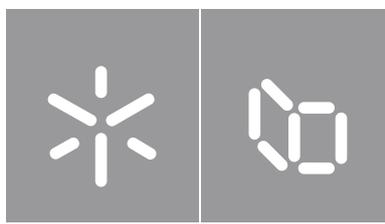


Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

João Pedro Silva Carneiro

**A representação transgressiva do feminino
através do questionamento da identidade e
da criação artística na obra de Ali Smith**



Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

João Pedro Silva Carneiro

**A representação transgressiva do feminino
através do questionamento da identidade e
da criação artística na obra de Ali Smith**

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Inglesas

Trabalho efetuado sob a orientação da

Professora Doutora Ana Gabriela Macedo

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição-NãoComercial
CC BY-NC

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à minha família, mãe, madrinha e irmão pelo enorme apoio durante todo o meu percurso acadêmico.

Aos meus amigos por proporcionarem sempre momentos de humor e respiro.

Ao meu namorado por nunca me deixar desistir.

À Professora Ana Gabriela Macedo pela sua enorme ajuda, dedicação, paciência e palavras encorajadoras durante todo este processo.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

A representação transgressiva do feminino através do questionamento da identidade e da criação artística na obra de Ali Smith

Resumo

Esta dissertação investiga as obras mais recentes de Ali Smith, nomeadamente *How to Be Both* (2014), *Autumn* (2016), *Winter* (2017) e *Spring* (2019), e a relação que estas estabelecem entre o conceito de género e as artes visuais. Através da análise do contexto cultural e sociopolítico das narrativas de Ali Smith, este trabalho irá explorar detalhadamente a ficção da autora e o seu lugar de indiscutível relevância na literatura contemporânea britânica, nomeadamente no contexto do *Brexlit*.

Para esse efeito, numa primeira parte será explorado o estilo narrativo de Ali Smith, assim como a presença incontornável do Pós-modernismo na sua obra. De seguida, o romance *How to Be Both* servirá como exemplo da exploração interartística, foco privilegiado no trabalho da autora.

Na segunda parte desta investigação serão analisados os romances *Autumn* e *Winter*, assim como a influência que as artistas Pauline Boty e Barbara Hepworth tiveram na sua construção narrativa. Finalmente, e ainda neste capítulo, será explorado o romance *Spring* como um exemplo duma nova corrente literária, denominada de *Brexlit*, que surgiu em resposta à saída do Reino Unido da União Europeia.

Palavras-chave: Ali Smith – Barbara Hepworth – Brexlit - Pauline Boty – Pós-modernismo

The transgressive representation of the feminine through the questioning of identity and artistic creation in the work of Ali Smith

Abstract

This dissertation will investigate the most recent works of Ali Smith, namely *How to Be Both* (2014), *Autumn* (2016), *Winter* (2017) and *Spring* (2019), and the relation that they establish with gender and the visual arts. Through the analysis of the cultural and sociopolitical context of Ali Smith's narratives, this investigation will further explore her fiction and its leading role in contemporary British literature.

To that end, the first part of this dissertation will explore the style and complex aesthetics of Ali Smith, as well as the paramount influence of Postmodernism in her work. Furthermore, the novel *How to Be Both* will be our main case study for the interartistic approach that the author strategically uses when constructing her narratives.

The second part of this dissertation will analyse the novels *Autumn* and *Winter*, as well as the influence that modernist women artists such as Pauline Boty and Barbara Hepworth had on their construction. Lastly, the novel *Spring* will be used as an example of a new literary tendency, referred to as *Brexlit*, that came to the light in response to the dramatic withdrawal of the United Kingdom from the European Union.

Keywords: Ali Smith – Barbara Hepworth – Brexlit - Pauline Boty - Postmodernism

Índice

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS.....	ii
Agradecimentos.....	iii
DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE.....	iv
Resumo.....	v
Abstract.....	vi
Introdução.....	1
1- Criação de espaço metafórico e literário da mulher artista	8
1.1- Contextualização do estilo narrativo de Ali Smith	8
1.2- O Pós-modernismo na narrativa de Ali Smith.....	12
1.3- <i>How to Be Both</i> : Narrativa de exploração interartística e indagação do conceito de gênero	26
2- Representação do tempo na narrativa através da referência às estações do ano. Vivências esquecidas	35
2.1- <i>Autumn</i> e o diálogo entre gerações	35
• O caso de Pauline Boty – artista Pop	37
2.2- <i>Winter</i>	45
• O caso de Barbara Hepworth – uma escultora num mundo masculino	52
2.3 <i>Spring</i> – um romance do <i>Brexlit</i>	58
Conclusão	68
Bibliografia	70
Anexos.....	77

Introdução

Virginia Woolf em *To the Lighthouse* (1927) propôs-se encontrar uma representação objetiva do que ela pensaria ser o protótipo da “mulher artista”. Lily Briscoe, a personagem resultante desta tentativa, mostra-se como um veículo oportuno para a autora descrever a situação artística das mulheres na sua altura. Diretamente inspirada pelas suas ligações ao grupo Bloomsbury, nomeadamente pela sua irmã, Vanessa Bell, e pelas intenções pós-impressionistas de Roger Fry (Federici, 2015: 36), Virginia Woolf visa, ambiciosamente, explorar um mundo que até então lhe era estranho e inacessível. Desse modo ela acaba por criar uma das figuras literárias modernas mais representativas da experiência feminina no mundo das artes. Segundo Roberta White “Lily appears to be the first self-conscious, theorizing fictional woman painter” (White, 2005: 85). Mas qual seria, exatamente, o “ponto de situação” relativamente à inclusão de mulheres artistas nas artes?

Plínio, O Velho, um naturalista romano, terá registado a “primeira” ocasião em que uma mulher terá contribuído para o panorama artístico. Kora de Sicônia e seu pai, Dibutades, terão sido os primeiros a usar algo que se assemelhasse a modelagem com relevo em barro. Desde então, as contribuições de mulheres para as artes terão sido esporádicas e pouco exploradas, especialmente dadas as circunstâncias socioeconómicas em que muitas se encontravam. Tirando exceções extraordinárias de mulheres como Mary Beale ou Artemisia Gentileschi, cujos talentos foram considerados superiores às suas “limitações” de género, poucas mulheres conseguiram encontrar o seu lugar no cânone artístico (pelo menos até meados do século XX). Esta premissa é tratada por Linda Nochlin em 1971, no seu famoso ensaio “Why Have There Been No Great Women Artists?”, onde a historiadora disputa a inexistência da representação feminina no cânone visual, questionando de que forma os paralelos históricos da opressão sexista se extrapolam para a contemporaneidade. Ela aborda estes temas afirmando:

(...) things as they are and as they have been, in the arts as in a hundred other areas, are stultifying, oppressive, and discouraging to all those, women among them, who did not have the good fortune to be born white, preferably middle class and above all, male. The fault lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles, or our empty internal spaces, but in our institutions and our education. (Nochlin, 1971: 5-6)

Desta forma, e segundo o texto de Nochlin, entende-se que as intenções patriarcais e, por extensão, capitalistas são exclusivamente agentes da opressão e oposição da luta pela igualdade

socioeconómica de géneros. Reconhece-se, então, que a falta de representação feminina no cânone visual é devida a uma pobre ideologia institucional e social – não individual: “We have suggested that it was indeed institutionally impossible for women to achieve excellence or success on the same footing as men, no matter what their talent, or genius.” (Nochlin, 1971: 37). A questão passa então a centrar-se na maneira em que o privilégio está associado a hierarquias sociais, nomeadamente na educação e em instituições culturais.

No entanto este tema já teria sido explorado anteriormente. Em 1929, Virginia Woolf analisa mais detalhadamente a necessidade de um espaço tanto físico como emocional para a facilitação da produção artística no seu famoso ensaio “A Room of One’s Own”. Nesse ensaio a escritora diz: “Women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force, which has, indeed, so overcharged the capacity of bricks and mortar that it must needs harness itself to pens and brushes.” (Woolf, 1929: 131-132). Esta breve asserção põe em perspetiva a urgência por equidade socioeconómica entre géneros, e a sua importância para a criação artística. Torna-se, então, presente a consciencialização da necessidade de criar espaços físicos e figurativos para acomodar novas vozes nas artes. Seguindo os passos do movimento sufragista, Virginia Woolf reconhece que a rasura das mulheres artistas é, diretamente, um resultado ativo da opressão e, em alguns casos, violência perante o género feminino - chegando a dizer humoristicamente: “The history of men's opposition to women's emancipation is more interesting perhaps than the story of that emancipation itself.” (Woolf, 1929: 84).

Mediante este panorama, a representação de Lily Briscoe, no romance atrás citado, torna-se particularmente urgente. No romance, Lily devota totalmente o seu tempo e energia à sua arte, recusando as distrações efémeras e, no seu ponto de vista, desnecessárias do casamento. Este tipo de recusa e aversão ao matrimónio mostra-se como um ato de resistência aos princípios patriarcais da sociedade Eduardiana. Mas para além disso, é importante compreender que essa rejeição parte de um lugar apreciativo pela sua visão estética, algo com que Virginia Woolf se terá vindo a identificar ao longo da sua vida. Nesse aspeto, o leitor é tentado a deduzir os paralelos entre esta personagem e a vida da autora - ambas notavelmente mais devotadas à sua arte e construção técnica que a outros afazeres esperados delas. Torna-se então imperativo que se consiga ver a arte de Lily Briscoe não como um mero objeto narrativo no vasto catálogo bibliográfico de Virginia Woolf, mas sim como uma conceção literária representativa da omissão feminina na cultura ocidental.

Virginia Woolf, no entanto, é apenas um dos exemplos de mulheres ligadas às ideias de espaço e género. A ligação entre a emancipação feminina e o espaço tinha-se tornado um grande pilar para a discussão feminista já no século anterior quando Amy Levy¹ a usou a propósito da criação literária feminina. A ideia do espaço como uma ferramenta ativa para a opressão (e mais tarde, libertação) feminina já tinha sido explorada pela poetisa londrina, que acreditava que o modo segundo o qual a mulher existia no espaço influenciava diretamente a sua liberdade de expressão e, conseqüentemente, a sua arte. Em *A Ballade of the Omnibus* (1889), Levy descreve os prazeres de poder utilizar o transporte público para ter acesso ao conhecimento paisagístico e empírico de Londres do século XIX. A ideia de poder ocupar um espaço e estudá-lo permite compreender as formas como a exclusão das mulheres de certas instituições limita o seu desenvolvimento sociocultural e, conseqüentemente, impossibilita a performance de papéis e ideologias femininas no mundo artístico.

Torna-se, então, essencial reconhecer as semelhanças e proximidade entre a teoria e a ficção. Virginia Woolf visa a importância da criação artística por mulheres na sua literatura, desafiando, assim, as obrigações e restrições sociais impostas ao seu género. No século seguinte Linda Nochlin, por sua vez, critica a omissão quase total de mulheres no cânone artístico, omissão essa que viria a afetar Virginia Woolf ao longo do século XX. Dessa forma, questiono-me, qual será o estado da representação feminina nas artes no século XXI? Ainda mais, de que forma, é que as motivações e agenda pós-moderna se mostram mais atentas a esta problemática – tanto nas artes plásticas como na literatura?

É através da reflexão sobre estas questões, entre outras, que Ali Smith encontra o seu lugar na literatura contemporânea inglesa. Colocando as vivências de diferentes identidades sociais e políticas como foco principal nas suas histórias, Ali Smith constrói narrativas guiadas pela sua apreciação pela forma, e por uma atenção detalhada à estética. Para além disso, o seu trabalho visa mostrar e rever a existência de mulheres artistas sufocadas por instituições culturais discriminatórias e elitistas. Deste modo, acredito que a autora seja um bom exemplo da recuperação e reutilização dos temas anteriormente abordados por Linda Nochlin e Virginia Woolf, sendo que a sua obra desafia as asserções tradicionais de género, arte e forma.

¹ Amy Levy (1861–1889) foi uma ensaísta, romancista e poetisa londrina, cuja obra se debruça sobre as realidades da vida judaica na sociedade inglesa, feminismo e materialismo. Entre os seus trabalhos mais famosos encontram-se *The Romance of a Shop* (1888) e *A London Plane-Tree and Other Verse* (1889). Amy Levy viria a falecer aos 27 anos, tendo deixado um vasto catálogo bibliográfico em seu nome.

Os romances de Ali Smith são fundamentados nas suas representações inquietas e inquietantes de género: desprendidas do agarro patriarcal, questionando e desestabilizando conceitos institucionalizados. Estas convenções tão bem aceites na sociedade contemporânea são aplicadas a um nível macrossocial, havendo uma reflexão sobre o que é ser uma mulher artista, e de que forma as normas de género desempenham um papel restritivo na arte, bem como na vida. O seu estilo experimental reivindica, assim, que a sua audiência abra espaço para a ficção sobre o tempo, mas mais especificamente, sobre o tempo esquecido e monopolizado pelas políticas de restrição de corpos e fronteiras. Na sua tetralogia *The Seasonal Quartet*, composta por *Autumn* (2016), *Winter* (2017), *Spring* (2019) e *Summer* (2020), Ali Smith propõe-se abordar a temática do tempo como uma abertura para a exposição de temáticas correntes, relevantes e preocupantes da sua realidade, analisando e descrevendo uma multiplicidade de problemáticas: as injustiças inerentes ao referendo do Brexit; as visões conservadoras e xenófobas perante a crise migratória na Europa; a crise ambiental; e agora mais recentemente, o quotidiano sob uma pandemia global. A escritora manuseia as ferramentas das iniquidades atuais para trazer à superfície a ligação entre a arte, a sociedade e a política:

I think all art is political, since everything is political, it just is, and that anyone not responding in their aesthetics to a time of immense political ferment and speed-of-sound change and regression like this one we're living through is acting every bit as politically as anyone who is. Has art anything to do with life? They're the same thing. (Smith apud Elkins, 2019)².

Dessa forma, a sua obra explora e analisa as adversidades do nosso tempo, mais especificamente o papel que a ficção tem na desconstrução da noção de identidade– algo que lhe foi reconhecido, principalmente, com a publicação experimental de *Autumn* em 2016, meses após o resultado do referendo do Brexit. Assim sendo, o conceito da memória artística e coletiva desempenham um papel fundamental na bibliografia de Ali Smith, mostrando-se vantajoso para a discussão da necessidade de um cânone literário e artístico mais diversificado. A autora reescreve ou relata o passado não para constatar a sua proeza e inovação literária, mas sim para o expor o político, o individual e o corrente, e o modo como esses três fatores se edificam em redor da ostracização social, ideologias conservadoras e questionando qual o papel da arte na sociedade.

²Elkins, A. (2019, 3 de setembro). "Has Art Anything to Do with Life?: A Conversation with Ali Smith on "Spring"" de <https://lareviewofbooks.org/article/has-art-anything-to-do-with-life-a-conversation-with-ali-smith-on-spring/>

Segundo a autora, e muito de acordo com o que foi dito anteriormente por Virginia Woolf, as artes estão intrinsecamente ligadas a um objetivo comum, o de expor a experiência humana como reflexão social e construtiva do seu tempo - “The arts are family; they share DNA. To apply the formal workings of one form to another — it’s endlessly fruitful, and revealing, about how we live, the forms our social, personal, and power structures take.” (Smith apud Elkins, 2019).

Convenientemente, a tetralogia de Ali Smith retrata o presente de uma forma tão momentânea e singular que se torna impossível de prever a sua transladação para o futuro mercado literário. Mas é, indiscutivelmente, esse carácter efémero que marca a sua complexidade intertextual – o que serão as narrativas senão uma corrente histórica de vivências? A constante reconstrução do passado nestas obras já tinha sido algo explorado em *How To Be Both* (2014), onde Ali Smith questiona o esquecimento da experiência artística feminina, rescrevendo o passado para criar espaço para a mulher artista. Esta estratégia narrativa, remetente à metaficção histórica, mostra-se benéfica para a exposição das problemáticas discriminatórias da contemporaneidade, havendo lugar para apropriarmos e reenunciarmos as questões de Nochlin: “Do you think any women artists did any of it?”. (Smith, 2014: 108)

Nesta dissertação irei explorar mais detalhadamente as estratégias através das quais Ali Smith interliga o seu estilo literário à recuperação e revisão pós-moderna de artistas femininas, refletindo sobre o papel que estas representações desempenham no contexto artístico contemporâneo e na realidade política no Reino Unido pós-Brexit. Para esse efeito irei analisar quatro dos seus romances que abordam as conceções de tempo e arte, interligando estas temáticas à realidade presente do século XXI.

Numa primeira fase será importante perceber de que forma as narrativas de Ali Smith são diretamente afetadas pela especificidade do seu estilo literário. Para essa finalidade será necessário perceber a relação entre estilo literário e conteúdo, particularmente quando aplicado à relação entre arte, género e ficção. Baseando-me nas teorias e pensamento crítico de Elaine Showalter e de Adrienne Rich, irei estudar o lugar de mulheres escritoras perante a perceção do público e do cânone literário, e de que forma o conceito da morte do autor, estabelecido por Roland Barthes e Michel Foucault, se apresenta como indispensável para esta análise. Mediante a conceptualização destas ligações, irei analisar o sentido de forma literária específico de Ali Smith, examinando de que modo as suas influências se mostram essenciais para a conceção do estilo progressista da autora. Ainda neste capítulo discutir-se-á as estratégias pós-modernas usadas na

obra de Ali Smith, e a sua importância para a construção da ficção assente na redefinição e recuperação histórica, intrínseca à obra da autora. Para esse efeito serão analisados alguns dos fundamentais conceitos do pós-modernismo, propostos por Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Gérard Genette, entre outros.

Após esta primeira análise irei abordar os principais conceitos defendidos no seu romance *How to Be Both* (2014), onde se constrói uma relação intertextual entre a ficção e a arte, mais especificamente, através de uma reflexão sobre a arte de Francesco del Cossa, um pintor italiano, do século XV. Através da análise deste romance, será possível reconhecer o valor da arte na experiência coletiva da humanidade, como um veículo interpessoal e interpretativo de género. Em *How To Be Both*, Ali Smith cria um espaço metafísico para enaltecer mulheres artistas, recuperando e enaltecendo uma possível supressão da categoria de género, utilizando estrategicamente os recursos da metaficção histórica.

O seguinte objeto de estudo será a primeira metade da tetralogia de *Seasonal Quartet*, remetendo a minha atenção para os romances *Autumn* e *Winter*, onde são abordadas as temáticas remetentes às políticas polarizantes de Brexit, sendo que a autora estipula falar do presente da forma mais momentânea e vigilante possível – escrevendo sobre o que é corrente e relevante, publicando os seus romances no momento mais aproximado possível aos eventos das suas narrativas. Será então essencial refletir sobre as estratégias da publicação destes romances, que se concentram mais evidentemente na relação política (ou apolítica) que as suas personagens estabelecem com a sua classe social, origem étnica, cultural e identidades socioeconómicas. Em ambos *Autumn* e *Winter*, a escritora apoia-se no exemplo de mulheres artistas contemporâneas como objetos narrativos, de modo a complementar o desenvolvimento das suas personagens, havendo menções de artistas como Pauline Boty e Barbara Hepworth - artistas que viram a sua arte e vida moldadas pelas pressões institucionais de um cânone exclusivamente masculino, mas cujos trajetos se variam. Este estudo procurará analisar de que modo as vidas e arte destas duas artistas se interligam com as narrativas propostas por Ali Smith, e a função que estas têm na sua estruturação.

Finalmente, o terceiro objeto de estudo será o fenómeno literário denominado de “Brexitlit”, onde a tetralogia de Ali Smith é tida como exemplar. Para estabelecer uma ligação benéfica entre o tema de identidade nacional britânica, inerente ao Brexitlit, irei usar *Spring* como um exemplo concreto dos temas explorados nesta nova corrente literária, abordando a retórica nacionalista

patente no campo político pós-Brexit e a sua relação com outras crises humanitárias, nomeadamente a crise migratória e ambiental.

1- Criação de espaço metafórico e literário da mulher artista

1.1 - Contextualização do estilo narrativo de Ali Smith

A escrita de Ali Smith é, em larga medida, definida por um estilo de linguagem muito característico, de grande originalidade e criatividade. As temáticas das suas narrativas não o são menos. A autora, já com mais privilégios de criação num mercado literário mais tolerante perante a obra de escritoras mulheres, assume os riscos na criação literária que escritores como George Saunders, David Foster Wallace ou Jorge Luis Borges são enaltecidos por ter. Mas Ali Smith não se mostra reticente ou insegura quanto à sua construção estética, antes, apela, veementemente, para a sua individualização e produção:

Fight, fight, fight. Language is never not up for it. It's a fight to the life. All we need to do, reader or writer, from first line to final page, is be as open as a book, and be alive to the life in language – on all its levels. Then style, as usual, will do what it does best. Then you, and I, and all of us (all seven billion of us here now in the world, not forgetting all the people in the future, and the past) with all our individualities, all our struggles, all our means of expression, will find ourselves, one way and another, when it comes to the novel, content. (Smith, 2018b)³

A importância do estilo narrativo torna-se então um elemento essencial a analisar relativamente aos romances de Ali Smith. Mas quão importante é a linguagem na criação literária? Melhor ainda, de que forma esta se afirma face a questões de género?

O estilo literário tem sido definido de várias maneiras, mas a sua relevância para a retórica e expressão da subjetividade do autor é incontestável. Richard Ohmann define estilo como “a way of writing – that is what the word means. ... In general, [style] applies to human action that is partly invariant and partly variable” (Ohmann, 1964: 17), enquanto que Geoffrey Leech e Mick Short são da opinião que o termo “... has suffered from overdefinition, and the history of literary and linguistic thought is littered with unsuccessful attempts to attach a precise meaning to it.” (Leech & Short, 2007: 31). Esta disjunção de opiniões alarga-se mais perante as questões de subjetividade e estética da escrita como veículo intrapessoal - de que forma será possível separar o conteúdo da escrita e, por conseguinte, da subjetividade de quem a escreveu?

³ Smith, A. (2018b, fevereiro 22). "Ali Smith: Style vs content? Novelists should approach their art with an eye to what the story asks." The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/18/ali-smith-novelists-approach-art>

Roland Barthes em 1967 explora o conceito da morte do autor, questionando o conceito de autoria tal como era conhecido e celebrado. Com esta conceção tornou-se indispensável que se recuperasse o texto das rédeas biográficas do autor. Contemplou-se, ainda mais tarde, um reforço desta teoria com Michel Foucault em 1969, que afirmou:

In addition, we find the link between writing and death manifested in the total effacement of the individual characteristics of the writer; the quibbling and confrontations that a writer generates between himself and his text cancel out the signs of his particular individuality. If we wish to know the writer in our day, it will be through the singularity of his absence and in his link to death, which has transformed him into a victim of his own writing. (Foucault, [1969] 1979: 15-16)

Estas indagações críticas em relação ao autor, público e texto tornaram-se rapidamente um tópico de discussão no campo feminista. Será que importa quem é o autor, supondo o seu género masculino? Enquanto se consideram estas novas teorias como um marco para a destabilização do cânone literário tradicional, também se ponderaram as limitações que estas representavam para as minorias sociais – nomeadamente todas aquelas que não se encaixam nos modelos ocidentais e patriarcais promovidos pela tradição literária.

É exatamente isso que Sarah Wilson aponta no seu ensaio “Situated Authorship: Feminist Critical Engagement with Roland Barthe’s ‘The Death of the Author’” (2012), onde argumenta a necessidade ou impossibilidade de separação do artista do conteúdo, concebendo que a identidade do mesmo se insere no contexto da narrativa, na sua criação e estética:

As authorial identity is erased, marginal populations who have not had the opportunity to speak, such as women, ethnic minorities, and Third World theorists, are given the opportunity to take their place in the canon and the academy. They must do so, however, stripped of the very identity they seek to express, the subjectivity traditionally denied people outside the mainstream. (Wilson, 2012: 8)

Desta forma, considera-se que será impossível apagar, completamente, o autor da sua obra, em função da criação do seu estilo literário. Se, por um lado, as posições de Roland Barthes e Michel Foucault são exemplos fundamentais no seio da teoria pós-estruturalista, rumo à evolução da narrativa pós-moderna, por outro lado a crítica feminista coloca-lhe várias reservas, precisamente pelo apagamento da memória autoral e subjetividade femininas:

Poststructuralism, though apparently freeing and egalitarian in its anonymity, was constructed as a counterpoint to, and therefore based on, a phallogocentric structure. It is theoretically based on male cognitive systems. It does not, as a theory, suit the actual history and psychology of women. (Wilson, 2012: 3-4).

Em 1982 Nancy K. Miller escreve “We women’ must continue to work for the woman who has been writing, because not to do so will reauthorize our oblivion ... it matters who writes and signs woman” (Miller, 1982: 49). Indiscutivelmente, o movimento feminista não se viu corretamente representado nas desconstruções de autor promovidas por Barthes e Foucault, mas tornou-se inegável que a sua conceptualização foi essencial para o questionamento do conceito de autoria/autoridade e, deste modo, para a afirmação do discurso de identidade e subjetividade femininas na literatura, significando um desafio ao cânone literário masculino, e o seu questionamento.

Havendo então uma pressuposição da importância da autoria feminina, torna-se imperativo perceber o que representa a literatura escrita por mulheres. A sua omissão e invisibilização do cânone terá dado causa à sua persistente indagação acerca do seu lugar na literatura, face ao modo como são tradicionalmente apresentadas. As mulheres personificadas nos romances de Ernest Hemingway ou Charles Dickens, por exemplo, mostram-se completamente submissas ao domínio do patriarcado. Miss Havisham em *Great Expectations* (1861) é o exemplo perfeito da mulher destruída pela rejeição matrimonial, sendo obviamente um efêmero veículo para o reforço das expectativas e limitações das mulheres. Um exemplo refutador desta premissa de “mulher submissa”, física e emocionalmente, vem pelas mãos de Charlotte Brontë que, no seu famoso romance, *Jane Eyre* (1847), denuncia as prisões das relações matrimoniais e amorosas. Bertha Mason será o exemplo mais gritante, sendo que a mesma é literalmente aprisionada pelo seu marido (e herói do romance), Mr. Rochester. A personagem de Bertha, uma crioula transportada do seu país natal para a Inglaterra e aprisionada literalmente numa mansarda, como louca, será uma perfeita representação desse estereótipo e, ainda hoje, por esse motivo, objeto de estudo no campo feminista. Adrienne Rich diz sobre esta representação:

we are constantly told that the “real” problems . . . are those men have defined, that the problems we need to examine are trivial, unscholarly, nonexistent. ... Any woman who has moved from the playing-fields of male discourse into the realm where women are

developing our own descriptions of the world, knows the extraordinary sense of shedding . . . someone else's baggage, of ceasing to translate. (Rich, 1977: 53-54)

É pertinente reconhecer a representação do feminino nas páginas de autores homens como uma barreira que mulheres escritoras têm que ativamente ultrapassar e desafiar. Este tipo de reconhecimento de um “êxodo artístico” é formulado por Elaine Showalter, quando afirma:

First, there is a prolonged phase of imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles. Second, there is a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy. Finally, there is a phase of self-discovery, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity. (Showalter, 1977: 13)

A procura pela subjetividade do carácter feminino é o culminar de um processo exaustivo da sua inclusão num espaço habitualmente sobrecarregado de vivências e representações masculinas. Ali Smith é um exemplo audacioso e inovador do que significa ser uma mulher-escritora. O que torna a sua escrita subversiva é o seu questionamento estratégico da ambiguidade em relação ao género e a recusa da sua marcação fixa nas personagens. A androginia com que as suas personagens são representadas revela-se como um elemento essencial para a percepção da sua narrativa como explicitamente ligada ao seu estilo literário particular que, por sua vez, promove uma leitura fluída da narrativa.

1.2 – O Pós-modernismo na narrativa de Ali Smith

São, no entanto, as inúmeras estratégias narrativas assentes na estética do pós-modernismo que definem, estruturalmente, a ficção de Ali Smith. Será necessário, então, perceber de que forma é que estes mecanismos literários (intertextualidade, metaficção histórica, multiperspetividade, entre outros) se manifestam na sua obra. Antes de mais é necessário reconhecer a definição de pós-modernismo como algo completamente inconclusivo - a chamada “Condição Pós-moderna”, tal como cunhado por Jean-François Lyotard (1979)⁴, que define o pós-modernismo pela sua incredulidade perante as metanarrativas e perante a ciência: “Simplifying to the extreme, I define *postmodern* as incredulity toward metanarratives” (Lyotard, [1979] 1984: 14). Agnes Heller diz sobre o termo:

Post-modern theorists spoke the language of universalism mobilizing its usual contrasts of the new fighting the old, of the innovative challenging the fossilized, the progressive pushing out the conservative. Yet, the post-modernism exhibited simultaneously a colorful heterogeneity, where everyone added a new color to the palette, and everyone spoke about something else than the other. (Heller, 2006: 1)⁵

Enquanto se reconhece que o pós-modernismo admite uma vasta diferença entre uma sociedade pré e pós os anos 50, sendo que existem argumentos sobre a Segunda Guerra Mundial servir como ponto de partida⁶, a sua definição e o seu processo são analisados de modos diversos por diferentes críticos. Brian McHale, um dos seus fundamentais e pioneiros teóricos, aponta para esta assimetria, dizendo:

(...) there is John Barth’s postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman’s postmodernism, the literature of an inflationary economy; Jean-François Lyotard’s postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational regime; Ihab Hassan’s postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on (McHale, 1987: 4)

⁴ *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979) apresenta-se como um exemplo notável do pensamento pós-moderno, sendo influente para uma geração inteira de críticos e filósofos contemporâneos.

⁵ Heller, A. (2006). “What is ‘Postmodern’ – A Quarter of a Century after?” *Moderne Begreifen*, 37–50.
https://www.cccb.org/rcs_gene/postmodernitat_en.pdf

⁶ *Trauma, Postmodernism and the Aftermath of World War II* (2009) de Paul Crosthwaite apresenta-se como um dos exemplos mais gritantes deste argumento, sendo que o autor explora a relação entre trauma coletivo a grandes mudanças socioculturais, abordando a ficção pós-Segunda Guerra Mundial e pós-11 de setembro.

No entanto, são estas divergências que definem, na sua essência, o estado cultural do mundo pós-moderno. Segundo *The Routledge Companion to Postmodernism*, o pós-modernismo pode ser visto, de uma forma mais simplificada, mas concreta, como a “form of scepticism – scepticism about authority, received wisdom, cultural and political norms” (Sim, 2001: 3). Jean-François Lyotard, do mesmo modo, rejeita a ideia de verdades universais ou de grandes narrativas como pontos centrais da experiência humana, afirmando: “The narrative function is losing its functors, its great hero, its great dangers, its great voyages; its great goal.” (Lyotard, [1979] 1984: xxiv). A procura pelo progresso e conhecimento científico, por exemplo, enquanto completamente encorajado, terá levado à invenção de instrumentos que ativamente funcionam contra a experiência humana. O ceticismo perante qualquer tipo de procura por algo substancial, universalmente significativa e coletivamente ético tornou-se a norma. Lyotard manifesta a sua interpretação do que chama ‘a condição pós-moderna’, afirmando: “Scientific knowledge does not represent the totality of knowledge; it has always existed in addition to, and in competition and conflict with, another kind of knowledge, which I will call narratives in the interest of simplicity.” (Lyotard, [1979] 1984: 7)

O que significa, no geral, é o que termo traduz uma universalização e homogenia acriticas, típicas de sociedade de consumo. Aliás, considera-se que o movimento em si só se tornou possível no seio de uma sociedade capitalista (a obra, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, de Frederic Jameson (1991), apresentando-se como um dos mais fortes e convincentes argumentos para esta correlação), onde grandes empresas se mostram responsáveis por ditarem as tendências culturais e sociais, quebrando qualquer tipo de sentido, de coletividade, e do sentido da História. Afirma Jameson:

I believe that the emergence of postmodernism is closely related to the emergence of this new moment of late, consumer or multinational capitalism. ... the disappearance of a sense of history, the way in which our entire contemporary social system has ... begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions of the kind which all earlier social formations have had in one way or another to preserve. (Jameson, 1982: 11)⁷

⁷ Jameson, F. (1982). “Postmodernism and Consumer Society”. Whitney Museum Lecture https://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf

A vasta dissipação de símbolos que copiam uma realidade autêntica, seja isso *fast fashion*, *fast food* ou filmes *blockbuster*, extinguiu qualquer traço de uma verdade universal, sendo que tudo é replicado, incongruente e rapidamente consumido.

Mas como é que este ceticismo generalizado se aplica à construção literária? Enquanto que em vários meios, do cinema à arquitetura, a presença da significação falsa de elementos e fórmulas tradicionais se vêem como norma, a sua propagação deixa de estar propriamente associada a uma elite. Dessa forma, as fronteiras entre classes, e a produção de cultura, tornaram-se mais apagadas –dando-se a popularização de novos géneros artísticos, tanto na arte (*street art*), na música (*hip-hop*), assim como na literatura (a popularização da paraliteratura⁸). A contínua materialização artística, e mesmo a democratização cultural, abriram portas para um público que antigamente não existia, tornando-se possível explorar novas abordagens para além daquelas canonicamente aceites. A arte torna-se cada vez mais autorreferencial e replicativa do panorama cultural em todas as suas dimensões, reinterpretando e “reescrevendo” ou revisitando modelos artísticos já estabelecidos, em alguns casos desafiando as convenções institucionais e homogêneas que estes modelos canónicos representam. Um exemplo recente é a *The Girl With A Pierced Eardrum* (2014) de Banksy, que se apresenta como uma reinterpretação de *Girl with a Pearl Earring* (1665) de Johannes Vermeer, e o livro e filme contemporâneos com o mesmo nome de Tracy Chevalier (1999) e de Peter Webber (2003), respetivamente. Uma das estratégias mais comuns do pós-moderno é, segundo Fredric Jameson, o *pastiche*, que o autor define, criticamente, em confronto com a “paródia”, nos seguintes termos:

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something normal compared to which what is being imitated is rather comic. (Jameson, 1982: 3)

Jameson entende por *pastiche* o desaparecimento da intencionalidade crítica e da genuína originalidade da forma artística ou literária. A Pop Art será um ótimo exemplo para se

⁸ “Paraliteratura” é o termo usado para se referir ao género literário composto por tudo aquilo que não é considerado “literário” convencionalmente – bandas desenhadas, ficção científica, romances *pulp*, etc. O termo foi cunhado por Rosalind Krauss no seu texto “Poststructuralism and the “Paraliterary”” (1980). Por sua vez, foi introduzido por Gérard Genette, no seu *Seuils* (1987) o termo “paratexto” para definir o conjunto de elementos estéticos e textuais, como o título e o prefácio, que acompanham um texto principal.

dar a entender o objetivo do pastiche: a representação de objetos em massa, enquanto aplicados a um panorama socioeconómico capitalista – *Campbell's Soup Cans* (1962) de Andy Warhol apresentando-se como o exemplo mais latente.

Linda Hutcheon, por outro lado, tem uma opinião mais favorável em relação à suposta estagnação artística pós-moderna que Frederic Jameson tanto receia. A teórica aborda o conceito de paródia na sua obra *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms* (1985), onde afirma:

Parody is a complex genre, in terms of both its form and its ethos. It is one of the ways in which modern artists have managed to come to terms with the weight of the past. The search for novelty in twentieth-century art has often—ironically—been firmly based in the search for a tradition. (Hutcheon, 1985: 29)

Ao contrário de Jameson, Linda Hutcheon não vê a paródia (ou o pastiche) como o deterioramento da originalidade e da tradição artística, mas sim como uma oportunidade de reescrever e reinterpretar as convenções do passado, questionando as ideologias que, até então, eram tidas como verdadeiras. Aliás, a paródia pode, em muitos casos, significar a revisão histórica de identidades que não tiveram a devida atenção no contexto sociocultural da sua época. Em *The Politics of Postmodernism* (1989), Linda Hutcheon constata:

Contrary to the prevailing view of parody as a kind of ahistorical and apolitical pastiche, postmodern art like this uses parody and irony to engage the history of art and the memory of the viewer in a re-evaluation of aesthetic forms and contents through a reconsideration of their usually unacknowledged politics of representation. (Hutcheon, 1989: 96)

Susan Suleiman explora mais aprofundadamente esta indagação, questionando a função do pós-modernismo como um veículo para a intervenção artística e política, vendo o seu valor para a disrupção das estruturas socioculturais que excluem vozes pertencentes a movimentos sociais - incluindo o feminismo:

Where is postmodernist practice going? Can it be political? - should it be? Does it offer possibilities for opposition, critique, resistance to dominant ideologies? Or is it irremediably compromised by its complicity with the market, with mass culture, capitalism, commercialism? (...) And women? And feminism? (Suleiman, 1990: 186)

No artigo “O Feminismo como uma “aracnologia” e uma in-disciplina: tópicos para repensar o Feminismo hoje” (2011), Ana Gabriela Macedo escreve:

(...) as estratégias de desnaturalização pós-moderna aliadas à politização do desejo que o Feminismo reclama como suas, contribuem decisivamente para uma “subversão paródica a partir de dentro” (Hutcheon, 1989), isto é, uma re-visitação irónica da memória, que não é nostálgica, nem a-histórica, mas sim crítica e ideologicamente assumida. A arte feminista contemporânea é disso um vivo testemunho. (Macedo, 2011: 1-2)

É neste panorama sociocultural que Ali Smith irrompe, procurando novas estratégias narrativas e ficcionais para encetar um renovado diálogo com o público leitor, nomeadamente introduzindo na sua obra nomes de artistas pouco conhecidas ou mesmo completamente ignoradas pela opinião pública. A delimitação das fronteiras entre a instituição e o público é desafiada dentro de um panorama que não acredita que a sua importância seja restringida a intelectuais ou a classes. Através dessa estratégia conscientemente inclusiva, Ali Smith pretende visibilizar e retirar do silêncio e da rasura, nomeadamente, mulheres artistas que foram obliteradas pela história patriarcal e canónica. A artista Pauline Boty, (um dos casos exemplares referidos num dos romances de Smith, que analisaremos mais adiante), terá precisamente sido alvo desta exclusão artística baseada no seu género, sendo que, enquanto que os seus contemporâneos masculinos abandonavam o seu lugar dentro do museu, a artista encontrava-se ainda concentrada a tentar expor dentro das paredes das instituições que até lá a rejeitaram⁹. Este acaba por ser o caso de muitas artistas que, enquanto manifestamente se mostram representadas cada vez mais dentro das portas de instituições respeitadas, não tiveram capacidade de se destacarem dentro dos limites canónicos da sua época – como se poderia esperar que as mulheres artistas se integrassem na cultura contemporânea, quando essa mesma cultura não as reconhecia nem respeitava entre os seus pares.

Ali Smith reconhece a ausência do reconhecimento e valorização pela História de mulheres artistas, ambicionando inseri-las e reescrever a sua história numa situação sociocultural outra. O reconhecimento da importância de uma cultura mais abrangente e interseccional é devida, em grande parte, aos estudos académicos que, durante os anos 80 e 90

⁹ Segundo Sue Tate em *A Transgression Too Far: Women Artists and the British Pop Art Movement* (2010). Grande parte dos estudos sobre Pauline Boty são provenientes da mesma.

do século XX (Gottschal, 1992: 282), começaram a incorporar estudos interdisciplinares, relativos a gênero, raça e sexualidade no seu currículo escolar, abordando áreas de estudo de uma forma mais dinâmica e abrangente. Linda Nochlin e Griselda Pollock¹⁰ terão feito parte deste novo olhar crítico, sendo que os seus trabalhos terão sido responsáveis por contextualizar (ou recontextualizar) o lugar das mulheres artistas num cânone des-centrado em relação à cultura homológica e patriarcal. Ali Smith, consciente e atenta ao surgimento do interesse pelo legado feminino no mundo das artes, representa esta situação através do exemplo vários protagonistas dos seus romances, assim como “case-studies” de mulheres artistas. A intertextualidade inerente às suas narrativas possibilita a reapropriação dos valores e representações da realidade de um ponto de vista rejeitado no contexto sociocultural em que estas artistas se inseriam, e que académicas as referidas, entre outras, lutavam para que fossem reconhecidos.

Quando transpostos para a construção literária, os elementos pós-modernos referentes à obra destas duas artistas (os comentários sobre o *male gaze* nas obras de Pauline Boty, ou a experimentação com a forma escultórica de Barbara Hepworth) tornam-se em algo mais positivo e permissivo para a estrutura narrativa – e Ali Smith é um excelente exemplo dessa “apropriação” transgressiva. De uma forma muito ambiciosa e subtil, a escritora remete a estrutura e narrativa das suas obras à arte de Pauline Boty, sendo que *Autumn* apresenta-se tão fragmentando como as suas colagens, e em *Winter*, a forma redonda, que constantemente segue Sophia, a personagem central da narrativa, e que é representada por uma cabeça de uma criança, parece vir diretamente do espaço ausente das obras de Barbara Hepworth.

A representação de mulheres artistas nos seus romances prova ser, por si só, um exercício pós-moderno no que diz respeito ao diálogo intertextual e metaficcional preponderante na obra de Ali Smith. Esta noção é alicerçada nas noções de intertextualidade estabelecidas por Julia Kristeva e por Gérard Genette. Segundo este crítico, intertextualidade é “a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say, eidetically and typically as the actual presence of one text within another.” (Genette, [1982] 1997: 1-2). Ali Smith apoia-se substancialmente na existência e no legado de textos de uma diversidade de autores, inserindo na sua obra constantes referências e citações a textos de Virginia Woolf, Charles Dickens,

¹⁰ Linda Nochlin destacou-se, como já mencionado, com o seu artigo “Why Have There Been No Great Women Artists?” (1971), e aprofundou ainda mais o seu argumento com a coleção de ensaios *Women, Art and Power and other Essays*, publicada em 1989. Griselda Pollock, por sua vez, contribui para a discussão com *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (1988), e mais tarde com *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Arts Histories*, publicado em 1999. Ambas se apresentam como vozes fundamentais para a discussão do lugar da mulher nas artes.

William Shakespeare, ou José Saramago. No entanto, a relação dialógica entre textos não é o único elemento intertextual na obra de Ali Smith, como já foi referido. A relação intermedial entre narrativa textual e imagem é fulcral na sua obra. Peter Wagner denomina a relação intertextual entre texto e obra de arte como “intermediality” [intermedialidade] (Wagner, 1996: 17). Klaus Jensen, por sua vez, define o termo como:

Intermediality refers to the interconnectedness of modern media of communication. As means of expression and exchange, different media refer to and depend on one another, both explicitly and implicitly; they interact as elements of various communicative strategies; and they are constituents of a wider social and cultural environment. (Jensen, 2016)¹¹.

Nesse sentido, a obra de Ali Smith transpõe-se para lá do que é referente ao “texto”, promovendo, mais uma vez, uma rutura entre as fronteiras do cânone – algo já antes visto através da sua predisposição para “experimentar”, transgredindo as fronteiras estabelecidas para a narrativa ficcional, tanto a nível de estrutura como do conteúdo. Seja na representação ficcional de mulheres artistas, ou na sua representação do real, Ali Smith cria espaço para acolher vozes rejeitadas, algo que seria impossível caso não houvesse uma distorção temporal nas suas narrativas – sendo que essa distorção força o leitor a contemplar e “re-contextualizar” a obra dessas artistas num outro contexto e noutra paradigma crítico.

Concomitantemente, a autora reconhece a importância do cânone literário britânico, fazendo inúmeras referências a Shakespeare, Charles Dickens, ou Katherine Mansfield nas suas obras. No entanto, muita da sua ficção, nomeadamente todos os exemplos aqui analisados, questionam a sua conceção, procurando reconhecer uma diversificação de vozes na literatura, assim como nas artes plásticas. A análise que Ali Smith faz através dos seus romances foca-se na complexidade da nossa história, promovendo o pensamento e diálogo com um passado refletor das nossas ações atuais e do presente histórico. Este conceito liga-se inevitavelmente à construção crítica pós-moderna proposta por Patricia Waugh, sobre a metaficção, que ela define nos seguintes termos:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship

¹¹ Jensen, K. B. (2016). “Intermediality. The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy”, 1–12. <https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect170>

between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (Waugh, 1984: 2).

Linda Hutcheon aplica este mesmo conceito à percepção histórica, particularmente quando analisada sob uma visão literária e em forma de romance. O termo “metaficção histórica” (ou historiográfica) é cunhado pela mesma em 1988, definindo-o do seguinte modo: "By this [historiographic metafiction] I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages." (Hutcheon, 1988: 5). Com esta breve definição vem toda uma reflexão sobre o lugar da história na ficção, e a sua viabilidade. Com a popularização de ideias pós-modernas vieram predisposições para questionar tudo que, até então, fora aceite, nomeadamente a noção de história como algo inquestionável e assente em verdades universais. A metaficção histórica, nesse sentido, parte do pressuposto que a história deve ser analisada sob uma perspectiva consciente, reconhecendo a sua dependência total da subjetividade humana:

In most of the critical work on postmodernism, it is narrative—be it in literature, history, or theory—that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (Hutcheon, 1988: 5)

Esta definição reconhece, assim, a possibilidade da exploração histórica na ficção, algo que veio a popularizar-se com a publicação de romances como *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys, *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles ou *Midnight's Children* (1981) de Salman Rushdie.

Uma leitura alternativa da história representa, por si só, uma predisposição para o questionamento da nossa contemporaneidade. Quando Ali Smith escreve sobre a possibilidade de Francesco del Cossa ter sido uma mulher em *How to Be Both*, o papel da metaficção histórica torna-se claro: é necessário reconhecer a presença de mulheres artistas no cânone artístico. A recusa e, por conseguinte, a recuperação de pressupostos históricos veio permitir uma exploração detalhada da ficção como um instrumento útil para abater instituições monolíticas. A história começa a ser vista com um certo ceticismo, e passa a ser reconhecida como uma construção humana, sujeito a erros e, definitivamente aberta a interpretações. A metaficção histórica

reconhece a necessidade de explorar a pluralidade de vozes presentes na história, reclamando o poder de historiadores cuja interpretação é sempre ideologicamente influenciada pelo seu contexto social e político. Linda Hutcheon identifica esta possibilidade e apela à interpretação histórica:

Postmodern novels openly assert that there are only truths in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness per se, just others' truths. Fiction and history are narratives distinguished by their frames, frames which historiographic metafiction first establishes and then crosses, positing both the generic contracts of fiction and of history. (Hutcheon, 1988: 109)

Esta interpretação, no entanto, depende parcialmente do exercício subjetivo do leitor. Perante a reestruturação histórica, cabe ao leitor o papel de interpretar e recuperar os símbolos e convenções exploradas na ficção pós-moderna. Enquanto que levado a crer na interpretação da história como factual, o leitor é incentivado a questionar a definição de uma verdade histórica universal, através da reestruturação histórica na ficção que lê. Na tentativa de estabelecer um contacto significativo entre o romance e a história, o leitor é induzido a explorar e questionar as construções já antes premeditadas pelo autor. *How to Be Both*, por exemplo, estabelece a questão significativa que George, a personagem central da narrativa, coloca “Do you think any women artists did any of it?” (Smith, 2014: 108) ao leitor, pedindo que este imagine a secção da narrativa relativa a Franchesco del Cossa como referente a uma mulher artista. Durante grande parte do romance, George é incapaz de perceber o valor da História como algo a relembrar e redescobrir: “George is appalled by history, its only redeeming feature being that it tends to be well and truly over” (Smith, 2014: 103). A sua visão é claramente contestada pela sua mãe que, quando acusada de ser “ancient history” por George, diz: “That’s me. And yet here I am. Still happening” (Smith, 2014: 104). Quando confrontada com a tarefa de escrever sobre Franchesco del Cossa para um trabalho escolar, George mostra-se apreensiva em reescrever ou inventar a vida do pintor, sendo que a sua visão da história é uma de reverência. Só quando descobre a história de Rosalind Franklin, uma cientista britânica que fez importantes contributos para a estrutura do ADN, os quais foram completamente ignorados durante a sua vida, é que George compreende a inexistência de uma narrativa histórica homogénea: “What if received notions of history were deceptive? Maybe anything that forced or pushed such a Spring back down or blocked the upward shout of it was opposed to the making of what history really was” (Smith, 2014: 172-173). No fim do romance, George muda a sua perspetiva sobre a representação fidedigna e objetiva de factos na história para uma posição mais representativa daquilo que vai ao encontro da metaficção histórica.

O mesmo se aplica a outros casos na obra de Ali Smith, nomeadamente nas representações históricas realizadas na sua tetralogia. Em *Autumn*, por exemplo, Pauline Boty, a artista abordada no romance, surge como uma figura proeminente, cuja obra é recuperada e investigada por Elisabeth, personagem principal da narrativa. Facto e ficção misturam-se, mais uma vez, neste romance, sendo que Ali Smith inventa afiliações na vida de Pauline Boty e literalmente personifica a sua figura, dando-lhe uma voz ativa e presente na narrativa: “I’ll do Keeler thinking” (Smith, 2016: 242). Mas mais relevante ainda é a influência direta que Charles Dickens, nomeadamente o seu romance *Hard Times* (1984) tem na narrativa e o que isso significa para o empoderamento do leitor. A escritora constrói uma ligação necessária entre o poder da ficção e a vida das suas personagens, usando-a como um instrumento facilitador para a autoconsciência. Durante a sua estadia no hospital, e sob o contexto do seu país pós-Brexit, Elisabeth encontra-se a ler *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley – mas mais significativamente também lê *Hard Times* de Charles Dickens, obra cuja referência inicia a narrativa de *Autumn*. Após uma breve leitura, Elisabeth reflete sobre a sua própria condição no presente: “The words had acted like a charm. They’d made everything happening stand just far enough away. It was nothing less than magic. Who needs a passport? Who am I? Where am I? What am I? I’m reading.” (Smith, 2016: 201-202). O realismo na obra de Charles Dickens é visto como algo a questionar por Linda Hutcheon, que afirma “It is realism that we have come to question today, in our selfconsciousness about (and awareness of the limits of) our structuring impulses and their relation to the social order.” (Hutcheon, 1988: 180) No entanto, é a sua reapropriação nas narrativas de Ali Smith, e o efeito que tem nas suas personagens, que levam os leitores a reverem a sua própria realidade tal como inserida no seu contexto social:

Historiographic metafiction is not “ideological novels” in Susan Suleiman’s sense of the word: they do not “seek, through the vehicle of fiction, to persuade their readers of the ‘correctness’ of a particular way of interpreting the world”. Instead they make their readers question their own (and by implication others’) interpretations. (Hutcheon, 1988: 180)

No caso de *Winter*, e ainda sobre o significado e consequências da política do Brexit na contemporaneidade, Ali Smith reflete sobre a necessidade de ativismo e questionamento em relação às políticas promovidas pela direita política do seu país, nomeadamente em relação à crise migratória, usando exemplos concretos do passado como os protestos em Greenham Common, onde uma das suas personagens, Iris, esteve presente; e a relação entre a narrativa de *Winter*, cujo pano de fundo é sobre a migração, e a vida de Barbara Hepworth, que se viu no meio de um

contexto social parecido com o início da Segunda Guerra Mundial. O uso da metaficção é também usado nas recorrentes referências que a autora faz a Shakespeare, principalmente, quando a história de *Cymbeline* (1611) é usada para denunciar a apatia presente na família dos Cleves. Lux, personagem que propicia esta referência, mostra o propósito específico de falar sobre esta peça como uma forma de criticar e tornar visível a falta de comunicação inerente às personagens de *Winter*, mostrando consciência sobre o seu lugar e propósito na narrativa.

O mesmo se aplica a *Spring*. Numa questão sobre a hegemonia cultural apática face à individualidade artística e insensível perante o passado colonial do país, Richard, um realizador de cinema, vê-se num dilema entre aceitar um projeto desprovido de significado, assente meramente na estética dos seus símbolos. O projeto em questão trata-se duma adaptação cinematográfica de um romance histórico sobre um breve encontro entre os escritores Rainer Maria Rilke e Katherine Mansfield num hotel na Suíça, em 1932. O problema desta adaptação torna-se óbvio para Paddy, amiga chegada de Richard, que o considera uma afronta ao legado de Katherine Mansfield, uma vez que, no ano de 1932 esta já teria desenvolvido tuberculose e estaria numa situação frágil e de grande vulnerabilidade. Este ponto, em específico, remete-se diretamente à indiferença perante o papel da arte, mas, mais precisamente, pela romantização de um passado imperialista nas constantes adaptações de dramas de costume britânicos. Melanie Frey constrói esta comparação sobre a glorificação do colonialismo nas séries *Taboo* e *Victoria* face à contemporaneidade do Brexit:

Victoria and *Taboo* take their viewers back to the days of the Empire and drive home the message how powerful, grand, rich and impressive the British Empire was in the 19th century. ... Therefore, while they are not propaganda films, they exert an important influence on viewers' constructions of national history and identity. In this way, they can also be read as responses to current predicaments. Are they designed, one might ask, to make Brexit more palatable? (Frey, 2017: 2-3)¹²

Ali Smith propõe-se refletir sobre esta glorificação do passado imperial britânico como um instrumento relevante para o entendimento da apatia cultural sentida no seu país, que, nomeadamente levaram ao eclodir do Brexit, questão sobre a qual iremos refletir mais adiante.

¹² Frey, M. (2017). "Imperial Nostalgia: The Message of the TV-Series *Victoria* & *Taboo*, The Road to Brexit: British Discourses of Europe" [Podcast]. https://english.philhist.unibas.ch/fileadmin/user_upload/anglistik/profiles/Habermann/teaching_projects/Road_to_Brexit/manuscripts/Manuscript_Barone_Frey.pdf

Dessa forma, a metaficção, mas mais especificamente a metaficção histórica, apresenta-se como uma das estratégias narrativas que Ali Smith utiliza para estabelecer um diálogo fértil com o leitor e um questionamento da contemporaneidade. Como já antes foi dito, a recuperação crítica do passado depende da interpretação construtiva do leitor, num diálogo com o texto e a sua representação da História:

Ao tentar perceber o passado, nós não somos um receptáculo passivo do discurso que pretende revelá-lo, mas participamos activamente na releitura/reescrita da história, por um processo de aplicação, ou seja, aplicamos o discurso recebido às circunstâncias peculiares da nossa existência: revivemos o passado através da nossa experiência, tornando-o assim matéria da criação da nossa identidade, já não tanto colectiva como individual. (Caragea, 2018)¹³

Será impossível ignorar, assim, o papel fundamental que a temática de tempo, seja na recuperação do passado, na desordenação do presente ou na incerteza futura, tem na obra da autora. Aliás, é, em larga medida, através da fragmentação do tempo e da narrativa, que Ali Smith convenientemente representa a disfuncionalidade presente no mundo contemporâneo. Em muitos aspetos, o tempo apresenta-se como um elemento crucial nas suas narrativas, quase como uma personagem. Em termos da comunicação sucinta entre o que a narrativa consegue representar enquanto formato artístico e estrutural, o tempo provou-se sempre como algo difícil de captar – algo que Ali Smith recorrentemente menciona ser um exercício complexo. No entanto, é através da multiperspectividade, (do inglês *multiperspectivity*), que a escritora consegue representar adequadamente os temas que lhe interessam. Marcus Hartner define multiperspectividade como:

(...) as a mode of storytelling in which multiple and often discrepant viewpoints are employed for the presentation and evaluation of a story and its storyworld ... multiperspective narratives may fulfil a variety of different functions; mostly, however, they highlight the perceptually, epistemologically or ideologically restricted nature of individual perspectives and/or draw attention to various kinds of differences and similarities between the points of view presented therein. (Hartner, 2014)¹⁴

¹³ Caragea, M. (2018, 25 de janeiro). "Metaficção historiográfica". E-Dicionário de Termos Literários. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao-historiografica/>

¹⁴ Hartner, M. (2014, 22 de abril). "Revision of Multiperspectivity" from Tue, 22. April 2014 | the living handbook of narratology. The Living Handbook of Narratology. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/37/visions/342/view.html>

Ancorando o seu questionamento no corpo de um(a) artista renascentista, numa artista pop, numa adolescente ou num idoso, Ali Smith usa as personificações dos representantes das suas temáticas, sem nunca descartar as suas subjetividades – o Brexit apresenta-se como um elemento presente em *Autumn, Winter e Spring*, mas não como um elemento definidor das suas personagens; o mesmo se aplica a *How to Be Both*, que nunca aborda a efemeridade artística de uma forma objetiva – mas está sempre na estrutura da narrativa. Ao invés disso, cada personagem representa uma vivência encapsulada, apresentando-se como um elemento fundamental de um panorama maior. Dessa forma, a representação do tempo (e a sua fragmentação) são cruciais nas narrativas de Ali Smith. Como não existe uma estrutura linear no decorrer da narrativa torna-se difícil, por vezes, seguir o rasto inerente à estrutura típica dum romance. Com a publicação de *How to Be Both* (2014), Ali Smith começou o que foi, essencialmente, um novo período no que diz respeito à estrutura da sua ficção, apoiando-se na remodelação e fragmentação temporal, acrescentada à multiperspetividade que já lhe era típica e constante nos seus primeiros romances. Sobre o assunto, a escritora afirma “The novel is gloriously open ... we haven’t even began to look at what we can do with the form.” (Smith, 2014)¹⁵ É através destes recursos pós-modernos, intertextualidade, intermedialidade, metaficção histórica, fragmentação e multiperspetividade, que a escritora foca aquilo que considera faltar na contemporaneidade – o exercício da compaixão e da comunicação e do diálogo genuínos: “in the end what survives of us are the stories of people’s lives, how we live through the history we call the present, through the cycles of another year and another... Always look to story for the real plot. Look to dialogue, always, for the life.” (Smith, 2019b)¹⁶

Dessa forma, os seus romances funcionam como meios de reflexão mais aprofundados sobre o lugar da arte na experiência humana, questionando a disjunção promovida pelo discurso contemporâneo e capitalista, obrigando o leitor a refletir pausadamente sobre várias perspetivas, tanto presentes como passadas. Ali Smith pede, efetivamente, que o leitor estabeleça ligações com as suas personagens, sendo elas, na sua maioria, mulheres artistas e emigrantes e apela ao diálogo com correntes conservadoras e o pensamento liberal. É neste sentido que Ali Smith procura vincular o seu estilo ao seu conteúdo de um modo consciente e refletido, sendo que as

¹⁵ Smith, A. (2014, 12 de novembro). “AARON SORKIN; LEIGHTON HOUSE; GOLDSMITHS PRIZE; DREDA SAY MITCHELL” [Podcast]. Front Row Podcast. BBC Radio 4 <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b04nv97b>

¹⁶ Smith, A. (2019b, 21 de setembro). “‘I thought it would be about the seasons’: Ali Smith on writing *Autumn*.” The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/21/i-initially-thought-it-would-be-about-the-season-ali-smith-on-writing-autumn>

estratégias pós-modernas inerentes ao seu estilo constituem um modo transgressivo de indagação e representação da contemporaneidade em toda a sua complexidade.

1.3 - *How to Be Both*: Narrativa de exploração interartística e indagação do conceito de género

Ali Smith joga com o pressuposto da narrativa pertencer a quem a lê, tendo publicado em 2014 *How To Be Both*, um romance materialmente apresentado de duas formas distintas, sendo impossível haver uma experiência universal do seu conteúdo – dividido em duas histórias, a compreensão da primeira influencia a compreensão da segunda e vice-versa. Dependendo da versão a que o leitor tenha acesso, a história pode-se iniciar tanto da perspetiva de George, uma adolescente de 15 anos, ou de Franchesco, uma pintora renascentista. Dessa forma, ambas as histórias são um ponto de partida para a relação entre estas duas personagens e a simultaneidade da sua narrativa. Como justificação desta escolha, Ali Smith constata que “I wanted it to be so if you did swap the stories, the stories would be self-standing, but each way around would deliver you a different take” (Smith apud Lyall, 2014)¹⁷. Na sua publicação peculiar, *How To Be Both* concretiza o que se entende por uma inovadora simbiose entre forma e conteúdo, sendo que promove uma visão positiva de ficção experimental, algo que tornou a autora conhecida – particularmente após o romance ter ganho o Goldsmiths Prize e o Novel Award pelo Costa Book Awards em 2014.

Curiosamente, Ali Smith ter-se-á inspirado em José Saramago, tendo citado (apud Lyall, 2014) *A Jangada de Pedra* (1986) como um exemplo da exploração da simultaneidade na ficção, sendo que a sua predisposição para abordar vários temas e tempos de uma forma compactada e focada é salientada pela autora. Ali Smith privilegia nas suas narrativas temáticas sociais e políticas, a análise dos jogos e hierarquias de poder – a classe trabalhadora, a subjugação feminina e as minorias raciais e sexuais – tendo um apreço grande por autores como Toni Morrison e Lewis Grassic Gibbon (Smith, 2019a)¹⁸.

É precisamente através destes elementos de desigualdade socioeconómica que Ali Smith premissa os seus romances. Quando a autora começou a escrever *How To Be Both*, já possuía uma extensa bibliografia sobre todas as formas como as pessoas se relacionam perante questões de idade, género e tempo, tendo escrito romances como *There But For The* (2011) e *Artful* (2012). *How to Be Both* explora essas mesmas noções, ligadas através dos efeitos duradouros da arte.

¹⁷ Lyall, S. (2014, 25 de novembro). “Ali Smith Talks About Her New Book, ‘How to Be Both.’” The New York Times. <https://www.nytimes.com/2014/11/26/books/ali-smith-on-her-new-book-how-to-be-both.html>

¹⁸ Smith, A. (2019a, 29 de junho). “Ali Smith: ‘Toni Morrison’s writing changes my life every time I read it.’” The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2019/jun/29/ali-smith-books-that-made-me>

Aliás, a escritora compara a sua escolha de tema com o conceito de fresco, pormenor relevante para o desenrolar do romance:

It's about fresco form... You have the very first version of the fresco underneath the skin, as it were, of the real fresco. There's a fresco on the wall: there it is, you and I look at it, we see it right in front of us; underneath that there's another version of the story and it may or may not be connected to the surface. And they're both in front of our eyes, but you can only see one, or you see one first. So it's about the understory. I have the feeling that all stories travel with an understory. (Smith apud Clark, 2014)¹⁹.

Ali Smith explora as ideias relacionadas à estrutura do fresco, nomeadamente a sua disposição enquanto pintura sobreposta numa determinada estrutura - normalmente uma parede. Por outras palavras, a autora interessa-se pela contextualização do fresco enquanto uma forma de arte dependente de uma estrutura física e permanente. Da mesma forma que uma pintura se estabelece perante a perceção do observador como algo intemporal, existindo simultaneamente em todos os cantos da sua composição, Ali Smith procura o equivalente dessa simultaneidade na ficção. *How to Be Both* é o resultado desta procura.

Como o título sugere, o romance surge da ideia da simultaneidade em termos narrativos, não só de começo da narrativa, mas também com base nas noções de género, tempo e espaço: "The "both" in her title means many things. Being both alive and not alive. Being both male and female. Living in one place but also another. Experiencing the present and the past and the future all at once." (Smith apud Lyall, 2014)²⁰. A ambição de captar os paralelos do tempo não é algo novo. *The Waves* (1931) de Virginia Woolf ousadamente retrata a experiência humana das suas personagens da forma mais simultânea possível. Desprovido de uma narrativa convencional, *The Waves* foca-se na descrição das diferentes perspetivas que as suas personagens têm perante diferentes momentos temporais das suas vidas. Virginia Woolf (tal como, no caso, Ali Smith), reconhece a dificuldade de captar as particularidades do tempo no seu trabalho, optando por caracterizar o tempo como algo contínuo, focando-se na análise das questões de identidade ao longo de distintos períodos temporais, nomeadamente na infância, juventude e velhice.

¹⁹ Clark, A. (2014, 6 de setembro). "Ali Smith: "There are two ways to read this novel, but you're stuck with it – you'll end up reading one of them." The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/06/ali-smith-interview-how-to-be-both>

²⁰ Lyall, S. (2014, 25 de novembro). "Ali Smith Talks About Her New Book, 'How to Be Both.'" The New York Times. <https://www.nytimes.com/2014/11/26/books/ali-smith-on-her-new-book-how-to-be-both.html>

Por outro lado, Ali Smith compromete-se a evitar quebras perante o tempo ou o espaço, passando séculos à frente na sua narrativa, de uma frase para a outra. Esta estratégia narrativa está em sintonia com o apreço e a influência que o Modernismo tem na sua escrita. Numa entrevista com Alex Clark (2014), a escritora reflete sobre o Modernismo como algo que celebra o quotidiano, a vida e o tempo: "People tend to see modernism as the opposite of a celebration. They see it as a fracturing and an art built round an absence; but it's really a celebration of our existence." (Smith apud Clark, 2014).

Virginia Woolf apresenta essas mesmas reflexões em *The Waves*, tanto sobre a representação da narrativa - saltando de tempo para tempo, de personagem para personagem - como sobre a estrutura do romance em si:

What it wants is presumably unity; but it is I think rather good (I am talking to myself over the fire about *The Waves*). Suppose I could run all the scenes together more? -by rhythm, chiefly. So as to avoid those cuts; so as to make the blood run like a torrent from end to end—I don't want the waste that the breaks give; I want to avoid chapters; that indeed is my achievement, if any here: a saturated, unchopped, completeness; changes of scene, of mood, of person, done without spilling a drop. (Woolf, 1981: 343)

Ali Smith aplica as noções de quebra de estrutura narrativa a políticas de identidade, apoiando-se mais uma vez na composição do fresco como uma fonte de inspiração. Em *How to Be Both*, o género sexual de Franchesco é representado com uma dualidade ambígua. Muito como a sua arte que só se tornou conhecida passado muitos anos, depois de ter sido descoberta debaixo de uma parede branca, o género de Franchesco mostra-se recôndito perante os papéis sociais esperados então, existindo fisicamente simultaneamente em ambos os espectros, o masculino e o feminino. Dessa forma, Ali Smith representa todas as facetas do seu romance, incluindo o género das suas personagens em camadas: "It struck me as a great metaphor for how narrative works," she said. "Every great narrative is at least two narratives, if not more - the thing that is on the surface and then the things underneath which are invisible." (Smith apud Lyall, 2014). A alusão à estrutura do fresco, como um elemento impulsionador da exploração de simultaneidade na ficção, vem diretamente através das palavras de George, que diz: "It is like everything is in layers. Things happen right at the front of the pictures and at the same time they continue happening, both separately and connectedly, behind, and behind that, and again behind that, like you can see, in perspective, for miles." (Smith, 2014: 53).

Dividido em duas histórias e perspectivas diferentes, *How to Be Both* representa o início da exploração da autora com os limites da narrativa, algo que seria ainda mais visível com a sua tetralogia, anos mais tarde. Ali Smith mostra-se reticente em estabelecer fronteiras entre a ficção e a realidade, presente e passado, e sobretudo a dualidade de género, e *How to Be Both* é a prova disso, construído de um modo estruturalmente alegórico e paródico.

O romance, na versão a que tive acesso, inicia-se com a perspectiva de George, abreviação de Georgina, uma adolescente de 15 anos, que se encontra sob o período doloroso de luto pela sua mãe. A sua história centra-se numa mistura de pensamentos, remetente ao *stream of consciousness* de Virginia Woolf ou de James Joyce, saltando de momentos passados para presentes – uma mistura atemporal de epopeias pessoais - desde a sua viagem a Itália com a mãe, a um presente onde tem de lidar com o pai alcoólico e o irmão mais novo. A história de George centra-se numa conversa que tem com a sua mãe sobre um(a) artista do século XV, cuja única prova de existência é uma carta onde exige um melhor salário pelos seus frescos no *palazzo* na cidade de Ferrara: “Because that letter he wrote’s the only reason we know anything about that artist existing.” (Smith, 2014: 56). Nesse exato momento a narrativa de George, e da sua mãe, entrelaçam-se com a segunda história de *How to be Both*, a de Franchesco del Cossa, um(a) pintor(a) renascentista cuja única prova de autoria e de existência são os frescos e a respetiva carta de apelo a um melhor pagamento que George e a sua mãe evidenciam. O género de Franchesco del Cossa é representado de uma forma ambígua, quase evanescente, caso o leitor não lhe preste atenção, algo efémero e constantemente transformável. O seu talento é constatado logo no início da sua narrativa, algum tempo antes da sua mãe falecer. É precisamente após este momento que Franchesco é incitada pelo seu pai a ocultar a sua natureza feminina e sujeitar-se a viver sob o género masculino de modo a ter uma oportunidade como artista, escapando às restrições profissionais do seu género:

If you were to stop wearing these too-big clothes and were to wear, let’s say, these boys’ clothes instead. And maybe if we allow ourself a bit of imagining. And maybe if we have a bit of discretion... Then we might find someone to train you up in the making and using of colours on wood and on walls, you being so good with your pictures (Smith, 2014: 216-217)

A impercetibilidade da sua diferença sexual torna-se na sua oportunidade de se imortalizar na contemporaneidade, onde é apreciada por George e pela sua mãe. Apesar das suas lutas

personais e profissionais, Francesco acaba por ser bem-sucedida na sua longevidade. Exatamente como George, a narrativa de Francesco divide-se (ou funde-se) entre um passado vívido, onde esta relata a sua vida enquanto pintora, e um presente onde esta se encontra presente na vida de George, como uma personificação omnipresente e oculta, onde lhe é oferecida a oportunidade de afirmar o seu reconhecimento artístico. Desse modo, a narrativa de Francesco e de George são complementares uma à outra, visto que ambas se transpõem uma na outra – George investiga cada vez mais Francesco, e Francesco mostra-se como uma presença vigilante na vida de George. Além disso, ambas perdem as suas mães – algo que vem a ditar o modo como as personagens recontam o passado – George, por exemplo, recria hábitos diários da sua mãe, de modo a sentir-se mais próxima dela, enquanto Francesco usa as roupas da sua. Abordando os temas da nostalgia e da perda de comunicação, Ali Smith, efetivamente, cria um diálogo intemporal entre duas mulheres atormentadas pelas suas perdas e lutas pessoais – tema que viria a ser explorado em maior detalhe em *Seasonal Quartet* (2016).

Inspirada pelos frescos do pintor Francesco del Cossa, sem o *h* acrescentado, Ali Smith constrói uma nova identidade a partir daquilo que já reconheceu em si. Comovida pela pintura de Francesco *Mese di Marzo* (1468-1470), Ali Smith viaja com a sua companheira, Sarah Wood, para ver o fresco ao vivo. Esta experiência real e significativa parte diretamente para a ficção onde se emula a realidade comovente de uma experiência artística. Nesse sentido, *How to be Both* funciona como uma introspeção sobre as experiências pessoais e coletivas, mas sobretudo sobre os diálogos estabelecidos entre a ficção e o real e material. A arte transpõe-se para a página, e a página apelando à arte – tudo se originando numa carta pedindo um melhor pagamento: “It’s apparently the first recorded incident of an artist asking to be paid his proper worth – or declaring a kind of economic vanity, depending on which way you look at it.” (Smith, 2014)²¹.

Para além do talento artístico de Francesco, é a sua natureza corajosa que apela ao interesse da autora - uma representação enigmática de alguém que se recusa esconder nos confins da história. A exclusão social que certos artistas sentem perante os absolutismos burgueses e religiosos não é, de todo, um tema de que se resguarde o mundo contemporâneo. Hans Abbing explora esta ideia em *Why are Artists Poor?* (2002), onde afirma:

²¹ Smith, A. (2014, 24 de agosto). “Ali Smith: “He looked like the finest man who ever lived.” The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2014/aug/24/ali-smith-the-finest-man-who-ever-lived-palazzo-schifanoia-how-to-be-both>

The bohemian artist²² presented a model for those who had a desire to escape the bourgeois lifestyle. Currently, it is seen as an escape from the world of commerce, technology, and science, in which calculation, efficiency, and rationality rule. By belonging to the gift sphere, art stands in opposition to these worlds. (Abbing, 2002: 290)

Assim como Ali Smith, Derek Jarman aborda esta temática no seu filme *Caravaggio* (1986), onde este retrata o pintor renascentista Caravaggio como um rapaz pobre, que se encontra na necessidade de se subjugar sexualmente perante o Cardeal Del Monte para sobreviver. Derek Jarman representa, assim, a recorrente tradição das misérias artísticas, nomeadamente artistas morrerem na pobreza – ou morrerem sem serem reconhecidos. Caravaggio, assim como Francesco del Cossa, vive da fantasia de um dia poder ser incluído num mundo que o rejeita – “Ill from poverty, Caravaggio paints himself as Bacchus.” (The British Film Institute, sem data)²³. Destas duas representações reconhecem-se os paralelos da arte sob a influência do clero, mas também se reconhece a extrema indiferença perante a qualidade do trabalho do artista. Desse modo, Ali Smith reinventa esta ideia assumindo Francesco como uma mulher, subvertendo as expectativas tradicionais do artista masculino, e representando, também, todas as dificuldades e ansiedades socioeconómicas associadas à profissão.

A personagem de Francesco é também caracterizada por um certo ceticismo perante o restante mundo da arte, respeitando poucos artistas salvo os seus mestres, entre os quais se inclui o seu pai. Isto é ainda mais visível quando se trata de Cosmo, o artista que Francesco considera o seu maior rival – e a quem ainda se compara, mesmo após a sua morte: “Up against Cosmo’s Gerolamo whose is really the real saint here? Just saying. And, just saying, but whose saint is it anyway that that boy with his back to me’s spending all his time” (Smith, 2014: 196)

A invisibilidade das mulheres no mundo das artes ao longo dos tempos é algo persistente na carreira de muitas artistas. A ansiedade criada pela falta de trabalho ou pela invisibilidade do mesmo que Francesco sente, em comparação com o trabalho de Cosmo, continua a ser algo constante no mundo artístico contemporâneo – como Linda Nochlin (1971) assim o comprovou. Segundo Julia Jacobs, num artigo para o New York Times, “Over the past decade, just 29,247 works by female artists were acquired by 26 top museums in the United States, out of 260,470

²² A ideia de “bohemian artist” surge, segundo Hans Abbing (2002:26), durante o Romantismo, onde o apreço pela autenticidade artística assume um papel mais relevante na ideologia moderna, contradizendo as convenções sociais e burguesas da época.

²³ The British Film Institute. (n.d.). “Derek Jarman’s Caravaggio - Press Release [Press release]”. Visto em 6 de outubro de 2020, de <https://zeitgeistfilms.com/film/caravaggio>

total works.” (Jacobs, 2019).²⁴ Se o ponto da situação artística é hostil quanto à presença de mulheres, esta torna-se especialmente difícil quando se trata de minorias raciais, sendo que “Of the roughly 5,800 female artists whose works were acquired, 190 women — or just 3 percent — were African American” (Jacobs, 2019). A escassa presença de mulheres nestas instituições é acentuada pelo constante apelo à sua exclusão – tanto pela sua arte, como pela sua fisicalidade.²⁵

Infelizmente, as imposições patriarcais perante o corpo feminino não serão algo novo, pelo menos não no mundo da arte. Em 1989, o coletivo *Guerrilla Girls* cria um poster onde é representada uma mulher (o corpo feminino representado em *Grande Odalisque* (1814) de Jean-Auguste Dominique Ingres) com uma máscara de gorila, onde se lê “Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female”²⁶ – denunciando as práticas institucionais sexistas dentro do Metropolitan Museum of Art. Ali Smith retrata isso mesmo, quando narra a supressão da feminilidade de Franchesco como algo restritivo e castrador. Em vários momentos, o segredo de Franchesco torna-se num grande motivo de ansiedade, tanto em situações profissionais, como no seu quotidiano: “But then I worried for a moment in case I’d be expected to lose my own clothes if the boy did come down and remove his, cause I was now become my new self in the world, which involved taking strict pains to preserve what I appeared...” (Smith, 2014: 241).

A dissimulação de género é algo muito presente ao longo do romance, sendo que tanto Franchesco como George são exemplos concretos da experimentação de Ali Smith em questões de identidade. George, uma rapariga de 15 anos, rejeita completamente o seu nome dado à nascença de Georgina, apresentando-se estereotipicamente masculina. O caso é ainda mais óbvio quando Franchesco, que também se camufla no espectro masculino, vê George como um rapaz adolescente: “what’s this? A boy in front of a painting” (Smith, 2014: 191). A autora explora a noção de género como algo efémero e fluido, usando isso como um foco narrativo privilegiado no romance, relativamente às suas personagens – enquanto George e a sua mãe ponderam sobre a possibilidade de Franchesco não ter sido um homem, mas sim uma mulher, a própria Franchesco pondera o mesmo sobre George.

²⁴ Jacobs, J. (2019, 25 de setembro). “Female Artists Made Little Progress in Museums Since 2008, Survey Finds.” The New York Times. <https://www.nytimes.com/2019/09/19/arts/design/female-art-agency-partners-sothebys-artists-auction.html>

²⁵ Recentemente, no Museu d’Orsay, em Paris, uma jovem foi impedida de entrar no recinto devido ao decote do seu vestido. Como forma de protesto, cerca de 20 mulheres entraram no estabelecimento em topless, com mensagens de repúdio perante o sucedido. Acedido em <https://www.publico.pt/2020/09/15/p3/noticia/mamas-nao-sao-obscenas-mulheres-protestam-topless-museu-dorsay-1931630>

²⁶ Girls.G. (1989). *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* [Poster]. <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>

As semelhanças entre estas duas personagens tornam-se evidentes– a cada momento o leitor é incitado a estabelecer paralelos entre as suas vidas. Desse modo, nunca se abandona completamente uma história depois de se transitar para a outra, sendo que estas se completam mutuamente, dum modo subjetivo e interpessoal. Considero que esta correspondência entre narrativas seja uma representação estrutural do tema da memória, ou da memória artística, presente no romance, sendo que a personificação de Franchesco no século XXI se fundamenta no interesse de George pelas suas pinturas. Há uma dissolução das fronteiras do tempo, sendo possível uma interação intemporal entre a artista e a observadora. O tema da perda ou do luto é, a meu ver, também o motivo pelo qual esta relação ambígua significa um momento de introspeção para as personagens - George procura o conforto da mãe através das pinturas de Franchesco, assim como Franchesco requer a atenção de George para o reconhecimento do seu talento enquanto pintora. Esta ideia é expressa por James Ley, que afirma “Art does not simply reflect a reality but creates its own experiential reality, which belongs neither to the world of the viewer nor to the image but somehow unites the two” (Ley, 2015)²⁷.

A diferente envolvimento das personagens com o espaço também altera a forma como ambas interagem com a arte - aliás, Franchesco, quando acompanha George ao museu, é obrigada a contemplar a sua própria arte, assumindo o papel de observadora. O mesmo acontece quando se encontra no quarto de George, onde estão expostas várias fotografias²⁸, um meio com o qual não está familiarizada. Por sua vez, George assume o papel de artista perante os olhos de Franchesco, sendo que esta interpreta as suas fotografias como esboços ou pinturas: “it is the study the girl took with her magic box tablet” (Smith, 2014: 289). É constante, então, o processo de reavaliação que as personagens têm com a arte, sendo que os papéis de artista e de observadora são intercambiáveis entre as duas.

Os paralelos entre as vidas das duas personagens tornam-se, então, numa representação fundamental do efeito duradouro da arte. Para George, a arte de Franchesco serve como um veículo para se sentir mais próxima da sua mãe, enquanto que para Franchesco o consumo da sua arte, especialmente dentro de um museu, comprova o seu sucesso profissional, vendo a sua arte e a sua identidade tornada visível e apreciada não só numa instituição de prestígio, mas

²⁷ Ley, J. (2015, 15 de maio). “Ali Smith and Being Both”. Sydney Review of Books. <https://sydneyreviewofbooks.com/15-may-2015-ali-smith-and-being-both/>

²⁸ Entre as quais se encontra a fotografia de Françoise Hardy e Sylvie Vartan por J.-M. Périer, representada na capa do romance, (ambas artistas pop francesas e ícones da moda juvenil nos anos 1960). A escolha desta fotografia torna-se significativa perante a dinâmica de *How to be Both*, sendo que o romance capta a ligação entre duas memórias, paradas no tempo – quase que fotográficas.

também num espaço introspetivo e emocional mais feminino: “Cause nobody’s the slightest idea who we are, or who we were, not even ourselves – except, that is, in the glimmer of a moment of fair business between strangers, or the nod of knowing and agreement between friends.”(Smith, 2014: 282).

As temáticas artísticas presentes em *How to Be Both* são representadas mais subtilmente nos romances que compõem a sua tetralogia, *Seasonal Quartet*, onde a escrita sobre diferentes vivências se torna o foco da autora. Através da ressonância e influência de autores como Charles Dickens, John Keats ou William Shakespeare na sua obra, assim como dos exemplos artísticos de Pauline Boty ou Barbara Hepworth, Ali Smith coloca em diálogo a narrativa que rodeia o Brexit com o papel da arte, representando-a como um instrumento essencial para a promoção do diálogo entre os indivíduos. Contudo, as problemáticas associadas ao Brexit já se mostravam presentes em *How to Be Both*, onde se lê: “Who’d ever have believed, when I was growing up, that one day we’d be watching programmes about people being checked and failed at passport controls? When did this become light entertainment?” (Smith, 2014: 40). Nesse sentido, e na esteira de *How to Be Both*, *Autumn*, assim como *Seasonal Quartet*, viria a funcionar como uma exploração mais detalhada das questões humanitárias que assolam a sociedade - algo que será analisado mais detalhadamente no próximo capítulo.

2- Representação do tempo na narrativa através da referência às estações do ano. Vivências esquecidas

2.1- *Autumn* e o diálogo entre gerações

Com a publicação de *Autumn*, a escritora começou o que foi, essencialmente, um período novo de experimentação com os limites da publicação literária num contexto contemporâneo, explorando a tensão política no seu país pós-Brexit. Assente nos pontos convergentes da política e arte, *Seasonal Quartet* estabelece uma relação intertextual entre as suas narrativas e o tempo em que são publicadas - sendo que Ali Smith os define como “Four books, written close to their own publication (in the old Victorian mode, published practically as soon as written)” funcionando “as a sort of time-sensitive experiment of not just their own times, but the place where time and the novel meet” (Smith, 2019b)²⁹.

Em várias entrevistas, Ali Smith revela como inspiração para este novo formato os romances serializados vitorianos, citando Charles Dickens, nomeadamente, como um exemplo notável de um escritor que descrevia os horrores da sua sociedade de uma forma muito simultânea ao seu decorrer. *Autumn*, dessa forma, inicia-se com uma referência direta a *A Tale of Two Cities* (1859), com o seu narrador onisciente dizendo “It was the worst of times. It was the worst of times” (Smith, 2016: 3). Desse mesmo modo, a escritora concentra-se na exposição das complicações sociopolíticas e as divisões causadas pelas ideologias conservadoras do seu país. Esta representação é estabelecida desde o início do romance, quando Daniel Gluck, um idoso de 101 anos, se encontra numa praia onde imensos cadáveres dão à beira-mar – o que pode ser interpretado como uma referência a *The Tempest*³⁰ (1611) de William Shakespeare. Nesse momento, Daniel mostra-se admirado, não pela vasta extensão de corpos na praia, mas sim pelo facto do seu físico lhe parecer jovem. Muito como as tragicomédias de Shakespeare, Ali Smith procura retratar as realidades da condição humana, neste caso retratando os horrores da crise migratória, sem nunca abandonar por completo o cómico - a completa admiração que Daniel tem com o facto de ser jovem mais uma vez, apesar de se encontrar num “mar de corpos”. Com estas duas referências imediatas, a Charles Dickens e a Shakespeare, Ali Smith concentra-se na exposição de narrativas como elementos intemporais da experiência coletiva humana - livres das

²⁹ Smith, A. (2019b, 21 de setembro). “I thought it would be about the seasons”: Ali Smith on writing *Autumn*”. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/21/i-initially-thought-it-would-be-about-the-season-ali-smith-on-writing-autumn>

³⁰ *The Tempest* inicia-se com o naufrago de Prospero e a sua filha, Miranda. A tragicomédia revela-se nos temas de justiça, vingança e colonialismo – algo que, em adesão a uma referência a *Hard Times*, define o tom da narrativa em *Autumn*.

imposições de autoria, existindo simultaneamente, e de maneiras diferentes, na mente do escritor e do leitor.

And one of the things that has been most interesting about writing books pressed so consciously against the contemporaneous is that nothing is really new in what's happening to us now. It's all there in classical myth, in Gilgamesh, in Homer; Dickens's *Hard Times*, considering what happens when a country's people become fodder to the latest industrial technology and the people who control it; Shakespeare's *Cymbeline*, all about the fallout from fake news, and his *Pericles*, the fallout from bad governance. (Smith, 2019b)³¹

Após este início impactante conhecemos Elisabeth Demand, uma professora universitária de 32 anos, que aguarda a sua vez para renovar o seu passaporte. Previsivelmente, o seu pedido é recusado, havendo quase um tom humorístico e sádico na sua recusa, sendo que pormenores insignificantes como a dimensão da sua cabeça na fotografia são usados para o efeito. Elisabeth comenta sobre o humor da situação, comparando o momento a um mistério de uma série televisiva, onde este tipo de pormenores são pontos de partida para uma narrativa fílmica – referenciando elementos *sci-fi* e policiais como a tecnologia de reconhecimento facial, sistemas de vigilância, etc. – ao qual o funcionário da repartição responde “This isn't fiction,” he says. “This is the Post Office.” (Smith, 2016: 27). Ali Smith pondera nestes momentos de autoconsciência sobre o lugar da ficção na realidade, mostrando uma predisposição para, muito como Elisabeth, enfrentar o ridículo com humor e ironia. Nesse sentido, *Autumn* é marcado pelo inegável sarcasmo perante a miséria das suas próprias personagens, sendo que, em vários momentos, estas mostram-se incapazes de escapar às realidades brutais das suas vidas. O maior exemplo disto será a debilitação de Daniel, que se encontra acamado num lar, sendo que Elisabeth é a única pessoa que o visita. Muito como nas restantes obras do *Seasonal Quartet*, é através de “saltos” entre o passado e o presente, que se testemunha de que modo a amizade entre as duas personagens se inicia - sendo que o primeiro momento que nos é descrito remete a 1993, quando Elisabeth, com 8 anos, tem de entrevistar um vizinho seu, Daniel, para um trabalho da escola. Mais uma vez, e assim como em *How to Be Both*, Ali Smith foca a sua narrativa numa relação improvável entre duas personagens de mundos e vivências diferentes, sendo que o ponto de contacto entre ambos é o interesse pela arte.

³¹ Smith, A. (2019b, 21 de setembro). “I thought it would be about the seasons”: Ali Smith on writing *Autumn*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/21/i-initially-thought-it-would-be-about-the-season-ali-smith-on-writing-autumn>

Autumn é definido pela exposição e transformação das memórias fragmentadas do passado e presente, conforme o ponto de situação da relação entre Daniel e Elisabeth. Além disso, o romance mostra-se como uma reflexão hábil sobre o poder da narrativa e da arte na vida das suas personagens. Isto é demonstrado em vários momentos, quando os dois jogam “jogos de imaginação”, em que Daniel pede a Elisabeth que feche os olhos e imagine a imagem que ele descreve: “Picture or story? You choose. “Picture”, she said. “Okay... close your eyes.” (Smith, 2016: 72). São nestes jogos que Daniel descreve detalhes elaborados de obras a que já teve acesso, e que revisita na sua consciência. Através deste elemento narrativo, Ali Smith, cria, mais uma vez, uma estrutura visual, onde a elocução e a personalização da arte é incentivada, promovendo a ideia de que uma obra vive dentro de nós, não como ela é, mas como a vemos e imaginamos. Nesse sentido, a experiência de Elisabeth reflete-se, essencialmente, na experiência do leitor, que é levado, caso não as conheça, a imaginar visualmente as obras em questão.

O caso de Pauline Boty – a artista Pop

Anos mais tarde, Elisabeth, já uma estudante universitária, reencontra as obras descritas por Daniel num catálogo de arte numa loja de artigos usados, vendo que estas dizem respeito a uma pintora inglesa chamada Pauline Boty, pertencente ao movimento britânico Pop Art. Surpreendida pela existência de uma mulher pintora na Pop Art, Elisabeth investiga mais aprofundadamente a vida da artista, descobrindo que esta se tinha tornado um ícone no meio dos seus círculos sociais, mas nunca celebrada fora deles. Esta pesquisa tornou-se extremamente relevante para Elisabeth: “This was interesting to Elisabeth, who’d been studying art history... and had been having an argument with her tutor, who’d told her that categorically there had never been such a thing as a female British Pop artist...” (Smith, 2016: 150). Esta renúncia torna-se o foco principal da sua motivação para querer escrever sobre a artista num contexto mais académico. A experiência de Elisabeth é espelhada em Ali Smith que, imprevisivelmente, durante a escrita de *Autumn* encontra uma obra de Pauline Boty:

I was working on a book called Autumn, and I came upon a picture by a female artist I’d never heard of. She was a Pop artist. I was like, “There’s been a female Pop artist?” So I looked her up and up came these amazing images of things I’d never seen — [they were] so colourful and so full of energy and brio. (Smith, 2018d)³²

³² Smith, A. (2018d, 8 de junho) “The blazing comet that was Pauline Boty”. Christie’s. <https://www.christies.com/features/The-blazing-comet-of-Pauline-Boty-9256-3.aspx>

Após pesquisar ainda mais sobre a artista, Elisabeth dirige-se ao gabinete do seu professor para lhe falar da sua descoberta. Este mostra-se completamente indiferente às suas palavras, acusando a arte de Pauline Boty de ser uma mera imitação dos seus contemporâneos. Nessa crítica iníqua, o professor limita-se a elogiar a beleza da artista, descrevendo-a como “... attractive and so on, but pretty execrable.” (Smith, 2016: 154) Persistente diante do tom áspero destas palavras, Elisabeth menciona obras como *It's a Man's World I and II* (1965), argumentando que a intenção de Pauline Boty era completamente diferente daquela de Peter Blake, ou até de Andy Warhol, visto que esta procurava subverter de alguma forma o conceito de machismo dentro do Pop Art, tentando transmitir algo válido e substancial sobre a representação do corpo feminino no movimento. Por fim, questiona-o: “Is there, was there, anything else like this being painted by a woman at the time?”, ao que o seu professor responde sucintamente: “Why should we imagine that gender matters here?” (Smith, 2016: 156). Elisabeth, perante esta negligência, escolhe Pauline Boty como foco principal da sua tese, mudando de orientador prontamente.

Através deste ponto no enredo na sua narrativa, Ali Smith constrói um diálogo entre a instituição e a artista esquecida. Em determinado momento, Elisabeth reconhece a falta de material crítico sobre a pintora como um elemento motivador e essencial para escrever sobre ela. A invisibilidade e/ou ausência de mulheres artistas no mundo académico é um ponto fulcral e de vasto interesse para a autora, que descreve Pauline Boty como “Ignored. Lost. Rediscovered years later. Then ignored. Lost. Rediscovered again years later. Then ignored. Lost. Rediscovered ad infinitum.”. (Smith, 2016: 239)

Torna-se, então, a missão de Ali Smith, e de Elisabeth por extensão, guiar o leitor ao trabalho de mulheres artistas esquecidas ou completamente ignoradas, nomeadamente de Pauline Boty. A pintora inglesa é a primeira representação de uma mulher artista na tetralogia de Ali Smith. Nascida em Croydon, Inglaterra a 6 de março de 1938, Pauline Boty mostrou aptidão, ainda em adolescente, nas práticas litográficas e de vitral, tendo sido encorajada, mais tarde, pelo seu tutor, Charles Carey, a praticar técnicas de colagem (algo relevante mais tarde para a sua arte, e para o *zeitgeist* do mundo artístico nos anos 60). Apesar da sua formação em vitral ter sido fundamental para o seu percurso artístico, este não teria sido o caminho inicial pelo qual Boty tinha optado. O seu irmão, Arthur Boty, discute isso com Sue Tate³³ tendo dito: “that the School of Painting was too difficult for “a girl” to get into and he remembers his sister being advised, against

³³ Sue Tate é uma historiadora de arte e investigadora, creditada como sendo uma das maiores responsáveis pela “redescoberta” do trabalho de Pauline Boty, tanto num contexto académico como institucional (Smith, 2018c).

her wishes, to apply for Stained Glass rather than risk rejection” (Tate, 2010: 5). Sue Tate, perante esta recusa à entrada de Pauline Boty no curso de Pintura, considera que o impulso da sua carreira terá sido reduzido em comparação com certos artistas que tiverem acesso a uma área mais celebrada, institucionalmente, e afirma ironicamente: "This decision, driven by the institutional sexism, left her outside the maelstrom (male storm?) of Pop energy that developed in the School of Painting.” (Tate, 2010: 6). Terá sido só após a sua saída do Royal College of Art em 1961, que Pauline Boty se terá dedicado inteiramente ao contexto artístico e social proveniente da mentalidade dos *swinging sixties*, tendo começado a integrar aspetos desta cultura na sua arte. Dessa perspetiva, a artista terá mostrado um enorme interesse em seguir outros ramos dentro do panorama cultural da sua altura, tendo-se envolvido, ainda na universidade, em clubes de cinema, rádio e poesia (chegando também a mostrar os seus dotes enquanto cantora e bailarina). Apesar das vicissitudes para integrar certos espaços culturalmente interativos e desafiantes, Boty não terá tido dificuldade em acompanhar o movimento Pop Art que surgiu, como algo reconhecível, pouco após a sua saída do Royal College of Art, tendo feito parte do seu início:

But after leaving the RCA she acquired a public profile as an artist. In 1961, under the aegis of Charles Carey, she showed in a group exhibition at the A.I.A.: “Blake, Boty, Porter, Reeve”, that was received by the high brow press as a harbinger of a distinct new sensibility in art, soon to be generally recognized as Pop Art. (Tate, 2004: 172)

Tendo sido ativa numa grande diversidade de interesses culturais, Pauline Boty terá “usado” estrategicamente a sua rejeição por parte dos seus contemporâneos masculinos durante a universidade para criar uma voz distinta dos mesmos. Esta vitalidade não se desvanece ao longo da sua curta carreira, tendo usado sempre a sua sensibilidade artística enquanto mulher para interpretar a cultura de uma forma completamente diferente da dos artistas homens seus contemporâneos. Da mesma forma que Andy Warhol estabelece Marilyn Monroe como um ícone cultural, Pauline Boty celebra a sua existência, pintando dois quadros dedicados à atriz, *Colour Her Gone* (1962) e *The Only Blonde in the World* (1963) onde esta é representada: “cut off behind side panels, (that are) isolating or perhaps shielding her” (Boys, 2019)³⁴. Enquanto Marilyn Monroe se torna imortalizada, essencialmente, como um “objeto de desejo” pelos seus contemporâneos

³⁴ Boys, E. (2019, 16 de outubro). “The intertwining lives of Pauline Boty and Marilyn Monroe”. The Gallyry. <https://www.thegallyry.com/post/the-intertwining-lives-of-pauline-boty-and-marilyn-monroe>

masculinos, no seu trabalho a atriz mostra-se como um reflexo da própria artista que, infelizmente, é continuamente lembrada não pela sua obra, mas pela sua aparência física:

Boty's and Monroe's trajectory represent two sides of the same coin: their drive and charisma helped them to access London's art industry and Hollywood's film industry respectively, but both had their talent, work, and ideas overshadowed thanks to a focus on their sexual appeal. (Boys, 2019)

É importante, assim, reconhecer a fisionomia de Pauline Boty como um elemento central da sua imagem e narrativa artística, sendo que a sua feminilidade é ativamente associada à sua carreira. Conhecida como “Wimbledon Bardot”, dada a sua semelhança com a atriz francesa Brigitte Bardot, Pauline Boty nunca conseguiu propriamente afastar-se da associação à sua aparência física. No entanto, a artista usa a sua inegável beleza como um fator determinante para a exibição das suas obras. Ali Smith comenta sobre isto, dizendo que Pauline Boty, sempre que possível, se colocava propositadamente à frente dos seus trabalhos quando lhe era tirada uma fotografia – estabelecendo uma relação contratual entre a sua aparência e a exposição dos seus trabalhos:

Boty became one of the earliest feminist artists to do what would soon become a feminist device: use her body as a vehicle for her art, posing in front of her works for the photographers who had been sent to the studio to shoot the “anomaly” of a female artist who was also a stunning blonde. Boty took to directing their shoots, sometimes happily disrobing so long as they kept her work central to the shot. (Smith, 2018c)³⁵

Curiosamente, grande parte do seu trabalho perdido terá sido imortalizado através destas fotografias, tendo a artista, involuntariamente, criado uma espécie de “catálogo” que viria a facilitar a recuperação da sua obra décadas depois (Smith, 2019c)³⁶.

A história de Pauline Boty, e o seu respetivo esquecimento, produz uma reverberação de angústia tanto em Ali Smith, como nas suas personagens, porque, em retrospectiva, se torna óbvio que a artista estava em todos e quaisquer cantos da cultura dos anos 60³⁷, tendo sido uma pioneira tanto no posicionamento da figura feminina na arte, como no pensamento crítico feminista. Fazendo parte do berço do Pop Art, Pauline Boty foi esquecida de uma maneira que os seus

³⁵ Smith, A. (2018c, 22 de fevereiro). “Ali Smith on the prime of pop artist Pauline Boty”. The Guardian.

<https://www.theguardian.com/books/2016/oct/22/ali-smith-the-prime-of-pauline-boty>

³⁶ Smith, A. (2019c, 24 de outubro). “Pauline Boty with Ali Smith / The Making of a Pioneer” [Podcast]. TOAST Podcast. TOAST Magazine

<https://podcasts.apple.com/us/podcast/pauline-boty-with-ali-smith-the-making-of-a-pioneer/id1440135011?i=1000454758961>

contemporâneos homens não foram. A sua morte em 1968 é um elemento trágico e, infelizmente, um dos únicos pontos reconhecíveis de Pauline Boty enquanto artista.

Ali Smith tenta mudar essa narrativa trágica, comentando na revista TOAST sobre o facto de que escrever sobre a artista teria sido difícil se o trabalho dela não fosse tão interativo, sarcástico e humorístico (Smith, 2019c) – não havendo nenhum ponto no seu trabalho, que explora os temas da sexualidade feminina, iconografia do cinema da sua época e a opressão da mulher no mundo das artes, que represente a perspectiva trágica que o público passou a associar a Pauline Boty.

Muito como com o caso da pintora, Ali Smith fala de Christine Keeler como um elemento (in)visível do passado, de modo a fazer sentido das divisões sociopolíticas do presente. Em 1961, quando John Profumo, Secretário de Estado da Guerra do governo de Harold Macmillan, estabeleceu uma breve relação com Christine Keeler, uma jovem modelo de 19 anos, o país viria a associar o escândalo com a promiscuidade de Keeler. Em retrospectiva, e muito como se constata com o advento do Brexit, é o discurso associado às identidades no poder que se denomina como o mais relevante e perseverante perante os enredos da história. Pauline Boty teve essa mesma percepção quando pintou *Scandal '63* (1963), um quadro onde a famosa foto de Christine Keeler sentada nua numa cadeira é representada contra um fundo vermelho. Acima dela encontram-se os homens associados a este escândalo político, sendo que Boty intencionalmente coloca Keeler no centro da imagem, salientando a experiência sexual feminina como algo positivo e crucial, independentemente da demonização que lhe é constantemente associada (Glennon, 2019: 28).

Ali Smith cria uma intenção ficcional por trás deste quadro, que neste momento está desaparecido, colocando Pauline Boty como uma personagem consciente na sua narrativa: “I’ll do the Keeler thinking, she thought. Keeler the Thinker” (Smith, 2016: 242), referindo-se à pose pensativa de Christine Keeler e à intenção de juntar o intelecto à sexualidade feminina. Dessa forma, Ali Smith tenta construir uma relação substancial entre o poder da arte no panorama sociopolítico na década de 60, refletindo sobre a intenção de Pauline Boty subverter a narrativa tipicamente associada ao corpo e à sexualidade feminina, representando Marilyn Monroe e Christine Keeler para além da superfície conveniente a ideologias políticas e patriarcais.

É neste diálogo entre o passado “recuperado” e o presente vivido, que a escritora estabelece as fronteiras entre as distintas atitudes perante o Brexit. De certa forma, Pauline Boty serve como o elo comum entre uma geração mais liberal e conservadora, uma óbvia transição de

fronteiras de idade, ideologia e nacionalidade. A modelação de um passado de acordo com um sistema de valores conservador, revê em si mesmo um desdém por tudo aquilo que não se encaixe no molde patriarcal e ocidental favorecido. Em vários momentos, nomeadamente em conversas com a sua mãe, Elisabeth apercebe-se de que o seu lugar na sociedade nunca esteve firme, mesmo tendo nascido em Inglaterra. Isto é demonstrado pelas descrições subtis do panorama político da altura, existindo menções do assassinato de Jo Cox, membro do parlamento britânico pelo Partido Trabalhista, barreiras físicas contra emigrantes e casas pintadas com a mensagem “Go Home”: “The painted response by the residents of the vandalized cottage could not, in all its passive-aggressive politesse, be more English: “WE ARE ALREADY HOME THANK YOU.” (Miller, 2017)³⁸.

A questão da identidade britânica é constantemente abordada, sendo que esta se torna um elemento essencial no decorrer da obra, que, ativamente, põe em causa a demarcação fronteiriça do que significa ser “britânico”.

A aversão completa a este tipo de questões é representada na personagem de Wendy, mãe de Elisabeth, que, muito ao estilo de Ali Smith, é guiada por um certo tipo de humor e leveza perante estas questões políticas, mesmo sendo emigrante, ou precisamente por isso. Isto aplica-se a qualquer tipo de vertente identitária, sendo que enquanto pequena, Elisabeth era criticada veementemente pela sua mãe por continuar a sair com Daniel que, a seu ver, podia ser homossexual ou mesmo um violador (ou os dois), considerando a relação dos dois “unnatural” e “unhealthy” (Smith, 2016: 83). A identidade de Daniel, no entanto, apresenta-se como algo incógnito, sendo difícil apontar concretamente o que ele fez durante a sua vida – para além de ter escrito a letra de uma música popular na sua altura. Este tipo de ambiguidade interessa Elisabeth, mas assusta a sua mãe que se vê cada vez mais afastada do seu meio. Caricatamente, esta passa os seus dias a ver recapitulações de programas antigos na televisão, tentando-se agarrar artificialmente a um sentimento de nostalgia de forma a assimilar o mundo à sua volta. Mais tarde, Wendy conhece uma das estrelas destes programas, Zoe, uma criança prodígio, agora da sua idade, acabando por envolver-se romanticamente com ela, ao que Elisabeth diz, brincando: “Unnatural... (and) unhealthy. I forbid it. You’re not to.” (Smith, 2016: 238)

Desta forma, em comparação com as outras personagens, Wendy mostra-se como a mais próxima de chegar a um ponto total de convergência com ideais mais liberais, sendo que a certo

³⁸ Miller, L. (2017, 20 de fevereiro). “A Novelist in Season”. Slate Magazine. <https://slate.com/culture/2017/02/ali-smiths-autumn-reviewed.html>

momento chega a protestar violentamenteo contra as políticas de exclusão promovidas pelo Brexit, especificamente quando se trata do aprisionamento de crianças refugiadas, acabando por ser detida por atirar um barómetro a uma rede elétrica de um centro de encarceramento para refugiados:

(...) those kids are now going to be dumped in the same high-security places they put everybody. And your mother lost it. She started shouting about how those places are worse than jail, everyone under guard, bars on the windows, not fit for anybody, doubly not fit for kids. (Smith, 2016: 254)

A revolução interna de Wendy mostra-se, na superfície, como um ponto de intriga secundário no romance, porém é extremamente relevante nos parâmetros de afinação da consciência social promovida pela proliferação de ideologias intolerantes – algo que ocorre em segundo plano na narrativa.

Dessa mesma forma, Ali Smith escreve *Autumn* como uma reflexão sobre a experiência migrante no Reino Unido, durante as tensões políticas associadas ao Brexit, criticando a hegemonia patriarcal, ocidental e privilegiada e a sua predisposição para silenciar as vivências de minorias. Isto é demonstrado ao longo de todo o romance, quer quando Daniel esquece facilmente os corpos que vê na praia, quando o orientador de Elisabeth retira o valor artístico a Pauline Boty, ou quando Wendy recebe a relação da sua filha com Daniel, devido à sua ambiguidade sexual.

Autumn revê-se numa série de momentos e vivências, focando as subtilezas do quotidiano para convenientemente representar as ramificações das injustiças realçadas com o advento do Brexit. Ao focar a sua narrativa em vozes que nem sempre são representadas na ficção, a escritora é colocada numa posição vulnerável, sendo que será fácil apropriar as sensibilidades de minorias para o uso único da sua martirização. No entanto, Ali Smith contesta isso mesmo, sendo que tanto Elisabeth e Daniel, ou até mesmo Wendy, se revelam nos seus próprios erros, aprendendo a navegar as suas dificuldades credivelmente, descobrindo e moldando os seus ideais em função daquilo que experienciam.

É através destas ligações humanas que as personagens de Ali Smith refletem sobre as injustiças que afligem o seu país:

Autumn is out to exhibit a vibrant ideal, the rich potential of love as inspirational connectedness, provocatively pinned against the reality of present-day British society that

has lost all its belief and hope save narrow-minded framing, compartmentalization and privatization, in short: the drawing of lines and borders for its own sake, amounting to a new kind of detachment (Pittel, 2018)³⁹.

São estas subtilezas na representação substancial das suas personagens que distinguem *Autumn* do resto dos romances que lidaram com o assunto do Brexit, frequentemente denominados de *Brexlit* (Ferguson, 2020)⁴⁰ – algo que será abordado mais adiante.

³⁹ Pittel, H. (2018). "Fiction in Dark Times: the Brexit Novel and Ali Smith". University of Potsdam. <https://hard-times-magazine.org/index.php/Hardtimes/article/view/13/12>

⁴⁰ Ferguson, D. (2020, 3 de fevereiro). "From epic myths to rural fables, how our national turmoil created 'Brexlit.'" The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2019/oct/27/brexlit-new-literary-genre-political-turmoil-myths-fables>

2.2- *Winter*

Assim como *Autumn*, *Winter* aborda temas de exclusão social, culpa e disrupção familiar, sendo que ambos os romances se encontram vinculados à discussão que contorna o Brexit. O romance é o segundo elemento de *The Seasonal Quartet*, e como tal respeita um seguimento coerente da estrutura da tetralogia. *Winter* centra-se na história de Sophia Cleves, na sua irmã Iris, no seu filho Arthur (Art) e em Lux, a “namorada improvisada” de Art. Sophia acorda um dia e repara numa forma redonda, semelhante a uma cabeça de uma criança, que constantemente a segue e que só ela consegue ver. Julgando que se trata de um problema de visão, Sophia ignora essa forma. Assim como o título sugere, o romance decorre durante o Inverno, mais especificamente durante o Natal, quando a família se reúne. Isto apresenta-se como uma inconveniência para Art que terminou a relação com a sua namorada, Charlotte, que Sophia tão ansiosamente esperava conhecer. De forma a evitar um possível desgosto, Art pede a uma rapariga que conhece acidentalmente, Lux, que finja ser a sua namorada, pelo menos durante o período de Natal, em troca de dinheiro.

Winter é marcado pela presença constante de estratégias linguísticas, nomeadamente referências literárias, sempre presentes nas narrativas da autora, e trocadilhos, que passam despercebidos caso o leitor não lhes preste a devida atenção. Um exemplo disso será o nome das personagens que, enquanto completamente notável no caso de Arthur, cuja abreviatura para Art se traduz para “Arte” em português, é encoberto no caso das outras personagens, apesar de todos terem uma certa significância. O sobrenome Cleves soa exatamente a “cleaves” (Mcalpin, 2018)⁴¹, da terceira pessoa do verbo cleave que significa rachar – algo que define muito a família de Sophia, que é definida por uma óbvia separação. O mesmo se entende pela sua irmã, Iris, cujo nome funciona como uma metáfora para salientar a sua capacidade de ter uma outra perspetiva sobre o mundo - por outras palavras, para “ver” o mundo de uma forma diferente de Sophia.

Através desta disjunção muito presente na obra, até mesmo na escolha dos nomes, entende-se perfeitamente as relações e dinâmicas entre as personagens. James Wood reconhece este recurso à estratégia retórica do cómico e aos trocadilhos linguísticos que Ali Smith emprega constantemente (e magistralmente) durante a sua narrativa, afirmando:

⁴¹ Mcalpin, H. (2018, 10 de janeiro). ““Winter” Balances Dark Days With Flashes Of Joy And Light”. NPR: National Public Radio. <https://www.npr.org/2018/01/10/575485859/winter-balances-dark-days-with-flashes-of-joy-and-light?t=1617992531682>

The Scottish writer Ali Smith is surely the most pun-besotted of contemporary novelists, edging out even Thomas Pynchon. It's not simply that she loves puns; it's that she thinks through and with them; her narratives move forward, develop and expand, by mobilizing them. (Wood, 2019)⁴²

Desse modo, pode-se deduzir que Ali Smith usa o absurdo e o cômico para descrever a realidade das suas personagens, as suas respetivas relações e o seu posicionamento perante elementos exteriores (como a crise migratória, o referendo britânico sobre a Europa ou a crise ambiental). O seu estilo literário, assim como em *Autumn* ou *How to Be Both*, privilegia isso mesmo – o que nos reporta a outras vivências da realidade social e política. Este é o tema que se apresenta também na génese deste romance, sendo que se manifesta mais evidentemente na divisão óbvia entre Sophia e Iris, irmãs que já não se falavam há anos.

Iris é recorrentemente descrita como sendo uma ativista, tendo estado envolvida nos protestos em Greenham Common⁴³ e por se voluntariar num campo de retenção de refugiados na Grécia. Previsivelmente, Sophia é o oposto, visto que ativamente ignora qualquer tipo de causas sociais ou laços familiares e é extremamente dedicada à sua carreira – algo representado pela ostentação da sua casa em Cornwall, que contém 15 quartos. Esta dissemelhança entre a personalidade, os espaços de coexistência, os círculos sociais e ideologias torna-se óbvia quando se discute a apatia perante a crise dos refugiados, sendo que Sophia diz: “None of these things is happening here,” Sophia explains. “They are all happening far away, elsewhere.” (Smith, 2017: 139).

As reticências de Sophia em reconhecer a crise migratória é manifestada com a aparição da cabeça flutuante, algo que está constantemente no seu campo de visão e que é impossível ignorar. Iris, fazendo jus ao seu nome, é aquela que força Sophia, e a sua família, a ver e a enfrentar estas causas – algo que se encontra na origem da separação entre as duas, sendo que Iris foi expulsa de casa pelas suas ideologias mais liberais: “[To Art] I'll tell you about your aunt. She didn't come home for years. She wasn't welcome. He [her father] was too angry with her. She didn't even turn up to your grandmother's, my mother's, funeral.” (Smith, 2017: 172).

⁴² Wood, J. (2019, 9 de julho). “Review: “Winter,” by Ali Smith”. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/01/29/the-power-of-the-literary-pun>

⁴³ Os protestos em Greenham Common, levados a cabo por Greenham Common Women's Peace Camp em 1981, foram cruciais para a discussão sobre armas nucleares no país. Os protestos só viriam a terminar em 2000.

Dessa forma, a antítese entre as duas irmãs é alimentada por ressentimentos causados pela desconexão familiar e social, sendo que Sophia, principalmente, serve como uma representação da negligência moral e humanitária muito presente na contemporaneidade, algo com que Ali Smith lida com cuidado e compaixão. A autora, quando questionada sobre a caracterização oposta, mas igualmente benevolente, das duas irmãs, diz ter-se inspirado em John Berger para transmitir a importância de diálogo em tempos de divisão:

The last time I saw John Berger speak, he defined fascism. He said fascism is what happens when one group of human beings thinks it has the right to decide about the worth of (or the superior rights of or the right to exclude) another group of human beings. I think this is bedrock for this Winter book. (Smith, 2018a)⁴⁴

A comédia de Ali Smith prende-se inegavelmente a esta amargura que a sociedade sente quando confrontada com divisão e injustiça. Esta questão entrelaça-se com a narrativa de *Winter* por meios intertextuais, sendo que, mais uma vez, Charles Dickens apresenta-se aqui como uma referência incontornável⁴⁵ (especialmente numa narrativa inserida no contexto natalício). Stephanie Merritt do *The Guardian* descreve a personagem de Sophia Cleves como uma versão contemporânea do Scrooge, personagem de *A Christmas Carol* (1843), sendo que a cabeça que a segue é a sua versão de um fantasma de um último Natal: “Sophia Cleves is a Scrooge for our time...Like Scrooge’s ghosts, the head is a shape-shifter, at times taking on the form of the Green Man of legend, at others appearing more like a sculpture by Barbara Hepworth, one of the novel’s other tutelary spirits.” (Merritt, 2018)⁴⁶

E, essencialmente, isto será uma conceção válida e extremamente representativa de uma personagem de Ali Smith – uma representação contemporânea (e pós-moderna) das influências da autora, integrada na função narrativa que representa – no caso de Sophia serão as suas reticências em esquecer ressentimentos passados e dialogar, algo muito presente em *A Christmas Carol*. Comicamente, e ainda envolvendo as referências de Ali Smith, Sophia diz “please look after this head thank you, ... well, no, thank you, thank you very much” (Smith, 2017: 31), o que se pode entender como uma referência intertextual ao conto infantil *A Bear Called Paddington* (1958) de Michael Bond, onde a frase “Please Look After This Bear” se torna culturalmente significativa.

⁴⁴ Smith, A. (2018a) “Ali Smith on the second in her seasonal quartet, Winter”. Foyles. <https://www.foyles.co.uk/ali-smith>

⁴⁵ Assim como em *Autumn*, onde *Hard Times* (1854) desempenha um papel fundamental, Charles Dickens é uma figura recorrente na estrutura de *Winter*, nomeadamente com *Christmas Carol* (1843), sendo que Ali Smith chega a citar “Darkness is cheap”, uma passagem do romance, na epígrafe do livro.

⁴⁶ Merritt, S. (2018, 22 de março). “Winter by Ali Smith review – luminously beautiful”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2017/nov/05/winter-ali-smith-review>

Esta referência é, talvez, a alusão mais literal que existe sobre o facto da cabeça que segue Sophia ter um significado metafórico, relacionado com a crise migratória do momento, visto que Paddington, o urso do conto de Michael Bond, é apresentado na obra como sendo um refugiado das florestas do Peru.

Seasonal Quartet é simultaneamente definido pelas suas referências imediatas a Charles Dickens e a Shakespeare, assim como também pela maneira inovadora com que Ali Smith trata da questão do tempo, especificamente a um nível estrutural. Neste romance, o tempo é visto pelos olhos dum narrador onisciente que segue Sophia (e Art) que constantemente revisita o passado da sua juventude, e ativamente ignora o presente. Isto é demonstrado, inteligentemente, por Ali Smith que, descreve o passado de Sophia usando o presente do modo indicativo, porém descreve o seu presente no pretérito perfeito. A aversão completa que Sophia tem ao presente é, assim, representada de uma forma subtil e estruturada, estando literalmente a afetar o modo como o romance está escrito – sendo que é no passado que a mesma ganha vida, onde não está sozinha e vive sem ser seguida por formas flutuantes.

Mas esta não é a única vez que Ali Smith se mostra capaz de constantemente modificar a estrutura do romance para se adaptar à narrativa. Lux (luz em latim) serve como a mediadora das tensões dentro da família de Art. Apesar da sua destreza em lidar com Sophia e Iris, Lux tem alguma dificuldade em estabelecer o mesmo tipo de ligação com Art, algo que Ali Smith explora minuciosamente. A certo ponto do romance, o diálogo entre Art e Lux é construído de um modo completamente diferente do resto das outras personagens, sendo que as falas de Art são apresentadas numa página e as de Lux na outra – cabendo ao leitor juntar as peças de diálogo entre os dois.

Esta disjunção é acentuada quando Lux descreve a ação de *Cymbeline* (1611)⁴⁷ de Shakespeare a Sophia, algo que preocupa Art, que considera que Lux esteja a inventar um enredo para impressionar a sua família. No entanto, Lux sabe mais do que aparenta, revelando que emigrou para o Reino Unido para estudar literatura inglesa, não tendo terminado o curso por falta de dinheiro. A escolha de *Cymbeline* é extremamente relevante para a situação contextual e

⁴⁷ *Cymbeline* (1611) pertence ao último período dramático de William Shakespeare. A peça apresenta a história do Rei Cymbeline que bane o marido da sua filha Innogen do seu reino após descobrir o seu casamento secreto. Após o sucedido, Innogen é acusada falsamente de ser infiel ao seu marido e foge do reino. *Cymbeline* culmina num conflito político entre a Grã-Bretanha e Roma, e eventualmente numa invasão. A peça desenrola-se em torno da castração da verdade e explora conflitos da condição humana que, enquanto reais, são resultado da falta de comunicação própria entre as suas personagens – algo relevante para a contemporaneidade real de *Winter*.

narrativa de *Winter*, sendo que a própria Lux se mostra consciente do seu papel de mediadora na narrativa, dizendo:

And I was telling you about it, Lux says, because it's like the people in the play are living in the same world but separately from each other, like their worlds have somehow become disjointed or broken off each other's worlds. But if they could just step out of themselves, they'd see it's the same play they're all in, the same world, that they're all part of the same story. So. (Smith, 2017: 200)

É através destes recursos estruturais e de referências envolvidas em autoconsciência que Ali Smith representa e reforça os temas que naturalmente se encontram presentes nas suas narrativas, nomeadamente a dissipação da comunicação num contexto contemporâneo – algo exacerbado com a popularização das redes sociais na última década. A disrupção promovida pela invasão da internet em vários elementos da realidade sociopolítica é algo que preocupa particularmente a autora, que descreve esta “nova realidade” metaforicamente como uma “flatness”, uma ausência de “dimensionalidade”:

The internet is just a tool. It's just technology, it's just tools, we will always use them for the good or the bad. But we've been being asked, for a couple of decades now, to flatten ourselves out, to be more surface, to act on the surface of the screen as it were. The *temptation to flatten out everything else*, to have tweets as politics, to make very complex things into simplistic tags, to *not think dimensionally* because it's all flat surfaces, that means that cartoon people can come to power. (Smith apud James, 2018, ênfase meu)⁴⁸

Nesse sentido, a simplificação e perda de “dimensionalidade” do discurso político, assim como a propagação de notícias falsas num meio cibernético tornam-se elementos cruciais para a análise de *Winter*. As notícias falsas têm se tornado um tópico corrente no discurso político contemporâneo, sendo que a sua propagação tem vindo a aumentar exponencialmente com a adesão em massa às redes sociais. O que motiva este fenómeno será o *click-bait*, termo usado para se referir a conteúdo criado para atrair atenção dos usuários - por outras palavras, um isco para atrair o clique. Segundo Jonathan Rose: “The purpose of fake news, from the providers' point of view, is usually to secure visits to their website and therefore ad impressions; this in turn generates an income” (Rose, 2017: 2). As ramificações da difusão deste tipo de notícias têm se

⁴⁸ James, A. (2018, 18 de setembro). “Ali Smith on the post-truth era: ‘There is still a light.’” <https://www.penguin.co.uk/articles/2018/oct/ali-smith-interview-on-the-post-truth-era.html>

mostrado extremamente influentes na retórica populista do discurso político. Isto está ligado, essencialmente, com o papel que as notícias falsas têm no reforço de crenças conservadoras enraizadas na sociedade ocidental. Novamente, Jonathan Rose afirma: “fake news often tries to reinforce sincerely held beliefs while providing a supplementary narrative that “the authorities” or “the mainstream media” do not want you to know about it.” (Rose, 2017: 2). É precisamente neste contexto que o Referendo de 2016 na Inglaterra, o qual iria provocar o tristemente célebre e polémico Brexit, se insere. Após o resultado assolador de “Leave” com uma maioria de 52%, o Reino Unido vê-se num momento divisivo na sua história, onde opiniões conservadoras têm repercussões reais e devastadoras em comunidades minoritárias, abrindo uma discussão sobre as questões da identidade nacional, sobre quem se considera britânico e o que isso significa. Temas como as migrações em massa, deportação e crimes de ódio tornam-se recorrentes no *zeitgeist* da sociocultura, havendo correlações óbvias entre o advento do Brexit, o resultado do referendo e a relevância destas novas discussões. Desse modo, e perante a severidade destas injustiças, a propagação de notícias falsas torna-se um elemento extremamente nocivo à vigência da democracia. No entanto, e em detrimento da igualdade, é a retórica do partido Tori que mais se destaca pela sua ambiguidade perante a propagação de notícias falsas. Ian Dunt diz:

The truth is that the public are grotesquely misinformed about European immigration... Instead of grappling with this reality, the response of the political class – including journalists and think tankers as well as politicians – is to act like the falsehoods are real. The public cannot be wrong so the whole earth must shift on its axis to behave as if they're right. (Dunt, 2018)⁴⁹

A personagem de Art representa exatamente esta rutura entre o facto e a ficção. Art é um blogger que escreve sobre a natureza, numa página chamada *Art in Nature*. Este seu fascínio com o que é natural rapidamente se mostra como algo completamente artificial quando a sua namorada, Charlotte, termina a relação amorosa. Na génese desta separação encontra-se a completa apatia que Arthur sente perante os assuntos que realmente afetam o meio ambiental, sendo que Charlotte diz: “When have you ever even mentioned the world’s threatened resources? Water wars? The shelf the size of Wales that’s about to break off the side of Antarctica?” (Smith, 2017: 59) ao que Art responde:

⁴⁹ Dunt, I. (2018, 29 de outubro). “New study shows Brexit is drenched in fake news”. Politics.Co.Uk. <https://www.politics.co.uk/blogs/2018/10/29/new-study-shows-brexit-is-drenched-in-fake-news/>

Well, I'm just not a politico, he said. What I do is by its nature not political. Politics is transitory. What I do is the opposite of transitory. I watch the progress of the year in the fields, I look closely at the structures of hedgerows. Hedgerows are, well, they're hedgerows⁵⁰. They just aren't political. (Smith, 2017: 59)

Após esta separação, Charlotte entra na conta do Twitter de Arthur, e publica informação falsa com ortografia questionável “3 months early the first sieg hting of brimstone !” (Smith, 2017: 49). Isto é extremamente inconveniente para Arthur que está totalmente dependente do número de seguidores e comentários que recebe diariamente. Por outro lado, Lux, enquanto emigrante, é realmente afetada pela disseminação de informação falsa na internet, algo que é indiferente a Art, que não se expõe a assuntos socialmente relevantes. A ignorância de Art pretende refletir-se em mentalidades absorvidas por representações nocivas do ego e que, mediante as construções limitantes das redes sociais, se mostram extremamente atentas à sua imagem. A certo ponto da narrativa, quando Lux começa a revelar a sua verdadeira identidade (e as condições em que vive), Art tenta ao máximo que esta não o faça, apesar deste ser um momento imensamente real e honesto: “I live most of the time in the warehouse I work in. - She's joking, Art says. They don't know I sleep there, Lux says. I sleep up in one of the empty rooms on the top floor above the office space. She likes to make stuff up, Art says. She can be very convincing.” (Smith, 2017: 201).

Art tenta ao máximo manter a realidade de Lux fora do seu contexto social, recusando-se a ver ou refletir sobre as vivências que não se enquadram com a imagem que tenta passar à sua família (e online).

Ali Smith explora ainda mais a ansiedade e a desconexão sentidas por Art, abrindo a discussão da escrita como algo comum e não singular – como um meio de expor a originalidade através dos seus arredores. Art recusa outras perspetivas, como visto na sua discussão com Charlotte, ou nas suas conversas desconfortáveis com Lux. No entanto é quando Arthur revela que não se mostra especificamente interessado em fisicamente explorar a natureza que isto se torna completamente óbvio: “How did you get to the village in the blog then? she says. Someone drove you? - I didn't actually go anywhere. I looked it up on Google Maps and on an RAC route planner, he says.” (Smith, 2017: 187). A desconexão que Art sente com a sua família, Lux e Charlotte é óbvia, mas é a sua aversão física à própria natureza e à sua personagem online (*Art in Nature*)

⁵⁰ A escolha do termo “hedgerow” (cerca-viva em português) é relevante pois apresenta-se como uma metáfora para fronteiras – algo politicamente carregado.

que realmente salienta a frivolidade e apatia promovidas pela mediatização da relação com o mundo e a realidade “sem sair de casa”.

Este ponto em específico é relevante para perceber a ficção de Ali Smith que, como é óbvio, não considera que a literatura possa existir por si só – um romance é tudo o que veio antes dele e o que há de vir. Ao contrário de *Art*, Ali Smith vê o exercício da escrita como algo comunitário e como resultado de influências contextuais e perspectivas históricas. E afirma, salientando a importância da leitura como um espaço privilegiado de ligação entre a narrativa do presente e do passado:

Now we're living under the shadow of a whole new industry, using us, or our data, as its fodder. And as far as story's concerned reality is always up for grabs, which is *why story is so very powerful – it's one of the core ways in which we narrate our realities*, or have them narrated to us. Which is why it's important to read, to be readers, to be listeners for the story patterns from the past, attentive to the story patterns of the present. (Smith, 2020, ênfase meu)⁵¹

As reticências de *Art* em explorar algo para além do que é aceitável dentro dos parâmetros do seu blog liga-se à sua relutância perante a sua própria realidade: “Oh I couldn't ever write something like that and put it online, he says. Why not? Lux says. It's way too real, Art says.” (Smith, 2017: 189).

No final da narrativa, pouco é resolvido nas vidas das personagens, mas a benevolência das suas vontades torna-se óbvia: Sophia e Iris conseguem passar um Natal juntas e *Art* torna *Art in Nature* um espaço comunal, deixando outros *users* falarem sobre o que é relevante para si. O reconhecimento da importância da relação entre a comunidade e o texto torna-se o exemplo perfeito de um “final feliz” neste romance de Ali Smith.

O caso de Barbara Hepworth – uma escultora num mundo masculino

Assim como em *Autumn*, Ali Smith explora a relação entre a sua narrativa e as artes plásticas. Em *Winter*, um romance definido pela ligação entre o passado e os traumas do presente, a escultora Barbara Hepworth desempenha um papel essencial na delimitação do espaço e da forma como elementos universais. Sophia, enquanto jovem, conhece Daniel, a personagem

⁵¹ Smith, A. (2020, 7 de abril). “Ali Smith returns with Spring: “We must look to ourselves for hope.”” Penguin. <https://www.penguin.co.uk/articles/2019/mar/ali-smith-interview-on-spring.html>

principal de *Autumn*, e este apresenta-lhe uma obra de Barbara Hepworth, uma artista que viveu em Cornwall, no espaço da ação. A obra em questão parece ser “Nesting Stones” (1937), sendo que a sua descrição confere uma relação maternal aos elementos da escultura: “He tells her they’re sort of a mother and child pairing, the child stone the little one and the larger stone the mother. The larger stone has the hole in it and a flat place on it where the smaller stone is meant to sit” (Smith, 2017: 272) – algo alusivo talvez à cabeça flutuante que segue Sophia, ou talvez até, mais literalmente, à sua relação com Art. Ali Smith mais uma vez entretetece a sua narrativa com um caso exemplar da influência da arte na experiência humana, um tema de grande pertinência na sua obra. Mas quem foi Barbara Hepworth?

Nascida em Wakefield, Inglaterra a 10 de janeiro de 1903, Barbara Hepworth mostra-se apta desde cedo para as artes, sendo que em 1921, com apenas 19 anos, ganha uma bolsa para estudar escultura na Royal College of Art, onde conhece Henry Moore. Após terminar a sua formação, Barbara Hepworth começa a criar reputação tanto na Europa, tendo vivido dois anos em Roma, como em Londres, onde, ao lado de Richard Bedford, se estabelece como uma pioneira em *direct carving*⁵². Em 1931 conhece Ben Nicholson, com quem se casa, e que se mostra uma força extremamente influente no seu trabalho, sendo que o casal começa a fazer exposições colaborativas prontamente. Em 1933, a escultora continua a estabelecer contactos com os seus contemporâneos, tendo visitado os estúdios de Hans Arp, Pablo Picasso e Brancusi, a quem mostra as suas esculturas:

I took with me to show to Brancusi (and Arp, and Picasso the next day) photographs of my sculptures including ones of the Pierced Form in alabaster 1931, and Profile 1932. ... in the Pierced Form I had felt the most intense pleasure in piercing the stone in order to make an abstract form and space; quite a different sensation from that of doing it for the purpose of realism. (Hepworth, 1931-1934)⁵³

A sua habilidade em estabelecer contactos viria a ser fundamental para Barbara Hepworth que, em conjunto com Ben Nicholson, viria a habitar em Hampstead, área hoje considerada como o berço da arte moderna em Inglaterra. Esta zona de Londres ofereceu uma ligação fundamental para o progresso da arte da escultora, que, de repente, se viu rodeada de artistas em quem

⁵² *Direct carving*, assim definido no <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/direct-carving>, é a abordagem referente ao processo de gravura direta na escultura, onde é apresentada uma forma final mais rudimentar.

⁵³ Hepworth, B. (2015). “Quotations from Barbara Hepworth’s Writings” | Barbara Hepworth. Barbara Hepworth. <http://barbarahepworth.org.uk/texts/>

confiava e que respeitava – incluindo Henry Moore e Ivon Hitchens. Curiosamente, e em ligação com a narrativa de *Winter*, o despertar do totalitarismo na Europa viria a causar um grande êxodo de artistas europeus para Londres, sendo que Hampstead viria a servir como um abrigo para os mesmos: “Hampstead offered an escape from the influx of European émigrés such as Naum Gabo, Piet Mondrian, Walter Gropius and Marcel Breuer” (Cawdron-Stewart, 2017)⁵⁴

Muito como Pauline Boty, que se encontrava no meio da explosão Pop, Barbara Hepworth, através dos seus contactos estabelecidos na Europa, ajudou a gerar uma revitalização do movimento moderno no Reino Unido, tendo sido ela e o seu marido responsáveis por encontrarem um estúdio para Piet Mondrian (Pes, 2018)⁵⁵. Com o agravamento da Segunda Guerra Mundial em 1939, Barbara Hepworth muda-se para Cornwall, tendo de abandonar o núcleo artístico de que fazia parte. Em retrospectiva, a artista apercebe-se da importância que este teve para o panorama artístico da época, especialmente a presença de Mondrian, de quem diz: “I shall always remember his eyes and elegant figure in the street,” Barbara Hepworth wrote, recalling the moment she and her young family left London for St. Ives in Cornwall. “What he created was the beginning of something—and opening of the door to us all.” (Hepworth apud Pes, 2018).

É em Cornwall, no entanto, que a artista, em conjunto com o seu marido, verdadeiramente se estabelece como um patrono das artes, tendo impulsionado o movimento artístico do condado com o grupo St Ives School - termo usado para definir o conjunto de artistas responsáveis pelo desenvolvimento de um novo centro britânico para arte moderna e abstrata em Cornwall. E é precisamente aqui, que Ali Smith escolhe o espaço para a ação de *Winter*.

Os paralelos entre a vida e a obra de Barbara Hepworth e a narrativa de Ali Smith são extremamente notáveis, sendo que as constantes mudanças na vida da artista remetem à vontade de estabelecer novas raízes e ligações, sejam estas onde forem, uma ideia muito presente em *Winter*. A costa de Cornwall influenciou significativamente a escultura de Barbara Hepworth que, ainda mantendo as suas formas, superfícies e cavidades intactas, começa a introduzir tons de azul e fios nas suas obras, como acontece em *Sculpture with Colour* (1940): “The colour in the concavities plunged me into the depth of water, caves, or shadows deeper than the carved concavities themselves. The strings were the tension I felt between myself and the sea, the wind

⁵⁴ Cawdron-Stewart, R. (2017, 31 de maio). “Barbara Hepworth and her ‘nest of gentle artists’: 1930s Modernism in London”. Sotheby’s. <https://www.sothebys.com/en/articles/barbara-hepworth-and-her-nest-of-gentle-artists-1930s-modernism-in-london>

⁵⁵ Pes, J. (2018, 21 de junho). “A New Festival Looks at How Artists Fleeing Nazism Enriched Modern Britain”. Artnet News. <https://news.artnet.com/art-world/how-mondrian-and-many-unsung-refugee-artists-enriched-modern-britain-1305629>

or the hills.” (Hepworth, 1939-1946)⁵⁶. A relação que Hepworth estabelece com a natureza, e como esta se deixa influenciar por ela, revela-se como um contraponto à falta de afinidade entre Art e a sua escrita. Barbara Hepworth deixa-se afetar pelo contexto natural que encontra em Cornwall, da mesma forma que Ali Smith se deixa influenciar pelas suas esculturas – uma ligação que Art tem dificuldade em estabelecer. Por exemplo, quando confrontado com um convite para ver uma toutinegra canadiana, um pássaro que raramente é visto no Reino Unido, Art mostra uma extrema ansiedade na sua possível interação física com a natureza: “But Art starts to worry. If he is meant to be such a nature lover, such a nature thinker, shouldn’t he also be going with them on the bus to see the Canada warbler?” (Smith, 2017: 293)

Barbara Hepworth funciona também como um elemento importante para a vida de Sophia que, inevitavelmente, associa as suas esculturas ao seu passado. Dessa forma, Barbara Hepworth remete-se à memória pessoal de Sophia, assim como à memória coletiva do espaço onde habita. Aliás, como já referido, uma interseção interessante entre a escultura de Hepworth e a narrativa de *Winter* é estabelecida através da cabeça flutuante que constantemente segue Sophia. Por vezes descrita como moldável a outras formas, a cabeça flutuante parece vir diretamente da visão criativa de Barbara Hepworth, ou do espaço vazio de uma das cavidades das suas esculturas (Merritt, 2018). No entanto, a escolha desta forma se apresentar como uma criança não parece ser uma coincidência. Em 1953 o filho de Barbara Hepworth, Paul, morre num acidente de aviação - algo extremamente doloroso para a artista. Este acontecimento traumático viria a mostrar-se como uma extensão da dificuldade que a escultora sentia em preencher o seu papel maternal, tendo a mesma sofrido de depressão pós-parto após o nascimento de trigêmeos (Ferguson, 2020)⁵⁷. Esta infeliz separação é representada na relação de Art e Sophia, mãe e filho, que nunca se mostraram propriamente afetuosos ou interessados um no outro: “But who am I to know anything about my son? I’m just his mother. Who am I to know anything about his life?” (Smith, 2017: 202).

A vida e o êxodo da artista é, de certo modo, análoga à crise migratória que, infelizmente, afeta a contemporaneidade. Ali Smith mostra-se consciente desta componente da vida de Barbara Hepworth, sendo que o seu apreço se estabelece nas personagens de Iris e Lux. Lux é definida, em parte, pelo seu gosto pela cultura inglesa, algo que surpreende a família de Art. A sua personagem, assim como Iris, apresenta-se para lá das fronteiras metafóricas ou físicas, tendo

⁵⁶ Hepworth, B. (2015). “Quotations from Barbara Hepworth’s Writings” | Barbara Hepworth. Barbara Hepworth. <http://barbarahepworth.org.uk/texts/>

⁵⁷ Ferguson, D. (2020, 19 de abril). “Letters reveal postnatal crisis of Barbara Hepworth”. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/19/letters-reveal-postnatal-crisis-of-barbara-hepworth>

uma perspectiva mais global da sociedade. A retórica do contexto sociopolítico onde o romance se insere, no entanto, não promove essa mesma visão. Em 2016, após o resultado do referendo do Brexit, Theresa May diz “...if you believe you are a citizen of the world, you are a citizen of nowhere. You don’t understand what citizenship means.” (May, 2016)⁵⁸. Este tipo de discurso é algo que preocupa Ali Smith, da mesma forma que preocupou Barbara Hepworth, que presenciou a popularização de mentalidades da extrema direita na Europa nos anos 30 e 40. Ali Smith tem consciência desta ligação, dizendo em *Winter*: “the artist said that she was tired of faces and of dramas and that she wanted a universal language....One where the world itself speaks, not just us on the surface arguing the toss in all the different languages all across it. (Smith, 2017: 273).

Barbara Hepworth confirma este desejo, principalmente quando se trata da importância que a arte tem na nossa sociedade, e a sua responsabilidade em estabelecer ligações entre os “cidadãos do mundo”:

Art for her was a language with real consequence – “the only language”, she said in 1952, “which nations can speak together and they don’t quarrel. And yet in times of stress and war, the tiny grant which the state provides to maintain the visual arts is the first to go. (Smith, 2015)⁵⁹

Ambas, Ali Smith e Barbara Hepworth, se mostram fundamentalmente ligadas por este desejo de facilitar o diálogo e a comunicação – Ali Smith desafia o leitor, através das suas histórias, a compreender as perspectivas de vivências que nem sempre têm oportunidade de se fazerem ouvir; Barbara Hepworth faz o mesmo através de escala, objeto e forma, algo muito evidente no aparecimento de fios na sua obra:

Hepworth said in 1966, recalling her friendship with Piet Mondrian in a London full of cross-fertilisation between artists living and working together in the 1930s, London vibrant with people who had left Europe in the rise of totalitarianism, all working in the face of the oncoming war. *Those strings are somehow about such connecting, and also about stamina.* (Smith, 2015, ênfase meu)⁶⁰

⁵⁸ Conservative conference: Theresa May’s speech in full. (2016, 5 de outubro). BBC News. <https://www.bbc.com/news/av/uk-politics-37563510>

⁵⁹ ⁶⁰ Smith, A. (2015, 22 de junho). “Ali Smith: Looking at the world through the eyes of Barbara Hepworth”. Newstatesman. <https://www.newstatesman.com/culture/2015/06/ali-smith-looking-world-through-eyes-barbara-hepworth>

Winter é sobre esta conexão interpessoal e a sua importância em momentos politicamente adversos. O romance serve-se da forma e da estrutura para estabelecer uma relação significativa entre a arte e a política, obrigando o leitor a refletir sobre temas relevantes no contexto social. Barbara Hepworth procurou o mesmo através da construção das formas e cavidades nas suas esculturas, procurando criar túneis, ou passagens e ligações, pedindo que o foco do observador se concentre na peça – um apelo ao reconhecimento da arte como um elemento essencial para a sociedade. Seja através do seu *Pierced Form* (1932), destruído durante a Segunda Guerra Mundial, ou do ambicioso *Single Form* (1961-64), Barbara Hepworth desafia as limitações do espaço (e do tempo), algo com que Ali Smith se consegue identificar, afirmando com grande sensibilidade:

I am aware of how her work, however monumental in scale, is the opposite of grand object, grand narrative. Even her grander objects are discursive, never about being singly monolithic. They're always somehow informal, always asking something human about scale, meaning, symbol, dialogue – about what matters, and what matter is. (Smith, 2015)⁶¹

Ali Smith vê-se a si, e por extensão as suas personagens, como partes de uma narrativa substancial para a compreensão da nossa sociedade – ela procura analisar as diferentes formas e perspetivas de ser, e como estas devem ser valorizadas. Será difícil separar a autora da sua intenção, e será ainda mais difícil não ler nas entrelinhas as suas convicções políticas. *Winter* é uma narrativa construída e ancorada num sentido de urgência pela compaixão e comunicação entre as suas personagens, reconhecendo que a construção de pontes é mais benéfica do que a fortificação de fronteiras. Quando questionada sobre o lugar da política na arte, Barbara Hepworth parece partilhar do mesmo espírito pragmático de Ali Smith: “I can't be unpolitically minded. I'm very involved...just as I was in the Thirties during the -Spanish war...I was involved in industry in my home town. I was involved in the distress and the strikes...I wasn't marching but I was involved through my work.” (Hepworth apud Smith, 2015)⁶².

⁶¹, ⁶² Smith, A. (2015, 22 de junho). “Ali Smith: Looking at the world through the eyes of Barbara Hepworth”. Newstatesman. <https://www.newstatesman.com/culture/2015/06/ali-smith-looking-world-through-eyes-barbara-hepworth>

2.3- *Spring*- um romance do *Brexlit*

Depois do referendo de 2016, o mercado literário britânico tornou-se num espaço para o debate sobre as repercussões da separação entre o Reino Unido e a Europa. A estruturação desta discussão mostrou ser essencial para a compreensão do panorama sociopolítico do momento. As tendências literárias, sejam de cariz identitário ou político (ou ambos) sempre se apresentaram como algo constante em função das adversidades do seu tempo – em Portugal, por exemplo, em resposta às políticas ditatoriais promovidas pelo Estado Novo, vários romances, peças e poemas focaram-se nas questões ligadas à identidade portuguesa pré e pós 25 de abril: *O Delfim* (1968) de José Cardoso Pires, *Novas Cartas Portuguesas* (1972) de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, a poesia de Ary dos Santos, a obra de José Saramago, entre outros. David Whalen, no entanto, constata a correlação entre a política e a literatura como algo subjetivo e parcialmente dependente da interpretação do leitor:

The relationship of politics and literature, by virtue of their natural affinity and common suppositions, means that literature will have political relevance even when not being overtly political. This is a key point, for if literature is to yield up the depths of wisdom it is capable of embodying, we must be prepared to look in the depths, so to speak. (Whalen, 2016)⁶³

Dessa forma será impossível separar a ideia da “literatura política” da identidade individual ou coletiva. Seja através do louvor global pelas obras de William Shakespeare ou nas duras representações sociais de Charles Dickens (de onde veio o adjetivo *dickensian* para definir graus extremos de pobreza), o conceito de identidade britânica sempre foi algo muito latente na cultura literária do país. No entanto, enquanto que as obras de Shakespeare, Charles Dickens, Jane Austen, John Milton, entre outros, se mostram relevantes para a definição e contextualização do cânone literário britânico, será importante ponderar de que forma é que este cânone representa a realidade e a individualidade britânica – ou melhor, quem é que de facto, representa. Como já antes dito, a constante reverência perante um cânone literário pode ser prejudicial e limitativo quanto à inclusão de novas vozes na cultura e, por conseguinte, põe em causa a sua viabilidade quando se depara com questões de identidade nacional.

⁶³ Whalen, D. (2016, 7 de agosto). “What Does Literature Have To Do With Politics?” . The Imaginative Conservative. <https://theimaginativeconservative.org/2016/08/david-whalen-what-does-literature-have-to-do-politics.html>

Stuart Hall reflete sobre esta noção de identidade cultural britânica como agente responsável pela ostracização de minorias étnicas, criticando as ideias por detrás da mesma, afirmando:

Cultural racism has been one of its most powerful, enduring, effective—and least remarked—sources of strength. For that very reason, ‘Englishness’, as a privileged and restrictive cultural identity, is becoming a site of contestation for those many marginalized ethnic and racial groups in the society who feel excluded by it and who hold to a different form of racial and ethnic identification and insist on cultural diversity as a goal of society in New Times. (Hall, 1996: 235)

A noção de identidade coletiva no Reino Unido é constantemente apropriada para fins políticos e socioculturais, de forma a apelar ao *pathos* da sua população e, finalmente, estabelecer uma certa hegemonia sobre os seus valores. Este tipo de retórica apropria-se das tendências conservadoras correntes na sociedade, realçando problemáticas já antes entendidas pelos seus apoiantes. Um exemplo deste apelo será o famoso discurso de Enoch Powell, *Rivers of Blood* (1968), onde a ideia de *Englishness* é vista como algo que urge proteger das mãos das forças migrantes. O seu constante apelo a um sentido nacional de identidade e pátria pode-se notar no seu uso de palavras como “here is a decent, ordinary fellow Englishman” (Powell, 1968) e comparações com o Império Romano “Like the Roman, I seem to see “the River Tiber foaming with much blood.” (Powell, 1968)⁶⁴ – algo comum na retórica nacionalista. As palavras de Enoch Powell viriam a servir como uma espécie de percussor para o discurso patriota instigado nos Estados Unidos, com a eleição de Donald Trump (O’Grady, 2018)⁶⁵ em 2016, mas especialmente, para o advento do Brexit no Reino Unido.

A retórica usada no panorama sociopolítico pós-Brexit realçou a noção de identidade nacional como potencialmente prejudicial para todos aqueles que não se encaixam no molde estipulado pelas convenções tradicionais do país. Num estudo feito por Joel Carr, Joanna Clifton-Sprigg, Jonathan James e Sunčica Vujić notou-se uma subida considerável no número de crimes de ódio após o resultado do referendo: “The paper finds a 15-25% rise in recorded hate crime as a result of the Brexit referendum vote... The estimates reveal a larger relative increase in hate crimes in areas that voted to leave the EU compared to areas that voted to remain.” (“Brexit

⁶⁴ Powell, E. (1968) Speech at Birmingham, 20 April, <http://www.enochpowell.net/fr-79.html>.

⁶⁵ O’Grady, S. (2018, 18 de abril). “Enoch Powell’s “Rivers of Blood” speech marked him out as the prototype Trump”. The Independent. <https://www.independent.co.uk/voices/enoch-powell-rivers-blood-speech-50-years-trump-immigration-right-wing-a8299211.html>

referendum vote”, 2020)⁶⁶. São notáveis, assim, os resultados da instigação da retórica populista associada ao movimento de “Leave” no Reino Unido e os efeitos reais que têm nas restantes comunidades britânicas.

É neste contexto sociocultural que a palavra “Brexit” surge. Brexit (da junção de “Brexit” e “Literature”) é o termo usado para descrever o movimento literário que surgiu em resposta às políticas promovidas pelo Brexit. O termo foi cunhado em 2017 pelo *Financial Times* com o artigo “Brexit: the new landscape of British fiction”, onde se expõe dois géneros distintos de literatura pós Brexit: o especulativo e o reflexivo. (Day, 2017)⁶⁷

Como antes dito, o Brexit veio a incitar uma nova onda de popularidade das ideologias da extrema-direita, algo que se veio a refletir no mercado literário. O género especulativo prende-se à estipulação da ficção distópica como uma representação fidedigna das ansiedades do presente. Este género vê-se normalmente associado a obras como *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley, *1984* (1949) de George Orwell⁶⁸, e *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury. O género reflexivo, no entanto, não se apresenta tão concentrado num futuro hipotético, mas procura sim analisar as circunstâncias e o contexto que levaram o referendo ao seu resultado – isto deixa-se de referir especificamente a ficção e passa a incluir a não-ficção. Um dos exemplos mais prominentes deste género são os livros *Head of State* (2014) de Andrew Marr, *The Seasonal Quartet* (2016) de Ali Smith, *Time of Lies* (2017) de Douglas Board e *The Cockroach* (2019) de Ian McEwan.

A temática do tempo encontra-se, desse modo, no núcleo da ficção que rodeia o Brexit. Seja no futuro macabro de *1984* ou de *Brave New World* ou nas viagens ao passado de Ali Smith, a ficção do Brexit mostra-se preocupada com as explorações do porquê – o que levou àquele resultado, o que leva a esta hostilidade e para onde o país se dirige. As contextualizações dos frenéticos tempos políticos situam-se no núcleo do interesse de Ali Smith. Numa entrevista ao jornal Público, a escritora diz: “Essa foi sempre a ideia que estive na minha cabeça, que os livros seriam sobre o seu próprio tempo, muito contemporâneos, mas também sobre a longevidade, e a dimensionalidade do tempo.” (Smith apud Lucas, 2017)⁶⁹

⁶⁶ “Brexit referendum vote caused an increase in hate crime”. (2020, December 14). IZA Newsroom.

<https://newsroom.iza.org/en/archive/research/brexit-referendum-vote-caused-an-increase-in-hate-crime/>

⁶⁷ Day, J. (2017, 28 de julho). “Brexit: the new landscape of British fiction”. *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/30ec47b4-7204-11e7-93ff-99f383b09ff9>

⁶⁸ “How Nineteen Eighty-Four warned us about Brexit”. (2019, 10 de junho). Penguin. <https://www.penguin.co.uk/articles/2019/jun/what-1984-has-to-tell-us-about-brexit.html>

⁶⁹ Lucas, I. (2017, 12 de maio). “Ali Smith: “A arte melhora sempre a verdade.” PÚBLICO.

<https://www.publico.pt/2017/05/12/culturaipilon/noticia/a-arte-melhora-sempre-a-verdade-1771349>

As questões sobre a identidade britânica são envolvidas e exploradas dentro de panoramas políticos diferentes, sendo que nem todos os romances relevantes para o Brexlit foram propriamente escritos com o referendo em consideração. É a durabilidade de certas obras como *1984* ou *Fahrenheit 451* que, estabelecendo paralelos entre a ficção do século passado e a contemporaneidade, comprovam que atitudes políticas e individuais se repetem durante a história, algo que Ali Smith usa recorrentemente na sua obra – tanto através da referência a acontecimentos passados como os protestos de Greenham Common em 1981, ou referindo casos particulares de artistas inconformistas, tais como Pauline Boty ou Barbara Hepworth. Aliás, a autora chega a incorporar literalmente o *Brave New World* de Aldous Huxley no seu romance *Autumn*, sendo que Elisabeth se encontra a ler o romance ao lado de Daniel, que está acamado.

A construção deste subtema na literatura é considerada como um efeito “positivo” da ostracização social promovida pelo referendo. Este momento reflexivo na literatura contemporânea britânica não terá sido, no entanto, o primeiro do seu género, sendo comparado à tendência literária de cariz identitário, que surgiu como resposta ao posicionamento ideológico de Margaret Thatcher sobre essa questão nos anos 80 (Taylor, 2018)⁷⁰. A ficção britânica sofreu desde esse momento uma viragem no sentido de produzir uma diversidade de reflexões críticas sobre questões identitárias. Nomeadamente, romancistas como Anita Brookner e Salman Rushdie, entre outros, exploraram profundamente essa temática na sua obra recente, nomeadamente em *Providence* (1982) e *The Satanic Verses* (1988), respetivamente. Frederick M. Holmes afirma:

Many writers, particularly immigrants such as Salman Rushdie from former colonies, resisted the then prime minister's nostalgia for the glory days of the Empire and her narrow conception of a national identity that seemed to exclude visible minorities, who were too often the victims of racial prejudice (Holmes, 2014: 152).

Estas constatações são essenciais para a discussão do fenómeno de interculturalidade relativamente ao passado e ao presente conservador do Reino Unido. Enquanto que a instrumentalização da identidade britânica é normalmente ignorada dentro da retórica popular, as correntes literárias que têm por base reflexões sociais e políticas mostram-se prontas para questionar a sua vulgarização, seja através da análise da história colonialista do país, da hegemonia cultural branca ou do discurso racista e xenófobo sociocultural. A reflexão e o debate

⁷⁰ Taylor, D. J. (2018, 22 de fevereiro). “‘La divine Thatcher’: how novelists responded to Maggie”. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2015/jun/19/margaret-thatcher-1980s-how-novelists-responded>

em torno do lugar da identidade na cultura, assim como o questionamento do discurso problemático que a promove e representa tornam-se assim fulcrais no eixo da narrativa contemporânea britânica, no cerne da qual encontramos a escrita inquieta de Ali Smith.

A escritora, normalmente reconhecida por ter publicado “the first post-Brexit novel”⁷¹ (Kavenna, 2016), mostrou-se capaz de desconstruir o discurso de ódio que governava o seu país e analisar a sua ligação ao conceito de “Englishness”. Tanto em *Autumn* como em *Winter*, o conceito de identidade britânica é explorado de uma forma delicada, não porque a ambiguidade identitária seja benéfica, mas sim porque a autora procura explorar os mitos e histórias pessoais que desafiam as construções conservadoras do Brexit. Ali Smith constrói as suas personagens no cerne do questionamento da identidade britânica, algo comum nas tendências do BrexLit: “Instead of glorifying Brexit itself, many BrexLit authors focus on visualising new and better versions of Englishness—ones that will allow England to move forward from Brexit and remain part of an interconnected world.” (Everitt, 2020: 89).

O mesmo acontece em *Spring* (2019). Ali Smith começa o romance apropriando-se da retórica populista inerente às redes reacionárias do seu país, mimetizando o discurso da ostracização social das minorias:

We want the people we call foreign to feel foreign we need to make it clear they can't have rights unless we say so. What we want is outrage offence distraction. What we need is to say thinking is elite knowledge is elite what we need is people feeling left behind disenfranchised what we need is people feeling. (Smith, 2019: 1)

A falta de pontuação nas primeiras páginas (dedicadas à retórica da propaganda) dão uma fluência referente ao discurso oral – aliás, a escolha de maiuscular palavras remete exatamente para esse ênfase no discurso oral: “we want Age Test For ‘Child Migrants’ 98% Demand Ban New Migrants Gunships To Stop Migrants How Many More Can We Take Bolt Your Doors Hide Your Wives we want zero tolerance.” (Smith, 2019: 1).

Spring segue a estrutura narrativa característica de Ali Smith, sendo que explora as relações entre diferentes gerações e campos políticos através de memórias pessoais e realidades presentes. O romance apresenta-nos Richard Lease, um realizador de cinema, que está de luto pela morte da sua amiga, Paddy. A sua solidão dita o tom direto e potente do romance, cujo ponto

⁷¹ Kavenna, J. (2016, 12 de outubro). “Autumn by Ali Smith review – a beautiful, transient symphony”. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2016/oct/12/autumn-ali-smith-review>

de intriga principal é sua tentativa de suicídio. Richard encontra-se no processo de adaptar a história de um romance histórico baseado num encontro entre Katherine Mansfield e Rainer Maria Rilke na Suíça. É precisamente este tipo de adaptações filmicas, pelas quais o Reino Unido é conhecido, que Richard tem dificuldades em apoiar. A reprodução desmedida de fantasias e idolatria de um passado conservador e colonialista são responsáveis pela atração de grandes audiências tanto nacionais como internacionais – veja-se o sucesso de *Downton Abbey* (2010), *Penny Dreadful* (2014), *The Crown* (2016), etc. Quando aplicadas a figuras literárias, estes tipos de adaptações acabam por engrandecer e explorar a vida pessoal dos artistas em detrimento da sua obra, algo que incomoda Richard. Ali Smith explora a ideia das adaptações de cinema como um veículo para a perceção do romance como meio narrativo e uma forma de popularizar histórias originais. No entanto, cada vez mais nota-se uma manipulação artística em função do lucro cinemático, com adaptações pouco fiéis ao material de origem – como é o caso do romance que Richard tem de adaptar, cuja narrativa irá passar por um processo de “vulgarização”, transformando momentos ternos de conversa em cenas sexuais que visam atrair grandes audiências. Este fenómeno é recorrente no panorama cinemático contemporâneo, onde grandes empresas detêm uma grande parte do monopólio de vendas. Segundo Karunya Bhramasandra:

Film is so heavily intertwined with marketability and commercial viability that it becomes difficult to engage with and portray the complexity of the book. The world of film is hampered by many things that don't affect literature in quite the same way: a tight budget, time constraints and mainstream standards of success. (Bhramasandra, 2020)⁷²

Dessa forma, a prioridade dada à viabilidade financeira promove uma certa passividade intelectual do espectador, sendo que a arte cinematográfica passa a ser refletida no seu valor mercantil ao invés do seu valor artístico. *Spring* reflete a importância que os media têm na vida quotidiana, seja através do cinema, televisão, internet ou rádio, e a influência subtil que têm no enquadramento da apatia social – seja através da normalização da retórica populista, da apropriação cultural em detrimento do lucro, ou da ignorância perante crises humanitárias.

A única razão pela qual Richard ainda está preso ao projeto é pela sua situação monetária e a memória que tem de Paddy, e das conversas que tinham sobre a adaptação e o seu lugar na cultura contemporânea: “Costume drama. She shakes her head. Disaster. Can you get out of it?”

⁷² Bhramasandra, K. (2020, 18 de maio). “Why Are Book to Film Adaptations Always So Bad?” Study Breaks. <https://studybreaks.com/culture/reads/why-are-film-adaptations-so-bad/>

He holds up the cuff of his shirt so she can see where it's frayed. Then he holds up the cuff on his other wrist, also frayed. Have you seen any script? she says. I have, he says. Are there terrorists in it? she says" (Smith, 2019: 34-35).

Ali Smith mostra-se consciente da maneira como a ideia de "cultura preponderante" desconstrói completamente um sentimento de identidade individual – usando ironicamente a ideia de terroristas dentro de um "drama social", a escritora denuncia a frieza com que os media distorcem a ideia de terrorismo como algo ligado a outras culturas, indo ao encontro do conceito de *cultural racism* apresentado por Stuart Hall.

O segundo momento relevante do romance é remetente a Brittany, uma jovem que trabalha num campo de detenção para refugiados. O nome de Brittany, cuja abreviação é Brit, não parece ser uma escolha aleatória – Brit mostra-se dividida e angustiada perante o seu local de trabalho, descrevendo-o como: "this isn't a prison, it's a purpose-built Immigration Removal Centre with a prison design." (Smith, 2019: 146). Esta insensatez é reforçada pela sua escolha de se referir aos "detidos" como "deets" – numa tentativa de não estabelecer ligações emocionais a estas pessoas. Estas descrições são apontadas por Ali Smith em forma de lista, sob o título "Here are some of the things Brittany Hall learned in her first two months as a DCO at a UK IRC" (Smith, 2019: 151), na qual ela aponta as condições desumanizantes em que os detidos vivem, da perspectiva da pessoa responsável por fortalecer essas medidas: "How to choose which deets to speak to, who to ignore. / How to talk weather with other DCOs while they're holding someone in headlock or four of you are sitting on someone to calm him" (Smith, 2019: 151). Desse modo, a autora explora e expõe as injustiças promovidas pelas políticas intolerantes do Brexit através da forma e estrutura da sua narrativa – algo ainda mais incisivo em *Spring* do que propriamente em *Autumn* e *Winter*, sendo que foi adotada uma perspectiva mais direta sobre o assunto. Brit falha em reconhecer a humanidade dos reclusos, pois as suas realidades são muito diferentes da sua – quando tenta imaginar as circunstâncias em que os detidos se encontravam antes de chegarem ao centro de detenção, o seu pensamento muda imediatamente, pois o exercício de empatia é inconveniente para a sua profissão – aliás, a certo ponto do romance, Brit imagina a sua mãe numa situação semelhante: "It was a vision of her own mother. In this vision, Brit's mother, bewildered, was in lockdown in a unit in the Wood... Brit shook her head to clear it. Her mother was fine." (Smith, 2019: 132-133).

Isto torna-se ainda mais claro com a personagem de Florence (do latim *florens* que significa florescer), uma rapariga de 12 anos cuja presença funciona como um ponto convergente para a união das histórias de Brit e de Richard. Esta necessidade de comunicação apresenta-se como um elemento central na reflexão sobre a divisão promovida pelo Brexit. A presença de uma força mediadora nas narrativas de Ali Smith é algo recorrente, sendo que Lux teve esse mesmo propósito em *Winter*. Mesmo sendo uma criança, Florence parece reconhecer e criticar as condições lamentáveis dos centros de detenção, assim como a influência que a retórica populista tem sobre a sociedade, nomeadamente na perceção de crises humanitárias, como a crise migratória e ambiental. Em vários momentos do romance, Florence é apresentada como sendo uma figura quase mítica, mostrando-se imune a qualquer tipo de lei ou dever: entra em centros de detenção sem identificação e persuade os responsáveis a melhorar as condições das celas, entra em comboios e fica em hotéis sem pagar, etc. No entanto, esta sua “habilidade” mostra-se como sendo tanto uma vantagem, como uma desvantagem, funcionando como uma forma de representar uma criança como sendo invisível. Quando Ali Smith escreveu *Spring*, as greves estudantis sobre a crise climática estavam no seu auge, havendo um movimento jovem empenhado em mostrar a sua revolta perante a negligência governamental face às políticas ambientais. Aliás, John Masterson afirma num artigo recente, relativamente a *Spring*, que a presença de Florence remete à vitalidade que o ativismo ambiental da jovem Greta Thunberg veio trazer ao panorama sociocultural “As she exposes and explores everything from the carceral politics and obfuscatory rhetoric of immigration removal centers to discourses on environmental atrophy, Florence resembles Greta Thunberg.” (Masterson, 2020: 357). Ali Smith não esconde estas correlações, sendo que, como já antes visto, as suas narrativas são minuciosamente políticas e interlaçadas com diferentes problemáticas: “There’s no getting away from children in a book called *Spring*. It’s the open eye of the year, and children are the open eyes of the world. Look at Greta.” (Smith apud Armitstead, 2019)⁷³. Nesse sentido, torna-se difícil separar as políticas do Brexit do ativismo ambiental, sendo que se torna cada vez mais evidente a relação entre o conservadorismo da direita política e o ceticismo e ignorância perante o aquecimento global:

They fear that the politics of climate change is just a twisted road with a known destination: supporting new carbon taxes, a cap-and-trade system, or other statist means of energy rationing, and in the process ceding yet another key economic sector to government control.

⁷³ Armitstead, C. (2019, 23 de março). “Ali Smith: ‘This young generation is showing us that we need to change and we can change.’” The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/23/ali-smith-spring-young-generation-brexit-future>

Conservatives seem to be on the horns of a dilemma: They will have to either continue to ignore real scientific findings or accept higher taxes, energy rationing, and increased regulation. (Wehner, Evans & Lane, 2015)⁷⁴

A capacidade de ver o problema do Brexit como algo abrangente revela a complexidade das narrativas de Ali Smith como catalisadoras para a percepção humanitária de várias questões contemporâneas. *Spring* serve como um ótimo exemplo desta complexidade sendo que Florence, motivada pela luta ambientalista, conhece Brit, funcionária num estabelecimento de detenção de refugiados, e ambas acabam por presenciar a tentativa de suicídio de Richard, em luto pela sua amiga e frustrado com a direção da sua arte. A autora entrelaça diferentes lutas socioculturais sob o pretexto identitário do que significa ser-se “britânico”, e transmite isso com uma esclarecida visão política: “Where our stories meet other stories or block other stories; and where people decide that other stories can’t be heard because my story is more important than your story – all that stuff – you could call it politics.” (Smith apud Armitstead, 2019).

O Brexlit, tal como no exemplo de *Spring*, evidencia a correlação inequívoca entre circunstâncias socioculturais e a identidade. Ali Smith representa as lutas e as causas quotidianas da contemporaneidade através da sua narrativa, de uma forma que não privilegia o binarismo – o leitor é levado a simpatizar com Brit, por exemplo, independentemente da sua profissão. Paddy, muito como Ali Smith, desafia as convenções assentes em retórica complacente e desonesta:

Oh, I understand Brexit. So many people angered into democracy for all the reasons. What I don't understand is Windrush. What I don't get is Grenfell. Windrush, Grenfell, they aren't footnotes in history. They're history. Common wealth. What a lie. Why hasn't there been an outcry the size of this so called United Kingdom? What's happened to all the good people of this country? Compassion fatigue, Richard said. Fuck compassion fatigue, she said. That's people walking about with dead souls. (Smith, 2019: 65)

A obra de Ali Smith, deste modo, concentra-se na importância da representação da sua contemporaneidade – expressa através de subtis estratégias narrativas que incluem o entrelaçamento de ironia, paródia, pastiche com as vozes e ecos da própria realidade; refletindo assim o processo pelo qual uma comunidade se vê a si mesma, e o modo como se manifesta através de reproduções e processos artísticos e políticos. Após o referendo, o panorama literário

⁷⁴ Wehner, P. M. J., Evans, A., & Lane, L. (2015). “Conservatives and Climate Change”. National Affairs. <https://www.nationalaffairs.com/publications/detail/conservatives-and-climate-change>

britânico foi inundado pela necessidade de desconstruir a ideia de que a democracia do seu país representava, corretamente, a sua população.

Spring, assim como toda a tetralogia, ambiciona a remoção da ideia de identidade britânica do seu molde habitual, tentando tornar a complexidade da população britânica visível na sua cultura. Para a autora tornar as minorias ostracizadas mais visíveis implica, em certa medida, reconhecer de que modo as mesmas são oprimidas, e estabelecer empatia com aqueles que não se veem afetados da mesma forma. A autora procura evidenciar a apatia por detrás do Brexit, e o que leva as pessoas a sentirem-se ameaçadas pela multiculturalidade presente na contemporaneidade do seu país.

A tarefa da arte e da literatura será assim evidenciar e representar as disjunções sociais, ideológicas e políticas, procurando, assim, analisar o que nos une e nos separa enquanto indivíduos. Ali Smith, na sua obra, promove a estratégia da empatia como um instrumento sociopolítico necessário para a desconstrução identitária. Segundo Catherine Bernard:

For Smith, the novel is that instrument played by the ‘many-stringed music’ of collective hurt. Empathy is thus not merely an option. It is the very tongue of democratic narrativity through which radical political loss and want may at last be articulated and felt. It is the tongue of the re-affected body politic. (Bernard, 2019)⁷⁵

E é exatamente por isso que a obra da autora representa, essencialmente, um excelente exemplo de romance político, no sentido mais amplo do termo (*polis*), significando cidadania, conseguindo ver algo para além das fronteiras literais e metafóricas que nos dividem.

⁷⁵ Bernard, C. (2019). ‘It was the worst of times, it was the worst of times. Again’: Representing the Body Politic after Brexit. *Études Britanniques Contemporaines*, 57, 1. <https://doi.org/10.4000/ebc.7401>

Conclusão

Em 2020 Ali Smith publica *Summer*, terminando, assim, a publicação da sua tetralogia. O romance foi reconhecido por incluir os incêndios florestais da Austrália e a pandemia de COVID-19 na ficção contemporânea, tendo sido definido como um “clear-sighted finale to a dazzling quartet” (Collins, 2020)⁷⁶. A predisposição da autora para refletir e escrever sobre os temas mais prementes da realidade contemporânea é tornada evidente na forma como os seus romances são construídos e publicados, como já foi mencionado. Numa entrevista para o Paris Review, Ali Smith diz:

I grew into, was formed by, a literature that demonstrably celebrated multiplicity of voice, celebrated the margins—you just have to flick through a book by [Alasdair] Gray to see what he does with the margins—celebrated multiplicity of and openness of form. Anything, everything possible, up against the conventional odds, revealing the oddness of the conventional, blowing the conventional out of the water. That’s my literary inheritance. (Smith apud Begley, 2017)⁷⁷

Esta celebração da multiplicidade de vozes e do desafio que a literatura e a arte traduzem, é, em larga medida, o que melhor define a sua obra. A autora apresenta-se como um exemplo fundamental da representação teórica, literária e histórica que ativamente questiona as “grandes narrativas” - algo central na discussão cultural pós-moderna. Esta dissertação procurou explorar o contexto sociocultural que rodeia a revisão histórica que Ali Smith constrói nos seus romances. Seja através do questionamento do lugar de mulheres como Pauline Boty ou Barbara Hepworth no cânone visual artístico, ou através da exposição das políticas intolerantes e conservadoras pós-Brexit, Ali Smith procura desenvolver e explorar todas as formas através das quais a ficção representa diferentes perspetivas sobre o que é “historicamente” aceite:

That’s what the novel can do, that’s what art can do. You never know what you’re going to end up with when you sit down to write something. At the end, if it holds, it can do this multifarious thing—which is to open things rather than close them, to make them bigger

⁷⁶ Collins, S. (2020, 8 de agosto). “Summer by Ali Smith review – clear-sighted finale to a dazzling quartet”. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2020/aug/08/summer-by-ali-smith-review-clear-sighted-finale-to-a-dazzling-quartet>

⁷⁷ Begley, A. (2017, junho). “Ali Smith, The Art of Fiction No. 236”. The Paris Review. <https://www.theparisreview.org/interviews/6949/the-art-of-fiction-no-236-ali-smith>

rather than smaller, to cross those divides which we live every day of our lives. (Smith apud Wagner, 2015)⁷⁸

Assim sendo, a análise sociopolítica na obra de Ali Smith reflete o seu questionamento face ao contexto cultural que a rodeia. A questão da representação histórica de mulheres artistas no cânone visual é usada para referir e entender outras lutas e realidades sociais que, indubitavelmente, requerem uma maior atenção. Ali Smith constrói as ligações necessárias entre essas questões e a politização da cultura, reforçando a urgência da sua discussão. Seja através das obras políticas de artistas como Pauline Boty ou de Barbara Hepworth, ou até mesmo na representação fictícia de Francesco del Cossa, Ali Smith desafia o leitor a aprender com a História e a rever a sua humanidade através da experiência de outros indivíduos, ficcionais ou não.

A vasta obra de Ali Smith remete essencialmente para a construção de novas formas de (re)ver e pensar o mundo à nossa volta, sendo que a arte se encontra sempre presente no cerne das suas narrativas - assim como James Ley (2020) refere:

The significance of the romances for Smith is this ability to refract political questions through the prisms of art and imagination. They conceptualise art not as something merely imitative or expressive, but as a manifestation of humankind's innate mythopoeic consciousness. Central to Smith's response to the darkness of the times is a belief in the priority of art, a belief that we are – fundamentally, constitutively – art-makers, storytellers, fashioners of our own worlds. (Ley, 2020)⁷⁹

⁷⁸ Wagner, E. (2015, 26 de fevereiro). "We are a selfish, idiot generation": Ali Smith talks Scotland, politics, and why audiences want hard fiction". Newstatesman. <https://www.newstatesman.com/culture/books/2015/02/we-are-selfish-idiot-generation-ali-smith-talks-scotland-politics-and-why>

⁷⁹ Ley, J. (2020, 4 de dezembro). "Brexit, Pursued by a Bard | James Ley on Ali Smith's Seasonal Quartet". Sydney Review of Books. <https://sydneyreviewofbooks.com/review/smith-autumn-winter-spring-summer/>

Bibliografia

Bibliografia primária:

Smith, A. (2014). *How to be Both*. Penguin Books.

Smith, A. (2016). *Autumn*. Hamish Hamilton.

Smith, A. (2017). *Winter*. Hamish Hamilton.

Smith, A. (2019). *Spring*. Hamish Hamilton.

Bibliografia secundária:

Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam University Press.

Crosthwaite, P. (2009). *Trauma, Postmodernism and the Aftermath of World War II*. Palgrave Macmillan.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (Stages) (Newman, C., & Doubinsky, C, Trans.). University of Nebraska Press. (Publicado originalmente em 1982)

Hall, S. (1996). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (D. Morley & K. Chen, Eds.). Routledge.

Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press.

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge.

Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. Routledge.

Leech, G. N., & Short, M. (2007). *Style in Fiction*. Pearson Longman.

Lytard, J. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Theory and History of Literature, Volume 10) (Bennington, G. & Massumi, B., Trans.). Manchester University Press. (Publicado originalmente em 1979)

Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Afrontamento.

Macedo, A. G. (2008). *Narrando o pós-moderno: reescritas, re-visões, adaptações*. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. Routledge.

Nicol, P. B. (2009). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge University Press

Showalter, E. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton University Press.

Sim, S. (2001). *The Routledge Companion to Postmodernism* (Routledge Companions). Routledge.

Suleiman, S. R. (1990). *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Harvard University Press.

Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (New Accents). Routledge.

White, R. F. (2005). *A Studio of One's Own: Fictional Women Painters and the Art of Fiction*. Madison: Fairleigh Dickinson Univ. Press.

Woolf, V. (1929) *A Room of One's Own*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Woolf, V. (2000). *To the Lighthouse*. Penguin Classics.

Webgrafia:

Armitstead, C. (2019, 23 de março). "Ali Smith: 'This young generation is showing us that we need to change and we can change.'" The Guardian. [consult. 12-02-2021].

<https://www.theguardian.com/books/2019/mar/23/ali-smith-spring-young-generation-brexit-future>

Begley, A. (2017, junho). "Ali Smith, The Art of Fiction No. 236". The Paris Review. [consult. 03-05-2021] <https://www.theparisreview.org/interviews/6949/the-art-of-fiction-no-236-ali-smith>

Bernard, C. (2019). "'It was the worst of times, it was the worst of times. Again': Representing the Body Politic after Brexit". *Études Britanniques Contemporaines*, 57, 1. [consult. 15-02-2021].

<https://doi.org/10.4000/ebc.7401>

Bhramasandra, K. (2020, 18 de maio). "Why Are Book to Film Adaptations Always So Bad?" Study Breaks. [consult. 13-02-2021]. <https://studybreaks.com/culture/reads/why-are-film-adaptations-so-bad/>

"Brexit referendum vote caused an increase in hate crime". (2020, 14 de dezembro). IZA Newsroom. [consult. 12-02-2021]. <https://newsroom.iza.org/en/archive/research/brexit-referendum-vote-caused-an-increase-in-hate-crime/>

Caragea, M. (2018, 25 de janeiro). "Metaficção historiográfica". E-Dicionário de Termos Literários. [consult. 10-03-2021]. <https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/metaficcao-historiografica/>

Cawdron-Stewart, R. (2017, 31 de maio). "Barbara Hepworth and her 'nest of gentle artists': 1930s Modernism in London". Sotheby's. [consult. 09-01-2021].

<https://www.sothebys.com/en/articles/barbara-hepworth-and-her-nest-of-gentle-artists-1930s-modernism-in-london>

Clark, A. (2014, 6 de setembro). "Ali Smith: There are two ways to read this novel, but you're stuck with it – you'll end up reading one of them." The Guardian. [consult. 21-09-2020].

<https://www.theguardian.com/books/2014/sep/06/ali-smith-interview-how-to-be-both>

Collins, S. (2020, 8 de agosto). "Summer by Ali Smith review – clear-sighted finale to a dazzling quartet". The Guardian. [consult. 03-05-2021]

<https://www.theguardian.com/books/2020/aug/08/summer-by-ali-smith-review-clear-sighted-finale-to-a-dazzling-quartet>

Conservative conference: Theresa May's speech in full. (2016, 5 de outubro). BBC News. [consult. 07-01-2021]. <https://www.bbc.com/news/av/uk-politics-37563510>

- Day, J. (2017, 28 de julho). "Brexit: the new landscape of British fiction". Financial Times. [consult. 09-03-2021]. <https://www.ft.com/content/30ec47b4-7204-11e7-93ff-99f383b09ff9>
- Dunt, I. (2018, 29 de outubro). "New study shows Brexit is drenched in fake news". politics.co.uk. [consult. 10-03-2021] <https://www.politics.co.uk/blogs/2018/10/29/new-study-shows-brexit-is-drenched-in-fake-news/>
- Elkins, A. (2019, 3 de setembro). "Has Art Anything to Do with Life? A Conversation with Ali Smith on "Spring"". Los Angeles Review of Books. [consult. 12-07-2020] <https://lareviewofbooks.org/article/has-art-anything-to-do-with-life-a-conversation-with-ali-smith-on-spring/>
- Everitt, D. (2020). "BrexLit: The Problem of Englishness in Pre- and Post-Brexit Referendum Literature". Connecticut College. [consult. 10-03-2021] <https://digitalcommons.conncoll.edu/enghp/46>
- Federici, A. (2015) "The Painter in the Novel, the Novelist in the Painting: "To the Lighthouse" and Vanessa Bell's "Portraits of Virginia Woolf", in Literature and Art: Conversations and Collaborations, ed. by Elizabeth Benjamin and Sophie Corser (= MHRA Working Papers in the Humanities, 9 (2015)). [consult. 19-03-2021] <http://www.mhra.org.uk/publications/wph-9>
- Ferguson, D. (2020, 3 de fevereiro). "From epic myths to rural fables, how our national turmoil created 'Brexit.'" The Guardian. [consult. 29-11-2020] <https://www.theguardian.com/books/2019/oct/27/brexit-new-literary-genre-political-turmoil-myths-fables>
- Ferguson, D. (2020, 19 de abril). "Letters reveal postnatal crisis of Barbara Hepworth". The Guardian. [consult. 04-01-2021] <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/19/letters-reveal-postnatal-crisis-of-barbara-hepworth>
- Foucault, M. (1979). "Authorship: What is an Author?" Screen, 20(1), 13–34. [consult. 11-09-2020]. <https://doi.org/10.1093/screen/20.1.13> (Publicado originalmente em 1969)
- Frey, M. (2017). "Imperial Nostalgia: The Message of the TV-Series Victoria & Taboo, The Road to Brexit: British Discourses of Europe" [Podcast]. [consult. 24-02-2021]. https://english.philhist.unibas.ch/fileadmin/user_upload/anglistik/profiles/Habermann/teaching_projects/Road_to_Brexit/manuscripts/Manuscript_Barone_Frey.pdf
- Girls.G. (1989). "Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met". Museum? [Poster]. [consult. 01-10-2020]. <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>
- Glennon, E. (2019). "Pauline Boty and the Profumo Affair: A Lost Feminist Interpretation". University of St. Andrews – School of Art History. [consult. 25-10-2020] https://www.academia.edu/41550020/Pauline_Boty_and_the_Profumo_Affair_A_Lost_Feminist_Interpretation
- Gottschall, M. (2002). "The Ethical Implications of the Deconstruction of Gender". Journal of the American Academy of Religion, 279–299. [consult. 27-12-2020] <https://doi.org/10.1093/jaar/70.2.279>

- Hartner, M. (2014, 22 de abril). "Revision of Multiperspectivity" from Tue, 22. April 2014 | the living handbook of narratology. The Living Handbook of Narratology. [consult. 29-12-2020] <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/37/revisions/342/view.html>
- Heller, A. (2006). "What is 'Postmodern' – A Quarter of a Century after?" *Moderne Begreifen*, 37–50. [consult. 28-12-2020]. https://www.cccb.org/rcs_gene/postmodernitat_en.pdf
- Hepworth, B. (2015). "Quotations from Barbara Hepworth's Writings" | Barbara Hepworth. Barbara Hepworth. [consult. 10-01-2021]. <http://barbarahepworth.org.uk/texts/>
- Holmes, F. M. (2014) "Generic Discontinuities and Variations: Crises of Authority and Innovations in Form and Technique in British Fiction of the 1980s". In Tew, P., Horton, E., & Wilson, L. (2014). *The 1980s: A Decade of Contemporary British Fiction (The Decades Series)*. Bloomsbury Academic. [consult. 10-03-2021] https://books.google.pt/books?id=jzHQAgAAQBAJ&dq=Generic+Discontinuities+and+Variations:+Crises+of+Authority+and+Innovations+in+Form+and+Technique+in+British+Fiction+of+the+1980s&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s
- "How Nineteen Eighty-Four warned us about Brexit". (2019, 10 de junho). Penguin. [consult. 08-03-2021] <https://www.penguin.co.uk/articles/2019/jun/what-1984-has-to-tell-us-about-brexit.html>
- Jacobs, J. (2019, 25 de setembro). "Female Artists Made Little Progress in Museums Since 2008, Survey Finds." *The New York Times*. [consult. 26-09-2020] <https://www.nytimes.com/2019/09/19/arts/design/female-art-agency-partners-sothebys-artists-auction.html>
- James, A. (2018, 18 de setembro). "Ali Smith on the post-truth era: 'There is still a light.'". Penguin. [consult. 10-01-2021] <https://www.penguin.co.uk/articles/2018/oct/ali-smith-interview-on-the-post-truth-era.html>
- Jameson, F. (1982). "Postmodernism and Consumer Society". Whitney Museum Lecture [consult. 21-12-2020] https://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf
- Jensen, K. B. (2016). "Intermediality. The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy", 1–12. [consult. 28-12-2020] <https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect170>
- Kavenna, J. (2016, 12 de outubro). "Autumn by Ali Smith review – a beautiful, transient symphony". *The Guardian*. [consult. 13-03-2021] <https://www.theguardian.com/books/2016/oct/12/autumn-ali-smith-review>
- Ley, J. (2015, 15 de maio). "Ali Smith and Being Both". *Sydney Review of Books*. [consult. 07-03-2021] <https://sydneyreviewofbooks.com/15-may-2015-ali-smith-and-being-both/>
- Ley, J. (2020, 4 de dezembro). "Brexit, Pursued by a Bard | James Ley on Ali Smith's Seasonal Quartet". *Sydney Review of Books*. [consult. 03-05-2021] <https://sydneyreviewofbooks.com/review/smith-autumn-winter-spring-summer/>
- Levy, A. (1889). *Ballade of an Omnibus*. University of Toronto Libraries. [consult. 14-07-2020] <https://rpo.library.utoronto.ca/poems/ballade-omnibus>

- Lucas, I. (2017, 12 de maio). "Ali Smith: "A arte melhora sempre a verdade." PÚBLICO. [consult. 10-01-2021] <https://www.publico.pt/2017/05/12/culturaipsilon/noticia/a-arte-melhora-sempre-a-verdade-1771349>
- Lyall, S. (2014, 25 de novembro). "Ali Smith Talks About Her New Book, 'How to Be Both.'" The New York Times. [consult. 20-09-2020] <https://www.nytimes.com/2014/11/26/books/ali-smith-on-her-new-book-how-to-be-both.html>
- Macedo, A. M. (2011) "O Feminismo como aracnologia e indisciplina: Tópicos para repensar o Feminismo hoje", in Género e Ciências Sociais, org. Sofia Neves, Castelo da Maia: Edições ISMAI [consult. 10-03-2021] <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/65724/1/Feminismo%20aracnologia%20e%20indisciplina%20ISMAI%202011.pdf>
- Masterson, J. (2020). "Don't tell me this isn't relevant all over again in its brand new same old way": imagination, agitation, and raging against the machine in Ali Smith's *Spring*. *Safundi*, 21(3), 355–372. [consult. 20-02-2021] <https://doi.org/10.1080/17533171.2020.1776961>
- Mcalpin, H. (2018, 10 de janeiro). "'Winter' Balances Dark Days With Flashes Of Joy And Light". NPR: National Public Radio. [consult. 03-01-2021] <https://www.npr.org/2018/01/10/575485859/winter-balances-dark-days-with-flashes-of-joy-and-light?t=1617992531682>
- Merritt, S. (2018, 22 de março). "Winter by Ali Smith review – luminously beautiful". The Guardian. [consult. 03-01-2021] <https://www.theguardian.com/books/2017/nov/05/winter-ali-smith-review>
- Miller, L. (2017, 20 de fevereiro). "A Novelist in Season". *Slate Magazine*. [consult. 25-10-2020] <https://slate.com/culture/2017/02/ali-smiths-autumn-reviewed.html>
- Miller, N. K. (1982). "The Text's Heroine: A Feminist Critic and Her Fictions". *Diacritics*, 12(2), 48. [consult. 15-09-2020] <https://doi.org/10.2307/464679>
- Muis, R. (2017). *Alone Together: a Tactful Reading of Virginia Woolf's The Waves and Ali Smith's How to be Both*. Leiden University. [consult. 21-09-2020] <https://hdl.handle.net/1887/47183>
- Nochlin, L. (1971). "Why Are There No Great Women Artists?" em Hess, B. T. B. (1971). *Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists?* Collier Books. [consult. 18-07-2020] https://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf
- Ohmann, R. (1964). "Generative Grammars and the Concept of Literary Style". *WORD*, 20(3), 423–439. [consult. 13-09-2020] <https://doi.org/10.1080/00437956.1964.11659831>
- O'Grady, S. (2018, 18 de abril). "Enoch Powell's "Rivers of Blood" speech marked him out as the prototype Trump". The Independent. [consult. 16-02-2021] <https://www.independent.co.uk/voices/enoch-powell-rivers-blood-speech-50-years-trump-immigration-right-wing-a8299211.html>
- Pes, J. (2018, 21 de junho). "A New Festival Looks at How Artists Fleeing Nazism Enriched Modern Britain". *Artnet News*. [consult. 06-01-2021]. <https://news.artnet.com/art-world/how-mondrian-and-many-unsung-refugee-artists-enriched-modern-britain-1305629>

- Pittel, H. (2018). "Fiction in Dark Times: the Brexit Novel and Ali Smith". University of Potsdam. [consult. 27-10-2020] <https://hard-times-magazine.org/index.php/Hardtimes/article/view/13/12>
- Powell, E. (1968) Speech at Birmingham, 20 April. [consult. 16-02-2021] <http://www.enochpowell.net/fr-79.html>
- Rich, A. (1977). "Conditions for Work: The Common World of Women". Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics. Lesbian Art and Artists Issue I (Fall 1977) [consult. 16-09-2020] <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies3.pdf>
- Rose, J. (2017). "Brexit, Trump, and Post-Truth Politics. Public Integrity" 19(6), 555–558. [consult. 03-01-2021] <https://doi.org/10.1080/10999922.2017.1285540>
- Smith, A. (2014a, 12 de novembro). "AARON SORKIN; LEIGHTON HOUSE; GOLDSMITHS PRIZE; DREDA SAY MITCHELL" [Podcast]. Front Row Podcast. BBC Radio 4. [consult. 21-09-2020] <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b04nv97b>
- Smith, A. (2014b, 24 de agosto). "Ali Smith: "He looked like the finest man who ever lived." The Guardian. [consult. 21-09-2020] <https://www.theguardian.com/books/2014/aug/24/ali-smith-the-finest-man-who-ever-lived-palazzo-schifanoia-how-to-be-both>
- Smith, A. (2015, 22 de junho). "Ali Smith: Looking at the world through the eyes of Barbara Hepworth". Newstatesman. [consult. 10-01-2021] <https://www.newstatesman.com/culture/2015/06/ali-smith-looking-world-through-eyes-barbara-hepworth>
- Smith, A. (2018a) "Ali Smith on the second in her seasonal quartet, Winter" Foyles. [consult. 07-01-2021] <https://www.foyles.co.uk/ali-smith>
- Smith, A. (2018b, 22 de fevereiro). "Ali Smith: Style vs content? Novelists should approach their art with an eye to what the story asks." The Guardian. [consult. 18-09-2020] <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/18/ali-smith-novelists-approach-art>
- Smith, A. (2018c, 22 de fevereiro). "Ali Smith on the prime of pop artist Pauline Boty". The Guardian. [consult. 25-10-2020] <https://www.theguardian.com/books/2016/oct/22/ali-smith-the-prime-of-pauline-boty>
- Smith, A. (2018d, 8 de junho) "The blazing comet that was Pauline Boty". Christie's. [consult. 25-10-2020] <https://www.christies.com/features/The-blazing-comet-of-Pauline-Boty-9256-3.aspx>
- Smith, A. (2019a, 29 de junho). "Ali Smith: 'Toni Morrison's writing changes my life every time I read it.'" The Guardian. [consult. 18-09-2020] <https://www.theguardian.com/books/2019/jun/29/ali-smith-books-that-made-me>
- Smith, A. (2019b, 21 de setembro). "'I thought it would be about the seasons': Ali Smith on writing Autumn." The Guardian. [consult. 14-09-2020] <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/21/i-initially-thought-it-would-be-about-the-season-ali-smith-on-writing-autumn>
- Smith, A. (2019c, 24 de outubro). "Pauline Boty with Ali Smith / The Making of a Pioneer" [Podcast]. TOAST Podcast. TOAST Magazine [consult. 23-10-2020]

<https://podcasts.apple.com/us/podcast/pauline-boty-with-ali-smith-the-making-of-a-pioneer/id1440135011?i=1000454758961>

Smith, A. (2020, 7 de abril). "Ali Smith returns with Spring: "We must look to ourselves for hope." Penguin. [consult. 16-02-2021] <https://www.penguin.co.uk/articles/2019/mar/ali-smith-interview-on-spring.html>

Tate, S. (2004). "Gendering the Field: Pauline Boty and the predicament of the woman artist in the British Pop art Movement". School of English and Creative Studies, Bath Spa University College. [consult. 10-11-2020]
<http://researchspace.bathspa.ac.uk/1463/1/Sue%20Tate%20-%202004.pdf>

Tate, S. (2010). "A Transgression Too Far: Women Artists and the British Pop Art Movement". UWE Bristol, University of the West of England. [consult. 15-11-2020]
<https://pdfs.semanticscholar.org/b781/e3d2dd3fe3db3ee3faa1cd8e1c0842ca2ccf.pdf>

Taylor, D. J. (2018, 22 de fevereiro). "'La divine Thatcher': how novelists responded to Maggie". The Guardian. [consult. 10-03-2021]
<https://www.theguardian.com/books/2015/jun/19/margaret-thatcher-1980s-how-novelists-responded>

The British Film Institute. (n.d.). "Derek Jarman's Caravaggio - Press Release [Press release]". [06-10-2020] <https://zeitgeistfilms.com/film/caravaggio>

Wagner, E. (2015, 26 de fevereiro). "We are a selfish, idiot generation": Ali Smith talks Scotland, politics, and why audiences want hard fiction". Newstatesman. [consult. 03-05-2021]
<https://www.newstatesman.com/culture/books/2015/02/we-are-selfish-idiot-generation-ali-smith-talks-scotland-politics-and-why>

Wagner, P. (1996). "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)". Icons - Texts - Iconotexts, 1–40. [consult. 29-12-2020]
<https://doi.org/10.1515/9783110882599.1>

Wehner, P. M. J., Evans, A., & Lane, L. (2015). "Conservatives and Climate Change. National Affairs". <https://www.nationalaffairs.com/publications/detail/conservatives-and-climate-change>

Whalen, D. (2016, 7 de agosto). "What Does Literature Have To Do With Politics?" . The Imaginative Conservative. [consult. 11-03-2020]
<https://theimaginativeconservative.org/2016/08/david-whalen-what-does-literature-have-to-do-politics.html>

Wilson, S. (2012). "Situated Authorship: Feminist Critical Engagement with Roland Barthes' The Death of the Author". Verso: An Undergraduate Journal of Literary Criticism, 1–9. [consult. 11-09-2020]. <https://ojs.library.dal.ca/verso/article/view/513/511>

Wood, J. (2019, 9 de julho). "Review: "Winter," by Ali Smith". The New Yorker. [consult. 06-01-2021] <https://www.newyorker.com/magazine/2018/01/29/the-power-of-the-literary-pun>

Anexos

Figura 1: Ilustrações presentes no início dos diferentes capítulos de *How to Be Both* feitas por Sarah Wood

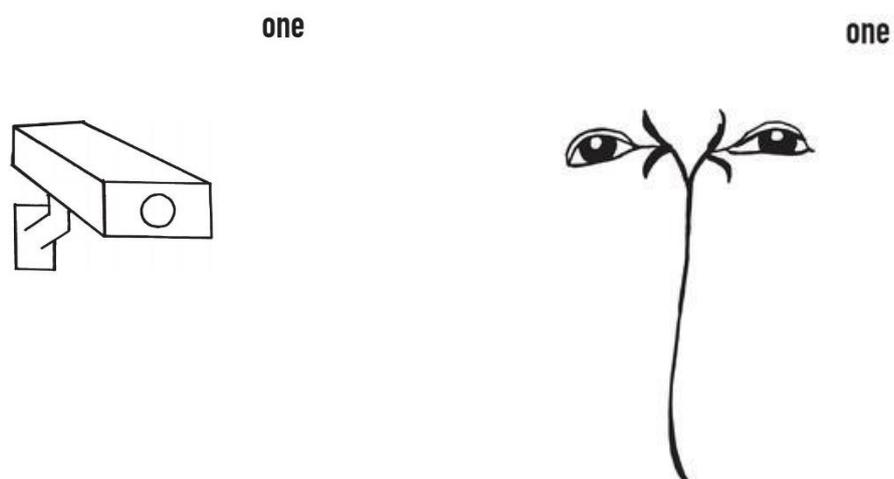


Figura 2: Detalhe da pintura de Francesco del Cossa, *Santa Lucia* (1472-1473)



Figura 3: Divisão do fresco *Marzo* (1468 – 1470) de Francesco del Cossa, presente na contracapa de *How to Be Both*



Figura 4: Fotografia de Pauline Boty no seu estúdio, 1963



Figura 5: *The Only Blonde in the World* (1963) de Pauline Boty



Figura 6: Barbara Hepworth a trabalhar numa escultura em Cornwall, assim documentado no filme *Figures in a Landscape* (1953)



Figura 6: *Nesting Stones* (1937) de Barbara Hepworth



Figura 7: *Single Form* (1961-64) de Barbara Hepworth

