e pressuposições técnicas que viabiliza: as “autocriações” de Richter, empenhadas na destruição maciça dos vestígios da actividade pictórica, não abdicam nunca, todavia, do meio manual utilizado com absoluta exclusividade. O método de rasura que pratica consiste essencialmente na acumulação de camadas de pintura, temporalmente distanciadas na sua execução, que geram um ruído cromático generalizado e um efeito ilusionístico de tridimensionalidade obtido a partir dos níveis sobrepostos da imagem: “o pincel traça o caminho estabelecido de mancha de cor em mancha de cor, primeiro mediando, depois mais ou menos destruindo, misturando, até não haver um único ponto intacto, tudo quase uma papa, entrelaçamento de formas da mesma importância, espaço e cor” (Richter *apud id.*: 75).

Já em Wool, o que surpreende não é esse efeito de regularidade, de “papa” equilibradamente entremeada mas, pelo contrário, a heterogeneidade e a heterodoxia dos processos de gerar imagens, cuja combinação reconhecível (em parte) sobre o suporte atestam intencionalidade e um penetrante sentido composicional, até quando grafita traços de insuspeita *joyfulness* oscilatória, numa insciência de movimentos sem mostras patentes de antecipação (aliás, como Meinhardt observa argutamente ainda a propósito de Richter, nenhuma estratégia de desmantelamento do subjectivo se pode desmantelar a si própria, havendo infalivelmente que contar com a contradição entre a positividade dos meios e a sua utilização destrutiva). A “mão” não é já sem origem, batuta cega que “faz aparecer” perante o próprio artista: sofredor assustado da obra autocriada. Já nem sequer está sozinha: Wool cruza o mecânico com o manual, replica, recorta, simula.

Os efeitos neutralizantes conseguem-se por aplicação de métodos diferenciados: regra geral, por sobreposição ou *overpainting*, ou recorrendo à decapagem/esbatimento de camadas de tinta anteriores com pano e diluente. Não deixa de ser interessante observar como a noção do “sobreposto”, bastante característica em C.W., já tinha sido rentabilizada nos próprios trabalhos caligráficos, ainda que a um outro nível, menos textural. Nas frases e palavras das suas pinturas verbais, onde o visualismo experimental é muito claro, a concomitância entre *espaço gráfico* e *espaço plástico*, para utilizarmos as distinções de Lyotard,⁷ é já aqui explorada: caligrafadas sem espaçamentos, seccionadas em função dos limites do suporte, espacializadas segundo determinações plásticas e rítmico-geométricas que investigam equilíbrios e simetrias, as palavras tomam-se simultaneamente como constelações de grafemas e de grafismos, operacionalizadas em simultâneo as suas propriedades intelectivas e perceptivas.

O jogo “vertical” com o simultâneo e o coincidental reaparecerá mais literalmente executado nos trabalhos com motivos florais ou padronizações decorativas que servem de hospedagem a incursões rasurantes, resultantes ora da repetida acumulação dos padrões até a um limite de indistinto parcial, ora da produção mais ou menos selvática de nódoas (aplicadas a rolo, a pin-

⁷ “Quand une trace tient sa valeur de ce qu’elle fait appel à cette capacité de résonance corporelle, elle s’inscrit dans un espace plastique; quand la fonction de la trace est exclusivement de rendre distinctes, donc reconnaissables, des unités qui reçoivent leur signification de leur relations dans un système entièrement indépendant de la synergie corporelle, je dis que l’espace où s’inscrit cette trace est graphique.” (Lyotard, 2005: 212).

cel ou a *spray*) e jactos ou gotejamentos de tinta sobre um fundo de imagem anterior. Em vários casos, a atribuição de um título minimamente discursivo à composição cria não só efeitos humorísticos que atenuam de imediato a ferocidade da acção mutiladora (repelindo a leitura sacrificial que atrás sugeríamos) como atribui “sentido” à rasura, interditando-a enquanto radical anulação do/s sentido/s. *I can't stand myself when you touch me* (1994), rótulo aparentemente tomado de empréstimo a um álbum de James Brown de 68,⁸ pode servir-nos de exemplo. O borrão cor-de-rosa, propagando-se totalitariamente sobre um fundo que ele próprio dá em vias de extinção, torna-se – se lido a partir da projecção do título - o operador de uma reacção narrativa que o quadro passa a desocultar e a pôr em cena: uma espécie de entreacto sentimentalista entre figura e figura (*you/me*), com manifestos timbres de paródia ao chavão *pink* da novela passional/erótica americana ou americanizada.

A parasitagem do gesto negativizador pode, de resto, recorrer a outro tipo de expedientes confinados ao interior do espaço pictórico. Julia Friedrich chama a atenção para curiosos particulares técnicos, adicionalmente provocatórios: a saber, a interacção plástica construída entre as diversas camadas, por forma a que a camada de base coberta pela nódoa apareça pontualmente “puxada” para cima, sobrepondo-se contraditoriamente ao último estrato da rasura, por conseguinte, negando-a enquanto alegada negatividade (cf. *untitled*, 1994, *enamel on canvas*): “Todas as camadas se relacionam umas com as outras, agem em conjunto, funcionam umas com as outras como os músicos de uma banda de jazz, que improvisam em simultâneo sobre um tema” (Friedrich, 2008: 40).

Compreenda-se a “improvisação”. Na aparência, a rasura surge-nos como diferimento ou suspensão fenomenologicamente aberrante: inibe-se a “obra” enquanto acontecimento ou revelação, alivia-se a pintura de ser produto. O seu lugar passa a ser, ao que parece, o do drible, ou o de um *delay* encenado ironicamente em escalas ampliadas e replicado em cada “quadro” e no conjunto dos “quadros”. A “expressão” parece abalada por reincidentes *pen-*

⁸ Como este, encontram-se em Wool vários exemplos de importação de títulos de álbuns ou peças musicais do mundo do jazz ou do R&B: veja-se o caso da serigrafia intitulada *Little Birds Have Fast Hearts* (2001) que retoma o nome de um álbum do quarteto *Die Like a Dog*, com participação de Peter Brotzmann; ou *I smell a rat*, título provavelmente extraído do álbum *I Think I smell a rat* dos *White Stripes*; ou ainda trabalhos como *Give it up or turn it loose*, *Please Please Please*, que citam outros êxitos de James Brown.

timenti que, no limite, são sarro, empilhamento de inadequados, sucessão de recusas e de rejeições, distanciando a emanção corporal directa, o rasto organicamente impetuoso de uma mão de pintor. Nem arrependimento nem ímpeto (ou a suposta falta dele) são porém aqui pensáveis fora do “efeito”: a rasura é ainda pintura, ou *over-painting*, ao ponto de fingir-se sobre nada, como aponta Quilan, i.e. sobre o solo vazio da tela, na total ausência de sub-texto, teatralizando uma remoção inexistente:

Removing unwanted lines in order to rework, refine or change directions entirely is a normal part of painting and drawing, but that is not what is happening here. The incomplete washing motions are used to spread colour onto unsprayed areas of the canvas, for effect and as an end in itself. It doesn't signal any lack of confidence or any renewed attempt to do the same thing better (Quilan, 2008).

Regressamos, em parte, ao espaço pictórico como ficção, embora abstraída agora da dita função-imagem e respectiva interpretabilidade figurativa. Uma ficção que dá poucas mostras de ser autogerada, que solicita ao invés a intervenção do pintor (quicá do espectador), que recebe material “de fora” numa prática citacional intensiva, que se presta à cópia e à montagem.

Tomemos um trabalho como *Make me (Pink and Black)* (2004), uma serigrafia sobre pano, muito próxima, em termos compositivos, dos mais recentes trabalhos de Wool. Loock fornece-nos uma descrição rápida:

This work [...] is a silkscreen print on canvas in which the image of a painting of Wool's (black) is covered by marks in pink that were taken from a How-to-do book introducing the reader to ways of exploiting random techniques to achieve interesting painterly effects and which reminded Wool of Jackson Pollock (Loock, 2008b).

O excerto acumula algumas “etiquetas” essenciais no que toca as operações artísticas de C.W. Vejamo-las de mais perto, começando pelo recurso, que se tornará insistente, a técnicas de reprodução, parcial ou totalmente mecânicas (a serigrafia, a fotografia, o tratamento digital), de “originais” pintados. A velha questão da reproduzibilidade benjaminiana e seus nexos com o problema aurático coloca-se aqui complexamente, na medida em que a autocitação reproduzida serve a Wool de tablado à repetida aposição de novas marcas pintadas “originais”, baralhando permanentemente a lógica

opositiva simples modelo/cópia. De mais, o processo pode entender-se como mecanismo gerativo duplamente dessacralizador: ao consentir a autovariação potencialmente infinita, põe-se à prova o dogma da irrepetibilidade do acto estético e obriga-se a pensar a “pintura” como actividade fora de um resultado. Como se o que estivesse permanentemente em questão fosse não mais do que o surgimento da pintura ou, melhor ainda, a pintura como surgimento. O título, mais uma vez, pode argumentar a leitura: o apelo insinua inacabamento ao mesmo tempo que o repele, coagindo a um *fazer* e a um *feito*. Não obstante, sujeitos e objectos convocados permanecem ambíguos: é o quadro que fala, dirigindo-se ao pintor e/ou a cada um dos seus ocasionais observadores? É o pintor e/ou o observador que se “expressam” através do quadro?

Também a respeito do título se poderia porventura adiantar a hipótese (auto)apropriacionista: penso num *untitled* de 1997 que ainda assim dá a ler a frase *You Make Me*. A proposição é curiosamente ambígua (ou nem proposição, mas simples *enjambement* verbal): podemos entendê-la como asserção incompleta (reatando à nossa conta a possível citação musical frequente em Wool, deixemos apontado em parêntesis os múltiplos casos de melodias cujo título se inicia em jeito idêntico: *You make me real / feel*, e.g. em *The Doors* ou Michael Jackson) e já por si de sentido incerto; ou poderíamos encará-la sentencialmente, como declaração de autoria de um “tu” sobre um “eu”. Nesta ordem de ideias, a serigrafia de 2004 converteria em obrigação, ou em grito, aquilo que anteriormente era constatação, ainda que deslocando-a paradoxalmente para fora do quadro, como *voz off*.

Pormenor não menos assinalável é o facto de Wool se ter servido, para a concretização das sobreposições a rosa, de um manual de iniciação ao informalismo “à Pollock”. A nota amadorística introduz-se em jeito sofisticado e parodístico: trata-se de fabricar um *homemade* que por seu turno fabrica o acaso - ou, como prefere Looch (2008b), alguns “carefully invited accidents” - a partir de um programa já pronto *ad usum delphini*. Do artista como “improvisador”, parece sobrar aqui relativamente pouco: Wool é antes o “experimentador” experimentado e o “consumidor” de experimentação regimentada que provoca a contingência como um “consequente” ou um resultado (mais do que um *a priori*) em segunda mão. *Make me* aparece-nos, destarte, como uma pilha de “falsos” (não)fazeres: ao que era já cópia (a reprodução serigráfica) justapõe-se a confecção copiada do acaso.

Diremos que a *praxis* desprofissionalizante simulada por Wool neste trabalho, arrasta uma piada óbvia a uma certa domesticação utilitária do “artís-

tico” compactado em conjuntos de instruções para aspirantes ao *métier*. Diremos antes que se pretende regressar ao gesto dessacralizador, à crítica das “criações originais” e a um propósito popular de “arte para todos”. Ou ainda que se insiste em refundir e hibridizar categorias, prosseguindo acima de tudo um projecto de experimentação de meios e processos artísticos. No fundo, falamos sempre em *efeitos* a propósito do trabalho de C.W.: a palavra é de resto, como temos visto, sintomaticamente recorrente nos seus críticos.

4. Nas obras mais recentes, Wool tira partido frequente do meio digital que lhe permite atingir graus superiores de complexidade visual, testando o velho hábito unificador e totalizador na leitura da imagem. Se a obra de Wool ensina a ver, como tem sido dito, tal aprendizagem integra a adopção quase obrigatória de uma dúvida metódica no exercício da visão que Wool parece entreter-se a fingir continuamente até ao limite do indiscernível e do ilusório. Se já estivesse resolvida a falta *cruel* de uma “tipologia da experimentação artística” moderna, para voltar a citar José Gil (2005: 280-281), seria provável que o tipo de experimentação desenvolvido por Wool fosse catalogável no quadro de uma fenomenologia alternativa da percepção que questiona o lugar (talvez ontológico) da imagem e os limites do espaço pictural a partir de um jogo - virtuoso - entre revelação e dissimulação, entre revelação e dissipação.

Nestes trabalhos, o *input* autocitacional, já utilizado em reprodução fotográfica, é sujeito a manipulações potencialmente inesgotáveis praticadas no sentido da dobragem de procedimentos, uma dobragem que segue um princípio constante de *variação* (mínima) e nunca o de uma absoluta auto-semelhança fractalizante: às que foram linhas “gestualmente” traçadas, juntam-se outras linhas, pretas ou brancas, desenhadas a computador, pontualmente extravasando os limites prévios da imagem; à réplica serigráfica (quase) literal reúne-se a réplica simulada (ou assim pensável), obtida por montagem digital; ao artifício do recorte, praticado sobre fotografias de pinturas, soma-se o recorte artificial, artificialmente sinalizado (i. e., tornado sobre-visível) nas suas linhas de junção. Aliás, muitos dos trabalhos serigráficos de Wool exibem também claramente as juntas decorrentes das quatro *frames* de impressão utilizadas (cf. *untitled*, 2004, *silkscreen ink on linen*) deixando perceber uma pretendida falta de apuro no fazer coincidir as extremidades das linhas ou o movimento dos esbatidos na composição final das partes. C.W. vai obrando continuamente sobre o seu próprio intertexto progressivas operações transformativas e transfigurativas sem apagar por

inteiro os vestígios dessa cirurgia, num propósito explícito de fuga à perfeição e à delicadeza. Um *trompe l'oeil* ocorre aqui às avessas que serve a promover a realidade da cópia e já não a cópia da realidade.

Tomemos um último exemplo.

He said she said (2001, *silkscreen ink on linen*⁹) parece-me um dos trabalhos mais subtilmente ilustrativos da pintura em “discurso indirecto”, ou da pintura como *transfert*, a que Wool nos quer expor. Trata-se de uma serigrafia a partir de um quadro “gestualista” mais antigo, com típicos esbatimentos e escorrimientos de tinta, de novo conseguida utilizando quatro redes serigráficas. A impressão geral é de descentramento: a imagem aparece-nos puxada à direita e como que “cortada” na fatia que excede as fronteiras da tela; a margem superior é também claramente menor do que a inferior. E ambas, juntamente com a borda esquerda, se encontram privadas de pintura/de expressão, aparentemente por tratar, repetindo um esquema formal bastante frequente no estilo de Wool. Este relaxamento intencional no tratamento dos cantos e das margens, reforçando as marcas do “não acabado”, tem sido visto como mais um dos indícios da poética processual do artista, a demonstração de uma “vontade técnica” que põe, antes de mais, a nu a génese do objecto. Ocorre-nos, por acréscimo, uma possível glosa (paródica) a uma tradicional marginalização das margens (não perguntava já Sena, num poema das *metamorfozes*: “E há cantos em pintura?”) como lugares de desinvestimento plástico, qualquer coisa como uma zona franca pictórica, o fundo do fundo, onde se sai da pintura e se entra na assinatura, e por fim na moldura, quer dizer, num socalco que confina com o mundo e o “fora” definitivo do quadro. O “não acabado” ou o “sem expressão” produz aqui ironicamente o destaque. Automaticamente, a pausa marginal reentra no quadro como elemento compositivo “principal”, i. e., significativo.

Mas há na serigrafia de Wool, à parte o efeito mais visível de translação horizontal e vertical, pequeníssimos desencaixes ou derrapagens, ínfimas deslocções que mostram, aqui veladamente, pontos de sutura (imperfeita) da composição. Friedrich chamou a atenção para o facto:

Devido ao seu tamanho a imagem do quadro teve de ser dividida por quatro redes. Esta especificidade técnica torna-se também visível quando o pequeno desvio no meio faz da impressão uma nova pintura. Ou seja, a impressão não é, de forma alguma, um mero meio de reprodução, mas antes um método

⁹ Veja-se uma reprodução deste trabalho no Catálogo da Exposição *Christopher Wool Porto-Köln*, Porto/Cologne, Museu de Serralves/Museum Ludwig, p. 33.

autónomo de criação de imagens, uma outra possibilidade de produzir uma imagem. Uma imagem da própria imagem (Friedrich, 2008: 44-46).

O movimento ininterrupto da citação cria as fracturas por onde se vai desigualando, afirmando uma diferença que é uma identidade outra, uma imagem outra. As redundâncias e as negações de C.W., tal como a redundância da própria negação, são ironias que se tomam como método e que implicam inevitavelmente, reavendo as palavras de Ulrich Looock que tomámos como epígrafe deste texto, *posicionamentos*. Wool rescinde contratos exactamente ao mesmo ritmo com que propõe contratos novos.

Referências:

- BARRET, E. & BOLT, B. (2007), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, London, I.B: Tauris.
- DERRIDA, Jacques (1977), *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em Filosofia*, Lisboa, Vega.
- FRIEDRICH, Julia (2008), “The Harder You Look...”, Catálogo da Exposição *Christopher Wool Porto-Köln*, Porto/Cologne, Museu de Serralves/Museum Ludwig.
- GIL, José (2005), «*Sem Título*» – *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D’Água.
- GUERREIRO, Fernando (2001), *O Canto de Mársias – por uma poética do sacrifício*, Coimbra, Angelus Novus.
- LOOCK, Ulrich (2008a), “The Show is Over”, Catálogo da Exposição *Christopher Wool Porto-Köln*, Porto/Cologne, Museu de Serralves/Museum Ludwig.
- _____ (2008b), folheto que acompanhou a exposição sobre C.W. em Serralves.
- LOURENÇO, Eduardo (1981), “Pintura Antipintura Não-pintura ou a Nudez do Rei”, *O Espelho imaginário – Pintura Antipintura Não-pintura*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, pp. 47-70.
- LYOTARD, J.-F. Lyotard (1985), *Discours, Figure*, Paris, Éditions Klincksieck.
- MEINHARDT, Johannes (ed.) (2005), *Pintura – Abstracção depois da Abstracção*, Coleção de Arte Contemporânea Público/Serralves.
- O’BRIEN, Glenn (2008), “Apocalypse and Wallpaper”, *Christopher Wool*, [em linha] disponível no endereço http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/artists_editions/reading_room/221.apocalypse_and_wallpaper.2.htm [consultado em 20/04/2009].
- QUILAN, Cathy Nan (2008), in David Cohen (ed.), *artcritical.com*, June 2008, [em linha] disponível no endereço <http://www.artcritical.com/quinlan/CQWool.htm> [consultado em 20/04/2009].

A arte da representação

MARTA NUNES DA COSTA

CEHUM

Quando falamos em ‘representação’ a nossa mente imediatamente reage com certeza e dúvida acerca do seu significado, deixando-nos perplexos e perdidos ao tomar consciência da multiplicidade dos seus sentidos, práticas e contextos a que se possam referir. Importa assim e desde já esclarecer o âmbito desta apresentação, evitando deambulações desnecessárias ou equívocos que facilmente podem ser evitados.

Etimologicamente ‘representação’ significa ‘tornar presente’ o que está ausente. A palavra aponta assim para uma realidade que embora não visível, ou palpável, existe. Falar em representação remete-nos também para um horizonte de comunicação e um circuito de cultura subjacente, ou seja, um horizonte onde o que está a ser representado desempenha um papel reconhecido como legítimo e válido.

A linguagem é um meio privilegiado de ‘representação’, no sentido em que ao nomear a ‘coisa’ produz sentido que é partilhado (numa comunidade). Mas não vamos debruçar-nos aqui acerca dos usos da linguagem nem tão pouco acerca das nuances culturais de representação. A história do conceito de representação está cheia de uma variedade de concepções, retiradas da política, do direito, da economia, da literatura, ou do teatro. Não é o nosso objectivo incidir sobre as artes da representação - como seria o teatro, a pintura, a escultura ou até a música - mas sim sobre o carácter e a dimensão artística que um tipo de representação encerra em si, nomeadamente, a representação política.

Iremos retratar esta representação num contexto específico, a saber, o contexto democrático. Este é um contexto político, mas mais ainda, é também uma referência cultural e um horizonte onde a sociedade se edifica, se constrói e se projecta enquanto tal. Assim, o que é a representação política (em democracia) e porque é (ou deve ser) esta entendida enquanto *arte*?

Este ensaio tem quatro momentos. *Em primeiro lugar*, apresento as várias conceptualizações de representação, sobretudo através da análise da evolução histórica da relação entre ‘representação’ e ‘democracia’. Defendo que uma democracia representativa é a consequência lógica de um modelo democrático comprometido com o princípio de igualdade política. No entanto, alguns autores da escola de Frankfurt e outros pós-modernistas partilham uma visão do mundo onde os ideais mais nobres das revoluções americana e francesas se convertem numa ideologia de mercado onde o indivíduo se define mais como consumidor do que como cidadão. Esta conversão remete-nos a um outro paradigma de representação (política), teorizado por autores como Hannah Arendt, Herbert Marcuse, Guy Debord e Jean Baudrillard. Este é o *segundo momento* deste ensaio. Confrontados com a questão de como repor o ideal de democracia proponho, no *terceiro momento*, uma revisão do conceito de representação democrática, no sentido de agência do cidadão e de uma política de acção. Esta leitura da relação entre cidadania e representação prende-se directamente com a concepção republicana de virtude cívica. Por fim, esta leitura trará luz sobre a relação crucial entre representação, participação, individualidade e liberdade, mostrando como ela é o fundamento para o sucesso do projecto democrático.

II. Conceptualizações de representação

A questão da representação é uma questão difícil e complexa na medida em que num contexto democrático não é claro exactamente quem representa o quê e como. Tal como Hanna Pitkin defende¹, o conceito de representação torna-se problemático não pela ausência de definição, mas sim pelo paradoxo que encerra em si - simultaneamente o de tornar presente e o de não estar presente. Esta dualidade transpõe-se para a dificuldade de pensar a relação entre representação e democracia.

¹ Hannah Pitkin, *The Concept of Representation*, University of California Press, Berkeley, 1967

Originariamente o conceito de representação opõe-se ao conceito de democracia - entendamos por esta um conceito de democracia directa ou 'pura' que caracterizaria as cidades gregas. A democracia grega definia-se pelo seu carácter participativo, nada tendo a ver com representação. Por sua vez, e entendida historicamente, a prática de representação política surgiu de dois processos diferentes: 1. o estabelecimento de uma natureza representativa do estado e das suas instituições. Este momento é geralmente associado a Hobbes, tendo a ver com o acto de *autorização*. 2. a emergência de um 'governo representativo'. A partir do século XVIII até aos dias de hoje, a representação emerge como uma forma de instanciação democrática, particularmente privilegiada nas sociedades ocidentais contemporâneas. Representação aparece, não como obstáculo à democracia, mas sim como condição necessária para a possibilidade e viabilidade de uma democracia a grande escala.

Como então definir esta relação entre democracia e representação?

1. Leituras de democracia

Etimologicamente democracia significa que o povo governa. Pode ser entendido, como Lincoln, no sentido de 'government of the people, by the people and for the people'. No entanto, a forma que esta governação toma ou pode tomar varia. A raiz da palavra nada nos diz acerca do 'como' - imediatamente se pode identificar a diferença abissal que existe entre a 'democracia' onde os cidadãos fazem as suas próprias leis e o sistema de governo representativo onde os cidadãos confiam o exercício do seu poder a representantes eleitos.

Philip Green é um dos autores que entende a democracia no sentido de igualdade política. Para ele, o sistema democrático define-se pela igualdade a vários níveis: primeiramente, a igualdade política implica uma igualdade *de voto*. Esta é uma condição necessária, mas não suficiente, para que um regime seja considerado 'democrático'. Em segundo lugar, esta igualdade política requer uma igualdade a nível de *participação individual*. Em última análise este conceito de democracia participativa ou directa é impossível de atingir, e consequentemente somos levados a um conceito de democracia representativa. Esta, além da igualdade política requer uma igualdade *jurídica*, i.e., que todos os indivíduos sejam iguais perante a lei. Philip Green² alerta porém

² Green, Philip, *Retrieving Democracy - In search of Civic Equality*, Rowman And Allanheld Publishers, New Jersey, 1985

para o facto de um governo representativo não ter necessariamente a ver com igualdade política. Para que o governo seja democrático é necessário que exista uma participação individual na sua *relação* com a representação, i.e., uma igual *voz* entre os representados. Por fim, uma democracia requer também uma igualdade de participação entre *grupos*, ou seja, nenhum grupo deve dominar os outros.

Esta compreensão de democracia traduz uma visão alargada e complexa do conceito, na medida em que as suas premissas são tudo menos simples de realizar. Embora não se coloquem grandes problemas relativamente ao primeiro aspecto (direito a votar), todos os outros se tornam ambíguos em considerações mais profundas, nomeadamente a) na aparente tensão entre *participação* e *representação* e b) na relação entre democracia, seus ideais e o sistema capitalista de comodidades e o regime monopólico dos *mass media*.

Por agora, retenhamos o facto de que tradicionalmente a representação democrática é definida por dois aspectos distintos. Por um lado, representação implica uma relação principal entre os representantes e representados, geralmente associada a uma base territorial e formal. Por outro lado, o fenómeno da representação identifica também o lugar onde o poder político é exercido *responsavelmente*, permitindo que os cidadãos tenham alguma influência no processo de tomada de decisão, isto é, o fenómeno da representação sublinha o pressuposto democrático de que o ‘povo’ pode fazer-se ouvir, quanto mais não seja através do exercício do seu direito de voto que ‘mede’ a igualdade política.

O que é representado neste processo? Os representantes políticos podem representar indivíduos ou grupos; representam diversas opiniões, perspectivas e interesses dos constituintes num contexto público onde essas opiniões ganham relevância política. Neste movimento de representação defrontamos-nos com um dilema claro, a saber, de que forma é que os representantes representam de facto os interesses dos constituintes - fazem-no como lealdade *vis-à-vis* as perspectivas dos seus constituintes, defendendo essa visão a todo o custo, expressando as suas preferências de forma imparcial ou, pelo contrário, representam os seus constituintes de acordo com o que cada representante pensa e julga ser o melhor?

Esta é uma das questões que molda as práticas quotidianas da democracia moderna. Segundo Pitkin esta questão traduz um paradoxo que não deve ser reconciliado, mas sim servir para reforçar a autonomia de ambas as partes: por um lado, os representantes devem agir de forma a garantir a actual repre-

sentação dos indivíduos, por outro lado devem agir independentemente das ‘vontades particulares’, ou seja, os representantes devem justificar as suas escolhas (aos constituintes) e devem fazê-lo de forma a manter os canais de comunicação abertos para que os indivíduos sintam que têm voz na matéria.

Chegamos hoje a um impasse, onde o governo representativo facilmente cai na esfera da ‘oligarquia’, onde a distinção entre governador e governados se impõe novamente, quanto mais não seja pela ditadura dos mercados financeiros e pelo sistema do capital onde o privilégio (de participação) se limita a alguns. Assim, que tipo de representação é possível nas democracias contemporâneas, ou melhor, o que faz com que a representação democrática seja ‘democrática’?

Alguns autores defendem que nos estamos a afastar dos ideais nobres da democracia. Com efeito, alguns autores da escola de Frankfurt e outros pós-modernistas partilham uma visão do mundo onde os ideais mais nobres das revoluções americana e francesas se convertem numa ideologia de mercado onde o indivíduo se define mais como consumidor do que como cidadão. Esta conversão remete-nos a um outro paradigma de representação (política), teorizado por autores como Hannah Arendt, Herbert Marcuse, Guy Debord e Jean Baudrillard.

II. A ideologia da liberdade

Nas discussões acerca da democracia gera-se facilmente a confusão entre representação e participação. Segundo Plotke³, representação desempenha um papel fundamental na política democrática: é através da representação (autorizada) dos interesses e objectivos políticos dos constituintes que os representantes criam uma política de negociação e diálogo entre várias partes envolvidas, chegando finalmente a um consenso acerca de qual será a melhor escolha e decisão para o bem comum. É neste sentido que Plotke afirma que o oposto de representação não é a participação, mas sim a exclusão. O oposto de participação é a abstenção. Com isto em mente levanta-se uma outra luz acerca da problemática da representação: sendo esta uma função essencial ao desempenho correcto de uma democracia, como garantir uma igualdade representativa dos vários indivíduos, grupos e interesses? Ou

³ Plotke, David, ‘Representation is Democracy’ in *Constellations*, vol.4, issue 1, pp 19-34, 1997

seja, que condições devem ser preenchidas para que esta representação seja real, e não apenas um instrumento ideológico onde os interesses de ‘alguns’ se sobrepõem aos interesses da maioria?

Philip Green, ao contrário de Plotke que tem uma visão analítica da democracia, defende que o problema está na forma como ‘representação’ é entendida. Para Green, e no seguimento do que acima se mencionou, o sucesso de uma democracia depende da revisão da forma como entendemos ‘representação’, especialmente na sua relação com participação, autoridade e igualdade política. Na sua leitura de democracia Green adota uma postura mais próxima da escola de Frankfurt, sobretudo Marcuse e Adorno, na medida em que, movido por um aparato conceptual de raiz marxista, defende que vivemos numa era de pseudo-representação, i.e., de alienação da vida política, onde tudo no mundo é, e não é, representado. Outro autor que defende esta corrente é Guy Debord.

Para Debord vivemos numa ‘sociedade do espectáculo’: esta é uma sociedade onde existe uma acumulação de espectáculos de várias ordens, culminando na redução da própria vida a uma mera representação onde tudo é reduzido ao estatuto de comodidades. Debord utiliza o conceito de ‘representação’ no sentido de apontar para a forma ideológica através da qual as imagens são utilizadas. Segundo esta leitura, as novas tecnologias onde a dimensão visual é predominante, contribuem para uma inversão de valores, ou por outras palavras, a uma relação entre verdade e aparência onde a realidade é apenas ‘pseudo-real’. O espectáculo encerra assim a decepção e desilusão do mundo, a inversão da vida. A questão é agora saber como devemos entender ‘representação’ política num mundo em que a sociedade se nega a si própria, resumindo-se à condição de espectáculo?

De acordo com a tese 3 de Guy Debord,

‘o espectáculo aparece simultaneamente enquanto a própria sociedade, enquanto parte da sociedade e enquanto meio de unificação. Enquanto parte da sociedade, é o sector onde toda a atenção e consciência convergem. Estando isolado - e precisamente por esta razão - este sector é o local de ilusão e falsa consciência; a unidade que impõe é meramente a linguagem oficial da separação generalizada.’⁴

⁴ Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, translated by Donald Nicholson-Smith, Zone Books, 1995:12, minha tradução

Assim, o espectáculo torna-se no espaço onde as relações sociais são mediadas por imagens.⁵ O grande problema detectado por Debord, e reflectido igualmente por Marx, Marcuse e Green é que este espectáculo é o resultado de um modo de produção dominante e é, não uma opção real que os sujeitos/cidadãos/ espectadores tenham, mas sim uma escolha previamente feita por ‘alguns’ (detentores dos meios de produção e reprodução de ‘imagens’). A esfera pública actual auto justifica-se pela sua auto perpetuação.

Debord leva o seu argumento mais longe quando defende que os *mass media*, embora sendo apresentados como mero aparato, não são apenas ‘meios’, são também actores e enquanto tal, são tudo menos neutros. A comunicação dialógica, essencial a uma democracia saudável, é substituída por uma comunicação unidireccional, na medida em que os media estão concentrados nas mãos de um monopólio, contribuindo para que a esfera pública seja dominada apenas pelos interesses económicos e financeiros de alguns. Este atrofio da esfera pública dá-se em parte devido ao isolamento e à atomização da sociedade que os media cultivam - ao privilegiar um mundo representado pelas imagens, mediatizado por essas imagens seleccionadas e dispostas numa determinada ordem, os media contribuem para a dispersão dos indivíduos, a divisão do corpo social, emergindo conseqüentemente como força que mais facilmente os ‘controla’. Esta perda de unidade reflecte-se na sociedade do espectáculo debordiana.

Ao ser dominada pelo espectáculo, a sociedade perde as condições necessárias para um diálogo real entre partes. Ao matar um dos interlocutores, a sociedade torna-se ditadora, criando um mundo de identidades fragmentadas e produtos a consumir. As necessidades humanas verdadeiras e primárias são substituídas por pseudo-necessidades manufacturadas.

Neste contexto escuro de uma realidade uni-dimensional, como pensar a representação e salvaguardar os ideais democráticos de liberdade, acção e autonomia individual? Numa sociedade em que o espectáculo domina e a representação artística (fictícia) supera a representação real política, como repor o ideal de democracia enquanto representação efectiva dos seus membros? A resposta a esta questão encontra-se por um lado, na recuperação e reconhecimento da Virtude no papel da cidadania, por outro, no reconhecimento da necessidade de rever o aparato conceptual que tem governado a teoria democrática clássica.

⁵ Mas será este suficiente para combater a tirania do privilégio e do acesso de alguns ao grande ‘espectáculo’?

III. Agência representativa

Neste momento quero situar o entendimento de representação política, dentro de uma teoria democrática com raiz em dois dois princípios fundamentais:

O primeiro princípio constitutivo da democracia, e inerente nas suas práticas representativas, é a crença no igual valor entre as pessoas, o respeito fundamental pela dignidade humana e o reconhecimento de cada sujeito como agente moral. Este respeito é válido não só para todas as pessoas que se inserem numa mesma comunidade (política, social, geralmente associada à pertença a um estado ou nação), mas a todas as pessoas em qualquer parte do mundo. A igualdade moral, de onde se infere uma igualdade política, transcende as fronteiras físicas e projecta-nos para o campo numenal Kantiano.

O segundo princípio constitutivo da democracia refere-se à necessidade *sine qua non* de estabelecer a fronteira que separa o incluído do excluído no conceito e nas práticas que este implica, e consequentemente aquilo que é e não é aceitável e moralmente defensável. Estas fronteiras podem ter territoriais, mas também conceptuais - baseadas na etnia, raça, características sexuais, entre outras.

Atualmente, as fronteiras têm de ser definidas em torno de: a) ideais, que comandam o projecto político e b) assuntos ou temas, na medida em que a 'democracia' transcende um território nacional, expandindo-se para uma nova esfera pública a nível de instituições globais e fóruns. O desenvolvimento das novas tecnologias e a evolução histórica de nações e confederações contribui para a criação e existência de novos espaços públicos onde são tomadas decisões, não por um governo específico de um determinado país, mas sim por agentes internacionais e globais. Estes espaços, pela flexibilidade e virtualidade que encerram em si, por um lado, escapam ao alcance tradicional de uma representação democrática baseada no território; por outro lado, projectam e mobilizam assuntos, problemas e lutas (sociais, políticas) que são de uma natureza não-territorial e que virtualmente interessam a todos os cidadãos do mundo.

Tendo em conta as metamorfoses sociais, culturais e políticas das últimas décadas, concluímos que os aspectos acima descritos têm de ser revistos. Deparamo-nos assim com um novo desafio: como redefinir representação democrática.

IV. Redefinindo ‘representação’

No novo contexto económico, político e social do mundo, a representação democrática deve continuar a traduzir uma relação principal entre representantes e representados, mas agora não limitados a um território. Este desvio da acção representativa da nação ou Estado para além fronteiras traz dificuldades e coloca uma série de problemas que a teoria democrática tradicional se vê incapaz de responder. Este ‘alargamento’ da representação dificulta a responsabilização do poder político, na medida em que a dispersão dos agentes e a transversalidade das relações representativas, ao extrapolarem-se do núcleo de uma nação, dificultam o processo de identificação de ambas as partes: quer dos representantes, quer dos representados. Se os elementos da própria relação são pouco palpáveis, como é que os constituintes podem exigir que os representantes (por vezes anónimos) se responsabilizem? Por outro lado, como garantir que os cidadãos tenham alguma influência no processo de tomada de decisão? Que instrumentos temos à nossa disposição para garantir o nível de inclusão e participação necessárias para que a representação seja ‘democrática’?

O paradigma com o qual nos deparamos no século XXI mostra um ‘povo’ que é constituído e reconstituído como colectividade que se governa a si mesma em diferentes campos e domínios. A difusão de estruturas mais informais traz simultaneamente mais oportunidades para representação democrática, influência e diversificação de formas de associação nas sociedades modernas. Com estas surgem também novas formas de discurso, mais complexo, visto que já não é limitado a um discurso dominado por uma política de reconhecimento ou redistribuição. Esta dinâmica e nova composição do tecido social traduz ainda uma ‘cidadania’ complexa, onde os indivíduos pertencem a vários grupos, além fronteiras, onde os indivíduos se constroem enquanto cidadãos do mundo, participando nas esferas públicas com que mais se identificam e que representam os seus valores, identidades ou crenças.

Esta possibilidade de participação pode atribuir um novo significado ao conceito de cidadania, pela prática que envolve. Ao transcender a fronteira física do território e ao pensar em termos de ‘causas’, ‘valores’, ou ‘identidades’ que são trans e internacionais, o indivíduo exerce mais plenamente a sua própria autonomia individual, e traduz a sua liberdade em acção. Ao reforçar uma prática de cidadania alargada, i.e., não limitada pelo velho conceito de ‘nação-estado’, o ideal de democracia ‘directa’ torna-se mais próximo de atin-

gir, na medida em que se assiste ao desenvolvimento natural e cultivo de um sentido de responsabilidade (individual e colectiva) num contexto de acção. Um cenário semelhante onde cada indivíduo encontra um espaço para se actualizar e manifestar a sua autonomia e liberdade parece anunciar a realização do ideal grego e Arendtiano de uma democracia moderna ‘directa’, onde em última instância a necessidade de ‘representação’ parece ficar comprometida. Mas será mesmo este o caso?

O conceito de representação (apenas considerada neste sentido político) supõe outros conceitos convergindo até mesmo com eles, a saber, o conceito (subjacente a uma democracia) de *igualdade* de participação, que subitamente requer não só o reconhecimento de um *direito* (todos os homens são iguais) mas também de um *dever*. Assim, ser igual não é apenas ter o mesmo *direito*, em princípio, de (poder) participar na esfera pública. Se assim fosse, o cidadão poderia reduzir-se a um mero espectador da vida pública e política. *Ser igual* significa que o cidadão conhece o seu direito, mas tem também consciência da sua importância, sabendo que só *exercendo-o* é que se torna efectivamente igual. Ser igual não é uma categoria estática, mas sim dinâmica. Esta compreensão de igualdade ajuda-nos a perceber a própria natureza paradoxal da democracia, em que os ideais são projectados e adoptados como norma, mas nunca sendo totalmente actualizados. É esta perseguição constante inerente à prática democrática que faz da democracia o modelo político privilegiado, porque é um modelo que nunca está acabado, que remete sempre para fora de si, que projecta um horizonte de sucesso futuro, mas que para que essa própria projecção seja possível torna necessária a guerra permanente no presente entre a realidade (o que é) e o mundo ideal (o que deve ser).

Segundo o argumento apresentado, para que a representação seja efectivamente democrática e não apenas um espectáculo, é preciso que o cidadão queira ser *actor* e não meramente *espectador*. Como reconciliar a representação política com a participação democrática?

V. Representação e Participação

Para que os cidadãos participem é preciso a) que se interessem pelo que está a ser debatido, b) que acreditem que a sua voz é ouvida, c) que confiem na classe política e acreditem que esta traduz as suas preocupações e

perspectivas no processo de tomada de decisão, i.e., que a classe política os *representa* bem.

Para que a política seja eficiente, é preciso antes de mais que diga respeito a coisas reais, i.e., assuntos que realmente são do interesse das pessoas. A política tem de ser *real*, e não apenas fictícia ou mera arte de representação onde a maior parte dos seus componentes são espectadores passivos.

Hoje os domínios de representação expandiram-se, não estando mais limitados ao território nacional. Assistimos a uma descentralização progressiva de alguns poderes (visível na União Europeia), a globalização de outros (mercados financeiros) e a um papel transformador desempenhado pelo discurso político e seu simbolismo (por exemplo, o poder que o discurso de Obama tem na apaziguamento do clima de instabilidade política e económica internacional, contribuindo para a retoma da confiança do ‘povo’ na classe política e para a crença de uma atmosfera de diálogo entre vários actores que, embora diferentes, podem coexistir em paz).

Esta descentralização de poderes e diversificação de formas de representação política, levanta no entanto um problema relacionado com o papel da participação numa democracia. Enquanto é fácil imaginar a participação de indivíduos e cidadãos na política local (da sua autarquia, do seu país), torna-se mais complexo pensar a participação de indivíduos a uma escala mundial. A tensão surge do facto de que muitos obstáculos que uma cidade, ou país possa encontrar têm a sua causa primeira em elementos e ‘espaços’ que escapam ao seu controle, por exemplo, empresas e multinacionais que por terem negócios no país podem ter um impacto muito grande na dinâmica económica nacional.⁶

No seguimento de Castiglione⁷ eu defendo que não se deve continuar a cultivar a dicotomia entre democracia directa e democracia representativa, na medida em que as relações representativas são elas próprias espaços de participação, ou seja, existem várias formas de representação que encorajam diferentes formas de participação directa, tornando-as mais significativas. A representação é acima de tudo uma prática política de relação que se constrói dentro e através de uma série de processos políticos. Tal como David Plotke

⁶ Por exemplo, se uma empresa fecha, os milhares de empregos que se perdem, e o impacto que isso tem a nível da segurança social, estabilidade política, pobreza, crédito, etc.

⁷ Castiglione, Dario and Warren, Mark E., “Rethinking Democratic Representation: Eight Theoretical Issues”, prepared for Centre for the Study of Democratic Institutions, University of British Columbia, May 18-19 2006

diz, 'Representação não é um compromisso infeliz entre um ideal de democracia directa e as realidades modernas confusas. Representação é crucial na constituição de práticas democráticas' (1997: 19). Nesta medida, não fará já sentido sequer colocar a questão de ser ou não possível uma democracia directa, baseada exclusivamente na participação (como defendia Rousseau por exemplo), porque o fenómeno da representação, enquanto prática e relação é, em si mesmo, participação.

Isto torna-se evidente quando se constata que o que está a ser representado não são as pessoas mas sim os interesses, as identidades, os valores por elas partilhados. Ora, os interesses, valores e identidades não existem antes da relação, muito pelo contrário, eles formam-se na relação representativa. O que é representado tem de passar por um processo de objectivação, de forma a que os 'objectos' em causa se possam tornar visíveis e politicamente relevantes, e de certa forma tenham uma 'substância' separada das pessoas - é assim que movimentos sociais, lutas por causas e defesa de interesses de grupos se constroem. É nesta medida também que o sujeito, na relação que estabelece com os outros e na prática política (que envolve sempre uma relação representativa), transcende os seus interesses individuais para convergir com os interesses de 'todos', no sentido daquilo que deve ser o 'bem comum'. É este distanciamento do 'privado' que permite exactamente que os representantes representem certas posições e ideais num discurso público, podendo integrar (estruturar e transformar) as esferas públicas. Sem este distanciamento ou 'pensamento alargado' Kantiano, posições que são politicamente relevantes não passariam de opiniões privadas e subjectivas.

Assim, é importante entender as pessoas, não só como detentoras de interesses, valores, identidades, mas sim como *agentes*. As pessoas são representadas, mas também participam nesse processo de representação, usando múltiplas plataformas - discussões, reflexões, demonstrações, escrita, acto eleitoral, etc.

O desafio que confrontamos hoje tem a ver com a necessidade de encontrar e redefinir um aparato teórico que seja capaz de dar conta das várias formas de representação - formais e informais -, assim como da expansão dos modos de influência. Para além do próprio conceito de representação, é importante pensar o conceito de igualdade neste novo paradigma democrático, na medida em que a igualdade já não pode ser medida (exclusivamente) pelo acto eleitoral, local ou nacional. Uma vez que o fenómeno da representação cresce, se expande e se torna informal, devemos pensar 'igualdade'

em termos de igualdade de oportunidade de participação, ou seja, inclusão. Resta saber como definir esta inclusão e como garantir a universalidade da inclusão e igualdade de representação de vários grupos, interesses e identidades na transversalidade do mundo global. Este é, sem dúvida, o grande desafio no que diz respeito à re-conceptualização do conceito de representação: se por um lado a nova ordem que se constrói põe em causa os princípios e práticas da democracia do século XX, por outro lado há muito mais oportunidades de representação. Os indivíduos encontram hoje condições para aumentar a sua presença representativa, ao associarem-se a grupos, a movimentos, que têm uma visibilidade a grande escala. No entanto, esta abertura de oportunidades está reservada aqueles que têm acesso a determinadas plataformas tecnológicas.

Reflectir sobre as transformações sofridas pela representação política formal, dar conta da expansão e da relação entre formas de representação formal e informal, assim como das nuances e pontos de convergência entre tipos de representação - política, social, cultural - são alguns dos aspectos que devem continuar a ser trabalhados e teorizados, no sentido de contribuir para a criação de um modelo de democracia saudável para este século.

Referências

- Castiglione, Dario and Warren, Mark E., (May 18-19 2006) "Rethinking Democratic Representation: Eight Theoretical Issues", prepared for Centre for the Study of Democratic Institutions, University of British Columbia
- Debord, Guy, (1995) *The Society of the Spectacle*, translated by Donald Nicholson-Smith, Zone Books
- Green, Philip, (1985) *Retrieving Democracy - In search of Civic Equality*, Rowman And Allanheld Publishers, New Jersey
- Hannah Pitkin, (1967) *The Concept of Representation*, University of California Press, Berkeley
- Plotke, David, (1997) 'Representation is Democracy' in *Constellations*, vol.4, issue 1, pp 19-34

‘I am the Voice of Fire’: Poetry as Political *Performance* in the Works of Edith Sitwell and Stevie Smith

PAULA ALEXANDRA V. R. GUIMARÃES
Universidade do Minho

The Rose upon the wall
Cries – ‘I am the voice of Fire:
And in me grows
The pomegranate splendour of Death
[...]
Below that wall, in Famine Street
There is nothing left but the heart to eat

And the Shade of Man ...

(Edith Sitwell)

Até que a Primeira Grande Guerra (1914-18) introduzisse um grande número de mulheres na esfera pública inglesa, a chamada *performing woman*, pela sua transposição dos limites vitorianos, continuou a ser encarada como moralmente suspeita. Embora nas duas últimas décadas do século XIX algumas mulheres educadas da classe média tivessem dado entrada na profissão teatral, na mente do público as *performing women* continuavam a ser asso-

ciadas a actividades ligadas à prostituição; o que fez com que elas tivessem de escolher entre esconder a sua sexualidade ou encarar a condenação da sociedade, tal como aconteceu com a paradigmática dançarina canadiana, Maud Allan.¹

Simultaneamente, no entanto, as actividades performativas tornaram-se atractivas para outras artistas precisamente devido ao seu potencial de representação da sexualidade feminina. As poetisas, em particular, mostravam-se impacientes por ultrapassar uma tradição literária em que a voz poética era considerada como sendo eminentemente masculina. A apresentação pública do corpo e da voz da mulher-poeta constituía, assim, a garantia de que a sua obra já não correria o risco de ser masculinizada e que, através da actuação, ela poderia demonstrar abertamente a paixão e o desejo próprios da mulher. Quase um significante generalizado para os desejos femininos reprimidos, *lust* transformou-se na palavra-chave e na metáfora central entre as artistas do início do século XX.²

Estas noções foram particularmente apelativas para duas poetisas modernistas iniciais, Charlotte Mew e Anna Wickham, cujas respectivas obras poéticas almejavam transmitir a natureza variada das paixões femininas.³ De facto, com a sua presença física assim como com as suas palavras, Mew e Wickham representam a primeira geração de poetisas britânicas a interrogar-se sobre aquele domínio tradicional da mulher – a lírica amorosa. Elizabeth Barrett Browning e Christina Rossetti já se tinham apropriado da posição de ‘sujeito’ na lírica inglesa mas, para Mew e Wickham, a *performance* ou actuação veio a acrescentar uma outra dimensão ao poético, permitindo à

¹ Allan apresentou mais de 250 performances no Palace Theatre de Londres entre 1908 e 1910, incluindo *Vision of Salome*, o seu trabalho mais conhecido e também o mais sexualmente explícito. Apesar do seu talento na transposição de música para movimento, Allan foi acusada de lesbianismo em 1918 e a sua reputação ficou destruída para sempre.

² A poetisa e artista performativa francesa Valentine de Saint-Point, iria ao ponto de descrever *lust* no seu manifesto futurista – *Manifestos of Lust*, não como mera paixão mas como “the act of creating. It is Creation” (*apud* Severin, 2004: 15).

³ Charlotte Mew (1869-1928) viveu em Londres (Bloomsbury) com a mãe e a irmã, tendo sido amiga de Olive Schreiner e Thomas Hardy, que admirava a sua obra. Escreveu contos (alguns dos quais publicados em *The Yellow Book*) mas sobretudo poesia, onde usa o monólogo dramático para escrever na voz de *personae* masculinas e femininas. Embora tematicamente associada à lírica do século XIX, Mew situa-se formalmente no Modernismo devido à sua técnica do verso livre. Anna Wickham (1884-1947), pseudónimo de Edith Harper, também viveu em Bloomsbury, tendo-se relacionado com Dylan Thomas, Ezra Pound e D.H. Lawrence. Na sua poesia, ela aborda sobretudo as questões de género e de política sexual, tendo sido comparada a Stevie Smith devido à peculiar sonoridade e humor da sua escrita.

mulher do século XX desconstruir ainda mais os papéis sexuais restritivos da lírica. Se a *performance* oferecia a Mew tanto a ameaça como a atracção da auto-revelação associada à homossexualidade, reconciliando a ‘artista’ e a ‘mulher’, a Wickham oferecia a possibilidade de conciliação da sua divisão psíquica entre a devoção paterna à arte e a exibição materna mais popular. Deste modo, a metáfora da *performer* como a artista consumada é algo de central na obra de ambas as poetisas. Símbolo da mulher que permanece simultaneamente fiel à sua arte e ao seu corpo, a *performer* feminina é como que uma figura de fantasia – o ideal que poderá nunca ser verdadeiramente atingido ou realizado.⁴

O facto de Wickham e Mew não terem sido incluídas nas antologias georgianas que poderiam ter popularizado as suas obras e que o clima do início do século XX não era muito favorável ao contacto literário efectivo entre escritoras, fez com que aparentemente nem Edith Sitwell (1887-1964) nem Stevie Smith (1902-71) tivessem tido conhecimento das actuações públicas daquelas. Isto é ainda mais surpreendente se considerarmos que as quatro poetisas viveram todas elas em Londres durante longos períodos nas décadas de vinte e de trinta. Mas, de forma curiosa, a história das *performances* de Sitwell e de Smith surge como se tivesse existido de facto um diálogo em curso; um em que as poetisas mais tardias procuraram dar resposta às dificuldades de representação inerentes às obras das suas predecessoras.

Ao contrário de Mew e de Wickham, Sitwell e Smith evitaram a armadilha da sexualidade de uma forma que tanto lembra como rejeita a geração anterior de *performance poets*. Ao parodiarem estereótipos femininos comuns, elas continuaram a fazer uso do modo performativo de Wickham, incluindo a mímica (*mimicry*) e a citação (*citationality*). Na realidade, este modo prossegue nas obras de Liz Lockhead e Jackie Kay – a terceira geração de *performance poets*.⁵ O recurso à mímica parece ser mais bem-sucedido

⁴ Tanto Mew como Wickham escreveram sobre o tema da representação ou actuação feminina, respectivamente em “The Performer” e “The Performance”. No entanto, nenhuma das suas próprias estratégias de representação – através da negação ou do excesso – parece ter sido bem-sucedida já que uma poetisa se definiu unicamente pela ausência ou invisibilidade e a outra pela presença marcadamente sedutora. O suicídio de ambas marcaria afinal este destino comum.

⁵ Liz Lockhead (b. 1947), poetisa e dramaturga escocesa, actuou em revistas e inspirou-se nas tradições do *music hall* para revitalizar o monólogo dramático. Com a sua ênfase na voz, e no uso vivo e humorado do demótico ou popular, ela trouxe uma consciência feminina ao mito e à história, assim como à exploração da identidade escocesa. Jackie Kay (b. 1961), de descendência escocesa e nigeriana, é romancista, poetisa e dramaturga, escrevendo sobre-

no esboçar de novas figurações femininas do que no enquadramento da ausência, já que a invisibilidade muitas vezes cria mais invisibilidade. No entanto, Sitwell e Smith distanciam-se do exemplo de Wickham ao descreverem formas femininas abjectas – o marginal em vez do central. Em contraste com o acto sedutor de Wickham como ‘mulher fatal’, elas actuavam como mulheres de idade pouco atractivas; um papel que no seu drama exagerado provou ter um efeito estranhamente potente sobre as audiências.

Sitwell e Smith atingiram em vida reputações formidáveis como poetisas altamente aclamadas e *performers* extremamente populares das suas obras, embora historicamente não tenham tido a mesma projecção.⁶ Sitwell ficou sobretudo famosa pelas suas performances em *Façade*, a colaboração vanguardista com o músico William Walton (1902-83), de tal modo que, após a sua leitura dessa obra em 1949 no Museu de Arte Moderna, Philip Hamburger elogiou entusiasticamente a sua capacidade de representação: “To me it was wise and wonderful art [...] Dr. Sitwell’s voice is an orchestra in itself, and it has a haunting quality, a range and power that are quite staggering” (*apud* Severin, 2004: 47). De facto, a sua transformação de uma etérea *performer* durante os anos vinte numa actriz imponente nas últimas décadas da sua vida e, em particular, as suas actuações durante a Segunda Guerra Mundial comprovam essa capacidade. Os comentários que Sitwell ali tece sobre questões de género e nacionalidade merecem atenção pela forma como interrogam a suposta passividade feminina. Tendo começado por usar o seu talento poético para se opor ao papel da Inglaterra durante a Primeira Guerra Mundial, ela voltou a escrever poemas politicamente dissidentes no final da Segunda

tudo sobre diferenças culturais e de género. Ela absorveu duas tradições distintas da poesia associada à música, a popular escocesa ao estilo de Burns e a dos ritmos mais modernos de jazz e blues.

⁶ O famoso trio constituído pelos irmãos Sitwell (Edith, Osbert and Sacheverell) tornou-se notório pelos seus comentários histriónicos, mas as suas obras respectivas foram praticamente esquecidas pela moderna crítica literária. Edith Sitwell foi mesmo vista como a antítese do grupo de Auden durante os anos trinta. Apesar de ter sido uma figura proeminente e controversa no seu tempo, Stevie Smith tem suscitado actualmente poucas abordagens críticas da sua obra, já que esta se mostra bastante difícil de posicionar ou categorizar. Romana Huk refere que não se tem prestado muito a revisões feministas porque as questões que a poetisa aí levanta não se resolvem de modo claramente alternativo e incorporam mesmo afirmações aparentemente tradicionalistas sobre o feminino. (1997: 148).

Guerra, sobre os bombardeamentos londrinos (*Street Songs*, 1942) e sobre a bomba de Hiroshima (“Three Poems of the Atomic Age”, 1945).⁷

Stevie Smith, que nos anos sessenta era já um membro bem conhecido do circuito de leitura de poesia, foi descrita como uma verdadeira *thunderclap* e, de forma pouco usual para uma poetisa, como uma ‘estrela’. Escrevendo para o *Daily Telegraph* em 1965, Maurice Rosenbaum afirmava que “It is difficult to imagine any other contemporary poems or songs which gain so much from being read or sung by the author” (*apud* Severin, 2004: 43). Apesar de tudo, a *performance* de Smith no Festival de Poesia de Edinburgo de 1965, um verdadeiro *tour de force* em que ela combina poemas declamados e poemas cantados, não recebeu ainda a atenção que merece por parte da crítica. Embora os comentadores da época tenham feito frequentemente referência às roupas pueris que Smith usava durante as suas actuações, o significado desta forma de apresentação não era compreendido. Só muito raramente é que as *performances* destas poetisas foram consideradas uma parte integrante das suas carreiras artísticas. E, tal como afirma Laura Severin, “no one has sought to understand why the century’s two most famous English women poets gravitated toward a persona-oriented performance style.” (*Poetry Off the Page*, 2004: 43)

Embora Sitwell e Smith possuam estilos de actuação ou de *performance* poética muito comparáveis, existem diferenças significativas nas suas respectivas origens e nas tradições que assimilaram. Apesar de se debater com a pobreza, a aristocrática Sitwell movia-se nos círculos literários da elite vanguardista, tendo obtido destes a convicção na supremacia da arte e dos artistas. O seu entendimento acerca da relação entre artista e audiência era sobretudo hierárquico, sendo a função desta processar o significado pretendido pelo artista, por mais difícil que ele fosse. Assim, embora o conteúdo da sua obra fosse muitas vezes radical do ponto de vista político, Sitwell permaneceu uma ‘diva’ nas suas poses. Smith, por seu lado, com origens na classe média baixa, foi influenciada pelas tradições mais proletárias e populares de participação cultural. Depois de uma leitura dos seus poemas pela declamadora Hedli Anderson, em 1949, Smith deu-se subitamente conta do potencial

⁷ Nas suas “Notes On My Own Poetry”, Sitwell refere-se à ligação entre as duas guerras e sugere o efeito que esse período teve sobre ela e sobre a sua arte: “[...] ‘Gold Coast Customs’ is a poem about the state that led up to the second World War. It is a definite prophecy of what would arise from such a state – what *has* arisen. (It was written in 1929) [...] In this poem the bottom of the world has fallen out. [...] We see everything reduced to the primal mud [...]” (1930: xxxv-vi).

performativo da sua obra poética: “The audience reacted in a way that made me think perhaps they had better not be looked upon as pure poems but rather as intimate review stuff [...]” (*apud* Spalding 1998: 203-4). À medida que desenvolvia o seu estilo de actuação durante os anos sessenta, Smith inspirou-se progressivamente nas tradições do *music hall*, alternando a leitura e o canto dos seus poemas em palco. Por outro lado, a sua apropriação algo subversiva de canções e melodias populares inglesas era feita de modo a questionar certas normas culturais.

Apesar destas diferenças, Sitwell e Smith partilharam uma característica performativa muito importante: Ambas adoptaram *personas* ou figurações femininas elaboradas, dando-lhes a possibilidade de sair dos limites da feminilidade considerada normal. À medida que foram envelhecendo, ambas passaram a vestir-se de forma indiferenciada no palco e na vida diária – Sitwell como ‘rainha’ e Smith como ‘menina’. Estas transformações, que começaram por ser encaradas como meras excentricidades, foram-se tornando indistintas das suas próprias pessoas. Através das respectivas vozes e vestes, elas mostraram que as mulheres podiam remodelar-se recorrendo a tradições alternativas de representação dentro da cultura inglesa. Os poemas intitulados “Elegy on Dead Fashion” e “Metamorphosis” de Sitwell parecem reflectir precisamente sobre esta necessidade.

Por outro lado, o período do pós-guerra não foi muito favorável a representações transgressivas da mulher; o culto dos valores domésticos, do casamento e da maternidade tinha sido reavivado pela reacção conservadora e nacionalista. Ao fazerem uso de *nursery rhymes* na sua poesia respectiva, Sitwell e Smith não só comentaram esses valores através de uma dinâmica Kristeviana de recriação/destruição, mas também estabeleceram um contacto mais íntimo com o seu público, tal como uma mãe que canta cantigas de embalar ao seu filho. Na qualidade de mulheres solteiras, Sitwell e Smith não puderam fugir à marginalização social associada ao seu estado, tendo no entanto feito uso dessa marginalidade para se afirmarem não só como artistas mas como visionárias.⁸ Como proclama Sitwell, “I who was once a golden woman [...] / Watch the dark fields for a rebirth of faith and of wonder” e

⁸ Esta marginalidade feminina derivada do estado de mulher solteira, sem atractivos físicos nem perspectivas de realização afectiva e social, surge já anteriormente sublimada nos atormentados monólogos introspectivos de Augusta Webster (1837-1894), nomeadamente em “By the Looking-glass”, “Faded” e “Circe”.

como conclui Smith, “Childe Rolandine bowed her head and in the evening / Drew the picture of the spirit from heaven”.⁹

Na primeira e polémica leitura pública de *Façade* no Aeolian Hall de Londres, no dia 12 de Junho de 1923, “the audience was stunned” pois a jovem Edith Sitwell declamava escondida por detrás de uma cortina com pequenas aberturas, projectando a sua voz através de um *sengerphone* – uma forma de megafone – ao mesmo tempo que era acompanhada por uma orquestra. Esta técnica dramática visava, segundo Osbert Sitwell, impedir que a personalidade da leitora invadisse os seus poemas.¹⁰ Mas este tipo de *performance* convidava também a uma interpretação baseada na relação intersemiótica entre corpo e voz, que aqui se encontravam estranhamente separados. Como afirma Gyllian Phillips, “The masking of the speaking body has the effect, not of erasing the physicality of speech, but of frustrating sight.” (2002: 67); isto porque a linguagem não se localiza nem na página impressa nem na identidade de um sujeito falante, mas no ‘corpo vocal’. Phillips refere, a propósito, que o carácter lúdico e experimental de *Façade* evoca a relação auditiva e corporal entre mãe e criança presente na cantiga de embalar, prestando-se assim a uma análise psicanalítica de tipo kristeviano;¹¹ esta, por sua vez, é útil como modelo teórico para uma eventual discussão sobre a relação entre linguagem e música na poesia vanguardista e modernista (2002: 62-5).¹² A poesia musicada de *Façade* escapa ao controle e à fixidez do meramente visual ao despoletar o potencial rítmico do som na linguagem, fazendo um

⁹ Os versos de Sitwell são retirados de “I. Invocation”, em *Collected Poems* (Duckworth Overlook, 2006) e os de Smith de “Childe Rolandine”, em *Selected Poems* (Penguin Classics Reprint, 2002). As restantes citações de poemas das autoras que são feitas ao longo deste artigo são igualmente retiradas destas colectâneas e, daqui em diante, referidas respectivamente como *CP* e *SP*.

¹⁰ A intenção é bastante familiar na crítica da poesia modernista, nomeadamente em T.S. Eliot, cuja afirmação de que a poesia se deve caracterizar pela ‘fuga à personalidade’ se tornou famosa.

¹¹ O poema que, em *Façade*, inicia a discussão dos mundos de sonho e o lugar do som e do ritmo nesses mundos tem precisamente o título de “Lullaby for Jumbo”. Segundo Phillips, “[it] modulates between symbolic and semiotic, between the signifying power of discourse and the disruptive, or fertile, power of sound.” (2002: 72).

¹² “Julia Kristeva’s introduction of the idea that the ‘semiotic’ associated with the maternal is constitutive of language practice but also disruptive of it, helps to make the link between music and language that seems so integral to the collaboration of *Façade*. [...] The understanding of language as an oral performance, not limited to the graphic sign, frees the potential for music and language to interact.” (Phillips 2002: 66).

espectáculo da escrita. Sitwell visava, assim, elidir-se na sua actuação ao olhar do público enquanto que a sua voz desconstruía significado e ordem. No poema significativamente intitulado “Something Lies Beyond the Scene”, em que a lógica sintáctica e representacional é desafiada, o ritmo e a rima atingem um frenético excesso, em especial quando emparelhados à música de Walton, que usa o estilo vivo e sincopado do jazz dos anos vinte.

Ao longo da sua vida, Sitwell persistiu no hábito de não exhibir a sua pessoa durante as performances de *Façade*, muito embora em outras actuações ela aparecesse vestida com o seu traje de rainha. O motivo deste apagamento ou descorporização da pessoa de Edith poderá ser questionado como problemático para a afirmação da sua arte; a própria poetisa pareceu reconhecer as implicações desta invisibilidade pois passou gradualmente a favorecer uma *persona* mais enfática e colorida. No entanto, a ambiguidade deste papel também não deixou de perturbar os seus espectadores, o que sugere que Sitwell conseguiu atingir o seu propósito desestabilizador.

Edith at forty was beginning to project the personality with which she had always faced the world into something more and more formidable. Her public presence had become a role she played with a total, all-absorbing dedication [...]. Even the clothes she concocted, the long Renaissance dresses, the enormous rings and outlandish hats, the great jewelled cross around her neck, had become the standard costume for the self-assertive role she felt she had to play. (Pearson 1978: 403)

Sitwell atribuía uma grande importância ao som e ao tom dos seus poemas, à *performance* da sua poesia, assim como à adopção de uma pluralidade de vozes. Ela refere-se repetidamente aos seus poemas incluídos em *Façade* como “*abstract poems [...] patterns in sound*”, como “*inquiries into the effect on rhythm and on speed of the use of rhymes, assonances and dissonances*” (“Notes” xvi) – efeitos que Adorno designou como ‘pseudomorfismos’. Sitwell enfatiza sobretudo o ritmo porque ele sustenta a onomatopeia e a estrutura destes poemas, sendo “*one of the principal translators between dream and reality*” (“Notes” xv). O ritmo da dança é imprimido a “Waltz”, “Fox Trot”, “Hornpipe”, “Polka”, “Mazurka” e a outros poemas com títulos semelhantes, cujos textos não abordam mas são desempenhados como música de dança.

Façade inclui ainda muitas outras peças musicais, incluindo cantigas como “Jodelling Song” e “Dark Song”, “Lullaby for Jumbo” e “Trio for Two Cats and a Trombone”. Aqui os elementos semânticos e sintácticos são sacrificados aos

efeitos fonéticos e sinestéticos, fazendo lembrar o *nonsense verse* de Lewis Carroll. O falante do poema transforma-se apenas em mais um dos instrumentos usados na performance para enfatizar o contraste entre o mundo do sonho e o mundo da materialidade. Nestas suas técnicas, que apelida de “virtuoso exercises” (“Notes”), Sitwell não só confessa ter-se inspirado em Liszt e Stravinsky como também colabora estreitamente com vários compositores, incluindo não apenas William Walton mas igualmente Leighton Lucas, Humphrey Searle, Michael Tippett e Benjamin Britten.¹³ Este musicou alguns dos poemas incluídos em *The Canticle of the Rose* em 1951 e, em 1955-56, transpôs “Still Falls the Rain” como *Canticle III*.

Um dos períodos mais interessantes da carreira performativa de Sitwell decorreu precisamente durante os anos quarenta, quando a sua personificação como ‘rainha’ se transformou num intrigante comentário sobre as questões da guerra e do nacionalismo.¹⁴ Ela fez duas aparições memoráveis, uma em 1943 no Aeolian Hall, onde leu o poema intitulado “Anne Boleyn’s Song”, e outra em 1944 no Churchill Club, onde leu a elegia à guerra “Still Falls the Rain” no meio de um *raid* aéreo e com a sirene a retinir (Pearson: 1978, 359). Encaradas por muitos como simples actos de patriotismo, estas leituras dramatizadas faziam uma importante questionação sobre os papéis atribuídos às mulheres, quer pelos *media* quer pelo estado, durante o período de guerra. A propaganda então difundida e a cultura popular vigente exigiam à mulher uma atitude de sacrifício estóico e uma postura recatada e silenciosa. Pela sua formação aristocrática e pelo seu temperamento rebelde, Sitwell ressentiu-se desta imagem opressiva sobretudo porque foi profundamente afectada pelo sofrimento causado pela guerra. Embora não fosse propriamente uma defensora da causa pacifista, ela usou a poesia para exprimir o seu sentimento de horror face àquele conflito atroz e a sua compaixão para

¹³ Uma das grandes influências em Sitwell foi Igor Stravinsky, cujas *Chansons Plaisantes* (1914), baseadas em textos populares russos, incluíam jogos de canções para voz, flauta, clarinete, viola-baixo, violino e violoncelo. O uso que o compositor faz de um narrador e de um pequeno *ensemble* de violino, baixo, clarinete, trombone e percussão (reflectindo a influência do jazz, na altura), associado a formas musicais populares como o tango, o pasodoble, a valsa e a marcha, em *The Soldier’s Tale*, poderá ter constituído uma outra influência em *Façade*. Cf Stephen Lloyd, “3. Poetry through a Megaphone”, pp. 31-2.

¹⁴ Tal como afirma Tyler-Bennett, “Sitwell remains best known for works written during the Second World War, [...] although many early poems (1914-26) contain images taken directly from the poet’s experience of the First World War, they are not categorized as ‘war poems’ due to her use of abstract titles, folk tale settings, colourful commedia costumes and figures, and metres which are derived from those of nursery rhymes.” (2001: 68).

com as vítimas. Neste sentido, o seu papel de ‘rainha’ conferiu-lhe a autoridade de expressão, de dar voz àquela dor que as mulheres deveriam por obrigação silenciar.

Na primeira das suas aparições, uma sessão organizada para apoiar os refugiados de guerra e que incluía como *performers* os poetas nacionais mais (re)conhecidos da altura – nomeadamente, Hilda Doolittle, T. S. Eliot e Vita Sackville-West, Edith Sitwell destacou-se com a sua declamação de “Anne Boleyn’s Song”. Um poema que parecendo apelar ao orgulho nacionalista como forma de resistir à guerra, contém na verdade uma descrição do sofrimento de Boleyn às mãos do rei que a usou como instrumento de perpetuação da sua linhagem. Anne surge, deste modo, como a vítima daqueles que a julgam à luz da Bíblia:

Men said I was the primal Fall,
That I gave him the world of spring and of youth
Like an apple
And the orchards’ emerald lore –
And sin lay at the core. (CP 303-4)

Sitwell personifica Anne neste monólogo dramático de forma a enfatizar o sofrimento individual de uma mulher às mãos do estado. Todos os poemas que Sitwell escreve sobre as damas do reinado Tudor (incluindo a biografia *Fanfare for Elizabeth* de 1946) sugerem que estas mulheres são vítimas apanhadas num ciclo político que está fora do seu controle. Esta ideia é corroborada pelo tom de perda, em vez de triunfo, contido na apresentação do poema.

Sitwell fez uma outra aparição memorável em Agosto de 1944, em Westminster, quando actuou vestida de negro e com os lábios e as unhas pintados de vermelho. Dadas as circunstâncias específicas dos bombardeamentos londrinos pela força aérea alemã, a sua *performance* assumiu outras proporções e transformou-se num acontecimento com implicações nacionalistas, uma metáfora da resistência em tempos difíceis. No entanto, Sitwell não encarou esta experiência como algo de extraordinário, afirmando laconicamente que “it seems part of daily life” (Severin, 2004: 51); e era precisamente esta combinação de banalidade e de sofrimento sem sentido que ela achava tão terrível na guerra. Apesar do seu latente pessimismo alegórico e mítico, “Still

Falls the Rain” termina com a imagem de um Cristo auto-sacrificial que promete esperança e salvação:

[...]
 Then sounds the voice of One who like the heart of man
 Was once a child who among the beasts has lain –
 ‘Still do I love, still shed my innocent light,
 My Blood, for thee.’ (CP 273)

A ênfase que aqui é dada por Sitwell à importância do conceito cristão de amor relaciona-se com a sua crença de que apenas uma verdadeira renovação da espiritualidade poderia impedir o colapso da civilização ocidental. Neste sentido, Sitwell recusa-se a aceitar a propagandeada lógica da poesia masculina de fazer face à guerra de uma forma silenciosa e heróica. O tema mais comum da sua poesia de guerra é, pelo contrário, o de perda irreparável e imperdoável em que, através de uma estrutura fantástica e mitopoética muito particular, a poetisa vislumbra um *locus* de esterilidade apocalíptica.¹⁵

Apesar do seu único e valioso contributo, as poetisas que usam narrativas alegóricas, míticas ou fantásticas (derivadas quer da mitologia clássica quer das tradições populares) para criticar o impacto da guerra, tal como Sitwell, H.D. e Stevie Smith, não são normalmente incluídas nas colectâneas de poesia de guerra, quer masculinas quer femininas.¹⁶ Aquilo que une estas poetisas é, em última instância, o desejo de recriar narrativas míticas que transmitam um profundo sentimento de perda, através da mediação entre uma estética passada e um modernismo latente.

¹⁵ No poema “Clown’s Houses”, onde Sitwell recria uma paisagem urbana desoladora, tanto jovens como velhos são caracterizados como pouco mais do que marionetas nas mãos de um estado invisível. Outros poemas incluídos nas primeiras colectâneas, tal como *Wooden Pegasus* (1920), estão saturados de imagens da guerra, contendo múltiplas referências a jovens mortos em acção e ao sofrimento silenciosamente contido dos seus progenitores.

¹⁶ A explicação para a existente preferência crítica pela elegia, pela poesia de incidente ou de ‘testemunho’ poético poderá ser vista como essencialmente canónica na sua origem. Por outro lado, os antologistas iniciais definiram a poesia da Primeira Grande Guerra como sendo essencialmente um domínio masculino (Siegfried Sassoon, Wilfred Owen, etc.). As poetisas que foram incluídas em colectâneas de poesia sobre a guerra eram criadoras esporádicas, como Annie Price ou Marianna Laura Jones, que escreveram apenas enquanto a guerra durou e poemas de teor marcadamente patriótico ou documental.

Menos obviamente dramática e escandalosa do que Sitwell, Stevie Smith (pseudónimo de Florence Margaret Smith) – uma modesta secretária comercial vivendo solitária nos subúrbios londrinos de Palmers Green – escolheu um papel e uma voz mais genéricos, os de ‘criança não inocente’, para criticar a sua época, dos anos quarenta a sessenta.¹⁷ Mas este papel e esta voz, em grande medida mais profundamente subversivos, foram também eles trabalhados a partir de um discurso histórico, neste caso derivado sobretudo do período vitoriano. Não tendo frequentado a universidade e, como tal, situando-se fora dos principais modelos de formação literária contemporâneos, Smith criou uma voz original e peculiar através da experiência (sub)urbana ao seu alcance e da leitura dos poetas românticos e vitorianos, com os quais estabelece elaboradas relações intertextuais (sobretudo com Blake e Browning), para fins não só estéticos mas também políticos.

A imagem da infância, marcada do ponto de vista pessoal pelos fantasmas do abandono paterno, da morte e também da guerra, seria do ponto de vista literário herdada essencialmente de figuras e manuais do século anterior, incluindo o elevado estatuto que a ideologia romântica atribuiu a essa fase da vida humana. Aquela constituiria para Smith um meio imaginativo de evitar o processo normal de maturação feminina, por sua vez conducente ao estado adulto. Se a figura da ‘menina’ surge nos seus poemas associada à liberdade e mesmo à rebeldia, a adolescente aparece já algo confinada e conformada e, por fim, a mulher adulta como vítima irredutível do desespero e da responsabilidade.

[...]

But oh the poor child, the poor child, what can he do,
Trapped in a grown-up carapace,
But peer outside of his prison room
With the eye of an anarchist? (SP 44)

A comprovar estas categorias está também o poema intitulado “Oh stubborn race of Cadmus’ seed ...” sobre a rebelião de Antígona contra a autoridade patriarcal, que contém aliás o desenho de uma menina, com quem

¹⁷ Embora Stevie Smith tenha nascido entre 1900 e a Primeira Guerra Mundial, o seu impacto foi maior nas décadas imediatamente a seguir à Segunda Guerra. Em termos da historiografia literária, a escrita de Smith foi situada entre o modernismo e o pós-modernismo e ela foi incluída na chamada ‘geração de Auden’. Mas, na realidade, as suas idiossincráticas criações vão para além destas definições críticas e periodológicas.

Smith se identifica da seguinte forma numa das suas transmissões radiofónicas na BBC: “Antigone is a very young girl, she stands with bows in her hair” (SP 61).¹⁸ Num outro poema de escape e de rebelião, “The Lady of the Well-Spring”, uma menina chamada Joan foge de uma cena doméstica para um cenário da natureza, onde encontra e decide por fim juntar-se à misteriosa senhora do poço (SP 173). Vestida como uma criança, Smith parece ter trazido precisamente este sentido de anarquia às suas *performances*, libertando um humor perturbante que questiona a estabilidade do sujeito adulto e mina a fixidez das formas escritas. Se em poemas como “The Conventionalist” e “Valuable”, Smith critica a frivolidade e imprevisibilidade da adolescente, na representação das suas mulheres adultas existe pouca ambiguidade. Elas limitam-se a cumprir o papel social que é esperado delas, isto é, casar e ter filhos; são quase sempre descritas como seres patéticos ou sobrecarregados de preocupações, como acontece no poema intitulado “Wretched Woman”, onde o falante critica a esposa pela sua total incompetência doméstica.

Wretched woman that thou art
How thou piercest to my heart
With thy misery and graft
And thy lack of household craft (SP 147)

Foi apenas mais tardiamente na vida, e pouco antes de iniciar as suas famosas *performances*, que Smith decidiu encarnar ela mesma o papel de ‘criança rebelde’ nas suas personificações. As várias reacções a esta brusca transformação revelam que ela não foi levada a sério, sendo encarada como uma mera manifestação de excentricidade. Segundo Laura Severin, a explicação mais satisfatória para a forma infantil de vestir que Smith adoptou pode ser encontrada nas interpretações culturais do fenómeno da moda, nomeadamente as de Roland Barthes, que afirma que “every object is also a sign” em

¹⁸ A carreira de Smith na BBC inicia-se como guionista, depois como *performer* da sua própria ficção e só mais tardiamente como leitora (e não cantora) de poesia. Ela escreveu dois guiões, um deles sobre Thomas Hood (Março de 1946); produziu depois três programas sobre “Poems and Drawings” (1951-2) baseados nos seus poemas e respectivas ilustrações. A ideia de Smith produzir um quarto programa com adaptações musicais não parece ter tido aceitação por parte dos responsáveis. Smith voltaria à BBC em 1956 para recitar alguns dos seus poemas e, em 1959, a cantora Janette Richter chegou a interpretar algumas das canções da poetisa. No entanto, esta substituição da sua voz poética original não foi do agrado de Smith.

The Fashion System (apud Severin, 2004: 59).¹⁹ Ao demarcar-se assim do seu grupo etário, Smith declarou não querer ser vista como uma mulher envelhecida e fez desta dissonante disparidade um inesperado triunfo artístico. Foi deste modo pouco usual e tardio que a poetisa sexagenária assumiu e reafirmou o seu lugar no jovem e irreverente movimento performativo dos anos sessenta.²⁰ No entanto, quando inquirida numa entrevista sobre se ela se incluía no exemplo típico do poeta contemporâneo, Smith responderia que não, afirmando de forma algo provocadora que “The times will just have to enlarge themselves to make room for me, won’t they?” (Orr, apud Sternlicht, 1991: 35).

Tanto nos seus textos poéticos como na sua vida diária, as imagens vitorianas e modernistas da criança permitiram a Smith criar um espaço alternativo de onde ela pudesse desafiar as definições restritivas do feminino na sua cultura. Os relatos das *performances* efectuadas por Smith que surgem na imprensa da época (entre 1957 e 1971) dão a entender que este papel foi fundamental para a sua carreira. Por exemplo, um crítico em *The Scotsman* afirmou a propósito da sua actuação no Festival de Royal Court, em Julho de 1963, que ela representava “in the manner of a disquietingly sophisticated child” (apud Severin, 2004: 61). Um outro no *New Statesmen* sugeria que o seu vestido em forma de bibe e os *collants* brancos reforçavam a rebeldia da sua poesia, e as suas “anti-Christian diatribes” (*Ibidem*). Laura Severin refere que “a typical Smith poetry reading included not only the expected recitation of poems, but also the singing of two or three of her works to familiar-sounding tunes” (1997: 117). Estas melodias eram normalmente decalcadas

¹⁹ As vestimentas pueris usadas por Smith poderão ter sido inspiradas, pelo menos em parte, na sua crítica a duas histórias associadas à moda em “Clothes and the Woman”, em 1952. Aqui, ela associa a forma de vestir algo andrógina dos anos vinte a um período de relativa liberdade para as mulheres.

²⁰ Poetas britânicos como Bob Cobbing e Edwin Morgan exploravam as possibilidades da *performance* ao vivo. Os grupos formados por Cobbing, ‘Bird Yak’ e ‘Konkrete Canticle’, estavam envolvidos na actuação colaborativa com outros poetas e músicos e foram parcialmente responsáveis por atrair um certo número de representantes do British Poetry Revival para o palco. No entanto, o surgimento da poesia performativa como uma forma de arte popular poderá ter resultado sobretudo das famosas actuações de Allen Ginsberg no Albert Hall em 1965. Os poetas de Liverpool, tal como Roger McGough, Adrian Henri e Brian Patten, incendiaram audiências através do Reino Unido nos anos setenta. “When Smith sang at festivals, she was often the only woman poet scheduled to appear, an elderly woman in pale pink shift amongst a group of leather-jacketed young men.” (Severin, 1997: 138).

de hinos anglicanos, canções populares e, por vezes, de marchas militares.²¹ A sua deliberada falta de sincronização entre melodia e texto gerava os efeitos cómicos e inesperados que espantavam os ouvintes.

Segundo Seamus Heaney, o sucesso de Smith resultava da *performance* completa que ela encenava, a peculiar voz aliada à linguagem gestual e corporal.

[...] her voice pitching between querulousness and keening, her quizzical presence at once inviting the audience to yield her their affection and keeping them at bay and a quick irony. She seemed to combine elements of Gretel and the witch, to be vulnerable and capable, [...] with a hag's wisdom and a girl's wide-eyed curiosity. She chanted her poems artfully off-key, in a beautifully flawed plainsong that suggested two kinds of auditory experience: an embarrassed party-piece by a child half-way between tears and giggles, and a deliberately *faux-naïf* rendition by a virtuoso. (*apud* Sternlicht, 1991: 211).

Ela parece ter criado um efeito de 'dissonância' deliberada nestas leituras públicas, procurando que as mesmas excedessem o próprio texto, abrissem um fosso entre as palavras e a sua oralidade, sugerindo deste modo uma outra dimensão de sentido. Por seu turno, em 1961 no *London Magazine*, Sylvia Plath manifestaria o seu gosto pessoal por aqueles poetas que, como Stevie Smith, "are possessed by their rhythms as by the rhythms of their own breathing. Their finest poems seem to be born all-of-a-piece" (*apud* Anderson, 2007: 173). Ao usar o seu corpo como um signo, Smith estava já a antecipar a arte performativa feminista contemporânea, que questiona e desconstrói as definições culturais do feminino.²² A mera aparência do seu corpo idoso, neste caso vestido com roupas de criança, desafiou as expectativas daquilo que é considerado 'normal' e questionou a noção essencialista do feminino baseada unicamente na beleza física da mulher.

²¹ Severin lamenta que ninguém tenha ainda estudado os poemas cantados de Smith como uma forma de arte mista que atravessa fronteiras, uma que possa dar origem a uma reconsideração das convenções poéticas e musicais (1997: 117). Stevie Smith criava por vezes as suas próprias melodias em imitação de géneros tradicionais, referindo-se de forma irónica a um texto subjacente. Uma destas é "Silence and Tears", que é cantada como se de uma alegre marcha militar se tratasse, apesar de narrar o enterro de um homem pela sua família.

²² Judith Butler escreveu acerca desta forma de *performance*: "Parodic proliferation deprives hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities." (*apud* Severin, 1997: 118).

Por outro lado, ao usar as tradições do *music-hall*, cujas representações dos universos domésticos do amor e do casamento eram exageradamente conservadoras, Smith transformou o gênero em algo de bastante subversivo, maximizando o poder poético e performativo dos seus comentários satíricos sobre a família – “the quintessential English suburban family”. É o caso, por exemplo, de “The Cock and Linnet”, que contraria as noções vitorianas de ideologia doméstica, mas também de “To the Tune of the Coventry Carol”, que questiona as expectativas da sociedade e da religião no tocante a esses assuntos e que faz uso daquilo que Severin designa como “replacement lyrics” (1997: 125), isto é, a reescrita paródica de letras de música tradicionais como forma de questionação de certas ideologias.

A conjunção do paródico e do patético é frequente em Smith, quer na sua análise da esfera do doméstico quer do político, e autoras como Jane Dowson (2005) têm reconhecido a capacidade que Smith tem de desafiar discursos hegemônicos, a partir da sua situação de *outsidedness*. Esta oscilava frequentemente entre a identificação e o distanciamento em relação às características nacionais ou à *Englishness*. Os seus poemas satíricos são explicitamente políticos ao exporem as semelhanças entre os discursos oficiais da elite industrial, militar, religiosa e literária inglesa. Títulos como “Private Means is Dead”, “The Bishops of the Church of England” e “Souvenir de Monsieur Poop” exploram, por via do *pastiche* e da ironia, a mesma retórica prevalecte nos mecanismos do poder instituído.²³

Embora os falantes destes poemas aleguem sistematicamente motivações afectivas, caritativas ou justas nos seus discursos respectivos, eles são claramente motivados pela preservação do poder a qualquer custo, à custa daqueles que eles oprimem. No primeiro, a crua e perturbante morte do jovem soldado, que por si só desafia o poder militar, é camuflada pela linguagem convencional do sentimento: “God rest his soul” (51). Da mesma forma, a

²³ Tais críticas da elite patriarcal também seriam expressas nos dois romances que Stevie Smith publicou no final dos anos trinta. Em *Novel on Yellow Paper* (1936), ela aborda as formas como a hierarquia da indústria literária, representada pelo editor de uma revista feminina inglesa, ‘Sir Phoebus’, subordina as mulheres de maneira a preservar simultaneamente o seu poder e os seus lucros. A secretária deste, Pompey, é ao mesmo tempo vítima e cúmplice deste esquema, representando uma versão autobiográfica da própria autora. Em *Over the Frontier* (1938), Smith introduz novamente a sua protagonista, mas desta vez num cenário apocalíptico de guerra, em que ela se junta a muitas outras vítimas. Pompey atravessa a fronteira para uma zona militar comandada pelos esforços conjuntos da elite militar e religiosa que, apesar do seu absurdo discurso patriótico ou nacionalista, é a verdadeira causadora da morte e destruição da humanidade.

elite religiosa no segundo poema é caracterizada pela sua auto-satisfação complacente; homens que, ao ignorarem as vozes dissidentes e questionadoras da sua autoridade, “do their best / to resolve wisely / to govern effectively” (62). Nem mesmo a elite literária está isenta desta hipocrisia generalizada da classe dirigente, como é visível no discurso académico de Monsieur Poop, que afirma encorajar a geração mais nova – “those who apply / themselves diligently to their tasks acquire merit” (83) – mas que na realidade usa a sua habilidade linguística para suprimir sistemas de valor alternativos (sobretudo esquerdistas):

I am the self-appointed guardian of English literature,
 I believe tremendously in the significance of the age:
 [...]
 I believe that juniors are lively, to be encouraged with discretion
 and snubbed,
 I believe also that they are bouncing, communistic, ill mannered
 and, of course, young.
 But I never define what I mean by youth
 Because the word undefined is more useful for general purposes
 Of abuse.
 [...]
 This is in keeping with my scholastic mind, [...]
 [...]
 English literature, as I see it, requires to be defended
 By a person of integrity and essential good humour
 Against the forces of fanaticism, idiosyncrasy and anarchy.
 [...] (SP 83-4)

Tal como Sitwell, Smith fez uso das suas várias vozes e *performances* para minar os conceitos de nação e de império, embora de uma forma mais divertida mas também mais destrutiva. A sua análise das ideologias subjacentes às diferenças de classe e género é inseparável dos materiais e formas da comédia, da cultura popular e da escrita doméstica e de aventura. Para Smith, a ideologia subjacente ao romance épico masculino era apenas uma outra vertente política do nacionalismo imperialista, a partir dos quais ela “drew the picture” na sua épica suburbana feminina:

Dark was the day for Childe Rolandine the artist
 When she went to work as a secretary-typist
 And as she worked she sang this song
 Against oppression and the rule of wrong:

[...]

There is a Spirit feeds on our tears, [...]
 Mighty human feelings are his food
 Passion and grief and joy his flesh and blood
 That he may live and grow fat we daily die
 [...]
 (“Childe Rolandine”, *SP* 189)

Asua radical desconstrução da psicologia de conquista inerente à narrativa de viagens masculina constitui ela mesma um lúcido comentário político.²⁴ A questão do colonialismo e da dominação é mais especificamente abordada em poemas como “The Jungle Husband”, em que o narrador colonialista vê a selva como sua para dominar e ordenar segundo o sistema ocidental, e em “Fafnir and the Knights”, onde a falante do poema resolve simpatizar com a figura do ‘dragão’ que os cavaleiros querem dominar e destruir, como prova do seu poder de conquista.

[...]
 Thy body shall be torn
 And thy lofty spirit
 Broken into pieces
 For a knight’s merit. (*SP* 182)

²⁴ Em criança, Smith tinha imaginado que os horrores da guerra das trincheiras tinham algo a ver com o poema de Robert Browning, “Childe Roland to the Dark Tower Came” (1855), baseado numa passagem de *King Lear* de Shakespeare e provavelmente lido por Smith na escola. O poema de gesta evoca a procura (*quest*) masculina por algo indefinido, em que o herói solitário percorre um espaço de devastação em busca da resposta para as suas inquietações, deparando-se com perigos vários no seu caminho. Mas enquanto que a falante de Smith em “Childe Rolandine” descobre qual o verdadeiro ocupante da Torre (a figura do patriarca tirano que a oprime), Roland não consegue vislumbrar o suposto responsável pela destruição que o rodeia (um Deus cruel e ausente).

O alvo da negatividade de Smith é, sem dúvida, aquilo que poderíamos designar como “the Old Men”, onde o poder da sociedade inglesa reside, um patriarcado opressivo e tirânico, que ela retrataria de forma extrema no nacionalismo fascista do poema “The Leader”. Através da sua poética visionária, Smith parece sugerir, tal como Sitwell, que a função da mulher como poeta é precisamente re-imaginar as imagens da nação. E ao fazê-lo, Sitwell e Smith começam ambas por se re-imaginar a elas mesmas, equiparando-se na vida pública às suas personificações – “Not what she writes, but what *she* is exerts the real fascination” (*The New Statesman*, 1954). Tal como afirma Severin, “by playing the grotesque in elaborate brocades or prim pinafores” (2004: 65), estas artistas recusaram transformar-se naquilo que as mulheres foram ao longo dos tempos – seres supérfluos, atingindo deste modo o discurso nacional hegemónico no seu cerne.

Referências

- ANDERSON, Linda (2007), “Gender, feminism, poetry: Stevie Smith, Sylvia Plath, Jo Shapcott”, in Neil Corcoran (ed.), *The Cambridge Companion to 20th-Century English Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 173-82.
- DOWSON, Jane and Alice ENTWISTLE (2005), *A History of Twentieth-Century Women’s Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HEANEY, Seamus (, “A Memorable Voice: Stevie Smith”, in Sanford Sternlicht (ed.) (1991), *In Search of Stevie Smith*, New York, Syracuse U.P., pp. 210-213.
- HUK, Romana (1997), “Poetic Subject and Voice as Sites of Struggle: Toward a ‘Postrevisionist’ Reading of Stevie Smith’s Fairy-Tale Poems”, in Yopie Prins and Maera Schreiber (eds.), *Dwelling in Possibility: Women Poets and Critics on Poetry*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- LLOYD, Stephen (2001), “3. Poetry through a Megaphone”, in *William Walton: Muse of Fire*, London, Boydell and Brewer, pp. 28-40.
- ORR, Peter (1961), “Interview. Stevie Smith”, in Sanford Sternlicht (ed.) (1991), *In Search of Stevie Smith*, New York, Syracuse U.P., pp. 31-37.
- PEARSON, John (1978), *The Sitwells: A Family’s Biography*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- PHILLIPS, Gyllian (2002), “‘Something lies beyond the Scene [seen]’ of *Façade*: Sitwell, Walton and Kristeva’s Semiotic”, in Michael J. Meyer (ed.), *Literature and Musical Adaptation*, Perspectives on Modern Literature, vol.26, Amsterdam, Rodopi, pp. 61-78.

- SEVERIN, Laura (1997), *Stevie Smith's Resistant Antics*, Madison, University of Wisconsin Press.
- SEVERIN, Laura (2004), *Poetry Off the Page. Twentieth-Century British Women Poets in Performance*, Aldershot, Ashgate.
- SITWELL, Edith (2006), *Collected Poems*, London and New York, Duckworth Overlook [1930].
- SITWELL, Edith (1930), "Some Notes on My Own Poetry", in *Collected Poems*, Duckworth Overlook, pp. xv-xlvi.
- SMITH, Stevie (2002), *Selected Poems*, London, New York and Toronto, Penguin Books [1975].
- SPALDING, Frances (1998), *Stevie Smith: A Critical Biography*, London, Faber and Faber.
- TYLER-BENNETT, Deborah (2001), " 'Lives Mocked at by Chance': Contradictory Impulses in Women's Poetry of the Great War", in Patrick Quinn & Steven Trout (eds.), *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, pp. 67-76.

LUÍS FILIPE ROCHA

Agradeço o convite da Universidade do Minho para participar neste Colóquio de Outono, e em particular à professora Ana Gabriela Macedo, que de mim se lembrou.

Foi-me pedido que vos fizesse uma breve apresentação da minha “arte”, o modo como a vejo, enquanto especificidade própria e também no diálogo com as outras artes. Vou tentar satisfazer esse pedido, ressaltando desde já, em sede académica, que não sou um teórico, um estudioso, sequer um pensador da arte cinematográfica. Sou um simples realizador de filmes, cuja única preocupação em cada filme que faz é a de contar bem uma boa história. E ao dizer isto, estou já a começar por afirmar que, para mim, o cinema é uma arte narrativa, que integra há mais de 100 anos uma das mais antigas tradições da história da humanidade: o acto de contar histórias.

O neurologista Oliver Sacks afirma que *talvez* possamos considerar “um homem normal” aquele que é capaz de contar a sua própria história: sabe de onde vem (tem uma origem, um passado, uma memória ordenada), sabe onde está (a sua identidade), e acredita saber para onde vai (tem projectos, e considera natural, no fim da vida, a morte). Está portanto instalado no interior de uma narrativa, ele próprio é uma história e pode contar-se.

O escritor Mia Couto afirma: “Um homem que não sabe contar histórias nem chega a ser pessoa.”

Pergunta-se: o que se diz de um indivíduo pode dizer-se de uma sociedade? Alguns pensadores afirmam que sim. Há quem defenda que o começo

de uma civilização acontece quando uma sociedade é capaz de, colectivamente, encontrar a voz e a forma da sua própria história e contá-la. Em contrapartida, a falta de uma memória colectiva, constantemente reavivada, pode levar ao apagamento de povos inteiros. Penso que o melhor exemplo de memória colectiva de um povo e da sua história fixados pelo cinema é o cinema americano: se a América desaparecesse da face da terra, mas o seu cinema ficasse, ela poderia ser integralmente reconstruída, física, social e culturalmente a partir dos seus filmes. Porque a História é afinal isso mesmo: uma interminável e sempre fascinante corrente de histórias. Aí se situou, desde as origens, o cinema.

Penso que quanto às origens do cinema, as palavras de Jean-Claude Carrière são claras: “Desde as pinturas da pré-história até à sucessão de planos da lanterna mágica, os esforços da mão e do olho para nos fazer ver o impossível - quer dizer, o movimento numa imagem fixa - foram múltiplos e, às vezes, surpreendentes.” Ou seja, que estamos perante origens essencialmente técnicas, obcecadas por um único sonho: captar o movimento e o seu tempo, animar a fotografia fixa, mantendo e desenvolvendo a sua objectividade essencial, diria mesmo, fundadora. Essa objectividade da fotografia é tão *genética* que às lentes fotográficas nós chamamos ainda hoje “objectivas”. E uma das primeiras consequências dessa génese *automática, mecânica*, da imagem, foi transformar completamente a psicologia da própria imagem: a objectividade da fotografia conferiu-lhe um poder de credibilidade que não se encontra na pintura. É recorrente referir-se, a esse propósito, a implacável objectividade da câmara, cujo olho e cujo coração são tão diferentes dos humanos. Daí decorre ser o cinema, sejam quais forem os seus conteúdos e as suas formas, uma forma de expressão primordialmente “realista”.

Ainda falando das origens, e pensando agora não na criação mas na sua vocação comunicadora com o público, há quem considere alguns espectáculos populares directamente influenciadores do cinema: o Circo, o Teatro de Feira e o Music-Hall. Se nos reportarmos aos primeiros anos, ou mesmo décadas, da vida do cinema não é difícil aceitar esta opinião. O cinema propôs-se sempre como uma arte assumidamente popular, no exacto sentido de arte vocacionada para plateias de público tão amplo (desejadamente universal) quanto possível. As componentes industrial e comercial, presentes desde a primeira hora da vida do cinema, não podiam deixar de assim o exigir. A existência, ao longo da história cinematográfica, de autores sem público é um mito sem qualquer sentido. Todo o cineasta, por muito hermético e radi-

cal que seja, deseja ter público para o seu trabalho. Deseja comunicar as suas ideias, os seus sentimentos, as suas emoções e as suas visões a um espectador, que sendo desconhecido, é humana parte integrante do humaníssimo acto de criar artisticamente.

Para fechar o tema das origens, volto a citar Jean-Claude Carrière e a afirmar a minha concordância com ele: “O cinema, (sem deixar de se servir amplamente de tudo o que o precedeu), em princípio, formou-se a partir de si mesmo, inventou-se a si mesmo, e a seguir copiou-se, reinventou-se e assim sucessivamente”.

Há depois, ao longo da história do cinema, relações fecundas e de mútuas influências entre o cinema e algumas das outras artes. Destaco as que me parecem mais importantes: desde logo, a literatura e o teatro, que muito influenciaram e influenciam o cinema, e muito também foram e são por ele influenciados. A pintura e a música, que além de uma influência directa nas formas e nos conteúdos cinematográfico, quase seus indispensáveis componentes ou complementos, são para mim fontes importantes da própria matéria constitutiva da arte cinematográfica. Noções como ritmo, andamento, contraponto, tema e harmonia, ou plasticidade, pictórico, cromatismo, enquadramento, contraste, etc., são hoje termos com sentido próprio e activo no léxico cinematográfico.

Há no entanto uma arte que raramente é citada e cuja relação com o cinema é muito evidente: a arquitectura. Não apenas pela complexa relação que em ambas se estabelece necessariamente entre criatividade individual e criação colectiva, mas também por uma outra característica bem assinalada por Carl Dreyer: tratem-se ambas de “um puro produto da imaginação humana”, em que “o menor dos detalhes está bem estabelecido, calculado, de modo a fundir-se com o todo.” De tal modo que “não se pode modificar nenhum detalhe sem que dê a impressão de ser uma nota falsa, fora do acorde.”

Quanto às especificidades da arte cinematográfica, penso que as mais importantes e distintivas são as seguintes: a Montagem, o 1º Plano e o Tratamento do Tempo. De facto, quer como estruturas, quer como simples elementos, são esses os que melhor distinguem a criação cinematográfica e a autonomizam absolutamente de todas as outras formas de arte, sobretudo, narrativas.

A montagem, ao criar uma relação invisível entre um plano e outro, desenvolveu uma técnica que fez nascer um vocabulário e uma gramática de incrível diversidade, inventando para o cinema uma nova linguagem. Não há nenhuma outra forma de expressão que utilize um processo parecido.

Quanto ao 1º Plano, se pensarmos no realismo atrás referido e na objectividade da imagem cinematográfica, nenhum outro processo artístico nos aproxima mais da verdade e da pureza de uma emoção humana.

Finalmente, quanto ao Tratamento do Tempo, cito as palavras do realizador Andrei Tarkovski: “Qual é a essência do trabalho de um director? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior da sua futura obra, elimina tudo o que não faz parte dela - do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de factos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica.”

“Esculpir o tempo”, parece-me ser a definição mais feliz para a arte de um criador cinematográfico, porque o Tempo, “apanhado” na realidade objectiva das imagens, é de facto a sua sempre fugidia e, se calhar, indomável matéria-prima.

O argumentista Tonino Guerra conta, que um dia, no Uzbequistão, com Antonioni, procurando locais para um filme que não se fez, Antonioni fotografou três camponeses muçulmanos com uma câmara Polaroid. Quando ofereceu a fotografia aos três camponeses, o mais velho, depois de um fugitivo olhar à imagem, perguntou: “Porquê fechar o tempo?”

Há autores que aproximam e comparam o cinema ao Pensamento e aos Sonhos e aos seus processos interiores.

Em 1909, em plena infância da arte cinematográfica, com o brilhantismo que sempre o caracterizou, Apollinaire afirmou que “O cinema cria uma vida surreal”. É uma afirmação que eu reputo de eterna.

Para Edgar Morin, “O cinema reflecte a realidade, mas ele é também uma outra coisa, que comunica com o sonho.”

Buñuel afirmava que “Os filmes são como que uma imitação involuntária dos sonhos... a obscuridade que invade a pouco e pouco a sala equivale à acção de fechar os olhos. E nesse momento começa, no ecrã e no interior do homem, a incursão nocturna no inconsciente. Como nos sonhos, as imagens aparecem e desaparecem através de «fusões», o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, estiram-se e contraem-se à vontade. A ordem cronológica e os valores relativos à duração já não correspondem à realidade...”

Finalmente, John Huston dizia que “O cinema é como o pensamento. É a arte que mais perto está do processo de pensar.”

E Walter Murch, que escreveu um pequeno mas brilhante livro chamado “In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing”, acrescenta que para ele “o cinema é um teatro do pensamento e uma arte da colaboração”.

Concordo com todos eles. Mas, quanto aos sonhos, prefiro o que sobre eles escreveu o cego Jorge Luis Borges: “Nos sonhos nós somos o Actor, o Autor, o Espectador e o próprio Teatro. Nós somos tudo.”

Para mim, e muito mais prosaicamente, o cinema é, tem sido, um jogo, um brinquedo fabuloso, o mais espantoso e fascinante dos brinquedos que a criança que em mim ainda vive, um dia, descobriu.

Em pequeno, eu e a minha irmã, passávamos tardes inteiras a brincar com bonecos e objectos variados, a fabricar mundos, histórias, relações e conflitos entre homens e mulheres, que por um lado nos expressavam e nos afirmavam como *candidatos* a seres humanos, e ao mesmo tempo nos irmanavam na curiosidade e na necessidade de questionar, conhecer e compreender a vida e o homem. As frases “Era uma vez...” ou “Agora a fingir que isto era...” eram repetidas diariamente como senhas secretas e mágicas que nos abriam a porta à fantasia, ao sonho, à imaginação, à partilha e à compreensão. E tudo isso lado a lado, um com o outro, ou, às vezes até, com amigos e amigas.

Pois bem, essa primária e simplicíssima forma de criar e inventar histórias, que nos expressem e nos questionem, nos aproximem e nos apresentem como seres humanos, é o que ainda hoje eu procuro ou encontro no acto de criar um filme. E o que mais profundamente me move e me empolga como cineasta é, por um lado, o sentir filme a filme que nunca se partiu esse ténue fio que sempre me manteve ligado à minha infância e à sua inesquecível luz,

e, por outro lado, o facto de um filme só poder ser feito colectivamente, com o trabalho e a energia de várias pessoas, como uma ponte, uma estrada ou uma catedral, que humanamente oferecemos aos nossos semelhantes, os espectadores de cada filme. Por isso, sei bem que tenho sido evidentemente um privilegiado. E que desse privilégio colhi não apenas a razão para a viagem que é a vida, mas sobretudo a quase imerecida possibilidade de me manter, ao longo de várias idades já, fielmente fiel a mim próprio.

Muito obrigado.

10 de Dezembro de 2009

PAULO EDUARDO CARVALHO

Há alguns dias atrás, na sequência de um amável convite para integrar esta mesa-redonda sobre “Artes em Diálogo”, sugeria-me a Ana Gabriela que preparasse uma pequena intervenção inicial sobre o tema em debate, focando o conceito de *performance* na minha área específica de interesse(s) – e aqui ela já admitia a possibilidade do plural – do académico e científico ao terreno propriamente dito. Simultaneamente, e para me ajudar a perceber a finalidade ou matéria da mesa-redonda, acrescentava algumas pistas de reflexão: a especificidade/zonas de contacto entre as diferentes áreas/artes representadas; a “porosidade” do conceito; a sua suposta indefinição e/ou precariedade; a sua mutação diacrónica; o conceito e ou a pertinência de *performance* política.

Talvez devido à reconhecida “porosidade” ou à suposta indefinição e/ou precariedade do conceito, revelou-se extremamente complicado reflectir sobre a *performance* em termos da sua incidência nas minhas áreas de interesses, assumidamente plurais, tanto no domínio da investigação como a um nível mais aplicado e mais ligado à prática de criação. Por um lado, por uma efectiva dificuldade em tentar perspectivar qualquer uma das minhas acções sob a égide da *performance*, ainda que fosse em termos metafóricos; por outro, porque muito do que tenho estudado e efectivamente feito no terreno se inscreve no território, aparentemente mais restrito e mais tradicional, do teatro. Embora consiga ser sensível ao facto de todos estarmos, eventualmente, a viver os efeitos de uma actual “viragem performativa” – à imagem da imediatamente anterior “viragem cultural” – e “viragem” é aqui proposta de tradução para a expressão original “*turn*” –, tenho dificuldade

não só em encontrar expressão disso nos meus diversos fazeres e pensares, como em abandonar o paradigma não menos válido da “teatralidade” – para o qual me fui orientando vindo originalmente da “literariedade”. O alcance do conceito parece ser tão vasto – basta pensar em todos os nossos pequenos e grandes gestos de negociação da existência para ser fácil admitir estarmos em pleno território performativo – que se arrisca a perder o seu valor operatório. Consigo, contudo, perceber – e tento muitas vezes integrar tal dado no olhar que lanço sobre determinadas realidades – que a teoria ou a reflexão performativa se apresenta como uma possibilidade de abordagem interdisciplinar eminentemente cultural – em oposição a estritamente estética – de uma vasta gama de fenómenos, desse modo propondo novas modalidades de leitura ou, pelo menos, de legibilidade da cultura.

Esta parece ter sido, justamente, a origem do campo de saber: num determinado sentido, os estudos performativos – tradução proposta pelo título deste colóquio para o original *Performance Studies* – terão surgido, apoiados nos contributos de outras ciências sociais, como instrumento para a exploração de uma vasta variedade de actividades performativas, assumidamente para além do domínio mais tradicional do teatro. E, neste sentido, o próprio conceito de performance parece ter sido desenvolvido por alguns autores como uma alternativa mais ajustada à sensibilidade pós-estruturalista do período ao conceito de teatro e de teatralidade, relativamente aos quais recusavam a sua pretensa associação à narrativa, a sentidos fixados, até mesmo à relação mais condicionada com os espectadores. E, contudo, não consigo deixar de sentir que, para lá de muitas práticas que têm beneficiado com a abrangência desta perspectiva, há na génese da afirmação dos estudos performativos, um conjunto de ideias falsas ou pelo menos redutoras sobre o próprio teatro: pensemos nas acusações de obediência à autoridade do dramaturgo – como se todo o teatro fosse ou tivesse alguma vez sido sempre dependente de texto –, na denúncia de actores obrigados à disciplina da tarefa referencial de representar entidades ficcionais – como tal caracterização esgotasse o muito mais amplo repertório de competências do intérprete teatral – e, por último, na idêntica recusa de espectadores forçados à identificação com os problemas psicológicos de egos individuais representados em cena. O conceito de performance seria capaz de substituir tudo isto pela desmontagem da autoridade textual, do ilusionismo e do actor tradicional. Não consigo deixar de sentir aqui por vezes um contexto histórico e cultu-

ral a funcionar de forma determinante – e qualquer pessoa que há algumas décadas tenha a possibilidade de conhecer directamente algum do teatro norte-americano que se pratica desde a Broadway a algumas prestigiadas instituições reconhecerá aqui um paradigma criativo que por força precisava de ser ultrapassado. Mas o mesmo já não se aplicará, tão liminarmente, a muitas das realidades teatrais europeias no mesmo período, nas quais a diversidade de propostas ultrapassava e largamente antecipava muitos dos desígnios da performance. E não deixa de ser curioso que no imediato esforço de fazer a sua história, a *performance* tenha tido, por força, que regressar aos movimentos vanguardistas do continente europeu, para identificar precursores. Claro que este mal-estar ou ressentimento relativamente à vocação totalizadora do conceito que as minhas palavras podem sugerir surge imediatamente amenizado pelo reconhecimento de que, nos mesmos anos setenta e em continuação do movimento ensaiado pelas referidas vanguardas, assistimos a inequívocos fenómenos de cruzamento artístico que reclamavam por uma grelha crítica e teórica susceptível de dar conta do seu funcionamento e do seu impacto. As experiências várias nos domínios do teatro, das artes visuais, da música, da poesia, da dança, os muitos fenómenos de cruzamento e de fertilização cruzada entre estes domínios artísticos tornaram de facto necessária a emergência de uma sensibilidade capaz de articular discursivamente um campo de actividade tão intimamente interrelacionado. E não haverá dúvidas que este movimento provém tanto do campo das artes visuais como do domínio teatral, que desse modo se abre a uma profunda renovação: uma renovação, contudo, de orientações muito diversas, consoante as tradições em que se inscreve, incluindo tanto a recusa de qualquer essencialismo como uma demanda, especificamente europeia, em busca de uma essência renovada e purificada do teatro, como podemos encontrar nas experiências, nem por isso menos performativas, de um Grotowski ou de um Peter Brook, desde a sua fase do “teatro da crueldade” até ao *Mahabharata*.

E, contudo, se, por exemplo, nos reportarmos à introdução de um influente volume de ensaios, como aquele organizado por Lizbeth Goodman em 2000, sob o título eloquente de *The Routledge Reader in Politics and Performance*, encontramos aí o reconhecimento de que – e a tradução da citação que se segue é minha – “o quadro para o entendimento daquilo que se quer dizer com o termo ‘teatro’ tem vindo a ser alargado ao longo do tempo, para incluir espaços não-teatrais, criações performativas para locais específicos, *live art*, dança, e outras formas artísticas baseadas no tempo que incluem algum

elemento ‘performativo’”. Partilho a opinião de Philippe Auslander de que a relação entre o paradigma da teatralidade e da performatividade é mais de continuidade do que de ruptura e de que alguma ideia de teatro continua presente na prática e no discurso da *performance* ocidental. E já Herbert Blau sugeria em 1987 que “o teatro seria o reprimido na *performance*”.

Dito isto, para alguém como eu que tem dedicado uma parte significativa da sua atenção ao texto dramático e às suas relações várias com a cena, bem como ao estudo e à prática da tradução, o teatro não poderia deixar de “assombrar” todos os meus gestos mais *performativos* neste domínio tão vasto. Quando em inícios de 2003, um grupo de críticos, jornalistas e investigadores se propôs reanimar a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro – que existia desde meados dos anos setenta, mas se encontrava num prolongado estado de letargia – confrontaram-se com uma discussão acesa sobre o nome da associação: tratava-se de decidir se se mantinha a mais tradicional referência ao “teatro” ou se se alterava para “artes performativas”. A decisão final foi a de manter a referência ao teatro – decisão alcançada só após uma votação – apoiada na convicção de que o conceito se tem historicamente mostrado suficientemente flexível para exprimir uma grande variedade de experiências e de que seria capaz de continuar a adaptar-se a desenvolvimentos actuais e futuros. Contudo, o facto é que continuamos, sobretudo de um ponto de vista duplamente interpretativo e crítico, a lidar com objectos deslizantes em termos de uma qualquer categorização, que devemos de ser capazes de discutir de acordo com os termos que eles próprios propõem: o que implica reconhecê-los.

Mesmo no domínio do teatro chamado dramático, daquele que assume a existência de um “pré-texto” para a criação cénica, teremos de reconhecer, como o fazia Bernardo Dort – que era um inequívoco homem de teatro –, em 1984, que o teatro ocidental passou já por uma revolução einsteiniana, traduzida na “emancipação geral de todos os factores da representação”. Do mesmo modo que, no início dos anos noventa, um outro teórico francês recusava o entendimento da encenação como uma simples passagem do texto para a cena, preferindo antes falar de uma “instalação” – e não deixa de ser curiosa a opção por um termo que hoje ligamos ao domínio das artes visuais de implicação performativa – isto é, uma colocação em presença de práticas cénicas (luz, artes visuais, improvisações), sem ser possível estabelecer uma hierarquia entre elas e sem que o texto desempenhe o papel de um eixo para a restante representação”.

Numa era de “perpétua experimentação”, continuo a defender o modelo da “dramaturgia” como critério para a interpretação de qualquer obra performativa, não no sentido tradicional inaugurado por Lessing e já no século XX prosseguido por diversos praticantes, referindo-se ao conjunto de actividades que, embora voltadas para a representação, se desenvolvem em torno de um texto e dos seus contextos literários, históricos e culturais, mas no sentido de uma qualquer subtil e complexa rede de sentidos ou de simples dinâmicas de que uma obra, mesmo apresentada mais como um processo do que um produto, não pode abdicar sob pena de com isso estar a abdicar do seu potencial comunicativo ou participativo. E é para mim aqui, neste domínio da activação das próprias linguagens, que reside o maior potencial político de qualquer prática performativa, no modo como qualquer experiência se mostra capaz de activar dispositivos de funcionamento que simultaneamente interroguem e exponham a sua própria lógica de funcionamento. Será necessariamente uma “nova dramaturgia” ou uma “dramaturgia aberta”, como alguns já sugeriram, mas será, do ponto de vista crítico, um tipo de análise que nos permitirá olhar para a representação como uma rede complexa de elementos, identificando os modos como eles podem interligar-se ou não, numa busca dos próprios pressupostos ideológicos, compositivos, filosóficos ou sócio-políticos que conduzem e animam a representação, nunca esquecendo o diálogo com uma comunidade de pessoas num determinado tempo e lugar. Esta poderá ser também a estratégia para leituras fluidas e plurais, ao mesmo tempo que será possível manter a atenção crítica no desejável intervalo entre a estética e a cultura.

HUGO CRUZ

Coordenador do Núcleo de Teatro do Oprimido do Porto

Raramente tanto como com Augusto Boal, e o seu Teatro do Oprimido cujo nome ele soube manter bem vivo, o ser humano terá estado no coração de uma prática artística

(Jack Lang, Ex- Ministro da Cultura da França)

Conheci Augusto Boal nos anos 60, ainda muito jovem. Já naquela época tinha grande admiração pela genialidade que anunciava no teatro, pela seriedade que já vivia, pela coerência com que diminuía a distância entre o que dizia e o que fazia

(Paulo Freire)

O método

O Teatro do Oprimido integra-se no movimento mais amplo do teatro popular, considerando-o como uma estratégia de educação não formal que promove o desenvolvimento, a criação artística e o acesso à cultura pelas comunidades.

Este método teatral sistematiza exercícios, jogos e técnicas teatrais com o objectivo da desmecanização física e intelectual dos participantes, permitindo o “ensaio” de alternativas para a resolução de situações da vida quotidiana.

Tem como objectivo estimular a discussão e a problematização das situações da realidade numa lógica de reflexão sobre as relações de poder que

caracterizam as interações humanas (Boal, 1977). Para este método teatral é fundamental desocultar as relações humanas desequilibradas, em que uma das partes exerce poder de forma continuada sobre a outra, no sentido do oprimido ensaiar estratégias de libertação de determinada opressão de que é alvo.

É importante contextualizar as opressões sentidas pelos indivíduos, isto é, elas não são exclusivamente individuais, existem e têm determinado sentido num contexto social, cultural e político, por isso Boal (1977) refere que não há opressores e oprimidos universais, a situação é que define a opressão e não a pessoa.

O Teatro do Oprimido procura criar condições práticas para que o indivíduo se aproprie dos meios de produzir teatro, ampliando as suas possibilidades de expressão. Uma característica fundamental do Teatro do Oprimido é a possibilidade de estabelecer uma comunicação directa, activa e participada entre espectadores e actores. Boal fala da noção de “espect-actor”, o indivíduo que alterna entre os papéis de espectador da acção e de actor dessa mesma acção. “O debate, conflito de ideias, dialéctica, argumentação e contra-argumentação – tudo isso estimula, aquece, enriquece, prepara para agir na vida real” (Boal, 2005). O “espect-actor” tem a possibilidade de ensaiar, treinar, exercitar, experimentar várias alternativas de acção e as suas possíveis consequências na vida real (Boal, 2005). Destacam-se assim as aprendizagens concretas como centrais, procurando dar resposta às necessidades identificadas pelos indivíduos e comunidades e deslocando o enfoque do *falar* para o experimentar *fazer*. É fundamentalmente na articulação entre acção e reflexão (na alternância entre espectador e actor) que reside uma das mais-valias deste método. É intenção do Teatro do Oprimido estimular a criação de oportunidades de promoção do empoderamento dos seus participantes, estimulando a promoção do diálogo transformador.

No teatro-fórum, técnica mais utilizada deste método, é apresentado um problema concreto, através das personagens que entram em conflito, tendo em conta as suas motivações. Na procura dos seus objectivos o oprimido não consegue concretizá-los e os “espet-actores” são convidados a apresentar alternativas para os problemas identificados, através da substituição da personagem do oprimido. O Teatro-Fórum, e o processo da sua construção, pode permitir a criação de oportunidades de desenvolvimento do empoderamento psicológico e social através da transformação do espectador de um ser passivo e “depositário” num protagonista da acção, estimulando a reflexão

não somente ancorada ao passado mas como aliada na preparação do futuro do indivíduo. Para que tal envolvimento aconteça é fundamental que se trabalhe com situações reais de vida que permitam fenômenos de identificação, reconhecimento e até ressonância, para que se crie a possibilidade de romper os limites entre a ficção e a realidade, a personagem e o indivíduo.

